

# Choreografische Stadtforschung: Ethnografie von Praktiken künstlerischer Wissensproduktion

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades  
an der Universität Hamburg,  
Fakultät für Psychologie und Bewegungswissenschaft,  
vorgelegt von  
Heike Lüken  
Hamburg, 2023

Datum und Ort der Disputation:

8. Dezember 2021; Institut für Bewegungswissenschaft, Universität Hamburg

Gutachter\*innen

Gutachterin: Prof. Dr. Gabriele Klein, Universität Hamburg

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Gesa Ziemer, HafenCity Universität Hamburg

Vorsitz der Prüfungskommission: Prof. Dr. Claus Krieger, Universität Hamburg

## **Dank**

Der Historiker Karl Schlögel schreibt in seinem Plädoyer für eine raumfundierte Geschichtswissenschaft über die paradoxe Erfahrung von Stadterkundungen: „Man ist kaputt danach - und belebt wie nach einer großen befreienden Entdeckung“ (Schlögel 2013, 309). Dem ist mit Blick auf die vorliegende Arbeit nichts hinzuzufügen, aber ein Dank zu formulieren:

Für die Betreuung dieser Erkundung bin ich meiner Erstgutachterin Prof. Dr. Gabriele Klein zu Dank verpflichtet. Meiner Zweitgutachterin Prof. Dr. Gesa Ziemer danke ich für inspirierende Diskussionen und die Möglichkeit zur Teilnahme an den Sitzungen des Graduiertenkollegs „Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und Performative Künste“.

Boris Sieverts, Martin Nachbar sowie dem Team von blauraum Architekten danke ich für die Bereitschaft, sich beim Arbeiten von mir ‚auf Schritt und Tritt‘ begleiten zu lassen sowie für wunderbare Einsichten.

Das Qualifikationskolloquium des Arbeitsbereichs Kultur, Medien, Gesellschaft des Instituts für Bewegungswissenschaft der Universität Hamburg war für mich ein Ort für anregende Diskussionen und Reflexionen. Dafür sei allen Teilnehmer\*innen und vor allem Mica Wirtz, Dr. Hanna Göbel und Dr. Gitta Barthel gedankt.

Vielen Kolleg\*innen und Freund\*innen bin ich für ihre vielfältige Unterstützung meines Vorhabens dankbar. Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern, Christa und Heinz Lüken. Dr. Melanie Haller danke ich für ihre motivierende Begleitung meines Wegs und Gerrit Peters für seinen steten Rückhalt und die Kraft seiner Perspektiven.

# Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	6
1.1	Forschungsstand	13
1.2	Aufbau der Arbeit	19
2.	Praktiken künstlerischer Wissensproduktion	21
2.1	Praktiken und ihr Wissen	23
2.1.1	Praktiken des Wahrnehmens	35
2.1.2	Eine pragmatistische Perspektive auf Wissen	45
2.2	Wissenskulturen	55
2.2.1	Zur Diskussion: Künstlerische Forschung	60
2.2.2	Zum Begriff: Forschung oder Wissensproduktion?	69
2.3	Choreografie des Stadt-Raums	81
2.3.1	Zur Spezifik des Stadt-Raums	82
2.3.2	Künstlerische Perspektiven auf Stadt	88
2.4	Conclusio	95
3.	Methodisches Vorgehen	99
3.1	Theorie und Methodologie der Beschreibung von Praktiken	99
3.2	Ethnografie von Praktiken künstlerischer Wissensproduktion	102
4.	Empirie	109
4.1	Boris Sieverts	111
4.1.1	Zur Person	111
4.1.2	Zum Projekt: Choreografie einer Landschaft	112
4.1.3	Praktiken der Raumwahrnehmung	114
4.1.3.1	Sich orientieren	114
4.1.3.2	Ränder erkunden	118
4.1.3.3	Nutzungen nachvollziehen	119
4.1.3.4	Vor Ort sein	123
4.1.3.5	In Kontakt mit Anwohnern kommen	124
4.1.3.6	Eigentümlichkeiten finden	125
4.1.4	Praktiken des Sehens	128
4.1.4.1	Fotos machen und aussortieren	128
4.1.4.2	Bildausschnitte machen und Bildqualitäten finden	130
4.1.4.3	Die Wahrnehmung frisch halten	131
4.1.5	Praktiken der Dokumentation und der Information	134
4.1.6	Praktiken der Explikation und Reflexion	136
4.1.6.1	Beschreiben, vergleichen, bewerten	137
4.1.6.2	Die eigene künstlerische Praxis reflektieren	140
4.1.7	Praktiken der Ausrichtung auf die Rezeption	143
4.1.7.1	Zeigen und erklären	143
4.1.7.2	Führen	145
4.1.8	Zusammenfassung	146
4.2	Martin Nachbar	150
4.2.1	Zur Person	150
4.2.2	Zum Projekt: Gänge	151
4.2.3	Praktiken der Orientierung und Raumwahrnehmung	155
4.2.3.1	Sich orientieren	155
4.2.3.2	Verschiedene Perspektiven einnehmen	156
4.2.3.3	Stadttraum als Bühne etablieren	157
4.2.3.4	Räume finden und etablieren	160
4.2.3.5	Wahrnehmungen intensivieren	161

4.2.3.6 Wiederholen	164
4.2.4 Praktiken der Explikation und Reflexion	165
4.2.4.1 Notieren	165
4.2.4.2 Beschreiben, kommentieren, formulieren	166
4.2.4.3 Die eigene künstlerische Praxis reflektieren	167
4.2.5 Praktiken der Ausrichtung auf die Rezeption	170
4.2.5.1 Gangarten ausprobieren	170
4.2.5.2 Imaginieren und antizipieren	171
4.2.6 Praktiken des Transponierens	172
4.2.6.1 Bewegung anleiten	173
4.2.6.2 Rhythmisieren	175
4.2.6.3 Entscheidungen treffen und revidieren	176
4.2.6.4 Durch das Stück sprechen	178
4.2.7 Zusammenfassung	179
4.3 blauraum Architekten	182
4.3.1 Zum Büro	182
4.3.2 Zum Projekt: Die städtebauliche Überplanung des Spielbudenplatzes	183
4.3.3 Praktiken des Entwerfens	186
4.3.3.1 Referenzen suchen	187
4.3.3.2 Übersicht erstellen	189
4.3.3.3 Nutzungen imaginieren	190
4.3.3.4 Vorgaben einhalten	191
4.3.3.5 Notizen machen	193
4.3.3.6 Sich einlesen	193
4.3.3.7 Kommentieren, laut nachdenken und abwägen	194
4.3.3.8 Informelle Gespräche mit Kolleg*innen führen	195
4.3.3.9 Exkurs: Praktiken des Entwerfens variieren	197
4.3.4 Praktiken der Ortsrecherche	199
4.3.4.1 An Ortsbegehungen teilnehmen	200
4.3.4.2 Kontextualisieren	202
4.3.5 Praktiken des Visualisierens und des Präsentierens	203
4.3.5.1 Skizzieren	204
4.3.5.2 Modell bauen und nutzen	205
4.3.5.3 Präsentieren und Präsentationen erstellen	207
4.3.6 Praktiken der Arbeitsorganisation	210
4.3.7 Zusammenfassung	211
5    Fazit und Ausblick	214
Literaturverzeichnis	222
Anhang I	252
Kurzfassungen	252
Aus der Dissertation hervorgegangene Veröffentlichungen	254
Eidesstattliche Erklärung	255
Anhang II: Empirisches Material	256

## 1. Einleitung

Aktuell lebt mehr als die Hälfte der Weltbevölkerung in Städten. Während es bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts nur fast 30 % waren, soll sich bis 2050 nach Schätzungen der Vereinten Nationen der Anteil der Stadtbewohner\*innen auf rund 70 % erhöhen. Mit diesen oder ähnlichen Worten und Zahlen beginnen zahlreiche Beiträge über Städte und das Urbane im 21. Jahrhundert. Aber nicht nur die quantitative Bedeutung der Stadtbevölkerung ist dabei ausschlaggebend: Städte werden als *pars pro toto* für ein gesellschaftliches Zusammenleben verstanden, ihr Status quo ebenso wie ihre Entwicklung werden als Gradmesser des Sozialen gelesen. Die Bedeutung von Stadt und dem Leben in Städten, sei es in technologischer, politischer, entwicklungstechnischer Kontextualisierung oder auch in Fragen von Nachhaltigkeit, nimmt zu, und mit ihr ein Wissen *über* Städte. Städte sind ebenso sehr ein etablierter Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen, wie Gegenstand künstlerischer Reflexion. Wie aber wird dieses Wissen über Stadt produziert? Wie wird Stadt wahrgenommen?

Stadtgestaltung hat in den letzten Jahren im Zuge einer stetig steigenden Nachfrage nach städtischem Wohn- und Lebensraum und verschiedenen Bewegungen, die sich in der gemeinsamen Berufung auf Lefebvres Diktums des „Recht[s] auf Stadt“ (2016) zusammenfassen lassen, erneut an Bedeutung gewonnen. Kollaborative und partizipative Stadtplanungen werden von Stadtbewohner\*innen eingefordert und vielfach von künstlerischen und/oder kreativen Projekten begleitet. Die Gestaltung urbaner Räume - sei es eine kreativ-künstlerische wie Gestaltungen stadtplanerischer oder architektonischer Herkunft - setzen ein komplexes, interdisziplinäres Wissen voraus. Wie aber wissen Architekt\*innen oder Künstler\*innen, wie sie bauen wollen bzw. welche – auch ephemeren - Gestaltungsvorschläge sie machen? Wie kommen zu ihrem Wissen? Welche Recherche- und Wahrnehmungspraktiken des Stadtraums lassen sich beobachten? Und wie unterscheiden sie sich?

Den ersten theoretischen Ausgangspunkt des Interesses dieser Arbeit bilden die Diskussionen um Künstlerische Forschung, die seit Mitte der 2000er Jahre - erneut - in der deutschen Kultur- und Bildungslandschaft stattfinden: Kultur- und Bildungsprojekte betonen die spezifische Form der Recherche künstlerischer Arbeit. Hochschulen und Universitäten entwickeln künstlerisch-wissenschaftliche Graduiertenkollegs und promovieren künstlerisch

Forschende und forschende Künstler\*innen. Zeitgenössische kulturelle Praktiken in Tanz, Musik oder den Darstellenden Künsten werden als forschend bezeichnet. Die Zahl der Veröffentlichungen und Veranstaltungen zur Künstlerischen Forschung ist hoch. In den Diskussionen wird das ‚Andere‘ der künstlerischen Wissensproduktion und damit zumeist eine Abgrenzung gegenüber einer wissenschaftlichen Wissensproduktion betont und zugleich deren institutionelle Anerkennung und Förderung gefordert. Die Zahl programmatischer Texte ist dabei höher als die empirischer Studien, die sich in epistemologischer Perspektive der Wissensproduktion von Künstler\*innen nähern. Die vorliegende Arbeit ergänzt diese nach wie vor geringe Anzahl empirischer Studien zur Praxis künstlerischer Wissensproduktion.

Den zweiten Ausgangspunkt des Forschungsinteresses bildet das Verhältnis der künstlerischen und wissenschaftlichen Perspektive auf Stadt. Stadt ist ein prominentes Sujet musikalischer, tänzerischer, theatraler, cineastischer oder bildkünstlerischer Werke und selbst steter Gegenstand künstlerischer Gestaltung. Architektonische und stadtplanerische Konzepte von Stadt bilden in ihrem utopischen Potential auch eine Folie zum Verständnis kultureller und gesellschaftlicher Entwicklungszusammenhänge. Theorien des Städtischen fallen zusammen mit der Entwicklung von Raumkonzeptionen (Löw 2018, 9) und befruchten die sozial- und kulturtheoretische Begriffsarbeit zur Analyse der Bedingungen und Möglichkeiten von Städten und Räumen.

Aus den skizzierten Aspekten und Kontexten ergibt sich die Kernfrage der vorliegenden Arbeit: Wie wissen Künstler\*innen, was sie über Stadt wissen? Wie nehmen sie Stadt wahr? Dieser Frage wird in einer qualitativen Studie der Praktiken der Wissensproduktion im Bereich der Bildenden Kunst und Choreografie im Vergleich mit der architektonischen Praxis konkretisiert. In allen drei Bereichen ist der Raum der Stadt Anlass für die Auseinandersetzung mit und Gegenstand der Wissensproduktion.

Die empirische Basis der Arbeit liefert eine Ethnografie der Recherchen des Künstlers Boris Sieverts und des Choreografen Martin Nachbar sowie der Entwurfsabteilung der blauraum Architekten GmbH. Boris Sieverts arbeitet an der Schnittstelle von Bildender Kunst, Architektur und Stadtplanung, gründete 1997 das „Büro für Städtereisen“, mit dem er Reisen in die Randgebiete deutscher und europäischer Metropolen und Ballungsräume anbietet. Sieverts berät stadtplanerische Projekte und städtebauliche Maßnahmen europaweit und konzipiert gemeinsam mit anderen Künstler\*innen auch theatrale, performative und choreografische Projekte. Seine spezifische Perspektive auf Stadt basiert auf einer in langjähriger Praxis elaborierten, bewegungs-intensiven Recherche in

den von ihm untersuchten Stadträumen. 2012 wurde Sieverts eingeladen, ein künstlerisches Konzept für die ehemalige Zeche Lohberg in Dinslaken einzureichen. Die Recherchen für dieses Projekt im Kontext eines rural-urban-industriellen Transformationsprozesses erschienen für die ethnografische Begleitung besonders spannend. Der ausgebildete Tänzer und Choreograf Martin Nachbar hat sich mit seinen mehr als 20 Bühnenstücken in der zeitgenössischen Tanz- und Performancekunst etabliert. Eines von Nachbars Interessen und damit wiederkehrendes Thema seiner Arbeiten ist das Gehen als Tanzbewegung auf der Bühne wie in partizipativen Formaten im Straßenraum. Das Gehen als Fortbewegung und künstlerisches Darstellungsmittel im urbanen Raum ist damit bei Nachbar sowohl Gegenstand seines Interesses als auch Untersuchungsmittel, was ihn für die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit ebenso interessant macht. Für die Adaption seines Stückes „Gänge“ begleitete ich Nachbar bei seinen Recherchen in Hamburg. Das Hamburger Architekturbüro blauraum Architekten GmbH nahm 2015 am Wettbewerb zur städtebaulichen Überplanung des Spielbudenplatzes teil. Mit dem dafür nötigen Abriss der sog. Esso-Häuser gingen langanhaltende Proteste einher, die von Seiten künstlerisch-wissenschaftliche-Kontexte unterstützt und kritisch begleitet wurden und die in der Forderung nach einem partizipativen Stadtplanungsprozess und konkret im sog. St.-Pauli-Code mündeten, den der Entwurf zur berücksichtigen hat. Dieser Code wurde mit Hilfe planerischer und künstlerischer Mittel mit Hamburger\*innen entwickelt. Er fasst das zusammen, was Hamburger\*innen und insbesondere Anwohner\*innen als spezifisch für St. Pauli wahrnehmen und damit ein kondensiertes, lokales Wissen, das in einem architektonischen Entwurf erneut Umsetzung finden soll. Wie aber gestaltet sich ein Rechercheprozess für ein baukünstlerisches Projekt in einem derart ‚codifizierten‘ Stadtraum? Die Recherchen zur Entwicklung des Entwurfs begleitete ich in der Wettbewerbsabteilung des Architekturbüros.

Die Daten der ethnografischen Studie wurden mittels teilnehmender Beobachtung, ebenso in Bewegung durch den Stadtraum oder das Architekturbüro, in drei Phasen erhoben und Leitfadeninterviews mit den Künstlern sowie Architekt\*innen geführt sowie umfangreiches Sekundärmaterial in den Datenkorpus eingespeist.

Die teilnehmende Beobachtung begleitet die Recherchen der Künstler und Architekt\*innen in ihrer Arbeitspraxis. Dem liegt ein Verständnis von Praxis zugrunde, dass sie für grundsätzlich beobachtbar und wissend hält. An der Beobachtbarkeit von Praxis setzt die Arbeit methodisch wie theoretisch an: Methodologisch folgt sie dem Primat ethnografischer Forschung zur Beschreibung von Wissensbeständen, der performativen Hervorbringung

von Praktiken und ihrer Koordination und kreativen Handlungsanpassung (Breidenstein et al. 2013, 33). Theoretisch greift die Arbeit auf die in den Kultur- und Sozialwissenschaften seit dem practice turn (Schatzki et al. 2001; Reckwitz 2003) an Bedeutung zunehmenden praxistheoretischen Zugänge zurück. Dieses Theorieprogramm umfasst ein „heterogenes Feld familienähnlicher analytischer Ansätze, Erkenntnisstile und theoretischer Vokabulare“ (Schmidt 2017, 335), die die Sinnhaftigkeit menschlichen Tuns in Berücksichtigung ihrer Zeitlichkeit, Räumlichkeit, Materialität, Relationalität und Körperlichkeit analysieren. Praxistheorien fokussieren praktische Vollzüge körperlich-tätiger Akteure, das sog. ‚Doing‘ (Sacks 1985) und damit beobachtbare Tätigkeiten in ihrem Vollzug, und damit immer auch in Bewegung. In praxistheoretischer Perspektive fungieren Körper als Träger von Wissen, deren körperliches Können in den vollzogenen Praktiken lesbar wird. Wissende Körper agieren gekonnt in Raum und Zeit und mit anderen Körpern sowie mit Dingen. Sich Verhalten wird in dieser Perspektive zu einer praktischen Durchführung des inkorporierten Wissens und zur Darstellung des Wissens als einem „performed knowledge“ (Hirschauer 2008, 981): Der Körper gibt ständig Auskunft; wir sagen und zeigen, was wir wissen. Diese Perspektive auf wissende Körper und ihre Agenten macht Praktiken der Wissensproduktion empirisch beobachtbar.

Das praxistheoretische Theorieprogramm fokussiert die gekonnte Auf- und Durchführung von Praktiken, das routinierte Doing der ‚skilled bodies‘ und die performative Herstellung von Wissen in Praktiken. Künstlerische Wissensproduktion, so zeigen die empirischen Daten, sucht die eigenen Praktiken der Wissensproduktion auch zu irritieren und zu reflektieren. Das praxistheoretische Theorieprogramm kommt hier an seine Grenzen und wird daher um pragmatistische Konzeptionen ergänzt und kommt damit einer schon länger geäußerten Forderung nach einer „pragmatistische[n] Fundierung des Praxisbegriffs“ (Hörning 2004, 29) nach. Auch in aktuellen Diskussionen (Schäfer 2012; Volbers 2015; Alkemeyer u.a. 2015) werden pragmatistische Ansätze aufgegriffen und Aspekte von Reflexion, Kritik und Transformation in die praxeologische Theoriebildung eingebunden. Für kultur- und sozialwissenschaftliche Erkenntnisinteressen und insbesondere zur Beschreibung künstlerischer Praxis stellt der Pragmatismus ausgehend von der Analyse des problemlösenden Umgangs mit einer widerständigen Realität einen fruchtbaren Zugang zur Analyse von Wissenspraktiken dar. Insbesondere die Schriften John Deweys (1951, 2004), der sich vielfach mit künstlerischer Praxis auseinandergesetzt hat (1980), werden für die Analyse herangezogen. Deweys Ansatz folgt dem sog. doubt-believe-Schema, wonach Zweifel in einer Situation einen unbefriedigenden Zustand provozieren, ein

routiniertes Handeln unterbrechen und Reflexion sowie eine Problemlösung auslösen. Deweys Verständnis nach stoßen Probleme, Störungen oder ein Scheitern von Praxis die Auslegung der Situation und den Prozess der Explikation an. Dewey weist darauf hin, dass uns Wissen ebenso ‚ins Blut übergeht‘ wie ein Explizieren der Praxis erlernbar ist, was seinen Ansatz für die theoretische Reflexion künstlerischer Wissensproduktion relevant macht.

Praxistheorie in Ergänzung von pragmatistischen Konzeptionen erweist sich als ein fruchtbarer Zugang zur Beschreibung künstlerischer Praktiken ebenso wie zur „Analyse räumlicher, städtischer und architektonischer Phänomene“ (Schäfer 2017, 124). Bisher liegt jedoch noch eine geringe Anzahl empirischer Studien vor, die sich kreativer oder künstlerischer Arbeit aus praxistheoretischer Sicht angenommen haben (Zembylas 2014), wie zum Beispiel der Kreativarbeit in der Werbung (Krämer 2014) oder des Designs (Janda 2018), der Arbeit im Atelier des bildenden Künstlers (Schürkmann 2015), des Tanztheaters (Klein 2019) oder der Ausbildung zur Kuratorin (Molis 2019). Die Arbeiten markieren jeweils für die Sparte spezifische Praktiken kreativer Routinen. Parallel entwickelte sich in der kultursoziologischen Forschung eine (Wieder-)Entdeckung der Sinne für die soziologische Analyse von Wissens- und Wahrnehmungspraktiken (Prinz 2014; Prinz 2016; Goebel/Prinz 2015). Sie fragen danach, was sinnhaftes Wahrnehmen als soziale Praxis auszeichnet, wie sich das Wahrnehmen der verschiedenen Akteure, von Materialien und Dingen, Oberflächen und Räumen in soziologische Forschungen einbeziehen lässt oder welche Besonderheiten im Zusammenspiel zwischen Sinnen und Künsten, Architekturen oder Materialien in Erscheinung treten. Für die Arbeit ist relevant, wie Wahrnehmen und Wissen im Verhältnis zueinanderstehen und damit in praxeologischer Perspektive das Wie bzw. der Prozess des Wahrnehmens und der Wissensproduktion. Die vorliegende Arbeit nimmt daher in ihrer empirischen und theoretischen Begleitung die Wahrnehmungspraktiken der Künstler und Architekt\*innen in den Blick.

Im täglichen Doing ihrer Berufspraxis werden Architekt\*innen mit verschiedenen Wissensformen konfrontiert: Interessierte Laien, die Wünsche an die Gestaltung eines Hauses formulieren; Statiker und Ingenieure, die Ansprüche an die technische Gebäudeausstattung stellen; Investoren, die Raumprogramme zur ökonomischen Verwertung ihrer Immobilie vorgeben oder die interessierte Öffentlichkeit, der die städtebauliche Neuplanung eines Viertels zu vermitteln ist. Im Entwurfsprozess kulminieren diese Interessen gemeinsam mit den ästhetischen Ansprüchen des Architekten bzw. des

Architekturbüros. Die vorliegende Arbeit untersucht, wie sich dieser Entwurfsprozess gestaltet und aus den mündlich vorgetragenen oder schriftlich fixierten Wünschen und Ansprüchen ein dreidimensionales Objekt bzw. zunächst ein Model und ein Entwurf wird. In der englischsprachigen Literatur findet sich eine Anzahl an Arbeiten, die die Praxis des Berufs des Architekten zum Gegenstand haben (Cuff 1992; Awan et al. 2011, Yaneva 2009), und auch für den deutschsprachigen Raum nimmt die praxistheoretische Betrachtung des architektonischen Gestaltungsprozesses zu (Ammon 2019). Insbesondere die Phase des Entwurfs wird als spezifische Kulturtechnik (Gethmann/ Hauser 2009) betrachtet, die als Maßgabe für das Gelingen des architektonischen Projektes große Bedeutung hat und sich mit Anforderungen der Digitalisierung und Anpassungen an fluide Prozesse (Drach 2016) konfrontiert sieht. Eine empirische Fokussierung auf die Praktiken der Wissensproduktion vor dem und im Beginn des Entwurfsprozesses stellt jedoch noch ein Desiderat dar. Die vorliegende Arbeit stellt daher die Frage nach den Praktiken der Wissensproduktion in den Vordergrund und beobachtet den Prozess des Entwurfs in der Phase vor dem (ersten) präsentablen Entwurf.

Die empirische Untersuchung der künstlerischen Praxis weist einen engen Bezug zu anderen Arbeitsfeldern im Bereich der Stadt auf und legte daher einen Vergleich zur Anwendungspraxis nahe: Boris Sieverts ist eingebunden in eine stadtplanerische Kontexte, wird zu seiner ‚künstlerischen‘ Perspektive auf Stadt befragt und hat hierzu konkrete Konzepte entwickelt. Martin Nachbars Untersuchungen zum Gehen in der Stadt als Choreograf machen ihn zu einem Kenner des Zusammenhangs bewegungspraktischer wie ästhetischer Dimensionen des Städtischen. Wenn Künstler aber eingeladen werden (in stadtplanerischen Kontexten) und dazu einladen (in Performances) ihren ‚anderen‘ Blick auf Stadt zu thematisieren, stellt sich die Frage, wie Professionen der Architektur und Stadtplanung ihr Wissen und ihren spezifischen Blick auf Stadt erwerben. Die empirische Untersuchung der Arbeit in einem Architekturbüro lag daher nahe. Ebenso wie bei der künstlerischen Recherche liegt der Fokus der Arbeit hierbei auf der Phase der Recherche und der Konzeptentwicklung, nicht auf dem Werk oder dem Produkt selbst. Dies ist auch einem Werkverständnis der zeitgenössischen Kunst geschuldet, das eine Nicht-Abschließbarkeit postuliert und mit der Erstellung des Werkes weder den Produktionsprozess noch den Prozess der Wissensproduktion als abgeschlossen versteht. Die Wahrnehmungsformen der künstlerischen sowie der angewandten, baukünstlerischen Perspektive auf Stadt werden in der vorliegenden Arbeit als zwei professionalisierte Sichtweisen und zwei Wissenskulturen in den Fokus genommen. Die folgende Analyse der

routinierten Hervorbringung spezifischer Wissensformen entwickelt die These, dass die künstlerische Wissensproduktion über Stadt multiperspektivisch und -sensorisch in Bewegungen im Stadtraum vollzogen wird. Dabei geht es aber nicht um eine kinästhetische Forschung im Sinne einer Bewegungsempfindung, sondern Bewegungen stellen einen Modus von Wissensproduktion dar. Dieser epistemische Modus offeriert einen umfangreichen, sensuellen Kontakt mit Stadt. Basierend auf einem relationalen Raumverständnis wird der Raum der Stadt in Bewegungs- und Wahrnehmungspraktiken hergestellt. Die beobachteten Künstlerischen Wissensproduktionen setzen sich entsprechend mit der Herstellung von Stadt als Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum und ihren kulturellen und ästhetischen Kontextualisierungen auseinander. In dieser Forschungsarbeit wird die multiperspektivische und -sensorische Recherche im Stadtraum als Choreografische Stadtforschung fokussiert.

Für die empirische Forschung sind daher folgende Fragen leitend: Wie produzieren Architekt\*innen oder Künstler\*innen Wissen über den Stadtraum? Wie kommen sie zu ihrem Wissen bzw. welche Praktiken der Wissensproduktion lassen sich beobachten? Welche Recherche- und Wahrnehmungspraktiken des Stadtraums zeigen sich? Was geschieht also vor dem (ersten) präsentablen Entwurf bzw. der Performance? Und: Welche Rolle spielt der zu bespielende bzw. zu bebauende Ort im Rechercheprozess?

Die vorliegende Arbeit verbindet die Forschungsfelder Praxeologie, Stadtforschung und die Epistemologie künstlerischen Wissens. Die Forschungsfelder werden interdisziplinär zusammengeführt unter der Fragen, wie Künstler\*innen Wissen über Stadt produzieren. Sie entwickelt den heuristischen Begriff einer Choreografischen Stadtforschung und sucht diesen für kollaborative Praktiken im Überschneidungsbereich von Kunst, Stadtforschung und Stadtplanung fruchtbar zu machen.

Bevor im Folgenden ein Überblick über den Forschungsstand der Stadtforschung gegeben wird, soll noch ein Blick auf die professionelle Zuschreibung geworfen werden: Sowohl Boris Sieverts als auch Martin Nachbar werden (unter anderem) als Künstler adressiert und beauftragt. Beide betreiben Kunst als Profession (und nicht als Tätigkeit): Künstler wollen „ihre künstlerische Leistung zur Geltung bringen“ (Zembylas 1997, 95), sie haben Kenntnisse des Kontextes, in dem sie arbeiten (dem Markt, seiner Historie) und reflektieren diesen in ihren Werken und Arbeitspraktiken. Auch die Architektur gilt als künstlerisch: Architekt\*innen werden als Schöpfer\*innen von Baukunst angesehen, weswegen die architektonische Praxis in der vorliegenden Arbeit auch als baukünstlerisch adressiert wird. Die alte Diskussion, ob Architektur als Kunst oder Handwerk bzw. Ingenieurwissen zu

bezeichnen ist, wird aktuell aufgrund von globaler Architektur und ihren Protagonist\*innen virulent (Grubbauer/ Steets 2014). Sowohl im Bereich des Kunstwerks als auch in der Architektur geht es um Neuschöpfungen. Die Wissensproduktion im Bereich angewandter Kunst bzw. Architektur hat einen starken Anwendungsbezug, der sich in den Praktiken des Entwerfens - nämlich in der Berücksichtigung lokaler, finanzieller, ökonomischer oder juristischer Vorgaben – niederschlagen muss.

Auch Wissenschaft blickt auf Stadt und arbeitet an der Produktion zum Wissen über Stadt in zahlreichen Disziplinen und Perspektiven mit. Ein Überblick über den Stand der Stadtforschung soll daher im Folgenden gegeben werden.

## **1.1 Forschungsstand**

Stadtforschung stellt sich als ein transdisziplinäres Vorhaben dar, das von verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen betrieben wird und auf ein entsprechend breites methodisches wie theoretisches Vokabular zurückgreift. Die im englischsprachigen Raum als Urban Studies bezeichneten Forschungen speisen sich aus den theoretischen und methodischen Zugängen verschiedener Disziplinen wie der Soziologie, der Geografie, den Kulturwissenschaften oder der Philosophie und stellen damit ein breites akademisches Forschungsfeld dar. Dies trägt dem Gegenstand der Stadtforschung Rechnung, der sich als ein hochgradig komplexer Forschungsgegenstand darstellt: „Stadt als akademischer Gegenstand muss wie ein kubistisches Gemälde erst aus Splittern diverser Disziplinen zusammengesetzt werden.“ (Eggers 2014, 281) Entsprechend schwierig ist es, für dieses Mosaik eine über-disziplinär geltende Definition vorzulegen. Vielfach wird auf klassische Autoren der Soziologie wie Max Weber verwiesen und Stadt als eine umschlossene Siedlung beschrieben, die die Aspekte Größe, Dichte und Heterogenität kennzeichnen. In Abgrenzung zu ländlichen Gebieten wird auf die Orientierungsfunktion der Stadt für das sie umgebende Land hingewiesen. Die Humangeografie verzichtet auf einen Definitionsentwurf und beschreibt Städte anhand von Kriterien wie Einwohnerzahl, Einwohner pro Quadratkilometer, Arbeitsplätze, Verdichtung, Differenzierung, Verflechtung, Fläche, Funktionaler Bedeutungsüberschuss. Statistische wie rechtlich-historische Stadtbegriffe sind wegen ihrer mangelnden Beschreibungsfähigkeit immer wieder verworfen worden. Auch die Stadt-Land-Unterscheidung stellt gerade in Metropolregionen kein Differenzkriterium mehr dar, so dass gegenwärtig festzuhalten ist:

„Die Stadt des 21. Jahrhunderts existiert nicht.“ (Streule 2013, 2) Ebenso kann „eine selektive Wahrnehmung bei jeder Beschreibung von dem, was ‚Städtisch‘ ist, nicht vermieden werden“ (Eckardt 2014, 3). Gerade europäische Beschreibungen des Städtischen blenden subalterne Vorstellungen aus, worauf postkoloniale Urbanitätstheorien wiederholt verweisen.<sup>1</sup> Die Stadt bzw. das Städtische ist eine Produktionsleistung sowohl auf Wahrnehmungsebene als auch in ihrer materiellen Ausprägung. Robert Ezra Park fasste dies bereits in seinem inzwischen als Grundsatzartikel zu bezeichnenden Aufsatz „The City“ (1925) zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Verweis auf die produktiven Leistungen derjenigen, die in ihr leben:

„The city is a state of mind, a body of customs and traditions, and of organized attitudes and sentiments that inhere in this tradition. The city is not, in other words, merely a physical mechanism and an artificial construction. It is involved in the vital processes of the people who compose it, it is a product of nature and particularly of human nature.“ (Park 1925, 1)

Städte werden von den Menschen gemacht, die in ihr leben. Diese Aussage lässt sich in einem engeren und weiteren Kontext fassen, etwa wenn die täglichen Praktiken der Herstellung von Stadt durch die Nutzungen ihrer Bewohner\*innen (de Certeau 1988) fokussiert werden, die zu einer spezifischen Eigenlogik (Berking/ Löw 2008) führen. Ebenso liegt die Produktionsperspektive teleologisch den Bestrebungen eines Rechts auf Stadt (Lefebvre 2016) bzw. den seit den 1990er Jahren zunehmenden partizipativen Prozesse im Bereich der Stadtentwicklung und des Städtebaus zugrunde.

Die Vielgestaltigkeit der Stadt definiert denn auch die Breite des Forschungsspektrums, das sie zu beschreiben sucht. Monodisziplinäre Ansätze stoßen an ihre Grenzen, die Forderung einer trans- und multidisziplinären Stadtforschung ist daher in den Selbstbeschreibungen der Stadtforscher\*innen allgegenwärtig: „Eine transdisziplinäre Stadtforschung ergibt sich vor allem aus der Notwendigkeit, dass die Komplexität des Städtischen durch spezialisiertes Wissen nicht angemessen berücksichtigt werden kann.“ (Eckardt 2014, 6) Diese Forderung findet in der Forschungspraxis sowie in vielen wissenschaftlichen Projekten trans- und interdisziplinärer Zusammenarbeit jedoch nicht immer ihre Umsetzung. Die über die Stadt aussagenden Disziplinen stehen zum Teil in nicht

---

<sup>1</sup> Postkoloniale Theoretiker\*innen verweisen auf den in der Stadtforschung noch immer vorherrschenden westlichen Blick, sowohl in einer möglichen Definition von Stadt als auch in den Untersuchungsorten. Der sog. globale Süden wird jedoch zunehmend in den Blick genommen und diese Kritik reflektiert (Myers 2011; Huffschild, Wildner 2013).

erheblicher Konkurrenz mit jeweils anderen Erkenntniszugängen zur Stadt. „Transdisziplinarität ist ein in der Stadtforschung breit geteiltes Plädoyer, diese aber in der eigenen Forschungspraxis konsequent durchzudeklinieren, darauf lassen sich nur wenige ein.“ (Streule 2013) Die Methoden und Theorien der ‚zuliefernden‘ Disziplinen - Geschichte, Geografie, Soziologie, Stadtplanung, Ökologie sowie zunehmend auch der Psychologie und der Medienwissenschaft - differieren erheblich. Eine gleichberechtigte, kollaborative Praxis ist daher oft nur schwer zu organisieren.

Entsprechend lässt sich kein Methodenkanon der Stadtforschung feststellen; im Gegenteil: Diese variieren je nach Perspektive und Disziplin (Eckardt 2014). Dennoch lässt sich festhalten, dass Stadtforschung methodologisch vornehmlich empirisch-qualitativer Forschung verpflichtet ist. Insbesondere die Methode der Ethnografie hat in der Stadtforschung vielfach Anwendung gefunden und ermöglicht

„einen dichten Zugang zum Erforschen von Stadt und der ihnen inhärenten gesellschaftlichen Machtverhältnisse und politischen Kämpfe, sondern auch zur Reflexion der eigenen Involviertheit und des politischen Gehalts einer engagierten Wissenspraxis“ (Genz 2020, 26).

Dagegen zeigt die Geschichte der Stadtforschung im 19. Jahrhundert (Lindner 2004), dass zunächst machtpolitisch inspirierte Makroperspektiven auf den Raum der Stadt eingenommen wurden, die durch einen Wunsch nach Überblick gekennzeichnet waren. Im 20. Jahrhundert gewinnt durch die Zunahme der Großstädte und ihrer heterogenen Bewohnerschaft die soziale Dimension des Städtischen an Bedeutung und in Mikrostudien untersucht. Exemplarisch hierfür stehen die Untersuchungen der Chicago School of Sociology mit ihren Protagonisten Robert E. Park, Ernest Burgess oder Louis Wirth. Bis in die Gegenwart üben sie einen „ungebrochene[n] Einfluss“ (Lindner 2004, 113) auf die Stadtforschung aus. Die Chicago School entwickelte einen eigenen Forschungsstil, der Stadtforscher weltweit inspirierte und Ethnografie zu der Methode der Stadtforschung macht. Die ethnografischen Studien tauchen in die städtische Lebenswelten und Szenen ein, pflegen einen entdeckenden und unvoreingenommenen Untersuchungsstil, der nicht das Fremde und Defizitäre sucht, sondern durch ein Dabei-sein Beschreibungen produziert, die die Sinne ansprechen und die Leser\*in mit dieser Welt bekannt machen. Die Arbeiten der Chicago School wirken bis heute über stadtsoziologische Forschungen hinaus auf die Stadtforschung. So ist auch die aktuelle Stadtforschung bestimmt durch

„die aus der postmodernen und poststrukturalistischen Wende resultierende wissenschaftliche Reflexivität, die neu bewertete Ethnografie und der Fokus auf die

soziale Produktion von Raum als zentrale sozialwissenschaftliche und erkenntnistheoretische Stränge die Stadtforschung auf inhaltlicher und struktureller Ebene bis heute durchziehen.“ (Streule 2013)

Auf theoretischer Ebene entstand angesichts der komplexen stadtentwicklungstechnischen Herausforderungen in den vergangenen Jahren in der Stadtsoziologie erneut eine „Aufmerksamkeit für die grundlegende Frage der Produktion von Stadt“ (Breckner 2015, 114). Prominent diskutiert wurden bspw. Löw und Berking's Konzeption einer Eigenlogik der Stadt (2008) als eine der möglichen Konzeptualisierungen städtischer Wirklichkeiten. Sie entwickeln darin eine Soziologie der Stadt, die die lokalen Kontextbedingungen und Unterscheidbarkeit von Städten fokussiert und insbesondere auf den für die soziologische Analyse für Städte als typisch markierten Aspekten von Verdichtung und Heterogenisierung beruht. Die von Berking und Löw vertretene These der Eigenlogik von Städten sieht deren jeweilige Strukturen als spezifischen Einfluss auf die Bewohner\*innen, die diese in ihren täglichen Routinen inkorporieren und aktualisieren. Das Konzept der Eigenlogik erfasst „praxeologisch die verborgenen Strukturen der Städte als vor Ort eingespielte, zumeist stillschweigend wirksame präreflexive Prozesse der Sinnkonstitution (Doxa) und ihrer körperlich-kognitiven Einschreibung (Habitus)“ (Löw 2008a, 42).<sup>2</sup> Löw und Berking verstehen Städte als Wissensobjekte, die sich unterscheiden lassen und spezifische Eigenheiten aufweisen. Die Eigenlogik „webt sich in die für die Lebenspraxis konstitutiven Gegenstände hinein“ (Löw 2008b, 77) und „affiziert so in einem umfassenden Sinne die Körper, Materialitäten und Praktiken der Stadt“ (Wietschorke 2013, 209).

Im Zuge des spatial turns hat sich eine relationale Stadtforschung etabliert, die Stadt als soziomaterielle Verbindungen untersucht. Fruchtbare Ansätze entstehen zum einen in der praxistheoretisch inspirierten Stadtforschung, die die theoretische Perspektive auf das Städtische zu einem ‚Making / Experiencing / Doing City‘ erweitert. So nehmen diese Arbeiten Raum als Interaktion von Materialitäten und Körpern in den Blick und machen so deren Strukturierungen und Ordnungen sichtbar. Gegenstand praxistheoretischer Untersuchungen zur Stadt sind Prozesse der Herstellung, Nutzung und Umnutzung von Architekturen (Göbel 2015), der Zusammenhang von Migration und Urbanität (Boesen et al. 2015), Untersuchungen zur Mittelstadt (Schmidt-Lauber et al. 2020), die Praxis des Wayfinding (Kazig/ Popp 2011) oder zur städtischen Raumwahrnehmung (Böhm 2015).

---

<sup>2</sup> Auch Rolf Lindner (2003) hatte mit seinem Konzept des Habitus der Stadt auf einen spezifischen Vorstellungsraum von Stadt (in Form von Bildern oder Geschichten) rekurriert, der den physikalischen Raum überlagert. Die Bilder von einer Stadt prägen deren jeweilige Wahrnehmung und stabilisieren sie wiederum.

Eine andere einflussreiche, theoretische Erweiterung des Stadtforschungsprogramm stellen zum anderen die durch die Akteur-Netzwerk-Theorie inspirierte Assemblageforschung dar (Faras/ Bender 2010; Färber 2013, 2014). Statt von ‚der‘ Stadt ist in dieser Perspektive von Versionen von Stadt als Ergebnis stetig neu zu (re-)konstruierenden Praktiken (Färber 2013) zu sprechen.

Als Erweiterung der ethnografisch-basierten Forschung zu Stadt erfahren Stadtforschungen Aufmerksamkeit, die die Sinneswahrnehmungen urbaner Strukturen erforschen. Der sog. Sensory Urbanism (Adams/ Guy 2007; Degen/ Rose 2012; Globa et al. 2019) hat sich zu einer Forschungsrichtung der Stadtforschung profiliert, die sich im Zuge der Ästhetisierung von Städten auf der einen und ihren erhöhten Umweltbelastungen auf der anderen Seite als fruchtbare Basis der anwendungsbezogenen Bereiche der Architektur, Stadt- und Regionalplanung sowie Landschaftsarchitektur liefert. Das von der Britischen Forschungsgemeinschaft (Arts and Humanities Research Council UK) geförderte internationale Forschungsnetzwerk ‚Die Stadt der Sinne‘ (AHRC Sensory Cities Network) beispielsweise untersucht die Wirkung von Städten auf Sinneswahrnehmungen. Ähnliche sog. Sensuous Geographies stellen eine Möglichkeit dar,

„die kulturelle Textur von Räumen in ihrer Materialität mit dem wahrnehmenden Subjekt zu vermitteln: Über visuelle, akustische, olfaktorische, gustative und haptische Anmutungsqualitäten wird der Stadtcharakter sozusagen körperlich angeeignet und erfährt eine Syntheseleistung, die ihn plausibel - sinnfällig - macht“ (Wietschorke 2013, 211).

Aktuelle Studien der Stadtforschung entstehen des weiteren zu Themen wie Nachhaltigkeit, Klimawandel, Stadtnatur (Firmhofer 2018; Heinelt 2015; Winter 2014), neue Mobilität, Digitalisierung und Stadt (Ziemer 2021; Ziemer/ Hälker 2020; Bauriedl/ Strüver 2018), Migration, demographischer Wandel, co-Housing, Gentrifizierung (Holert/ Terkessidis 2006; Ley et al. 2020; Voigtländer 2019) oder Raumordnungspolitiken als Verdichtung politischer Kräfteverhältnisse, die Repolitisierung der Planung sowie Partizipation, kollektive Stadtgestaltung (Schöning et al. 2017; Tribble et al. 2017; Berger 2017; Schiewe/ Ziemer 2017) oder die Kuration des Urbanen (Krasny 2015; Weber/ Ziemer 2017). Sie bilden damit die Spannbreite gesellschaftlicher Fragen in Bezug auf ihre urbane Kontextualisierung ab. Die wiederholt geforderte Multidisziplinarität der Stadtforschung hat vor allem in die anwendungsbezogenen Bereiche der Planung eine Öffnung für andere Disziplinen und Beiträger\*innen eingebracht, so dass hier die transdisziplinäre Forschung im Sinne einer Mode-2-Forschung mit Beiträger\*innen nicht-

wissenschaftlicher, sondern praxisbezogener Expertise zugenommen hat (siehe dazu ausführlich Kap. 2.2.2). Im Zuge der aktuellen Debatte um eine Repolitisierung der Planung hat die wissenschaftliche Diskussion außerdem die Mitgestaltungsansprüche von Bürger\*innen und Anwohner\*innen aufgegriffen. Insbesondere neue Strukturmodelle der Stadtentwicklung finden dabei Beachtung, wenn beispielsweise neue Formen der bürgerlichen Beteiligung an Quartiersentwicklungen begleitet oder Künstler\*innen in die Stadtentwicklungsprozesse eingebunden wurden. Unter dem Stichwort Partizipative Stadtentwicklung finden die Perspektiven von Bürger\*innen, Anwohner\*innen und auch Künstler\*innen Eingang in Planungs- und Gestaltungsprozesse der Stadtentwicklung und führen zu einer Hybridisierung von Stadtplanung und kultureller Praxis (Berger/ Ziemer 2017). Insbesondere ein Wissen von Künstler\*innen in Planungsprojekten zur Generierung neuer Strukturen der Stadtentwicklung gewinnt dabei an Aufmerksamkeit. Als problematisch wird hierbei die Legitimation von Künstler\*innen für ausgebliebene breite Partizipationsprozesse bzw. Bürger\*innenbeteiligung (vgl. Landau / Mohr 2015, 173) diskutiert. Die in diesem Zuge von Stadtplanung und -entwicklung eingeholte künstlerische Perspektive auf Stadt und das spezifische Wissen der Künstler\*innen wird in der wissenschaftlichen Reflexion unter dem Stichwort ‚Künstlerische Stadtforschung‘ (Eckardt 2014, 211ff) verschlagwortet und als kreative Praktiken kollektiven Lernens qualifiziert (Kagan 2011). Damit finden künstlerische Perspektiven auf Stadt und künstlerische Methoden Eingang in die wissenschaftliche Stadtforschung, zum einen als idiosynkratische Wissensproduktion oder zum anderen als Kooperationspartner für transdisziplinäre Wissensproduktionsprozesse (Kunst und Wissenschaft gemeinsam). Wenngleich das Interesse der wissenschaftlichen Reflexion der Methoden künstlerischer Stadtforschung in den letzten Jahren parallel zum Diskurs um künstlerische Forschung zugenommen hat (Wildner 2015; Rohde/ Wildner 2020; Schwanhäüßer 2016; Scherzinger 2017; Barthel 2019), stellt die systematische empirische Untersuchung dieser sog. Künstlerischen Stadtforschung noch weitestgehend ein Desiderat dar. Wie das Wissen einer künstlerischen Stadtforschung produziert wird und im Vergleich z.B. zu angewandten Bereichen der Architektur oder Stadtplanung, wurde bisher nicht untersucht. Diese Lücke sucht die vorliegende Arbeit zu schließen.

## 1.2 Aufbau der Arbeit

Wer sich aus einer spezifischen Perspektive mit Stadt auseinandersetzt, so die grundlegende Annahme dieser Arbeit, erwirbt ein je spezifisches Wissen über seinen Gegenstand. Künstler\*innen, die sich mit Stadt beschäftigen, produzieren Wissen in Stadt über Stadt. Aus diesem Aspekt leitet sich wie oben beschrieben die Kernfrage der Arbeit ab: Wie wissen Künstler\*innen, was sie über Stadt wissen?

Dass Künstler wissen, ist ein ebenso banaler wie kritisch beäugter Aspekt. Sie mögen zwar wissen, aber können sie es auch beschreiben bzw. offenbart sich das Wissen ‚nur‘ in den künstlerischen Arbeiten? Um welches Wissen handelt es sich also: Ist es ein ‚anderes‘ Wissen? Und wie gewinnen die Künstler\*innen ihr Wissen? Ist dieser Prozess der Wissensgenerierung gar als Forschung zu beschreiben? Die skizzierten Fragen markieren einige Außenposten einer Diskussion um künstlerisches Wissen und dessen Anwendungs- und Geltungsbereich. Dabei werden zwei Wissenskulturen, ihre epistemischen Dinge und ihre Wissensordnungen in Überschneidung gebracht: Kunst und Wissenschaft (2.2). Die sich daran anknüpfenden Diskussionen um Künstlerische Forschung wurden in der Kunstphilosophie und -theorie in den letzten 20 Jahren insbesondere in Europa intensiv geführt und sollen überblicksartig dargestellt werden (2.2.1). Den Erwerb künstlerischen Wissens als Forschung zu bezeichnen, stellt einen wesentlichen Aspekt dieser Diskussion dar, der ebenso programmatisch gesetzt wurde und daher kritisch zu reflektieren ist. In der Wissenssoziologie wird der Begriff der Wissensproduktion favorisiert, der auch in der vorliegenden Arbeit Anwendung findet, ebenso wie ein Verständnis des Begriffs der Forschung für die vorliegende Arbeit präzisiert wird (2.2.2).

In den vielfach programmatischen Diskussionen um Künstlerische Forschung geriet der Gegenstand selbst ins Hintertreffen: Wie erwerben Künstler\*innen ihr Wissen? Wenn das Wie des Künstlerischen Wissens zur Disposition steht, können praxistheoretische Ansätze gewinnbringend eingebracht werden: Wie wird Wissen erworben, wo ist Wissen zu finden und welche Perspektive auf Wissen eint praxistheoretische Ansätze? Diese Fragen und Zugänge sollen dargestellt werden (2.1). Der Korpus praxistheoretische inspirierter Literatur in den Sozial- und Kulturwissenschaften zur Frage der Wissensproduktion in spezifischen Wissenskulturen wächst stetig an. Sinnliche Wahrnehmung gilt dabei als Erkenntnislieferant des Wissens. Wie aber ist sinnliche Wahrnehmung praxistheoretisch zu fassen? (2.1.1) Auf der Basis der empirischen Daten der Arbeit stellen Praktiken der

Explikation und Reflexion nicht nur routinierte Vollzüge, sondern kreative Anpassungen an Handlungssituationen dar, die maßgeblich zur Wissensproduktion beitragen. Das praxistheoretische Programm stößt bei der Erklärung des Scheiterns, Anpassens von Praktiken sowie der Explikation und Reflexion an seine Grenzen. Die Verschränkung mit pragmatistischen Konzepten soll das theoretische Vokabular der praxistheoretischen Diskussion erweitern und dazu beitragen, reflexive Momente und kreative Handlungsanpassungen besser beschreibbar zu machen (2.1.2).

Meine Arbeit basiert empirisch auf der ethnografischen Begleitung der Recherchen von zwei Künstlern, die sich in ihren Arbeiten mit Stadt auseinandersetzen sowie in vergleichender Betrachtung der angewandten Seite der Architektur. Beide Bereiche produzieren ein spezifisches Wissen über Stadt als einem spezifischen Raum. Wie aber ist Raum zu denken? Sozial- und kulturwissenschaftliche Raumkonzeptionen (2.3.1.) ebenso wie ästhetische und künstlerische Konzeptionen des Stadtraums sollen vorgestellt werden (2.3.2). Da die empirischen Daten der Arbeit zeigen, dass künstlerische Wissensproduktion raum-zeitliche Wissensordnungen produziert, soll weiter mit Referenz auf den Begriff der Choreografie, wie er ausgehend von der tanzwissenschaftlichen Diskussion auch für sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen fruchtbar gemacht wurde, dieser als heuristischer Begriff für die künstlerische Wissensproduktion über Stadt entwickelt werden (2.4).

Ethnografische Methoden haben sich wie oben dargestellt zu einem Standard der Stadtforschung entwickelt und sind dies ebenso für die praxistheoretische Forschung geworden. Die Methode wird daher in Bezug auf das praxeologische Theorieprogramm (3.1) sowie zum Gegenstandsbereich der vorliegenden Arbeit reflektiert (3.2).

Die Ethnographie künstlerischer und baukünstlerischer Wissensproduktion mit dem Fokus auf den Prozessen der Recherche werden als Praktiken analysiert und dargestellt (4). Die Empirie macht das Rückgrat der vorliegenden Arbeit aus, aus dem die theoretische Konzeption des Begriffes der Choreografischen Stadtforschung entwickelt, an das Material zurückgeführt und für die kollaborative Praxis von Stadtforschung, -planung und Kunst fruchtbar gemacht wird (5).

## 2. Praktiken künstlerischer Wissensproduktion

Wenn ‚das Wissen‘ in einer Arbeit derart prominent gesetzt wird, bietet sich zunächst eine begriffliche Klärung an. Die Klärung des Wissensbegriffs und der Tragfähigkeit und -weite von Erkenntnissen ist seit einer weit in die Antike reichenden Auseinandersetzung bis in die Gegenwart Gegenstand von Diskussionen. Die ontologische Bestimmung des Wissensbegriffs stellt eine schwierige Angelegenheit dar (Baumann 2002, 29). Ein über die Disziplinen geteiltes Verständnis besteht ggf. darin, dass Wissen „eine multidimensionale Kategorie“ (Maasen 2009b, 88) ist. Der bis heute gebräuchlichste und zugleich älteste, überlieferte Wissensbegriff geht auf Platon (Theaitetos) zurück. Er lieferte mit seinen Ausführungen die in der Epistemologie<sup>3</sup> als Standard gefasste, dreigliedrige Definition von Wissen als ‚wahre, gerechtfertigte Überzeugung‘.<sup>4</sup> Über die Quellen des Wissens, was also als Ursprung oder Basis des Wissens gelten kann, herrscht in der epistemologischen Diskussion keine völlige Übereinkunft. Als Wissensquelle gelten u.a. Wahrnehmung, Erinnerung, Schlussfolgerung, Erfahrung, Vernunft bzw. logisches Denken, Vorstellung, Erinnerung, ebenso wie Introspektion oder Hörensagen.<sup>5</sup>

Die erkenntnistheoretische Tradition fokussiert vornehmlich Wissensformen, die auf kognitive Aspekte (Schnädelbach 2002, 33) rekurrieren und sprachlich verfasst werden

---

<sup>3</sup> In der epistemologischen Diskussion geraten drei gängige Wissenstheorien in Konflikt, die jedoch jeweils den Begriff des Wissens nicht hinreichend erklären können: 1. Internalisten/ Fundamentalisten teilen die Auffassung, dass eine wahre Überzeugung, um gerechtfertigt zu sein, eine Beziehung zu best. anderen Überzeugungen aufweisen muss (ich denke, dass ich denke, muss also wahr sein). 2. Kohärenztheorie: Es gibt keine letzten Überzeugungen; jede Rechtfertigung bedeutet Kohärenz: Die Rechtfertigung von Überzeugung erzeugt Wahrheit (Davidson 1986); Problem: bloße Widerspruchsfreiheit reicht für Wissen nicht aus, zumindest einige Überzeugungen müssen auf Evidenz beruhen bzw. von außen kommen. 3. Kausale Wissenstheorie: Überzeugungen sind zuverlässig, wenn sie durch einen zuverlässigen Prozess hervorgebracht worden sind. Dieser Reliabilismus sieht die Verbindung zwischen Erfahrung und Begriffen: wenn unsere Kognition durch Evolution entstanden ist, ist unser Wissen das Produkt dieser Bedingung. Das Problem der drei Ansätze ist, dass sie einen Individualismus postulieren und Wissen zur Angelegenheit individueller Überzeugungen machen. Hier lautet das u.a. von strukturalistischen Theorieansätzen vorgebrachte Gegenargument: Wissen ist eine kollektive menschliche Unternehmung.

<sup>4</sup> Auf die Frage, ob ein gerechtfertigtes Für-Wahr-Halten eine hinreichende Bedingung für Wissen ist, lieferte der amerikanische Philosoph Edmund Gettier mit seinem nur dreiseitigen Aufsatz 1963, eine vieldiskutierte Antwort. Er wies Platons Wissensdefinition als wahre, gerechtfertigte Meinung am Beispiel von Einschätzungen darüber, welcher von zwei Bewerbern eine Stelle tatsächlich erhält, zurück. Eine gerechtfertigte Überzeugung gilt seitdem als Bedingung für Wissen als nicht ausreichend, es hat zahlreiche weitere Definitionsversuche gegeben. Eine umfänglich anerkannte Definition des Wissensbegriffs steht weiterhin aus.

<sup>5</sup> Schnädelbach bezeichnet Wissensquellen als Wissensformen oder -stufen: Er weist darauf hin, dass diese verkürzt auch als „eine Klassifikation von Überzeugungsarten“ (Schnädelbach 2002, 38) gesehen werden können und empfiehlt in Analogie zu Aristoteles *Metaphysik* eine Orientierung an dessen Wissensstufen: Wahrnehmung, Erinnerung, Erfahrung, Kunst/Wissenschaft (vgl. Schnädelbach 2002, 38).

oder zumindest werden können. Das diesem Wissensbegriff zugrunde liegende rationalistische Paradigma unterliegt eine Trennung von Körper und Geist, die ebenfalls auf Platon zurückgeht und sich in der Logik des sog. cartesianischen Dualismus zuspitzt: Die Körper-Geist-Dichotomie findet in René Descartes' Diktum „ego cogito, ergo sum“ (Ich denke, also bin ich) Wiederhall, das die menschliche Erkenntnisfähigkeit an ein Selbst-Bewusstsein sowie zwei verschiedene Substanzen - Geist und Materie - und damit an kognitive bzw. mentale Prozesse bindet. Diese Differenzierung wird auch an der Unterscheidung zwischen gegenständlichem (knowledge of) und propositionalem Wissen (knowledge that) sowie Fähigkeiten (knowledge how) deutlich: Knowing how wird hier als ein praktisches Wissen im Sinne eines praktischen Könnens und Sich-verstehen-auf konzeptioniert. Das propositionale Wissen, das sog. knowing that wird so zu einem Distanzwissen, welches das praktische Wissen beschreiben kann (siehe 2.1).

Das cartesianische Paradigma wird in philosophischen Strömungen wie der Phänomenologie oder dem Pragmatismus sowie in Folge zahlreicher turns (linguistic, practice, performative, spatial, material) auch in sozial- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen angezweifelt. Vor allem die Körpersoziologie hat in diesem Zusammenhang zu einem Zusammendenken des Körperlichen und Mentalen oder sogar zu einer in-eins-Setzung geraten und damit insbesondere die soziologischen Diskurse über Körper und Wissen befruchtet.<sup>6</sup> Die Soziologie blickt auf Wissen in seiner praktisch erzeugten Dimension als „vermittelten und vermittelbaren Sinn“ (Knoblauch 2008, 466), der sozialem Handeln zugrunde liegt und dessen Erforschung Gegenstand der Soziologie ist. Die Wissenssoziologie fokussiert entsprechend die „sozialen Bedingungen und Bedingtheiten des Erkennens und Wissens“ (Kneer 2010, 707) und zunehmend auch des Nicht-Wissens. Statt einer cartesianischen Trennung werden in der sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskussion verschiedene Wissensformen und -typen (Erfahrungswissen, Expertenwissen, praktisches Wissen bzw. Können) stark gemacht. Auch praxistheoretische Ansätze folgen

---

<sup>6</sup> Stefan Hirschauer (2008) hat eine fruchtbare Unterscheidung der soziologischen und kulturwissenschaftlichen Konzepte eines Körperwissens als ein Wissen vom, am und im Körper bereitgestellt. Demnach erscheint der Körper beim Wissen vom Körper\_als ein Gegenstand von z.B. biologischen oder medizinischen Wissens und wird zu einer Fläche, auf die aktuelle Diskurse (z.B. medizinische, ökotrophologische wie trainingswissenschaftliche Erkenntnisse) eingraviert werden. Das Wissen im Körper setzt den\_Körper als einen Träger von Wissen ins Werk. Körper wird hier zum einen als Zugang zur Welt oder Erkenntnisträger konzeptioniert, als wissende Körper, wie in phänomenologischen Ansätze verstehen, oder zum anderen in praxeologischer Perspektive als Träger von Praktiken, die wiederum Wissen kommunizieren. Ein Wissen am Körper sieht Körper als Kommunikationsmedium, das in Form eines Displays (Gofman) ständig Auskunft gibt und Wissen verbal, visuell, technisch und somatisch kommuniziert (Schindler 2011) und darstellt. Wissen wird in dieser Perspektive zu einem „performed knowledge“ (Hirschauer 2008, 981).

einem Wissensbegriff, der die Trennung zwischen körperlichem und geistigem Wissen aufzuheben sucht, was sie für die Kernfrage der vorliegenden Arbeit, wie Künstler\*innen Wissen produzieren, so relevant macht. Im Folgenden soll nach einem Überblick über das praxistheoretische Forschungsprogramm dessen spezifische Perspektive auf Wissen dargestellt werden.

## **2.1 Praktiken und ihr Wissen**

Die vorliegende Arbeit verwendet in ihrem Titel das Wort Praktiken und greift damit auf Theorien und Konzepte zurück, die in den Kultur- und Sozialwissenschaften spätestens seit dem sog. practice turn (Schatzki et al. 2001; Reckwitz 2003) die Sinnhaftigkeit menschlichen Tuns in Berücksichtigung ihrer Zeitlichkeit, Räumlichkeit, Materialität, Relationalität und Körperlichkeit analysieren. Praxistheorien interessieren sich für die praktischen Vollzüge körperlich-tätiger Akteure, das sog. ‚Doing‘ (Sacks 1985), also für beobachtbare Tätigkeiten in ihrem Vollzug. Praxistheorien „bezeichnen keine einheitliche Theorie, sondern ein neues und heterogenes Feld familienähnlicher analytischer Ansätze, Erkenntnisstile und theoretischer Vokabulare, das durch unscharfe Grenzen gekennzeichnet ist“ (Schmidt 2017, 335) und werden über Disziplingrenzen hinweg genutzt. Als Sozialtheorien suchen sie soziales Geschehen - Ordnung, Wandel bzw. Stabilität von Gesellschaften - zu beschreiben. Als Kulturtheorie legen sie einen weiten Kulturbegriff im Sinne eines geteilten, praktischen Verstehens zu Grunde und fragen nach den dem praktischen Können und Verstehen zugrundeliegenden kulturellen Wissensordnungen. Praxistheorien sind damit immer als Kulturosoziologie zu verstehen. Als Begründer des soziologischen Paradigmas praxistheoretischer Forschungen gelten Pierre Bourdieu und Antony Giddens, Positionen wie die von Theodore Schatzki, Michel Foucault, Judith Butler, Bruno Latour. Kulturosoziologische Untersuchungen von Alltag in den Cultural Studies oder mikrosoziologische Untersuchungen in den Science Studies haben das theoretische Programm erweitert. Aus der Konzentration auf die Praxis und dem praxistheoretischen Anspruch, Theorien empirie-nah zu entwickeln (Schmidt 2012, 13), ergibt sich ein Primat empirischer Untersuchungen und der Nutzung ethnografischer Methoden.

Praxistheorien fokussieren Praktiken: Sie gehen davon aus, dass menschliches Handeln oder sich Verhalten in sogenannten Praktiken stattfindet. Diese werden als Tätigkeiten,

„materiale Ereignisse“ (Hillebrandt 2014, 55), als „temporally unfolding and spatially dispersed nexus of doings and sayings“ (Schatzki 1996, 89) oder sozialtheoretisch als „‘kleinste Einheit‘ des Sozialen“ (Reckwitz 2003, 288) gefasst. Praxis meint also den „körperliche[n] Vollzug sozialer Phänomene“ (Hirschauer 2017, 91), während Praktiken dessen Formen sind.

Praxistheorien grenzen sich in ihrer Perspektive auf soziales Geschehen grundsätzlich von Handlungstheorien ab. Letztere gehen davon aus, dass Handlungen intentionsgeleitet oder zumindest als Folge eines Impulses in Gang gesetzt werden, zweckrational und von Normen geleitet. Übertragen auf soziologische Methoden meint dies, dass handlungstheoretische Ansätze die Akteure - methodologisch vornehmlich in Interviews - nach dem Grund für ein bestimmtes Verhalten fragen, nach dem Warum und Wozu. Der Soziologe Stefan Hirschauer formuliert daher für das in der Soziologie lange vorherrschende Primat zur Nutzung qualitativer Interviews pointiert: „Die Gesellschaft besteht aus Anschlüssen zur Erteilung von Auskünften. Soziologische Frage? Anruf genügt!“ (Hirschauer 2008, 976). Praxistheorien dagegen fokussieren auf den Begriff der Praxis als fundamentale Analysekategorie. Sie gehen davon aus, dass „Praxis dem Subjekt und seinen Intentionen konstitutiv vorausgeht und Handlungsfähigkeit vielmehr als Effekt der Praxis zu begreifen ist“ (Schäfer 2017, 118). Denn: Nicht jede Tätigkeit ist intentionsgeleitet oder wird ‚überlegt‘ in Gang gesetzt oder gehalten. Dies wird beim Blick auf alltägliches Geschehen deutlich: Bei einem Gespräch über ein u.U. komplexes Thema während des Gehens wird ‚nebenbei‘ gesprochen, werden ebenso ‚nebenbei‘ Türen geöffnet, Gesprächsregeln und die Etikette beachtet. Wäre für jede der bezeichnenden mitlaufenden Tätigkeiten ein Denkprozess nötig, könnte es kein flüssiges Gespräch und keinen unterbrechungslosen Gang von A nach B geben. Praxistheorien nehmen eine starke Routine in unserem alltäglichen Tun an und fokussieren daher auf Gewohnheiten, ohne jeweils nach der Bewusstseinsbeteiligung einer Aktivität zu fragen, denn diese ist in vielen Tätigkeiten des täglichen Lebens nicht notwendig. Diese Perspektive führt zu einer Abkehr von mentalistischen Perspektiven auf menschliches Tun: „Von Handlungstheorien aus betrachtet, sind Praktiken Handlungen ohne ‚Akteure‘, nämlich ein Strom des Handelns ohne Stilisierung eines souveränen Zentrums und rationalen Ursprungs.“ (Hirschauer 2017, 93). Dieser Handlungsstrom - das deckt das Beispiel des Gesprächs im Gehen auf - zeigt sich in Form eines körperlichen Könnens, das wiederum nicht abgefragt werden muss, sondern beobachtbar ist: Es wird sichtbar, dass sich zwei Menschen im Gehen unterhalten, währenddessen Treppen steigen, einander die Türen offenhalten und wortlos Vortritt

gewähren. Praktiken sind ebenso wenig bewusstes Handeln, wie eine Art mechanische Regelbefolgung, ihnen wird ein Kreativitätspotenzial bescheinigt: Muss während des Gesprächs im Gehen ein Hindernis überwunden werden, positionieren sich die Gesprächspartner so, dass sie einander Vortritt lassen, kurz das Gespräch anpassen und danach fortsetzen. Die Frage, die sich hier stellt, ist dann weniger ein Warum, sondern vielmehr danach, was die Tätigkeiten in Gang hält oder ggf. zum Stocken oder Stoppen bringt bzw. worin das Kreativitätspotential der Praktiken besteht und wie dies variiert werden kann (siehe 2.1.2).

Da praktisches Handeln nicht (nur) das Ausführen eines Plans ist, sondern sich als körperlicher Vollzug beobachten lässt, fokussieren Praxistheorien Körperbewegungen. Praxis zeigt sich als routinierter Vollzug alltäglicher Aktivitäten, der vielfach ohne vorheriges oder gleichzeitiges Nachdenken über das Wie erfolgt. Das Tun fädelt sich ein in andere Vollzüge, in denen es mitläuft. Praxistheorien sprechen entsprechend von einer „Koaktivität mit anderen Entitäten“ (Hirschauer 2017, 93): Türen öffnen und jemandem offenhalten oder Treppen steigen wird aus praxeologischer Perspektive zu einer Koaktivität der Praxis des Türen Öffnens und Treppe Steigens mit der Tür oder der Treppe in ihrer spezifischen Materialität sowie den beteiligten Körpern. Praktiken umfassen also nicht nur wissensabhängige Verhaltensroutinen, sondern immer auch die Dinge, die für diese Praktik nötig sind (Reckwitz 2003, 291). Damit geraten auch die Artefakte in den Blick, die im Vollzug der Praktiken relevant sind: Eine Tür öffnen kann das Greifen des Griffes einer schweren Holztür, das Bedienen einer Drehtür oder das Drücken des Aufzugsknopfes beinhalten. Die Dinge haben aber ebenso Einfluss auf ihre Nutzung; die Handlungspraxis ist also 'materialisiert'. Für den erfolgreichen Vollzug der Praktik des Türen Öffnens ist ein adäquater Gebrauch der Dinge nötig. Je nach Materialität variiert die Praktik des Türen Öffnens. Praxistheorien machen damit auch die Materialität der Dinge zu ihrem Gegenstand und werden folglich als „materielle Partizipanden des Tuns“ (Hirschauer 2004) bezeichnet. Sie werden aber ebenso als veränderbar, also als 'kulturalisiert' betrachtet: In einer Umgebung, die Rücksicht auf bewegungseingeschränkte Personen nimmt, ändert sich die Praktik des Türen Öffnens mit Hilfe eines Türgriffs zugunsten des Drückens eines automatischen Türöffners. Der unterschiedliche Umgang mit den Dingen, die ‚ways of doing‘ und die kompetente Variation von Praktiken werden als Kulturtechniken gefasst.

Praxistheorien fokussieren den Körper in seinem Tun und gehen davon aus, dass Praktiken kompetente Körper involvieren und sich an ihnen zeigen. Tägliche Routinen bilden

langfristig einen bestimmten Körper aus: Die Statur eines Menschen, der täglich körperlich schwer arbeitet, unterscheidet sich von denen, die dies nur selten tun oder Bodybuilding betreiben. Doch nicht nur wirken Praktiken auf den äußerlich sichtbaren Körper, sondern ebenso nach innen: Die Routinen der täglichen körperlichen Praxis (z.B. das Gehen bzw. Üben einer spezifischen Gangart) entwickeln vor allem auch ein bestimmtes Selbst und verstetigen damit die spezifische Struktur (z.B. wie man als Frau, Studentin oder Mann zu gehen hat). Pierre Bourdieu hat ersteren Aspekt - also die dauerhaft durchgeführten Körperhaltungen und -bewegungen - mit dem Begriff der Hexis und den zweiten Aspekt, die sich in den Körpern als Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata kondensierte Erfahrung mit dem prominenten Begriff des Habitus gefasst (Bourdieu 1989; 1997). Praktiken involvieren uns und werden von uns bestätigt. Entsprechend haben Praktiken „Träger oder Teilnehmer“ (Hirschauer 2017, 93).

Die oben erwähnte Beobachtbarkeit von Praktiken als körperliche Routinen hat eine weitere Dimension: Praktiken vermitteln sich in ihrem Vollzug. Es ist beobachtbar, was gerade getan wird und welche Praktik sich vollzieht. Praktiken wohnt ebenso ein vermittelndes Moment inne: Während der Ausführung von Praktiken vermitteln sich implizite und explizite Wissensbestandteile, ebenso wie sich ihre visuelle, technische und somatische Wissensvermittlung verschränken (Schindler 2011). Der Vollzug von Praktiken ist daher immer auch ein stummes Vormachen und damit ggf. für andere lesbar und nachahmbar.<sup>7</sup> Der Aspekt des vermittelnden Moments von Praktiken ist essentiell für die Abstimmung des Doings der Partizipanden untereinander. So ist z.B. beim gemeinsamen Gehen eine (mitlaufende, stumme) Abstimmung darüber nötig, wohin man bei Unebenheiten oder Hindernissen ausweicht oder wie nah man in Angleichung des Schritttempos nebeneinander gehen kann, um Zusammenstöße zu vermeiden.

Praktiken machen sich selbst erkennbar, darauf hat insbesondere auch Harold Garfinkel (1967) hingewiesen und das in den Praktiken verortete Wissen zum Gegenstand ethnomethodologischer Studien erklärt. Ethnomethodologische Ansätze (Garfinkel 1967, 1996; Sacks 1963, 1984) gehen davon aus, dass Akteure im Vollzug ihrer Tätigkeiten stets ihr Wissen und einen kompetenten Umgang mit anderen, ihrem eigenen Körper oder Dingen zeigen. Harold Garfinkel hat mit seinen ethnomethodologischen Studien zur Herstellung von Alltag die sog. Ethnomethodologie begründet. Das Phrasem

---

<sup>7</sup> Beides setzt allerdings ein Wissen voraus: Um zu beobachten, muss gewusst werden, was gerade passiert; um nachzuahmen wird zumindest eine ungefähre Vorstellung benötigt, wie die Praktik nachzuahmen ist. Um also unbekannte Praktiken zu erkennen, ist ein geschulter Blick nötig „die Kunst zu sehen, was gezeigt wird“ (Schindler 2011, 122). Dieses Sehen lässt sich ebenfalls schulen bzw. lernen.

Ethnomethodologie ist abgeleitet von Ethnoscience, also von dem ethnologischen Ansatz, das Wissen aufzuschlüsseln, wie Angehörige einer anderen Kultur Dinge wahrnehmen, definieren und wie sie ihnen Bedeutung beimessen. Ethnomethodologie schaut dabei auf die eigene und nicht auf ‚fremde‘ Gesellschaften. Sie arbeitet mit Verfremdungsstrategien oder der Problematisierung des Selbstverständlichen, um das ‚eingefleischte‘ Wissen der alltäglichen Routinen zu erforschen. Hier wurden insbesondere die von Harold Garfinkel mit seinen Studierenden durchgeführten Krisenexperimente (wie z.B. die eigenen Eltern einen Tag zu siezen) ebenso wie seine arbeitssoziologischen Studien (1986) oder Harvey Sacks Ansatz des ‚Doing being ordinary‘ (1985) prominent, in dem er nach der Herstellung des ‚Doing‘ alltagspraktischer oder professionsspezifischer Praxiskomplexe fragt. Wie funktioniert das Künstler\*in sein? Was muss man als Architekt\*in wie tun? Dieser Grundgedanke liegt auch der vorliegenden Arbeit zugrunde: Der kompetente Vollzug der Tätigkeiten durch die Akteure zeigt ihr Wissen und macht dies beobachtbar. Dieses Wissen stellt ein in spezifischen epistemischen Gemeinschaften kontextualisiertes Wissen dar.

Diese komplexen Routinen, die im Alltag ebenso wie in den Professionen Kunst und Architektur beobachtbar sind, weisen auf eine Kenner- und Könnerschaft hin: Skizzieren und nebenbei erklären (4.3.3.7), sich orientieren und seine Wahrnehmung stets frisch halten (4.1.4.3) oder im öffentlichen Raum der Stadt Gangarten ausprobieren und nebenbei gefilmt werden (4.2.5.1). In praxeologischer Perspektive wird unterstellt, dass in den Bereichen des täglichen Doings, z.B. im Alltag, bei Hobbys, im Umgang miteinander, im Beruf, stetig Wissen genutzt und aktualisiert wird. Jede Praktik lässt sich daher als eine „skillfull performance“ (Reckwitz 2003, 290) kompetenter Körper bezeichnen. Der Begriff der ‚performance‘ weist hier auf den Aspekt des (gekonnten) Ausführens hin: Zum einen ist das Wissen, wie etwas zu tun ist, den Körpern der Akteure eingeschrieben, zum anderen zeigen sie dieses Wissen durch den gekonnten Vollzug von Tätigkeiten. Wissen ist im Licht der Praxistheorien inkorporiert und wird performativ im routinierten Einsatz des Körpers und von Dingen hervorgebracht. Praktiken werden also als wissensbasierte Tätigkeiten begriffen: Als Aktivität, in der sich ein praktisches Wissen im Sinne eines Wissens, wie man etwas tut und wie etwas zu verstehen ist, zum Einsatz kommt (Reckwitz 2003, 292). Einzelne Praktiken ebenso wie Ensembles von Praktiken setzen dieses Wissen voraus und aktivieren es in ihrem Träger im Vollzug. Praxistheorien verlegen ihren Wissensbegriff auf die Ebene des Körpers. Für ein derart kulturell kompetentes Verhalten machen sie drei Ressourcen aus:

„den gekonnten Einsatz des sozialisierten Körpers, den geschickten Gebrauch von Dingen, und den korrekten Gebrauch von Zeichen. Und es gibt Praktiken, in denen das körperliche Agieren (...), das *Hantieren* mit den Dingen, oder das *Kommunizieren* (...) im Vordergrund stehen.“ (Hirschauer 2017, 92)

Praxistheorien verorten Wissen also auf der Ebene des Körpers und grenzen den Sitz des Wissens damit von den oben genannten klassischen epistemologischen Definitionen ab: Während dieses Wissen in verschiedenen Containern verorten (im Kopf des Gelehrten, in Medien wie Büchern oder der Schrift), fokussieren Praxistheorien auf kompetentes Verhalten und damit auf die Ebene des Körpers und der Dinge. In dieser Perspektive „verteilt sich das Wissen zwischen kundigen Körpern, klugen Kommentaren, informativen Schriftstücken und intelligenten Maschinen“ (Hirschauer 2008, 978). Praxistheoretische Ansätze verweigern eine mentalistische Konzeption von Intellektualität und verweisen auf die Materialisierung des Wissens in den Dingen und den Körpern. Beim Gebrauch von Dingen wird so das Wissen, das in dessen Herstellung geflossen ist, ebenso wie sein kompetenter Gebrauch reaktiviert.

Wissen ist damit in praxeologischer Perspektive weniger eine Eigenschaft von Personen,<sup>8</sup> sondern ist „immer nur in *Zuordnung zu einer Praktik* zu verstehen und zu rekonstruieren“ (Reckwitz 2003, 292). Künstlerisches und architektonisches Wissen ist im übertragenen Sinne damit nur in den Kontexten der architektonischen bzw. künstlerischen Praktiken lesbar. Praxistheoretisch ist demnach nicht danach zu fragen, wer welches Wissen hat, sondern welches Wissen in einer bestimmten Praktik zum Einsatz kommt und wie dieses Wissen am Laufen gehalten bzw. gestört wird (siehe 2.1.2).

Dieser Erwerb jeweils spezifischen Wissens ist auch Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Künstlerisches Wissen stellt ein in Praxis erworbenes Wissen dar, das in Koaktivität mit Dingen - in diesem Fall zum einen der Stadt sowie zum anderen den für die Untersuchungen genutzten Materialien - erworben wird und dort zum Einsatz kommt. Die Spezifik verschiedener Wissensformen und ihrer Genese hat der Soziologe Alfred Schütz in seinem Hauptwerk "Strukturen der Lebenswelt" - posthum 1979 und 1984 von seinem Schüler Thomas Luckmann veröffentlicht - fruchtbar gemacht. Schütz differenziert den Wissenserwerb und sog. Wissensvorräte, womit eine Beschreibung spezifischer Wissensinhalte möglich wird. Schütz und Luckmann unterscheiden zwischen Fertigkeiten,

---

<sup>8</sup> Entsprechend verstehen praxeologische Ansätze in poststrukturalistischer Tradition Subjekte nicht als autonomes Subjekt (Reckwitz 2012, 21), sondern ihre Eigenschaften als Reaktionen auf historisch und kulturell spezifische, soziale Anforderungen: „Praktiken *produzieren* zugehörige Eigenschaften von subjektiver 'Innerlichkeit' und 'Konstanz'.“ (Reckwitz 2003, 296).

Gebrauchswissen und Rezeptwissen: Fertigkeiten sind demnach „auf die Grundelemente des gewohnheitsmäßigen Funktionierens des Körpers aufgestufte gewohnheitsmäßige Funktionseinheiten der Körperbewegung (im breitesten Sinn)“ (Schütz/ Luckmann 1979, 142), also körperliche Fertigkeiten, die man gewohnheitsmäßig beherrscht, wie z.B. das Gehen. Das sog. Gebrauchswissen beruht auf den Fertigkeiten und ist ihnen nah verwandt, gehört jedoch nicht mehr zum gewohnheitsmäßigen Funktionieren des Körpers. Das Gebrauchswissen ist im Bereich der Alltagswelt angesiedelt und umfasst Bewegungen, die ein Mittel zum Zweck darstellen. Für das Gebrauchswissen führen Schütz und Luckmann z.B. „Rauchen, Holzhacken, Rasieren, Schreiben [...] Klavierspielen, Reiten, aber auch addieren, sprechen [...] Ofen heizen, Eier braten“ (Schütz/ Luckmann 1979, 141) an. Diese Bewegungen waren einmal problematisch, sind es aber nicht mehr, denn sie wurden erlernt, automatisiert und standardisiert und sind selbstverständlich geworden. Schließlich differenzieren sie den Wissensvorrat weiter in das sog. Rezeptwissen, das wiederum zwar noch „automatisiert‘ und ‚standardisiert‘“ (Schütz/ Luckmann 1979, 141) ist, aber nicht wie Fertigkeiten unmittelbar mit den Grundelementen des Wissensvorrates verbunden ist, z.B. „Spuren lesen für einen Jäger, sich auf Wetterveränderungen einstellen für einen Seemann oder Bergsteiger“ (Schütz/ Luckmann 1979, 141). Das Rezeptwissen stellt also körperliche Fähigkeiten dar, die unproblematisch aktualisierbar sind, aber im Vergleich zum Gebrauchswissen eher spezifische Teilinhalte des Wissens darstellen.

Schütz und Luckmann weisen auf die Kombinationsmöglichkeiten von Fertigkeiten, Gebrauchs- und Rezeptwissen hin; so kann man z.B. während des Schreibens nach Worten suchen. Während die Grundelemente des Wissensvorrats für jedermann gleich und universell und prinzipiell unveränderlich sind (wie etwa das gewohnheitsmäßige Funktionieren des Körpers), stellen Routine- bzw. Gewohnheitswissen Teilbereiche des Wissensvorrats dar, die aus der Lebenswelt des Alltags stammen und fraglos genutzt werden, aber durchaus unterschiedlich sein können. Das Gewohnheitswissen ist i.d.R. in allen Situationen vorhanden und abrufbereit und wird im Gegensatz zu spezifischem Wissen nicht thematisiert: „Gewohnheitswissen stellt ‚endgültige‘ Lösungen für Probleme dar, die in den Erkenntnisablauf eingeordnet sind, ohne daß man ihnen Aufmerksamkeit zu schenken braucht.“ (Schütz/ Luckmann 1979, 142) Entsprechend fraglos kann das Gebrauchswissen z.B. für routinisierte Tätigkeiten angewandt werden und sogar in Teilen als „griffbereite Elemente in die Lösung spezifischer ‚Probleme‘ einbezogen bzw. als fragloses ‚Mittel zum Zweck‘ in die Verwirklichung offener Handlungsentwürfe eingebaut werden.“ (Schütz/ Luckmann 1979, 142). So attestieren Schütz und Luckmann dem

Gewohnheitswissen eine „paradoxe Relevanzstruktur“ (Schütz/ Luckmann 1979, 143): Obwohl bedeutsam und nötig zur Alltagsbewältigung, wird es nie bedacht oder bemerkt, denn Routine geschieht ohne Aufmerksamkeit. Spezifische Teilinhalte des Wissensvorrats schließlich finden sich vor allem in den Bereichen von Beruf und Spezialisierung und sind damit gesellschaftlich sehr komplex verteilt. Das ist ein wichtiger Hinweis für die Beschreibung wissenschaftlichen und künstlerischen Wissens (2.2): Wissen wird in spezifischen Kontexten erworben, aktualisiert und ist dort zu rekonstruieren. Für die vorliegende Arbeit stellt die von Schütz und Luckmann vorgenommene Differenzierung des Wissensvorrates eine relevante Differenzierung dar: Auch für die künstlerische Praxis sind spezifische Wissensformen und ihre Genese beobachtbar. Wissenspraktiken werden in bestimmten Kontexten erworben und im Rahmen der künstlerischen Praxis differenziert. Auf den derart aufgebauten Wissensvorrat bauen weitere Erfahrungen auf. Dieser Erfahrungsbegriff ist mit dem pragmatistischen Erfahrungsbegriff gewinnbringend zu verschränken (2.1.2) und verweist darauf, dass jeweils neue Erfahrungen bzw. Wahrnehmungen (2.1.1) provoziert und entsprechend dem Vorwissen abgelegt werden. Mit ihrer Betonung der subjektiven Erfahrung, der biographischen Prägung und damit einer intentionalistischen Setzung scheinen Schütz und Luckmann dem praxeologischen Programm zu widersprechen.<sup>9</sup> Als wissenssoziologischer Hinweis auf die Genese, Differenzierungsmöglichkeit und Kombinationsmöglichkeiten von Wissensbeständen ist der Ansatz von Schütz und Luckmann jedoch produktiv für die vorliegende Arbeit. Auch wenn Praktiken künstlerischen Wissens z.B. in spezifischen Kontexten, wie dem Studium, erworben werden, differenzieren sie sich als spezifische oder gar idiosynkratische Wissenspraktiken in der Erforschung spezifischer Stadträume aus. Schütz' und Luckmanns Interesse an der Distribution und Integration von Wissen durch „Mechanismen der Typisierung und Idealisierung“ (Maasen 2009b, 32) stellt damit für die Beschreibung künstlerischen und architektonischen Wissens eine wertvolle Basis dar. Deutlich wird an den von Schütz und Luckmann bereitgestellten Beispielen - Spuren lesen, sich auf Wetterveränderungen

---

<sup>9</sup> Schon 2007 hat Gregor Bongartz im Kontext einer kritischen Reflexion diverser Theorieansätze des Practice Turn dargestellt, dass Schütz' Begriffe von Handeln und Handlung nicht ausschließlich als bewusste Akte und intentionales Handeln konzipiert werden (Bongartz 2007, 251f). Auch Andreas Reckwitz attestiert dem ‚späten Schütz‘ einen Abschied von der Verabsolutierung der ‚subjektiven Perspektive‘ (Reckwitz 2006, 401ff.) und weist auf die ‚Übersubjektivität der Wissensvorräte‘ hin. Die Sozialität impliziten Wissens bleibt aber Bestandteil der Diskussion. So markiert der Soziologe Harry M. Collins einen individualistischen Bias, da Expertise zwar durch Doing erworben wird und verwoben ist in sozialen Praktiken, das Wissen aber den Individuen zugeschrieben wird (Collins 2010). Die Kritik am epistemischen Individualismus eint soziologische Ansätze impliziten Wissens insofern, als dass implizites Wissen nicht als Eigenschaft von Individuen verstanden wird, sondern auf der Arbeitsteilung epistemischer Gemeinschaften beruht.

einstellen, während des Schreibens nach Worten suchen - darüber hinaus, dass mentale und körperliche Tätigkeiten nicht zu trennen, sondern in eins zu setzen und als eins zu denken sind. Schütz und Luckmann geben damit einen wertvollen Hinweis für praxistheoretische Beschreibungen des Wissens bzw. für jene Wissensformen, die ein körperliches, nicht (gänzlich) diskursivierbares Wissen zu fassen suchen. Diese auch als implizites Wissen beschriebene Wissensform wird in verschiedene Theorieansätze beschrieben, die wiederum dem praxistheoretischen Wissensbegriff zugrunde liegen oder ihn nähren.<sup>10</sup> Das als „ein körperliches Können, kein abfragbares Wissen“ (Hirschauer 2008, 977) verstandene implizite Wissen erscheint - wie das Beispiel des Gesprächs im Gehen oben gezeigt hat - ebenso basal wie spektakulär: Wir können viele Dinge gleichzeitig tun, ohne darüber nachzudenken oder genau beschreiben zu können, wie wir sie tun. Dies pointiert der Chemiker und Philosoph Michael Polanyi in seiner vielfach zitierten Formel: ‚Wir wissen mehr, als wir zu sagen wissen.‘ (Polanyi 1985, 14). Polanyi beschrieb das implizite Wissen auch als ein Wissen, „das sich nicht in Worte fassen läßt.“ (Polanyi 1985, 17)<sup>11</sup>

Implizites Wissen wird auch als praktisches, stummes oder blindes Wissen, als knowing how oder tacit knowledge bezeichnet.<sup>12</sup> Es wird durch Erfahrung gewonnen, rekuriert auf einen Vorrang der Praxis, schreibt sich in Körpergedächtnis ein und erscheint nicht (vollständig) verbalisierbar. Demgegenüber steht das explizite, deklarative Wissen, auch als knowing that und codified knowledge beschrieben, das reflexive Handlungen durch bewusstes Lernen ermöglicht und sich in das deklarative und explizite Gedächtnis einschreibt. Hier wird der Theorie ein Vorrang vor der Praxis eingeräumt. Die unterschiedlichen Konzepte

---

<sup>10</sup> Zu den vielfach herangezogenen, als ‚Klassiker‘ zu bezeichnenden Ansätzen gehören Martin Heideggers Fundamentalontologie, die sprachanalytische Philosophie Ludwig Wittgenstein oder Gilbert Ryles, wissenssoziologische Ansätze Karl Mannheims, Marcel Mauss anthropologischer Ansatz der Körpertechniken, Michael Polanyis Konzept der „personal knowledge“, das er später als „tacit knowledge“ weiterentwickelt hat, Alfred Schütz und Thomas Luckmanns Verständnis von Fertigkeiten und Routinen, das Konzept des praktischen Bewusstseins nach Anthony Giddens, Erving Gofmans Verständnis des Körpers als Display, Pierre Bourdieus Konzepte von Habitus, Hexis und sens pratique sowie Michel Foucaults machtanalytische Konzeption der Disziplin und der Wirkmacht des Diskurses auf die Körper.

<sup>11</sup> Auf die Bedeutungsverschiebung, die Polanyis Theorieansatz in aktuellen Debatten zum impliziten Wissen, vor allem im Abgleich mit dem Gilbert Ryles erfährt, hat die Philosophin Eva-Maria Jung (2011) hingewiesen. Wenngleich ein implizites Wissen konzipieren, unterscheiden sie sich in einem wesentlichen Aspekt: Ryle wollte sich als Ordinary Language Philosoph gegen die intellektualistische Legende und das Dogma vom Geist in der Maschine wenden, Polanyis Hauptanliegen war es, das Wissen an das Wissenssubjekt rückzubinden (Jung 2011, 202) und den Wissensbegriff zu reformieren. Das folgte auch dem Ziel, das Bild einer positivistischen, objektiven Wissenschaft zu demontieren. Der englische Originaltitel von Polanyis Arbeit lautet entsprechend „Personal Knowledge“ und enthält den Hinweis auf die individuellen Anteile des Wissens, ohne dass Polanyi damit eine Subjektivierung des Wissens angestrebt hat.

<sup>12</sup> Für eine umfassende disziplingeschichtliche Entwicklung des Begriffs impliziten Wissens: siehe Brümmer und Alkemeyer (2017).

impliziten Wissens konzeptionieren explizites, diskursivierbares bzw. kognitives Wissen und das nicht immer (vollständig) verbalisierbare, implizite Wissen parallel, als unterschiedliche Wissensformen eines wissenden Körpers sowie als einen heuristischen Sammelbegriff, der verschiedene Aspekte des Wissens anspricht.

Hilfreich für das Verständnis für die Diskussionen um implizites Wissen ist die Unterscheidung zwischen einem starken und einem schwachen Begriff impliziten Wissens (Renn 2004; Loenhoff 2012): Ein starker Begriff impliziten Wissens geht von der epistemologischen Priorität der Praxis aus: „Erfolgreiche Praxis geht ihrer eigenen Theorie voraus“ (Ryle 1969, 33), wie der Philosoph Gilbert Ryle treffend formuliert. Wäre es anders, so Ryle, handelte es sich um einen infiniten Regress: Theoretisieren beschreibt Ryle selbst als eine Praxis. Wenn zum Theoretisieren wiederum theoretische Reflektion nötig wäre, könnte keiner je diesen Zirkel durchdringen. Es ist Ryle zufolge eine Mär, dass zunächst nachgedacht werden muss, bevor etwas getan werden kann. Man kann, Ryle zufolge, durchaus auch intelligent agieren, bevor man sagen kann, wie die Praktik funktioniert bzw. welchen Regeln sie folgt. In dieser Perspektive können erst aus dem Tun ein (Nach-)Denken, explizierbares Wissen oder Überzeugungen entstehen. Das Wissen, wie etwas zu tun ist, besteht oder entsteht zeitlich vor dem propositionalen Wissen. Implizites Wissen wird im Lichte dieses Begriffs zu etwas nicht vollständig Explizierbarem. Diese Position hat z.B. Gilbert Ryle in seiner Schrift *Der Begriff des Geistes* (1969) vertreten. Der schwache Begriff impliziten Wissens dagegen sieht in allen Situationen unthematisches Wissen gegeben, er erkennt an, dass es reflexive und propositionale Wissensformen gibt, versteht Tun und Erkennen aber als auf einen (noch) nicht theoretisierten Hintergrund verwiesen. Hier erscheint die nicht-Explizierbarkeit als vorläufig (Loenhoff 2012, 16f). In der aktuellen Debatte findet dieser Ansatz breite Unterstützung (Collins 2010; Shotwell 2011) und prägt ein Verständnis von implizitem Wissen als grundsätzlich verbalisierbar, wengleich die Fähigkeit zur Explikation Gegenstand von Übung bleibt.

Die Diskussionen um implizites Wissen im Kontext praxistheoretischer Konzeptionen zeigen eine fällige Neukonzeptionierung ihres epistemologischen Wissensbegriffs. Diejenigen Ansätze, die einen starken Begriff impliziten Wissens favorisieren, gehen davon aus, dass nicht alles Wissen explizierbar ist und lassen damit erneut den cartesianischen Dualismus durchscheinen, indem sie Fähigkeiten einer kognitiven Erfassung unterstellen: Ich kann etwas ‚nur‘ ausführen, tun oder fühlen, aber nicht (in Gänze) erklären, beschreiben oder benennen. Der Versuch bspw., das Gehen zu beschreiben, ist hochkomplex. Man „stolpert“ (Schindler 2011, 4) sprachlich, wenn man zu detailverliebt wird. Hier können Bewegungs-Sprach-

Konnexe, wie das Zeigen (Schmidt et al. 2011) unterstützen, um die deiktische Dimension von Sprache und Körperbewegungen produktiv miteinander zu verschränken. Gerade auch wissenschaftliche Disziplinen wie die Trainingswissenschaft zeigen, dass z.B. raumzeitliche Bewegungspraktiken trotz ihrer Komplexität in einer sinnhaften Chronologie verbal gefasst bzw. dieses Vermögen geübt werden kann. Ebenso zeigen ethnomethodologische Studien alltäglicher Expertise wie professionssoziologische Arbeiten, dass mit dem körperlichen Können spezifische Verbalisierungspraktiken einhergehen. Das ‚stumme Wissen‘ kann zum Sprechen gebracht werden und ist kein minderes Wissen, sondern Bestandteil des Wissens, so die Grundannahme dieser Arbeit.

Dennoch halten insbesondere die starken Ansätze impliziten Wissens die Dichotomie von Körper und Geist aufrecht, wenn sie Explizierbarkeit als Differenzmarker von implizit zu explizit anführen. Auch wenn die Unterscheidung von praktischem Können und kognitivem Wissen inzwischen hinterfragt wird, ebenso wie der Anspruch der Explikation von Wissen, bzw. dass Explikation die Grenze von implizit zu kognitiv manifestiert, wird implizit diese Grenze noch oft aufrechterhalten. In Anschluss an Gilbert Ryles Dogma vom Gespenst in der Maschine bleibt zu konstatieren, dass der Geist nicht der Ort ist, an dem die Gedanken stattfinden. Ryles Ziel war es zu zeigen, dass „die Betätigung geistiger Fähigkeiten nur durch Zufall ‚im Kopf‘ (im gewöhnlichen Sinne des Ausdruckes) stattfindet, und dass die, die dort stattfinden, keinen besonderen Vorzug vor jenen haben, die anderswo vor sich gehen.“ (Ryle 1969, 47) Auch Denken und Sprechen sind körperliche Praktiken und finden nicht außerhalb des Körpers statt. Die etablierte Dichotomie von implizitem Wissen als das, was nicht zu explizieren ist und damit dem propositionalen Wissen gegenübersteht, erscheint hinfällig. Stattdessen sind unterschiedliche Wissensformen anzunehmen. Hirschauer geht von Wissen in verschiedenen Aggregatzuständen aus, die durch soziale Praktiken verbunden werden und zu „epistemischen Hybriden“ (Hirschauer 2011, 91) führen:

„*Explikationen* können hier in verschiedenen Dimensionen stattfinden: stillschweigende Annahmen können sprachlich formuliert und gar zu theoretischen Aussagen expliziert werden; ein fluides nonverbales Sichverhalten kann in Schnappschüssen, Karikaturen und arbeitsteiliger Filmproduktion zu elaborierten Bildartefakten gerinnen; und ein ganz gewöhnliches gekonntes Tun kann nach langjährigem Training durch einen Lehrer in eine geschliffene Demonstration überführt werden.“ (Hirschauer 2011, 91)

Theorien, die implizites Wissen als potentiell explizierbares Wissen verstehen, haben, so

der Soziologe Jens Loenhoff, einen blinden Fleck (Loenhoff 2012). Loenhoff plädiert dafür, implizites Wissen als eigenes Wissen anzuerkennen. Im Kontext der oben beschriebenen Ansätze ist zu fragen, ob eine Differenzierung zwischen implizitem und explizitem Wissen aufrechterhalten werden soll. Wenn Denkakte, wie die Praxistheorien betonen, selbst Teil der Praxis sind, und Denken im Körper stattfindet, erscheint die Diskussion um implizites Wissen eine Wiederholung des Phänomens einer Hierarchisierung des Wissens ebenso wie einer Aufrechterhaltung des cartesianischen Dualismus. Statt einer Gegenüberstellung von knowing how und knowing that oder einer Anerkennung von implizitem Wissen als eigenem Wissen wird aktuell in der soziologischen Diskussion angeregt, „nach Mischungen von Wissensformen und nach einem Kontinuum der Explizität zu fragen“ (Hirschauer 2011, 91). So ist von Wissen in Formen auszugehen, die durch soziale Praktiken verbunden werden und als epistemisch hybrid (Hirschauer 2011, 91) erscheinen. Die Explikationsfähigkeit stellt hier eine von verschiedenen Dimensionen dessen dar, was man wissen und zeigen kann (ebd.).

Diesen Ansätzen folgend soll in der Arbeit ein Verständnis des Wissensbegriffs genutzt werden, das von Wissenstypen oder „Typisierungen des Wissensvorrats“ (Schütz, Luckmann 1979, 138) ausgeht und bei dem die Wissensformen nicht gegeneinander gewendet, sondern ihr Zusammenspiel empirisch beleuchtet wird (Alkemeyer 2010, 303). Professionssoziologische (Böhle 2009; Böhle/ Porschen 2011) wie auch kommunikationstheoretische Arbeiten (Stadelbacher 2016) haben auf das Wissen durch den Körper bzw. auf den Prozess der Wissensproduktion hingewiesen und dabei insbesondere kritische Situationen in den Blick genommen, in denen Routinen stoppen, misslingen und hinterfragt werden müssen (Böhle 2017, 146). Statt nur das einverleibte Wissen der skilled bodies in seinen Effekten zu betrachten, interessiert in der Arbeit auch, wie dieses Wissen entsteht, welche Entitäten dabei eine Rolle spielen und welches Wissen in einer bestimmten Praktik am Laufen gehalten bzw. gestört wird. Statt nur auf Routine zu achten, interessiert damit sehr wohl auch das Stottern, das Hinterfragen, das Innehalten (siehe Böhle 2017, 146), da das empirische Datenmaterial nahelegt, dass einerseits der Prozess der künstlerischen Wissensproduktion nicht nur routiniert abläuft, sondern sich insbesondere an Widrigkeiten entwickelt und zum anderen das künstlerische Wissen ein Expertenwissen darstellt, das, ungleich dem recht zweifelsfreien, unhinterfragten Alltagswissen, stetig überprüft und angezweifelt wird. Worin besteht das Kreativitätspotential der künstlerischen Wissenspraktiken und wie wird es variiert? Woher kommen die Erkenntnisse dieses Wissens? Wie die Empirie zeigt, stellen dies zum Gutteil

sinnliche Wahrnehmungspraktiken dar. Daher soll im Folgenden die sinnliche Wahrnehmung als Grundlage dieser Wissensproduktion zunächst theoretisch in den Blick genommen werden.

### **2.1.1 Praktiken des Wahrnehmens**

Gehen oder Rad fahren durch die Stadt, sich dabei umsehen, sich orientieren, dahinter sehen, eine andere Perspektive einnehmen, hören - die beobachteten Praktiken der künstlerischen Recherche inkludieren Praktiken des Wahrnehmens und fußen auf sinnlicher Wahrnehmung. Sinnliche Wahrnehmung ist von hoher Bedeutung für die künstlerische Wissensgenerierung, sie wird in der Diskussion um Künstlerische Forschung (2.2.1) als deren empirische Erkenntnisgrundlage betont. Dabei sind wir stets in unserer alltäglichen Routine, auf sinnliche Wahrnehmung verwiesen und beziehen Praktiken des Schmeckens, Hörens oder Riechens - wie nebenbei - mit ein. Auch für die professionelle Praxis sind die aufgrund sinnlicher Wahrnehmung gewonnene Erkenntnisse wesentlicher Bestandteil des Doings. Dennoch erscheinen Praktiken sinnlicher Wahrnehmung in kultur- und sozialwissenschaftlicher Hinsicht einer Reflexion nur schwer zugänglich und wurden bspw. von der Soziologie lange vernachlässigt (Reckwitz 2015, 442 ff). Wahrnehmung kann verstanden werden als ein „Prozess des Sammelns und Verarbeitens von Informationen und Daten“ (Bachleitner/ Weichbold 2015), der allerdings stark variiert, je nachdem von welchem Theoriekonstrukt aus man darauf blickt. Im Folgenden soll daher nach einem kurzen Blick auf die epistemologische Position des Zusammenhangs von Wahrnehmung, Erkenntnis und Wissen die philosophische Auseinandersetzung mit sinnlicher Wahrnehmung skizziert werden, da diese maßgeblich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit künstlerischer Forschung bestimmt. Da die Arbeit einen praxistheoretischen Zugang zur künstlerischen Wissensgenerierung verfolgt, soll zum Abschluss dieses Kapitel die Spezifik praxistheoretischer Analyse sinnlicher Wahrnehmung beschrieben werden.

Epistemologisch gilt Wahrnehmung als eine der Quellen des Wissens und damit als eine Grundlage der Erkenntnisproduktion. Der Begriff der Wahrnehmung stellt einen Grundbegriff der Erkenntnistheorie dar (Schnädelbach 2002, 65) und umfasst das aktive Registrieren mit allen, mehreren oder einem der fünf Sinne sowie die Wahrnehmung der

eigenen Interessen und Bedürfnisse oder die anderer.<sup>13</sup> Als Ergebnis dieses Wahrnehmungsvorgangs stehen Erkenntnisse<sup>14</sup> (lat. *cognitio*) und zwar stets als Mehrzahl gedacht, denn der Erkenntnisbegriff stellt einen Prozess- und Pluralbegriff dar: Eine Erkenntnis gibt es nicht, sondern nur eine Vielzahl von Erkenntnissen. Die Unterscheidungen von Wissen und Erkenntnissen und was als Grundlage des Wissens gelten bzw. anerkannt werden kann, durchzieht die erkenntnistheoretische Diskussion. Verallgemeinernd kann zum einen festgehalten werden, dass kontextualisierte Erkenntnisse zu Wissen werden. Nur was in Sinnzusammenhänge, Vor-Erfahrungen oder bereits vorhandenes Wissen eingebettet werden kann, wird Teil des Wissensvorrats. Zum anderen lässt sich skizzieren, dass Wissen und Erkenntnisse einander bedingen: Ohne Erkenntnis kann es kein Wissen geben, ebenso wie wir ohne Wissen nichts erkennen können. Erkenntnisse halten also jeweils das Ergebnis eines Vorgangs, z.B. eines Wahrnehmungsvorgangs und dessen kognitiver Repräsentation und/oder Übersetzung in z.B. Sprache, fest.<sup>15</sup>

Diese Skizze dessen, was erkenntnistheoretisch als Grundlage des Wissens anerkannt wird, spiegelt zugleich den Kern der philosophiegeschichtlichen Auseinandersetzung zwischen empiristischen und rationalistischen Ansätzen wider: Während der Rationalismus Erkenntnis als vernunftgeleitet (lat. *Ratio*) versteht, sehen Empiristen die Erfahrung (grch. *empeiria*) bzw. sinnliche Wahrnehmung als Basis jeder Erkenntnis.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Die auf Wahrnehmung beruhenden Überzeugungen (ich habe einen Vogel gesehen) oder die Wahrnehmungen selbst werden von Skeptikern grundsätzlich nicht anerkannt, da sie zum einen rechtfertigungsbedürftig sind (bei dem Vogel könnte es sich auch um eine Drohne gehandelt haben) und zum anderen stets mediatisiert sind, also z.B. Übersetzung in Sprache bedürfen. Die epistemologische Diskussion stellt sich der „skeptischen Herausforderung“ (Ernst 2013, 21).

<sup>14</sup> Wissen und Erkenntnis sind nicht dasselbe: Wenn jemand sagt, weil ich erkannt habe, dass etwas wahr ist, ist es wahr, sind wir nicht automatisch davon überzeugt (Schnädelbach 2002, 18). Insbesondere Hegel (und in seiner Folge Heidegger, Rorty und zahlreiche andere) auf den *Circulus Vitiosus* hingewiesen, dass man über Erkenntnis schwer reflektieren kann. Genau das macht Erkenntnis und Erkenntniskritik aber zu einer unlösbaren Einheit und Notwendigkeit.

<sup>15</sup> Umgangssprachlich stehen sich daher Einsicht und Erkenntnis nahe: Eine Einsicht basierend auf verständlichen Gründen wird als Erkenntnis bezeichnet, und ebenso wird eine Einsicht als Erkenntnis anerkannt, wenn sie begründet werden kann. Gleiches gilt für sinnlich Wahrgenommenes: Die Möglichkeit zur Bezugnahme (darauf zeigen, es beschreiben), ermöglicht die Anerkennung als Erkenntnis (z.B. eines Sternbildes im nächtlichen Himmel).

<sup>16</sup> Immanuel Kant hat diese beiden Ansätze des Wissens a priori und eines Wissens a posteriori durch seine Transzendentalphilosophie bzw. seinen sog. Kritizismus zu überwinden gesucht. Das durch Sinneserfahrung erworbene Wissen bezeichnet Kant als empirisches oder aposteriorisches Wissen. A priori hingegen bezeichnet ein Wissen, das unabhängig von einer Erfahrung erworben wird. Hierzu zählen mathematisches oder philosophisches Wissen. Dass ein apriorisches Wissen erfahrungsunabhängig gemacht wird, schließt jedoch nicht aus, dass keine Erfahrungen nötig sind, um dieses Wissen zu bilden. Denn auch für apriorisches Wissen sind empirisches Lernen von Sprache bzw. von Begriffen nötig. Dennoch weist apriorisches Wissen darauf hin, dass für einen bestimmten Teil des Wissens keine Sinneserfahrungen (mehr) vonnöten sind. (Bonk 2013, 18).

Sinnliche Wahrnehmung umfasst klassischerweise die fünf Sinne: Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Fühlen bzw. Tasten. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts werden Sinne stärker differenziert und aktuell auch die Somatosensorik (die Sensorik der Körperoberfläche (auch Ekterozeption), des Bewegungsapparates (Propriozeption) und der inneren Organe (Enterozeption) sowie das vestibuläre System (körperliche Wahrnehmung von Schwerkraft, Bewegung und Gleichgewicht) zu den Sinnen gezählt. Die aristotelische Tradition sieht eine Aufteilung in Nah- (Tasten und Schmecken) und Fern-Sinne (Sehen, Hören, Riechen) in Relation des Wahrnehmenden und seines Abstandes zum Wahrnehmungsobjekt vor. Traditionell wird auch eine Hierarchisierung der Sinne vorgenommen: Sehen und Hören gelten als höhere Sinne; das Sehen wird aufgrund der Möglichkeit, Vergleichbarkeit und Übersichtlichkeit in einer multisensorischen Wahrnehmungssituation zu stiften, sogar als epistemisch privilegierter Sinn beschrieben (Jonas 1997). Dieser Privilegierung des Sehens folgend wurde dem globalen Norden ein Okularzentrismus attestiert, der das Sehen und den Blick favorisiert. Diese Hierarchisierung des Sehens als Sinn mit dem größten Distanzierungs- und Objektivierungspotential entspricht größtenteils auch die wissenschaftliche Praxis, die vornehmlich Praktiken des Sehens, Beobachtens und Betrachtens Gültigkeit verschafft.

Philosophiegeschichtlich betrachtet wurde die sinnliche Wahrnehmung als Erkenntnisproduzentin in Folge eines rationalistischen Weltbildes lange vernachlässigt bzw. auf die privilegierten Sinne reduziert. Zur philosophischen Aufwertung der epistemologisch diskriminierten Sinne hat im 18. Jahrhundert vor allem Alexander Gottlieb Baumgarten wesentlich beigetragen. Baumgarten, der als Begründer der wissenschaftlichen Disziplin der Ästhetik gilt, differenzierte zwischen Ästhetik als einer Theorie der Kunst und ‚Aisthesis‘ als Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung. Baumgarten wertet sinnliche Erkenntnis als eigenständig auf und stellt sie der Urteilskraft, dem Verstand oder der Vernunft gleich (Barck et al. 2010, 323): Er versteht Ästhetik „als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und [...] einer Einheit von Einsicht und Anwendung: technē und ars als Darstellung dieser sinnlichen Erkenntnis“ (Barck et al. 2010, 324). Im 20. Jahrhundert wird der Ästhetik-Begriff zunehmend auf den Aspekt der Aísthēsis, der Wahrnehmung fokussiert und auf eine Lehre (nicht Wissenschaft) der sinnlichen Wahrnehmung abgehoben sowie der Versuch unternommen, die ‚Lehre vom Schönen‘ zu überwinden. Inzwischen herrscht in der Philosophie die Übereinkunft, dass Ästhetik als die „Theorie von Wahrnehmungsweisen“ (Barck et al. 2010, 311) gelten kann. Die Problematisierung der Wahrnehmung wird in der Ästhetik zu Beginn des 21. Jahrhunderts als reflexiver „Denkstil

und Modus der Wahrnehmung“ (Barck et al. 2010, 310) zu einer Querschnittsaufgabe. Statt also auf Kunst und Kunstwerke als Gegenstand der Wahrnehmung zu fokussieren und damit eine Kunstästhetik voranzutreiben, sind Konzeptionen im 21. Jahrhundert zu einer Erweiterung des Gegenstandes der Ästhetik übergegangen, wie dies exemplarisch in den Arbeiten des Philosophen Wolfgang Iser (1990; 1993; 1996; 1997) lesbar wird. Iser postuliert eine Öffnung des Gegenstandes ästhetischer Betrachtung über die Kunst hinaus hin zu ästhetischen Phänomenen der Lebenswelt wie Politik, Design, Wissenschaft oder Technologie. Er profiliert ein ästhetisches Denken als ein Denken mit Wahrnehmungsprozessen und Erkenntnisprozesse als ästhetisch unter dem Hinweis, dass „das Ästhetische schon zur Grundsicht von Erkenntnis und Wirklichkeit gehört“ (Iser 1993, 8).

Die Querschnittsaufgabe eines reflexiven Denkstils und Wahrnehmungsmodus spiegelt sich auch in den Auseinandersetzungen um den Aspekt der Atmosphäre und des Atmosphärischen, wie er insbesondere auch für die Architekturtheorie zu Beginn des 21. Jahrhunderts relevant wurde und als Element räumlicher Wahrnehmungspraxis ebenso bedeutsam für diese Arbeit ist, wider. Atmosphäre wird hier als synästhetisch verfasst und so auch wahrnehmbar gedacht. Für Gernot Böhme stellt Atmosphäre den Grundbegriff einer neuen Ästhetik dar: Ästhetik versteht Böhme nicht mehr als einen Gegenstand in der Kunst, sondern als neue Wahrnehmungstheorie, als Grundtatsache menschlicher Wahrnehmung, die eine Beziehung des Menschen zu seiner Umgebung schafft (Böhme 2006, 105). Basierend auf phänomenologischen Ansätzen entwickelt Böhme ein Verständnis von der Atmosphäre als eines Zusammenschlusses von Sinneseindrücken zur Sinnesqualität. Raum wird durch Anwesenheit im Raum erfahren (Böhme 2006, 110). Nur durch die Anwesenheit spüren wir die Art und Qualität des Raumes, seine Atmosphäre. Der leiblichen Anwesenheit im Raum kann man sich nur durch Bewegung und damit die Einnahme wechselnder Perspektiven versichern. Atmosphären stellen sich als die Anteile von sozial konstituierten Räumen dar, die nicht sichtbar, wohl aber spürbar sind. Böhme relativiert den Okkularzentrismus und verweist auf den Distanzeffekt des Sehens: „Das Sehen selbst aber ist kein Sinn für das Darin-Sein, sondern eher ein Sinn, der Unterschiede setzt und Distanzen schafft.“ (Böhme 2006, 110). Erst das leibliche Spüren von Räumen durch Bewegung macht Atmosphären synästhetisch erfahrbar.

Mit seiner Konzeptualisierung schließt Böhme an die phänomenologische Philosophietradition an, die das Ziel prägt, Wahrnehmung als Wissensquelle zu rehabilitieren. Die Phänomenologie untersucht „was sich zeigt, so wie es sich von ihm selbst

her zeigt“ (Heidegger 2006, 34). So setzt sich Maurice Merleau-Ponty in einem seiner beiden Hauptwerke, der „Phänomenologie der Wahrnehmung“ (1974), mit der Beziehung zwischen Philosophie und den Wissenschaften auseinander und fundiert hier seine Kritik an Empirismus und Intellektualismus. Merleau-Ponty konzipiert Wahrnehmung als konstruierend und aufeinander verweisend: Wahrnehmung ist Wissen, wenngleich dieses Wissen von der Wahrnehmung geprägt wird. Wahrnehmung offenbart in phänomenologischer Tradition die Verbindung zur Welt. Entsprechend wird Wahrnehmung als abhängig von Umwelt und Alltagspraxis und als von ihr geformt gedacht. Die Phänomenologie konzipiert den Leib als Wahrnehmungsorgan und als Zugang zur Welt, dieser ist jedoch auch mit einem gewissen Wissensvorrat ausgestattet und kann daher situationsadäquat auf Herausforderungen reagieren (Bedorf 2015, 138).<sup>17</sup>

Wahrnehmung erscheint im Licht der Phänomenologie als Ergebnis eines Konstruktions- und Interpretationsvorgangs. Hieran schließt später Michael Polanyi in seiner Beschreibung impliziten Wissens an, wenn er darauf hinweist, dass die Fähigkeit, Dinge zu sehen, mühevoll gelernt werden muss (Polanyi 1985, 22). Polanyi stellt Wahrnehmung als einen beispielhaften Fall impliziten Wissens dar. Phänomenologischen Ansätzen folgend beschreibt Polanyi, dass wir unseren Körper nicht als ein Ding in der Welt erfahren, „sondern *als die Welt*“ (Polanyi 1985, 23) und dass wir uns durch Wahrnehmung die äußeren Dinge einverleiben, so dass sie uns innewohnen (Polanyi 1985, 24). Einfühlung macht er entsprechend als den eigentlichen Wissensmodus des Menschen aus (Polanyi 1985, 24). Entsprechend konzipiert auch Polanyi den Körper als Wissensmedium und als „das grundlegende Instrument, über das wir sämtliche intellektuellen oder praktischen Kenntnisse von der äußeren Welt gewinnen.“ (Polanyi 1985, 23)

Dieser Überblick zeigt, dass sinnliche Wahrnehmung bzw. die Arbeit der Sinne philosophiegeschichtlich rehabilitiert wurden und gegenwärtig als Grundlage von Erkenntnissen anerkannt werden bis dahin, dass sie als konstitutiv für die Raumwahrnehmung ausgemacht werden, z.B. in Bezug auf die Atmosphäre eines Raumes.

---

<sup>17</sup> Mit der Konstitution des Leibes setzt Merleau-Ponty physiologischen und psychologischen Wahrnehmungstheorien einen Kontrapunkt. „Leiblichkeit wird als Grundstock und Verwirklichung der Existenz verstanden, hinter die weder Physiologie noch Psychologie zurückkönnen“ (Bedorf, 2015, 139). Der Leib erschließt die Welt und wird zum „Ausgangspunkt für eine Beschreibung der menschlichen Erfahrung“ (Alkemeyer 2010, 300). Dem Leib steht der Körper als beobachtbares Ding gegenüber. Die leibphänomenologische Unterscheidung zwischen Leib als nicht-abgrenzbarem, auf die Innenwahrnehmung als Körper verwiesener, vorreflexiver und vorsprachlicher „Modus des Weltzugangs“ (Alkemeyer 2010, 300) und dem Körper als abgrenzbarer Körper, der mit einer Außenwahrnehmung ausgestattet ist. Leibphänomenologie und Körpersoziologie stehen sich demnach diametral gegenüber; praxistheoretische Konzeptionen vereinen die beiden Perspektiven. Paradigmatisch dafür steht Bourdieus Habituskonzept (1976, 1989).

Sinnliche Wahrnehmung macht damit einen etablierten Gegenstand philosophischer (und kognitionswissenschaftlicher) Untersuchungen aus, wohingegen die Kultur- und Sozialwissenschaften sich mit der Beschreibung der sinnlichen Wahrnehmung lange schwergetan haben. Aktuell nimmt die Zahl kultur- und sozialwissenschaftlicher Ansätze zur Erforschung sinnlicher Wahrnehmung jedoch zu. Untersuchungen im Bereich der visuellen Soziologie sowie der Visual Studies (Prinz/ Reckwitz 2012; Lucht/ Schmidt/ Tuma 2013; Schnettler/ Knoblauch 2007) nehmen auf visuelle Modi des Wahrnehmens - Sehen, Beobachten und Betrachten - Bezug und nutzen die visuellen Daten - Bilder, Fotografien, Filme oder Videos - zur Klärung wissenssoziologischer, wahrnehmungstheoretischer ebenso wie sozialer und gesellschaftlicher Zusammenhänge. In den Kulturwissenschaften, vornehmlich der empirischen Kulturwissenschaft und Anthropologie, haben sich ethnografische Methoden durchgesetzt, die neben der visuellen auch andere Sinneswahrnehmungen einbeziehen. Die sog. Sensory Ethnography (Pink 2009) und Anthropology of the Senses (Howes 2003) haben aus dem anglo-amerikanischen Raum heraus in den letzten Jahren diverse ethnografische Untersuchungen beeinflusst. Die Anthropologin Sarah Pink hat diese ethnografische Forschungsmethode multidisziplinär verankert und in verschiedenen Untersuchungen angewandt. Sie nimmt auch die sinnliche Wahrnehmungspraxis der Forscher\*in als Datenquelle auf und entwickelt das Konzept einer Wahrnehmungsschulung durch die sog. Sensory apprenticeship, bei der das Nach- und Mitempfinden durch die Forscher\*in im Feld sich analog zur Teilnahme entwickelt und weiterentwickelt.

Eine Fokussierung auf den visuellen Wahrnehmungsvorgang marginalisiert jedoch andere Wahrnehmungen ebenso wie Prozesse des Erinnerns oder der Orientierung (Bachleitner und Weichbold 2015). Da die „Praxis des Sehens (...) systematisch ins Übersehen, Reduzieren und Ausblenden involviert“ (Schürmann 2008, 109) ist, setzen die Untersuchungen verschiedener und kombinierter Wahrnehmungspraktiken über die visuellen hinaus ein Statement gegen den vorherrschenden Okularzentrismus der wissenschaftlichen Praxis und beziehen die Sinneswahrnehmungen der Feldteilnehmer\*innen wie der Forscher\*in die Untersuchungen ein. Dabei weist die Anthropology of the Senses auf die soziale und kulturelle Aufgeladenheit der Sinneswahrnehmungen hin und untersucht sinnliche Wahrnehmungen und ihre Bedeutungen für Aspekte der Moderne, Globalisierung, Ästhetik oder Kulturerbe neben den im Feld gewonnen Primärdaten auch Rezepte, Onlineplattformen, Songtexte, Tagebücher, Filme sowie diverse andere Dokumente alltagsweltlicher Sinnespraktiken. Ethnografische

Untersuchungen alltagsweltlicher oder sportkultureller Praktiken (Downey 2005; Pink 2005) suchen zu zeigen, dass und wie sinnliche Wahrnehmung gelernt und kultiviert wird. Die Untersuchungsmethode der Sensory Ethnography hat im deutschsprachigen Raum deutlichen Widerhall gefunden (Bendix 2006) und z.B. im Bereich der Stadtforschung fruchtbare Untersuchungen geschaffen, die auf die sinnliche Multimodalität städtischen Lebensraum hinweisen (Diaconu 2011; Diaconu et al. 2012). Ausgehend von kulturanthropologischer Forschung entwickelt sich so ein starker Fokus ethnografischer Forschung auf die Forscher\*in und die Berücksichtigung ihrer / seiner Wahrnehmungspraktiken in der wissenschaftlichen Arbeit.

Die soziologische Theoriebildung wird aktuell von Arbeiten, die sich auf Methoden der Sensory Ethnography stützen, befruchtet und nimmt den lange in der soziologischen Forschung unterrepräsentierten Gegenstand der Wahrnehmung in den Fokus.<sup>18</sup> Insbesondere auch praxistheoretische Untersuchungen machen Wahrnehmung zum Gegenstand ihrer Betrachtungen und nehmen die Praxis der Wahrnehmung in Interaktion mit dem Wahrgenommenen in den Blick. Praxistheoretische Ansätze scheinen wegen der antidualistischen Perspektive auf Soziales, Mentales und Körperliches besonders geeignet, Sinneswahrnehmungen zu beschreiben (Reckwitz 2015, 446). Es gilt hier das Grundverständnis, dass jede Praktik sinnlich basiert ist (Göbel/ Prinz 2015, 9). Praxistheoretische Untersuchungen analysieren das Wahrnehmen jenseits von kognitiven Aspekten als ebenso kultiviert und materialisiert wie kultivierend und materialisierend.<sup>19</sup> Die perzeptive Wahrnehmung der Umgebung und der Dinge ist in ein Wechselverhältnis eingebettet, auf das praxistheoretische Arbeiten fokussieren: Der Mensch setzt sich zu seiner Umgebung und zu den Dingen auf eine bestimmte Art und Weise in Beziehung,

---

<sup>18</sup> Dabei hatte auf die soziale Bestimmtheit des Ästhetischen bereits der Philosoph und Soziologe Georg Simmel in seinem Aufsatz *Soziologische Ästhetik* aus dem Jahre 1896 hingewiesen. Den Nexus vom Menschen als kulturelles Wesen, sozialer Akteur und sinnliches Wesen beschreibt er 1908 im „Exkurs über die Soziologie der Sinne“. Prominent sind in diesem Kontext auch Simmels Ausführungen zu den Sinneswahrnehmungen, die in der modernen Großstadt herausgefordert werden und auf die der Mensch mit Charakterzügen der Intellektualität, Blasiertheit und Reserviertheit antwortet. Am Beispiel der Stadt macht Simmel als entscheidende Marker im Prozess der Wahrnehmung Unterschiede und die „Bedingtheit alles Empfindens durch den Unterschied“ (Simmel 1992, 200) aus. Simmel macht bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts einerseits die sinnliche Wahrnehmung zum Gegenstand soziologischer Betrachtungen und weist ebenso auf ihre soziale und kulturelle Prägung hin, wie darauf, dass sich andererseits gesellschaftliche Prozesse in Gegenständen manifestieren, die bevorzugt der ästhetischen Beurteilung unterliegen.

<sup>19</sup> Das Sinnliche ist in die Praktiken eingelassen, Sinn damit nichts rein Geistiges, sondern wird immer sinnlich verkörpert. Die Soziologin Gabriele Klein weist in diesem Zusammenhang auf die körperliche Materialisierung der Sinne (Klein 2015, 308) hin: „Sinngenerierung erfolgt über die performative Hervorbringung des in den Körpern und den Dingen eingeschriebenen und in Praktiken erzeugten Sinnlichen.“ Das ist besonders für künstlerische Praktiken der Verkörperung von Sinn, wie zum Beispiel im Tanz relevant, wo in dieser Perspektive immer auch als Spiel und Befremdung mit inkorporierten Normen ablesbar werden.

ebenso wie die gestalteten Dinge wiederum in der Interaktion die sinnliche Wahrnehmung prägen. „In der materiellen Kultur sind folglich die kollektiven Praktiken einer Gesellschaft - ein spezifisches ‚man tut‘ oder ‚man sieht‘ - eingelassen.“ (Prinz 2015, 89) Die Art und Weise dieses Tuns und Wahrnehmens ist jedoch Veränderungen unterworfen, worauf bereits der Philosoph und Kulturkritiker Walter Benjamin hingewiesen hat:

„Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert - das Medium, in dem sie erfolgt - ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.“ (Benjamin 1991, 478)

An historischen und technischen Phänomenen im Bereich des Visuellen lässt sich diese veränderte Sinneswahrnehmung belegen: Die Nutzbarmachung des Mikroskops und Teleskops haben die Grenzen des Sehbaren mit Hilfe technischer Mittel verschoben und das Sehen neu konzeptualisiert. Das Reisen mit der Eisenbahn hat zu einem Umbruch in der visuellen Wahrnehmung und nach Ansicht des Kulturhistorikers Schivelbusch (1977) zu einem „panoramatischen“ Blick geführt. Ähnliche Umbrüche sind auch bei der durchgehenden und weitreichenden Beleuchtung der Städte mit Hilfe der Elektrizität zu beobachten, die die Stadt-Natur-Differenz und Orientierung sowie Atmosphäre der Stadt wesentlich verändert hat.

Gerade auch Architektur und Raum sind in diesem Kontext zum Forschungsgegenstand praxeologischer Betrachtung geworden (Göbel 2015; Delitz 2010). Hier interessiert, wie die Materialität des Raumes (Architektur, Stadt oder Stadtlandschaft) mit den Körpern interagiert und welche Routinen, Praktiken und Alltäglichkeiten sich dabei beobachten lassen. Dabei spielen alle Elemente der Raumgestaltung eine Rolle für die Gesamtwahrnehmung bzw. die Atmosphäre eines Raumes und werden daher in ihrer Interaktion betrachtet (Göbel 2015, 2016). Raumwahrnehmung wird damit zu einem multisensorischen Wahrnehmen: dem Hören von Geräuschen, dem Sehen von Dingen oder Licht, dem Fühlen von Oberflächen und Riechen von Gerüchen. Die Raumwahrnehmung als eine multisensorische Praxis machen sich Akteure, die sich aufgrund ihrer Profession oder von Interessen, mit der Raumgestaltung und -wahrnehmung befassen, in prägnanter Weise zu eigen, wie die empirischen Daten der vorliegenden Arbeit belegen (4.).

Die spezifische Ausprägung dieser Wahrnehmungspraktiken zeigt auch, dass Wahrnehmung ein hochgradig subjektgebundener Vorgang ist. Trotz ihrer Selektivität und Individualität sind Wahrnehmungsvorgänge dennoch für Dritte verständlich und

nachvollziehbar, denn wir „leben [...] nicht in Privatwelten, die sozial unteilbar sind“ (Schürmann 2008, 52). Dieses geteilte Verständnis bildet den Ausgangspunkt praxeologischer Betrachtungen. „Die Sinne sind blind ohne die Wegweisungen des kollektiven Gedächtnisses“ (Eisch-Angus 2014, 12). Demnach gibt es keine anthropologische Konstante einer ‚reinen‘ oder ‚authentischen‘ Sinneswahrnehmung, sondern sie unterliegt immer schon geschichtlichen und soziokulturellen Veränderungen, die sich in Wahrnehmungsordnungen, Wahrnehmungsstilen und spezifischen Praktiken (Bachleitner und Weichbold 2015) manifestieren.

Praxeologisch ist daher danach zu fragen, wie wahrgenommen wird, nach den Wahrnehmungsschemata, genauer „auf welche spezifische Weise sinnliche Wahrnehmungsformen (...) in einer sozial-kulturellen Praktik eingesetzt werden und welchen Stellenwert sie dort als eine hochspezifische Aktivität haben.“ (Reckwitz 2015, 448). Reckwitz schlägt für die Analyse von Praktiken der Wahrnehmung eine Differenzierung zwischen drei Wahrnehmungsphänomenen vor (Reckwitz 2015): 1. die sinnlich-perzeptive Organisation einer Praktik, 2. Wahrnehmungspraktiken im engeren Sinne und 3. ästhetische Praktiken. Demnach hat 1. jede Praktik sinnlich-perzeptive Anteile bzw. rekurriert die Sinne auf eine spezifische Art und Weise. 2. Sind Wahrnehmungspraktiken wie Sehen, Hören, Riechen auf Wahrnehmung fokussiert, sie stellen eine Aktivität dar und sind selbst Praktiken des Sehens, Riechens etc., die auf eine bestimmte Art und Weise - mit Rekurs auf spezifische kulturelle Schemata - ausgeführt werden. Ästhetische Praktiken sind 3. jene ästhetischen Wahrnehmungspraktiken in z.B. Kunst, Architektur oder Design, die auf den Vollzug orientiert sind, um ihrer selbst willen, ohne einem bestimmten Zweck zu folgen, wie z.B. Praktiken des Musikhörens, des Film oder Tanzstücke Sehens. Sie sind ebenso selbstreferenziell wie eigendynamisch (Reckwitz 2015, 452). Reckwitz markiert diese zunehmend auch abseits der Felder von Kunst oder Design zu findenden ästhetischen Wahrnehmungspraktiken als paradigmatisch für spätmoderne Gesellschaften (ebenda). Auch bei dieser Differenzierung bleibt stets die doppelte Struktur der Wahrnehmung zu beachten: Durch spezifische Wahrnehmungspraktiken nehmen wir wahr, aber die Art der Wahrnehmungspraktik beeinflusst immer auch die Sinne und wiederum das Wahrgenommene: „die Komplexe von Praktiken interiorisieren in die Akteure hinein nicht allein ein know-how- und Deutungswissen, sondern sie modellieren und mobilisieren auch die Sinne und die durch sie verlaufende Wahrnehmung auf eine bestimmte Weise.“ (Reckwitz 2015, 447) Wahrnehmungs- wie ästhetische Praktiken sind in der künstlerischen und baukünstlerischen Wissensproduktion beobachtbar und wiederum

auf die Produktion ästhetischer Praktiken ausgerichtet. Die Empirie der Arbeit beobachtet, wie Künstler wahrnehmen und was sie später als „intendiertes Wahrnehmungsobjekt“ (Reckwitz 2015, 450) (also in einer Materialisierung als Kunstwerk) zur Rezeption in ästhetischen Praktiken anbieten.

In der empirischen Betrachtung der vorliegenden Arbeit stellen sich sinnliche Wahrnehmungspraktiken als bedeutsam für die künstlerische Wissensgenerierung heraus. Wie oben (2.1) dargestellt, wird der Arbeit ein Wissensbegriff zugrunde gelegt, der von Wissenstypen oder „Typisierungen des Wissensvorrats“ (Schütz, Luckmann 1979, 138) ausgeht und bei dem das Zusammenspiel der Wissensformen empirisch beleuchtet wird und insgesamt eine antidualistische Perspektive auf Mentales und Körperliches verfolgt. Praktiken der sinnlichen Wahrnehmung zeigen sich als körperliche Praktiken, die beobachtbar sind und eingebettet in spezifische kulturelle und materielle Settings bzw. in diesen hervorgebracht werden.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Raum findet in Bewegung im Raum der Stadt statt. Sinnliche Wahrnehmung stellt sich als konstitutiv für die Raumwahrnehmung dar, denn der Raum wird erst durch die leibliche Anwesenheit im Raum sowie die sinnliche Wahrnehmung seiner Konstitution erfahren. Raumwahrnehmung ist ein multisensorisches Wahrnehmen, das die Perzeptionen aller Sinne inkludiert. Die Kernfrage der Arbeit, wie künstlerisches Wissen generiert wird, ist damit insofern zu ergänzen, wie wahrgenommen wird bzw. wie die sinnlichen Wahrnehmungsformen in den Praktiken eingesetzt werden und welche Bedeutung ihnen in den Praktiken und Praktikenensembles zukommt.

Wie oben gezeigt, stellt die phänomenologische Philosophietradition und ihre Rehabilitierung von Wahrnehmung als Wissensquelle einen fruchtbaren theoretischen Zugang zu Praktiken künstlerischer Wissensgenerierung dar (Schürkmann 2017). Die vorliegende Arbeit interessiert sich auf Grundlage der empirischen Daten auch für Praktiken der Reflexion sowie das Unterbrechen und Reflektieren von Routinen interessiert. Dies stellt einen bislang in der praxistheoretischen Diskussion noch unterrepräsentierten Aspekt dar. Pragmatistische Konzepte können eine fruchtbare Ergänzung des praxeologischen Programms im Hinblick auf kreative Anpassungen von Praktiken sein. Diese sollen im Folgenden vorgestellt werden.

### 2.1.2 Eine pragmatistische Perspektive auf Wissen

Im vorigen Kapitel wurde gezeigt, dass Praktiken der sinnlichen Wahrnehmung sich als körperliche Praktiken zeigen, die beobachtbar und in kulturelle und materielle Settings eingebettet sind. Mentale Praktiken wie Nachdenken oder Imaginieren stellen das praxeologische Forschungsprogramm mit seiner Abkehr von einem mentalistischen und intellektualistischen Fokus jedoch vor Schwierigkeiten. Wie also beobachtet man Praktiken der Reflexivität? Wie theoretisiert man sie? Wenn reflexive Praktiken Bestandteil praxeologischer Betrachtung werden sollen, kann sie durch „pragmatistische, wahrnehmungspsychologische und (post-)phänomenologische Theoriefiguren ergänzt“ (Göbel/ Prinz 2015, 28) werden. Obwohl für die wissenschaftliche Betrachtung von Wahrnehmung phänomenologische Ansätze prädestiniert erscheinen und bereits vielfach fruchtbar gemacht worden sind, ist insbesondere der Nexus von Routine und das den Praktiken attestierte kreative Potential für die vorliegende Arbeit von Interesse. Im Hinblick auf das empirische Material künstlerischer und baukünstlerischer Wissensproduktion bietet sich für die Analyse der Wissensgenerierung eine Verschränkung des praxeologischen Programms mit dem US-Amerikanischen Pragmatismus und insbesondere der Schriften John Deweys an.

Um dies produktiv machen zu können, soll zunächst die Grundidee des Pragmatismus nachgezeichnet und die Perspektive John Deweys auf die Generierung von Wissen vorgestellt werden.

Der philosophische Pragmatismus war in den USA vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1940er Jahre eine dominierende intellektuelle Schule, geriet in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch in Vergessenheit. Seit den 1980ern ist es dort (Rorty 1992, Shusterman 1994), seit den 2000er Jahren auch im deutschsprachigen Raum (Hickman et al. 2004) zu einer Renaissance des Pragmatismus und insbesondere der Schriften John Deweys gekommen. Für die deutschsprachige Soziologie sind insbesondere die Arbeiten von Hans Joas zu nennen, der in der Auseinandersetzung mit den Schriften Meads die deutschsprachige Handlungstheorie mit pragmatistischen Konzepten gekoppelt hat (Joas 1996; 1999).

Die Hauptvertreter des amerikanischen Pragmatismus, William James, Charles Sanders Peirce, John Dewey oder später George Herbert Mead, Richard Rorty oder Hilary Putnam unterscheiden sich in den Auslegungen zum Teil deutlich. Wenngleich es den Pragmatismus

also nicht gibt, macht den Kern des Pragmatismus eine Orientierung in der Praxis aus. Auch die Verwendung des Begriffs pragmatisch weist auf einen kompetenten Umgang in wechselnden Situationen hin, auf einen Erkenntnisgewinn aus der Praxis und eben nicht aus - wie rationalistische Konzepte dies vorschlagen - einer vorgeschalteten Logik. „Problemlösen, Experimentieren, Begriffe verwenden und Überzeugungen ausbilden sind keine kontemplativen oder theoretischen Tätigkeiten und Fähigkeiten, sondern praktische. Doch auch die Ergebnisse dieser Tätigkeiten (Lösungen, Hypothesen, Begriffe und Meinungen) sind keine eigenständigen und unumstößlichen Endpunkte, sondern wiederum Instrumente zur Beherrschung und Kontrolle der Umwelt sowie zur Regulierung und Ermöglichung von neuen Erfahrungen.“ (Fingerhut et al. 2017, 34f). Demnach erlangen wir unser Wissen durch das Tun, theoretisches Wissen entspringt dem Umgang mit anderen und Dingen, also der ‚praktischen Erfahrung‘. Eine derart anti-cartesianische Philosophie sucht damit klassische Dichotomien „wie Erkenntnis und Wirklichkeit, Denken und Handeln, Subjekt und Objekt“ (Schäfer 2012, 28) zu überwinden.

„Der Pragmatismus gliedert die Theorie - und mit ihr den Geist, die Abstraktion, das Allgemeine - in die Praxis *ein*, als ihren unverzichtbaren Bestandteil. Die Theorie ist kein externes Datum (als eine Praxis besonderer Art), sondern integraler Teil dessen, was es als Mensch heißt, sich handelnd zu orientieren.“ (Volbers 2015, 197)

Auch wenn wir nicht immer clever agieren, ist das Denken Bestandteil der Praxis. Pragmatistische Theorien gehen von „einem Wechselspiel zwischen Routinen und reflektiertem Handeln aus und zielen darauf, auch Zwischenstufen zwischen beiden Modi zu erfassen“ (Dietz et al. 2017, 8). Sie fokussieren Handeln als kreatives Problemlösen in dem Verständnis, „dass sich Bewusstsein, Erkenntnisse und Bedeutungen im Verlauf der kreativen Lösung von Handlungsproblemen entwickeln“ (Schubert 2009: 345). Damit vertreten die Pragmatisten einen handlungsbasierten Wissensbegriff, demzufolge Wissen in Problemsituationen durch „experimentelles Forschen“ (Fingerhut et al. 2017, 33) generiert wird. Handeln kann situationsadäquat und als Folge von Reflexion neu ausgerichtet werden und ist damit als potentiell kreativ zu bezeichnen (Schäfer 2012, 29). Handeln besteht für Pragmatisten aus einem Bogen von Routine und kreativen Umgestaltungen. Entsprechend fragt die ‚pragmatische Maxime‘ „danach, welchen Unterschied es für unsere Handlungen macht, wenn wir diesem Verständnis statt jenem folgen - welche praktischen Konsequenzen also die Übernahme einer konkreten geistigen

Auffassung hat.“ (Volbers 2015, 207f)

Insbesondere die Arbeiten John Deweys, der sich vielfach auch mit künstlerischer Praxis auseinandergesetzt hat, setzen sich mit Aspekten der Reflexion auseinander. Erkenntnisse entstehen, so könnte man Deweys Programm stark verkürzt vorab zusammenfassen, im Laufe kreativer Problemlösungen und dabei fallen Denken und Tun zusammen, sie sind in Deweys Perspektive nicht zu trennen. Gerade dieser Ansatz ist im Hinblick auf das empirische Material von besonderem Interesse und soll vorgestellt werden.

Pragmatisten vertreten einen tätigkeitsbasierten Wissensbegriff, demzufolge Wissen in Problemsituationen generiert wird. Diese Position findet sich prägnant in den Schriften John Deweys. Dewey entwickelte ein zyklisches Modell des Handelns (Dewey 1938; 1951), demzufolge gewohnheitsmäßig ablaufende, unhinterfragte Routinen durch Vorkommnisse, Sinneswahrnehmungen, Probleme o.Ä. irritiert werden und eine Lösung für deren Störung gefunden wird. Dewey beschreibt diesen Zyklus kreativer Handlungsanpassung in *Wie wir denken* (1951) als „Analyse eines vollständigen Denkaktes“ (Dewey 1951, 71ff) und später in *Logic. The Theory of Inquiry* als fünfstufige „Pattern of inquiry“ (Dewey 1938, 101ff). Die Problemlösung folgt dem sog. doubt-believe-Schema: Zweifel führen zu einem unbefriedigenden Zustand, das gewohnte Handeln wird unterbrochen und ein Reflexionsprozess zum Finden einer Lösung gestartet. Die Empfindung einer Situation als problematisch löst einen Reflexionsprozess aus. Auf eine unbestimmte Situation folgt demnach 1. die Frage nach dem weiteren Vorgehen und 2. die Definition des Problems sowie 3. die Bildung einer Hypothese zur Lösung, die dann im 4. Schritt ausprobiert und im 5. verifiziert wird in dem Sinne, dass sie in den Kanon potentieller Situationslösungen aufgenommen wird und das Zweifeln damit beendet ist. Die nicht-reflexive Routine wird irritiert, reflektiert und verändert fortgesetzt. Dabei werden sowohl die Reflexion als auch die Handlungsänderung als ein Bestandteil der Handlung konzipiert und nicht als ein ihnen vorgeschalteter mentaler beziehungsweise kognitiver „Akt des Wissens und Abwägens“ (Hörning 2004, 31). Die Widerständigkeit einer Situation bzw. die Wahrnehmung eines Problems wird durch Sinneswahrnehmung ausgelöst, durch ein körperlich vermitteltes ‚Hier stimmt etwas nicht‘. Etwas muss also als Problem wahrgenommen und damit hergestellt werden (Strübing 2017, 50), erst dann kann an einer Definition des Problems und dessen Lösung gearbeitet werden. Dewey hat dies am Beispiel des Spaziergängers illustriert, der ob der aufziehenden Regenwolken den Heimweg antritt:

„Was an dieser Situation könnte denken genannt werden? Weder der Akt des Gehens noch das Gewährwerden der Abkühlung stellen einen ‚Denkakt‘ dar. Das Gehen in einer Richtung ist eine Tätigkeit. Die Wahrscheinlichkeit des nahenden Regens ist jedoch etwas, das *hervorgerufen* wurde. Der Wanderer *fühlt* die Kühle, er denkt an Wolken und an den kommenden Regen.“ (Dewey 1951, 7)

Deutlich wird an diesem Beispiel, dass Dewey nicht zwischen Bewusstsein und körperlicher Handlungsfähigkeit trennt: Die sinnliche Wahrnehmung provoziert eine bewusste Neu-Orientierung der Handlungsausrichtung. Hier zeigt das In-Eins-Fallen von Denken Handeln ebenso wie der Wert des „senso-motorisch aktiven Körpers als Vorbedingung jeder Erkenntnis- und Handlungsfähigkeit“ (Strübing 2017, 66). Deweys Perspektive pointiert, „dass Geist, Körper und Umwelt keine separaten Bereiche darstellen, sondern auf das Engste miteinander verbunden sind und sich in dauernder Interaktion befinden.“ (Fingerhut et al. 2017, 42) Dewey macht deutlich, dass die Generierung von Wissen körperlich fundiert ist. Er konzipiert Wahrnehmung als eine *Wahrnehmungsaktivität*, bei der nicht nur ein Reiz eine neurologische Reaktion auslöst, sondern die Bewegung zu einem Reiz hin, der Akt des Sehens, Hörens etc. und das darauf einsetzende Denken und/ oder Verhalten als ein komplexer Wahrnehmungsakt zu verstehen sind.

Denken beginnt Dewey zufolge in mehrdeutigen Situationen bzw. in Situationen des Suchens, Abwägens, Zweifelns, wenn also routiniert Gekonntes nicht eingesetzt oder abgerufen werden kann oder erfolglos ist. Der Reflexionsprozess wird dabei vom Telos bestimmt, die durch die offene Situation entstandene Beunruhigung zu beenden (Dewey 1951, 3; 43). Dewey beschreibt reflektierendes Denken als ein ‚Dinge in Ordnung bringen‘ und in Relation zueinander setzen, mit dem Ziel, Erkenntnisse zu erlangen (Dewey 1951, 3) sowie die Möglichkeit, Dinge für wahr zu halten: „*Reflektierendes Denken besteht in einem regen, andauernden, sorgfältigen Prüfen von etwas, das für wahr gehalten wird, und zwar im Lichte der Gründe, auf die sich die Ansicht stützt, und der weiteren Schlüsse, denen sie zustrebt.*“ (Dewey 1951, 6) Dieses Denken beinhaltet Anteile von Vermutung; erst wenn es bestätigt wird, wird es zu Wissen. Jedem Reflexionsprozess, so Dewey, ist ein Zögern, Zweifel inne und resultiert in einem Forschen bzw. Suchen. „Schwierigkeiten und Hindernisse auf dem Weg, etwas für wahr zu halten, veranlassen uns anzuhalten.“ (Dewey 1951, 11). Ohne Problem dagegen fließen unsere Gedanken so dahin. Hat das Denken ein Ziel oder ist es vor eine Frage gestellt, fließen die Gedanken in bestimmte Kanäle.

„Dieses Verlangen, eine Beunruhigung zu beseitigen, beeinflusst auch die Art der Fragestellung. Ein Wanderer, der nach einem schönen Pfad Ausschau hält, wird andere

Betrachtungen anstellen und seine Gedanken nach anderen Gesichtspunkten prüfen als der Mann, der nach einer bestimmten Stadt gelangen will. *Das Problem setzt den Gedanken ein Ziel, und das Ziel regelt den Denkprozess.*“ (Dewey 1951, 12)

Der Denkprozess beginnt mit einer Beunruhigung, einem Zweifel, kurz: Er hat einen bestimmten Auslöser. Die daraufhin einsetzenden Gedanken basieren auf früher erworbenem Wissen. Dieses ist für die Situation entweder nutzbar, oder nicht. In letzterem Fall bleibt die Verwirrung bestehen. Reflexion meint also nicht, einen Gedanken sofort zu akzeptieren, sondern hat mit Beunruhigung zu tun: „Einen Zustand des Zweifels zu ertragen und systematisch weiter zu forschen, das sind die wesentlichen Elemente des Denkens.“ (Dewey 1951, 14).<sup>20</sup>

An dieser Stelle ist ein Hinweis auf den Begriff des Forschens bei Dewey nötig. Im englischen umfasst das Wort *inquiry* sowohl eine Befragung, Erhebung, Ermittlung, Nachforschung, Recherche, Untersuchung wie auch die wissenschaftliche Forschung und kann nur schlecht in einem einzigen deutschen Wort wiedergegeben werden. In *Logic. The Theory of Inquiry* (Dewey 1938 (dt. 2008)) definiert Dewey Forschung folgendermaßen: „Forschung ist die gesteuerte oder gelenkte Umformung einer unbestimmten Situation in eine Situation, die in ihren konstitutiven Merkmalen und Beziehungen so bestimmt ist, dass die Elemente der ursprünglichen Situation in ein einheitliches Ganzes umgewandelt werden.“ (Dewey 2008, 131). Dewey versteht Forschung damit als einen Prozess, der ausgelöst durch ein Problem in einer Problemlösung mündet, die in vorherige Erfahrungen und Erkenntnisse sinnhaft eingebettet werden kann. Forschung wird im Weiteren damit sowohl für ein Suchen, Nachdenken, Recherchieren wie auch für das künstlerische und wissenschaftliche Arbeiten nutzbar.

Dewey betont, dass dem Tun nicht immer erst ein Denkakt, eine Willensbildung oder Zielsetzung vorausgeht, sondern das Doing jeweils situationsadäquat erfolgt. Weiter weist Dewey darauf hin, dass Probleme, Störungen oder das Scheitern von Praxis die Auslegung und Explikation anstoßen und dass implizites Wissen nicht nur ein Wissen ist, das darauf wartet, expliziert zu werden. Auf der anderen Seite geht uns explizites Wissen „ins Blut über“: Einmal Gelerntes wird allmählich zur Routine und inkorporiert. Damit wird Problemlösen bzw. der tätige Umgang mit unserer Umwelt als eine Veränderung der

---

<sup>20</sup> Das Aufschieben von Schlussfolgerungen und Urteilen markiert Dewey als wesentliches Element des kritischen Denkens (Dewey 1951, 78). Für die Wissenschaft macht Dewey diese Urteilsaufschiebung als gängige Praxis aus (Dewey 1951, 91f) und zieht das (naturwissenschaftliche) Experiment als Beispiel einer kontrollierten Wissensproduktion heran.

Beziehung zwischen Umwelt und Akteur\*in konzipiert,<sup>21</sup> die auch die sprachliche Interaktion mit Umwelt inkludiert (Fingerhut et al. 2017, 39f). Die Fähigkeit zur Explikation wiederum erscheint in diesem Licht als erlernbar bzw. durch Übung zu verbessern. Wenn Praktiken also routiniert ablaufen können, entstehen keine Konflikte, wenn es aber zu Reibungen kommt, wird eine andere Perspektive eingenommen, aus der die Akteur\*innen die Situation anders bewerten können: „Es ergibt sich eine Art von metapragmatischem Spiel zweiter Ordnung, in dem das Spielgeschehen der ersten Ordnung hinterfragt, beurteilt, kritisiert und in diesem Sinne eine Grenzbestimmung vorgenommen wird.“ (Alkemeyer et al. 2015, 36)

Für den Prozess des reflektierenden Denkens ist Erfahrung<sup>22</sup> als das Aufbauen-können auf zuvor gemachten Erlebnissen und erfolgreichen Problembewältigungen wesentlich; fehlt diese, bleiben die beunruhigende Situation und der Zweifel bestehen. Für Deweys Arbeiten ist der Begriff der Erfahrung zentral. Er fordert eine radikale Erneuerung der Philosophie der Erfahrung (Dewey 2004b, 369) und die Anerkennung der „Bedeutung der experimentellen Methode für das Erkennen“ (Dewey 2004b, 369) und damit nicht weniger als die Abschaffung der Dualismen (Wirkliches, Scheinendes, Mentales, Physisches etc.). Dewey glaubt nicht - wie viele seiner Zeitgenossen, die ihn kritisieren - an unmittelbare Erkenntnis. Er konzipiert Erfahrung als „Interaktion lebender Geschöpfe mit ihrer Umwelt“ (Dewey 2004b, 376) und damit zugleich eine Anpassung des Menschen auf Basis dieser Erfahrung an die Welt. Erfahrung ist etwas Unmittelbares, nicht aber dessen Substrat, also die aus der Erfahrung resultierende Erkenntnis (Dewey 2004b, 379);

---

<sup>21</sup> Ähnlich wird dies bei Schütz/Luckmann konzipiert, wenn sie konstatieren: „Erfahrungen konstituieren sich durch Aufmerksamkeitszuwendungen“ (Schütz/ Luckmann 1979, 154). Erfahrungen strukturieren den Wissensvorrat dabei je nach Problematisierung. Schütz/Luckmann unterscheiden zwischen Erfahrungen, die fraglos in den Wissensvorrat eingehen und solchen, die als problematisch gelten und deswegen ausgelegt werden müssen, bevor sie in den Wissensvorrat eingehen. Aufgrund dessen weisen Schütz/Luckmann darauf hin, stets die Formen des Wissenserwerbs zu berücksichtigen und differenzieren zwischen einem Wissenserwerb im weiteren Sinne (also fraglos in den Wissenserwerb eingehende Erfahrungen, die allerdings keine neuen Erkenntnis bringen und zur Verfestigung der Wissens Elemente beitragen) und im engeren Sinne (womit problematische Situationen gemeint sind, die ausgelegt werden müssen) (Schütz, Luckmann 1979, 160). „In Situationen, in denen Gewohnheitswissen unzulänglich erscheint, bzw. in Situationen, deren ‚Neuartigkeit‘ von der Welt auferlegt ist, werden jedoch Erfahrungen problematisch. Die dort ansetzenden Auslegungen sind vom pragmatischen Motiv bestimmt und werden fortgeführt, bis den Erfordernissen der Situation Genüge geleistet ist oder bis eine Auslegungsunterbrechung ‚auferlegt‘ wird.“ (Schütz/ Luckmann 1979, 1160f).

<sup>22</sup> Dewey schreibt dazu: „Ein denkendes Wesen kann daher auf Basis des Nichtgegebenen und des Künftigen handeln.“ (Dewey 1951, 16) Menschen handeln also nicht trieb- und instinktbasierend. Später bezeichnet Dewey entsprechende Vorkehrungen im Alltag als Zivilisation (und nennt als Beispiel das Setzen von Bojen und Leuchttürmen, die als Kulturleistung das ständige erneute Lesen der Zeichen der Natur und ein potentiell Scheitern ersetzen). Weiter führt Dewey aus, dass wir Dinge gemeinsam mit ihren Eigenschaften erleben, die sie „zum Zeichen für etwas anderes machen“ (Dewey 1951, 18). So sehen wir einen Stuhl und wissen, dass und wie wir uns darauf niederlassen können.

kognitive und andere Erfahrungsmodi schließen sich nicht aus, sondern bedingen sich und werden zu „charakteristischen Gegenständen der Erkenntnis (...), sei es des gesunden Menschenverstandes oder der Wissenschaft“ (Dewey 2004b, 379). Dewey unterscheidet dabei zwischen „primärer“ und „sekundärer“ Erfahrung: „Primäre Erfahrungen“ sind die Dinge, Wahrnehmungen und Empfindungen, wie sie im Alltag vielfach benutzt und gemacht werden und die in unproblematische, routinisierte Handlungsabläufe eingebunden sind. Werden diese gekonnten und weitgehend unhinterfragten Abläufe durch Probleme jedoch gestört und damit zu problematischen Situationen, kommt es zu „sekundären Erfahrungen“, die die Konstruktion neuer (Wissens-)Objekte, Verhaltensweisen oder Denkmuster nötig machen. Die sekundären Erfahrungen sprechen damit die Ebene des Erkenntnisgewinns an, die sowohl für die alltägliche Praxis oder die Theoriebildung wissenschaftlicher Prägung vonnöten ist. Diese Reflexionsprodukte sind in Deweys Perspektive gegenüber primären Erfahrungen jedoch zu vernachlässigen. Hier wird seine anti-intellektualistische Prägung deutlich: Dewey bewertet die Bedeutung des Umgangs mit Dingen und die Erfahrung, die man dabei macht, als wesentlich. Erfahrungen prägen das Denken und sind insofern bedeutsam, als sie das In-Bezug-Setzen von Denkinhalten ermöglichen. Während Dewey auf der einen Seite betont, dass routinierte, wiederkehrende Tätigkeiten das Denken prägen und dies wiederum die Wahrnehmung, weist er ebenso auf die Veränderbarkeit von Gewohnheiten durch Reflexion (Dewey 2004b, 17-47) hin. Dewey konzipiert in *Die menschliche Natur: ihr Wesen und ihr Verhalten* (2004a) ein dynamischeres Bild von Gewohnheiten: Im Falle von Störungen setzt ein situationsangemessenes Denken ein, das es der Akteur\*in ermöglicht, eine „Pluralität von Gewohnheiten“ (Schäfer 2012, 31) situationsadäquat einzusetzen. Tägliche Routinen, die unsere Wahrnehmung und unser Tun prägen, sind damit nicht als statisch, sondern als Folge von Störung und Reflexion als variabel zu denken. Deweys Erfahrungsbegriff ist somit durchzogen von einer reflexiven Struktur. Die Interaktion des Menschen mit seinen Umwelten ist für den Pragmatismus ohnehin zentral: Hier macht der Mensch Erfahrungen, reiht diese in die Bedeutsamkeit für sein Leben ein, aktualisiert Begriffe und Zuschreibungen, und verändert ggf. seine Interaktion mit seinen Umwelten.<sup>23</sup>

Da für Dewey die Wahrnehmung eines Problems durch Sinneswahrnehmung ausgelöst wird,

---

<sup>23</sup> Auch für die wissenschaftliche Forschung überträgt Dewey das Primat der praktischen Erfahrung. Theorie und Empirie werden erfahrungsgelenkt zusammengedacht, so dass „das Ziel der Forschung - die Klärung der Situation - nur durch das Zusammenspiel beider Seiten erreicht werden kann - durch die Theorie und die Erfahrung. Die Klärung der Situation ist immer selbst eine Praxis, das heißt, sie greift in die Situation ein, verändert sie.“ (Volbers 2015, 209)

ist auch die resultierende Erfahrung sinnenbasiert, also eine ästhetische Erfahrung. Dewey trennt daher nicht zwischen einer Erfahrung und einer ästhetischen Erfahrung. Jede intellektuelle Erfahrung benötigt zu ihrer Vollständigkeit eine ästhetische Erfahrung. Damit trägt alles praktische Handeln ästhetischen Charakter. Dewey konzeptioniert Konflikt und intensive Auseinandersetzung als Mittel der Erfahrung (Dewey 1988, 53f) und auch Emotionen als bedeutsame Bestandteile von Erfahrungen. Künstlerisches Arbeiten beschreibt Dewey als relationales Schaffen und Wahrnehmung wechselseitig überprüfendes Denken und bezeichnet es als Denken in einer seiner „tiefgreifendsten Formen“ (Dewey 1988, 59). Für die Erstellung eines Kunstwerks sind Perzeption wie Produktion vonnöten. Die Praxis ist folglich ebenso angewiesen auf die Wahrnehmung wie vice versa. Während diese Aussage für diverse Praktiken verallgemeinerbar ist, präzisiert Dewey, dass im Fall der Kunst das wahrnehmbare Ereignis so geartet ist, dass seine Eigenschaften das „Problem der Herstellung bestimmt haben“ (Dewey 1988, 62). Bei der Erstellung eines Kunstwerks nimmt die Künstler\*in neben der Materialisierung der Idee immer auch die Wahrnehmung des Kunstwerks in den Blick:<sup>24</sup> „Während er arbeitet, verkörpert der Künstler in sich die Haltung des Betrachters.“ (Dewey 1988, 62) Wahrnehmung ist für Dewey ein schöpferischer Prozess, der auf Erfahrung basiert und diese nährt. Wahrnehmung wird somit nicht als ein Wiedererkennen gedacht (Dewey 1988, 67), sondern als ein Akt der Neuschöpfung sowohl auf Seiten der schaffenden Künstler\*in, wie auf Seiten der Rezipient\*in. „Bei beiden vollzieht sich ein Abstraktionsvorgang, d.h. ein Extrahieren dessen, was von Bedeutung ist.“ (Dewey 1988, 69)

Die pragmatistische Perspektive, so kann zusammengefasst werden, sieht Wissen in Praxis erworben, auch theoretisches Wissen entspringt der ‚praktischen Erfahrung‘. Handeln stellt sich im Licht des Pragmatismus als kreatives Problemlösen dar, so dass Wissen jeweils in Problemsituationen generiert wird. Denken und Handeln fallen hier zusammen, das Reflektieren ist kein dem Handeln vorgeschaltetes Programm. Als problematisch empfundene Situationen lösen einen Reflexionsprozess aus, wobei sinnliche Wahrnehmung als Erkenntnisinstrument konzipiert wird. Probleme, Störungen oder das Scheitern von Praxis stoßen die Explikation und Reflexion der Situation an.

Für die praxistheoretische Auseinandersetzung steht mit der Zuhilfenahme von Deweys

---

<sup>24</sup> Es findet im künstlerischen Schaffensprozess eine stete Anpassung von Idee und Materialisierung statt. Eben diese Adaptionsleistung ist der zeitgenössischen Architektur nicht möglich, da „der Architekt [...] gezwungen (ist), seine Idee zu beenden, bevor ihre Übertragung in ein vollendetes Objekt der Perzeption vorgenommen wird.“ (Dewey 1988, 66)

Ansatz der *pattern of inquiry* und seinem Erfahrungsbegriff ein Instrument zur Verfügung, Praktiken der Reflexion zu beschreiben, die bisher in der praxeologischen Problematisierung schwer greifbar sind. Praxistheoretische Ansätze kennzeichnet ein Interesse, kognitivistische Handlungstheorien sowie mentalistische und textualistische Ansätze (Reckwitz 2003, 284) zu überwinden. Sie rücken stattdessen jene „Verhaltensakte in den Vordergrund, die auf routinisiertem, implizitem, nicht reflektiertem und kollektiv geteiltem Wissen beruhen“ (Elias et al. 2014, 9). Zugleich machen Praxistheorien aber als „Logik der Praxis“ (Bourdieu 1987, 147ff.) sowohl Routine als auch die „Unberechenbarkeit interpretativer Unbestimmtheiten“ (Reckwitz 2003, 294) aus. Die Logik der Praxis beinhaltet demnach nicht nur die (gelingende) Wiederholung von Routinen, sondern auch interpretative und methodische Unbestimmtheiten und Ungewissheiten, die dazu führen, dass Praktiken gestoppt und geändert werden, und dass Prozesse der Reflexion ausgelöst werden. Da Praktiken immer wieder hervorgebracht werden müssen, enthalten sie per se ein Potential der Ungewissheit, ob die Hervorbringung gelingt und in Bezug auf die Zeitlichkeit des Vollzugs einer Praktik auch die Möglichkeit einer Sinnverschiebung. Dennoch verbleiben praxistheoretische Ansätze oftmals bei einem Fokus auf die Routine und deren repetitiven Mustern (Reckwitz 2003: 294f) ohne Veränderungsleistungen und Reflexion in den Blick zu nehmen. Darüber hinaus wird der Körper als Vollzugsorgan der Praktiken nur als Objekt betrachtet, so dass die Aufmerksamkeit auf deren Gelingen liegt. Eine Betrachtung derartiger ‚skilled bodies‘ stellt eine reduktionistische Sichtweise dar, die Affizierungen, Reflexionen, Transformationen, Eigensinnigkeiten oder Kritik nicht fassen kann. Gerade Reflexion stellt bisher eher ein Reizwort dar (Alkemeyer u.a. 2015, 12). In aktuellen Ansätzen (Alkemeyer u.a. 2015; Schäfer 2013; aber auch schon von Hörning 2004) wird daher versucht, die „klassische Konzeption der Rationalität und der theoretischen Reflexivität im Rahmen des eigenen Paradigmas produktiv“ (Alkemeyer u.a. 2015, 11) zu machen und in der aktuellen Diskussion (Schäfer 2012; Volbers 2015; Alkemeyer u.a. 2015) aufgegriffen. Hierbei kommen vermehrt pragmatistische Konzeptionen ins Spiel und schließen damit auf zu einer bereits seit langem bestehenden Forderung einer „pragmatische[n] Fundierung des Praxisbegriffs“ (Hörning 2004, 29).

Deweys Begriff der Primärerfahrung sieht Wissen als durch den Körper generiert und greift sowohl die sinnliche Wahrnehmung wie auch den Konnex von Wahrnehmung und Reflexion auf.

„Mit dem pragmatistischen Begriff der Primärerfahrung liegt somit ein theoretisches Sehinstrument vor, das es erlaubt, sowohl die habituellen als auch die affektiv-sinnlichen Verhaltensdimensionen in den Blick zu rücken und diese als ‚different aspects and phases of a continuous, though varied, interaction of self and environment‘ (Dewey 1987 [1934], 252; Hervorhebung A.A.) zu begreifen“ (Antony 2017, 338).

Die empirischen Daten der vorliegenden Arbeit legen die hohe Bedeutung der Sinneswahrnehmung in raumkonstituierenden Praktiken der Wissensproduktion nahe. Deweys Erfahrungsbegriff bietet ein fruchtbares Instrument, um diese Praktiken zu beschreiben.

Wissen wird bei Dewey als körperlich konzipiert, ohne eine cartesianische Trennung zwischen Körper und Geist, die letztendlich den Konzepten impliziten Wissens inhärent ist, vorzunehmen. Dewey setzt stattdessen den Komplex von Bewegung und Sinneswahrnehmungen als aktivem Prozess und kognitiven bzw. mentalen Praktiken des Denkens und Reflektierens in eins und fundiert Wissensproduktion in einer körperlichen Komplexität: „Hände und Füße, Apparate und Instrumente aller Art sind ebenso Teil des Denkens wie Veränderungen im Gehirn.“ (Dewey 2004b, 102) Problemlösen ist Denken und Handeln, Körper und Geist. Auch dieser Aspekt macht Deweys Perspektive nicht nur für eine Ergänzung des praxeologischen Programms, sondern auch für die Beschreibung der Praktiken der künstlerischen Wissensproduktion bedeutsam: Der Aufenthalt in Stadträumen, die Recherche vor Ort und das Sammeln von Sinneseindrücken legen einen Fokus auf Komplexe von Bewegung und sinnlicher Wahrnehmung als einem aktivem Prozess der Recherche, der ebenso in der Lage ist, mentale Praktiken des Denkens und Reflektierens zu erfassen. Auch Deweys Hinweis auf die Erlernbarkeit der Explikationsfähigkeit als einer Praxis, die geübt werden muss und kann, macht seinen Ansatz für die theoretische Reflexion künstlerischer Wissensproduktion bedeutsam, da zeitgenössische Künstler\*innen zum einen zunehmend aufgefordert sind, ihre Arbeiten zu beschreiben, theoretisch zu verorten oder auch zu vermarkten oder diese Arbeiten genuin sprachlicher Natur sind. Zum anderen lässt sich in der Recherche vor Ort sprachliche Vermittlung als Mittel der Distanznahme und Reflexionsinstrument beobachten. Derartige Praktiken spiegeln in der zeitgenössischen Kunst auch die Etablierung von Arbeitsweisen wider, die gemeinsame Prozesse konstant sprachlich-vermitteltem Reflektierens, Beschreibens und Problemlösens einfordern.

Künstler\*innen entwickeln ein spezifisches Wissen über ihren Gegenstand und die von ihnen genutzten und (weiter-)entwickelten Techniken, Methoden und Materialien. Sie eignen sich Fähigkeiten und Fertigkeiten zur Hervorbringung von Kunstwerken an und erweitern dieses Wissen in der Produktion beständig: „Mit ihrer Kunst schaffen sie deshalb eigenes Wissen, das sie im ästhetischen Feld an die Vermittler, aber auch an die Rezipienten weitergeben.“ (Panzer 2010, 188) Ähnlich wie der Laborkonstruktivismus für wissenschaftliches Wissen aufgezeigt hat (Knorr-Cetina 1981), wird auch künstlerisches Wissen in einem konstruktiven Prozess generiert und stellt eine spezifische Wissenskultur (Sandkühler 2009) dar. Lässt sich im Anschluss daran die künstlerische Wissensgenerierung als Forschung bezeichnen?

## 2.2 Wissenskulturen

Seit der Jahrtausendwende beschreiben sich westliche Gesellschaften des globalen Nordens zumeist als ‚Informations- oder Wissensgesellschaft‘ (Bell 1976; Wilke 1998; Stehr 1994). Auf den Boden dieser Diagnose fallen auch die Diskussionen um Künstlerische Forschung (2.2.1). Für Wissensgesellschaften sind - neben Geld und Macht - Information und Wissen zentrale Ressourcen gesellschaftlicher Reproduktion. Sie kennzeichnet eine Ausdifferenzierung des Wissens und eine Zunahme wissensbasierter Funktionsbereiche und Berufe. Diese wissensbasierten Funktionsbereiche und Berufe beziehen ihr Wissen allerdings nicht mehr primär und unhinterfragt aus der Wissenschaft, sondern auch problemzentriert und aus projektbasierten Bereichen, die in „multi-, inter- oder transdisziplinäre(n) Modi“ (Maasen 2009b, 79) arbeiten.<sup>25</sup> Dennoch wird Wissen gesellschaftlich im Wesentlichen in den Wissenschaften und ihren spezifischen Erkenntnisweisen kontextualisiert und genießt ein hohes Ansehen als Lieferant von anschlussfähigem, belastbarem Wissen.

---

<sup>25</sup>Kritiker des Begriffs der Wissensgesellschaft merken an, dass das Konzept der Wissensgesellschaft die alte Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit zuspitzt und erstere favorisiert: „Die Diskurse um die Wissensgesellschaft sind also primär Einsätze in den symbolischen Auseinandersetzungen um die Geltung von Wissensarbeit - empirisch bleibt diese selbst aber weitgehend unbestimmt.“ (Schmidt 2012, 159) Auch aus postkolonialer Perspektive erscheint der Begriff fraglich, zumal der Wissensgesellschaft ein Wissensbegriff des globalen Nordens zugrunde liegt, der seine lange Tradition auf rationalen, kognitiven und diskursiven Wissensbegriffen fundierte Tradition nicht verleugnen kann.

Für das Feld der Wissenschaften<sup>26</sup> haben sich Reflexionssysteme entwickelt wie z.B. die Science und Technology Studies, die Wissenschaftssoziologie oder Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie der Philosophie. Dieses Wissen wird in spezifischer Weise - nach bestimmten Verfahren und Nutzung spezifischer Methoden und Theorien - unter dem Primat der Neuheit und Beachtung der von Robert K. Merton (1973) prominent unter dem Akronym CUDOS zusammengefassten Aspekte wissenschaftlicher Normen - Kommunitarismus, Universalismus, Uneigennützigkeit und organisierter Skeptizismus - generiert. Wie der Laborkonstruktivismus nachgewiesen hat (Knorr-Cetina 1981), wird wissenschaftliches Wissen ebenso wie die epistemischen Dinge in einem konstruktiven Prozess, der sozialen Bedingungen unterliegt, generiert bzw. 'fabriziert' (ebd.).

In den einschlägigen Theorien der Wissensgesellschaft fand Kunst als Wissensproduzentin dagegen lange Zeit wenig Beachtung. Im Gegenteil: Dadurch, dass sie anti-institutionalistisch und institutionenkritisch, als ein „Faktor des Widerspruchs im Kapitalismus“ (Panzer 2010, 185) konzeptioniert wird, wird sie als Wissensproduzent lange nicht in den Blick genommen (Bell 1976). Auch die Philosophie hat der Kunst lange kaum eigene Erkenntnisse zugestanden, sondern Wissensproduktion mit dem systematischen Prozess der Wissenschaften verbunden, „sodass Diskursivität und Methodologie zu den beiden Hauptkriterien für die Hervorbringung der *Epistēmē* avancieren (Mersch 2015, 9). Die gegenüber der künstlerischen Praxis als Wissensproduktion geäußerte Geringschätzung ist auch auf die mit dem Wissensdiskurs verbundenen unterschiedlichen Interessenlagen, auf die seit dem 18. Jahrhundert gehegte funktionale Differenz von Wissenschaft und Kunst (Mersch/ Ott 2007; Horkheimer/ Adorno 2017) und auf die in der zeitgenössischen Kunstpraxis und -theorie selbst kontrovers geführten Diskussionen, zurückzuführen.

Die „Geringschätzung von Kunst und Kultur bei der Thematisierung von Wissensprozessen“ (Panzer 2010, 184) verändert sich jedoch sukzessive mit einem

---

<sup>26</sup> An dieser Stelle ist der Vollständigkeit halber anzumerken, dass es DIE Wissenschaft ebenso wenig wie DIE Kunst gibt. Allein die Unterscheidungen der Theorien, Methoden, Perspektiven, Praktiken und ihrer jeweiligen Logiken in den Kultur- und Sozialwissenschaften ist immens. Insbesondere in der Wissenssoziologie sowie der Wissenschaftssoziologie wurden zahlreiche Untersuchungen zum Vergleich der verschiedenen Wissensformen unternommen. So haben es sich insbesondere die Science Studies zur Aufgabe gemacht, die Praxis der Wissenschaften zu untersuchen und dies eindrucksvoll, vornehmlich im Bereich naturwissenschaftlicher Wissensproduktion unternommen. Auch die Philosophie hat zahlreiche fruchtbare Untersuchungen zum Vergleich künstlerischen und naturwissenschaftlichen oder naturwissenschaftlichen und philosophischen Wissens unternommen. Gleiches ist für ‚die‘ Kunst zu sagen: Die Kunst gibt es nicht, „Kunst bezeichnet verschiedene Künste.“ (Panzer 2010, 184). Mit Kunst werden Musik, Bildende Kunst, Theater oder Tanz bezeichnet und die Praktiken der Realisation (in Bildern, Tönen, Skulpturen, Darstellungen etc.).

heterogenen Wissensbegriff, der den „prozessualen Charakter des Wissens“ (Panzer 2010, 186) berücksichtigt. Hierbei wird insbesondere auch auf das implizite, nicht-sprachliche Wissen (2.1) sowie das Innovations- und Kreativitätspotenzial der Kunst abgehoben und deren ökonomische Verwertbarkeit in den Blick genommen. Auch durch die Theoretisierung der künstlerischen Praxis, die Theoriebildung in der künstlerischen Praxis oder die Anerkennung künstlerischer Praktiken als Kreativitätsressource wird künstlerische Praxis als wissensgenerierend zunehmend anerkannt. So konstatiert die Kunsttheoretikerin Irit Rogoff: „Künstlerische Praxis ist als Wissensproduktion anerkannt“ (Rogoff 2007, 189).

Aus wissenssoziologischer Perspektive stellen die Künste ein bisher noch wenig betretenes Untersuchungsfeld dar, wengleich die Anerkennung als Wissensproduzentin aus der Perspektive professionssoziologischer oder ethnomethodologischer Perspektive nicht schwerfällt. Aktuelle kunst- und wissenssoziologische Arbeiten suchen daher Kunst als epistemische und ästhetische Praxis zu fundieren (Schürkmann 2017). Aus philosophischer Perspektive wird künstlerisches Wissen als ästhetisches, also sinn- ebenso wie erfahrungsbasierte Wissensform klassifiziert (Mersch 2015). Auf Basis der Unterscheidung von propositionalem und gegenständlichen Wissen wurde der Aspekt leiblicher Wahrnehmung (Merleau-Ponty 1974), des impliziten Wissens (Ryle 1969; Polanyi 1985) oder das Konzept des Embodiments<sup>27</sup> für die künstlerische Praxis stark gemacht. Aus kultursoziologischer Perspektive wird auf die Genese des Wissens in der Kunst rekurriert: Dieses gebiert sich aus seiner handwerklichen Seite sowie aus Kreativität bzw. Phantasie (vgl. Panzer 2010, 184) und hat entsprechend mehrere Relationen: die Erfahrungen des Künstlers (Berleant 1970), den Bezug zum wissenschaftlichen Wissen (Eco 2002; Mersch/Ott 2007) sowie die soziale Position im Feld und in Abgrenzung zu anderen Feldern (Bourdieu 2014).

---

<sup>27</sup> Die Wechselwirkung von Körper und Prozessen wie Denken, Fühlen, Wahrnehmen und Handeln werden auch mit dem Begriff des Embodiments (Verkörperung) zu fassen gesucht. Embodiment wurde u.A. als Konzept in der Kognitionswissenschaft stark gemacht und darauf verwiesen, dass geistige Vorgänge einen physischen Träger bzw. die Interaktion mit einem Körper voraussetzen: Das Bewusstsein hängt vom Körper ab, dieser wiederum hat eine bestimmte Beschaffenheit, interagiert auf bestimmte Weise mit seiner Umwelt etc. und rückbeeinflusst das Bewusstsein. In philosophischer Tradition liefern leib- sozial-, bzw. neophänomenologische Theorien, pragmatistische ebenso wie sozialpsychologische Ansätze wesentliche Bausteine zum Embodiment. Philosophien der Verkörperung, die stark von Pragmatismus und Phänomenologie inspiriert sind (Fingerhut et al. 2017, 32), sehen den Körper und seine Beschaffenheit als wesentlichen Faktor für einen „intelligente[n] Zugriff auf die Welt“ (Fingerhut et al. 2017, 12) und den Geist in diesem Körper als „*extended* (ausgedehnt), *embedded* (eingebettet), *embodied* (verkörpert) und *enactive* (enaktiv oder hervorbringend“ (Fingerhut et al. 2017, 64 f). Ein anerkanntes theoretisches Konzept liegt allerdings bis dato nicht vor. Einen guten Überblick in die aktuelle und philosophische Konzeptionierung und Kontextualisierung des Begriffs des Embodiments bieten Fingerhut, Joerg; Hufendiek, Rebekka; Wild, Markus (2017).

Während also auf der einen Seite weiterhin eine Trennung von Kunst und Wissenschaft zu beobachten ist, wird diese auf der anderen Seite durch eine Ausdifferenzierung des Wissens und Anerkennung anderer wissensbasierter Bereiche unterlaufen. Auch die Diskussionen um Künstlerische Forschung zeichnen diese Kontroverse nach (siehe dazu 2.2.1). Die oben beschriebenen disziplinären Perspektiven auf das wissenschaftliche wie das künstlerische Wissen zeigen, dass beiden Wissensbereichen unterschiedliche Praktiken der Wissensgenerierung und unterschiedliche Wissensformen attestiert werden. Das Wissen wird in je spezifischen Kontexten hergestellt, stabilisiert, validiert und distribuiert. Diese Hervorbringung spezifischer Erkenntnisstile in unterschiedlichen Kontexten oder „Sinnprovinzen“ (Schütz 1971) wird mit dem Begriff der Wissenskultur zusammengefasst. Wissenskultur-Konzepte wurden u.a. von Wolfgang Detel (Detel/ Zittel 2002) und am prominentesten von Karin Knorr Cetina (2002) entwickelt und z.B. von Hans-Jörg Sandkühler (2009) für die philosophische Diskussion aktualisiert.<sup>28</sup> Die Konzepte ermöglichen es, nach der Entstehung von Wissen zu fragen und nicht (nur) auf dessen Produkt zu fokussieren. Wissenskultur-Konzepte sind nicht auf die Anschauung wissenschaftlichen Wissens begrenzt, sondern ermöglichen die Betrachtung aller gesellschaftlichen Wissensbereiche und damit zugleich deren Anerkennung als Wissenskulturen. Karin Knorr Cetina beschreibt Wissenskulturen (engl. „epistemic cultures“ (1999)) als „diejenigen Praktiken, Mechanismen und Prinzipien, die, gebunden durch Verwandtschaft, Notwendigkeit und historische Koinzidenz, in einem Wissensgebiet bestimmen, wie wir wissen, was wir wissen.“ (Knorr Cetina 2002, 11).

Über wissenssoziologische Untersuchungen hinaus wird der Begriff aktuell auch in philosophisch-epistemologischen Theorien verwendet und fokussiert vor allem die Genese und Validierung von Wissen innerhalb dieser spezifischen Kontexte. So lassen sich verschiedene epistemische Felder, wie z.B. wissenschaftliche Disziplinen, als Wissenskulturen bezeichnen.

Bedeutsam am Begriff der Wissenskulturen ist dessen Verwendung im Pural. Nicht die Wissenschaft allein bspw. bildet *eine* Wissenskultur, sondern in der Wissenschaft treten diverse Wissenskulturen auf und können sich widersprechen:

„Wissenskulturen sind Ensembles epistemischer Kulturen, kulturelle Systeme zur Übermittlung, Produktion und Speicherung von Wissen. Einzelne Wissenskulturen

---

<sup>28</sup> Zur Genese von und Kritik an Wissenskultur-Konzepten siehe Poferl/ Keller 2016.

können unter anderem aufgrund gänzlich voneinander abweichender Überzeugungssysteme inkommensurabel sein.“ (Hoffmann 2009, 80).

Die Nutzung im Plural folgt auch einer Absage hegemonialer Ansprüche (Sandkühler 2009, 68) und Anerkennung einer Binnendifferenzierung epistemischer Kulturen (Sandkühler 2009, 69). So kann Sandkühler aus epistemologischer Perspektive konstatieren: „In verschiedenen Kulturen führen unterschiedliche Einstellungen und Überzeugungen zu verschiedenen Wahrheiten.“ (Sandkühler 2009, 70)

Wissenskulturen werden sozial hergestellt und aktualisiert. In Wissenskulturen spielen Weltbilder oder Weltansichten eine entscheidende Rolle (Hoffmann 2009, 21), die die Produktion des Wissens und der epistemischen Dinge prägen. So wie Weltbilder sich ändern, ändern sich die Wissenskulturen. Sie sind also nicht stabil, sondern als prozessual zu beschreiben. Da Wissenskulturen sozial hergestellt und aktualisiert werden, ist auf die soziale Ordnung hinzuweisen, die sich als Wissensordnung auch innerhalb von Wissenskulturen etabliert. Diese sog. epistemischen Regime legen Selektionskriterien hinsichtlich der Angemessenheit der Wissensprodukte und ihrer Gestaltung, der Teilhabe und Teilnehmer\*innen sowie Aspekte der Geltung und Relevanz fest. Epistemische Regime bilden einen „Zusammenhang von Praktiken, Regeln, Prinzipien und Normen des Umgangs mit Wissen in unterschiedlichen Wissensformen, zumeist bezogen auf einen bestimmten Handlungs- und Problembereich“ (Wehling 2007, 704).

Wissenskulturen operieren nicht allein durch Sprache, sondern wir verhalten uns „auf komplexe Weise erkennend und handelnd“ (Hoffmann 2009, 154). Hier rücken entsprechend Wissensformen impliziten, nicht-diskursiven Wissens sowie das Nicht-Wissen in die Perspektive der Wissenskulturen-Konzepte. Auch im Hinblick auf Aspekte der Wahrnehmung ist zu konstatieren, dass Wissenskulturen „kollektive Wahrnehmungsschemata aus[bilden], die sie für bestimmte Details und Zusammenhänge sensibilisieren, während ihnen andere potentiell ebenso wahrnehmbare Aspekte entgehen“ (Göbel/ Prinz 2015, 9). Wissenskulturen bilden also eine spezifische epistemische Praxis aus und den Kontext von „Erkenntnis, Wissen und Repräsentation“ (Hoffmann 2009, 152). Sie bringen jeweils spezifische mentale Akte und Wissensdinge hervor. Ethnomethodologische Untersuchungen haben dies als „embodied practices“ (Garfinkel 1986) gefasst, als ein performatives Hervorbringen und Aufführen von technischer Könnerschaft und Wissen in bestimmten Arbeitssettings. In diesen Praxisgemeinschaften, so ließe sich verkürzt formulieren, zeigen die Teilnehmer\*innen an, dass und wie sie etwas können.

Die gesellschaftliche Perspektive auf Wissensproduktion zeigt eine hohe Bedeutung der Wissenschaften als Wissensproduzentin an. Seit einigen Jahren wird auch der Kunst diese Position einerseits mehr zugestanden, auf der anderen Seite fordert sie sie nachhaltig ein. Die von dieser Arbeit beobachteten Bereiche Wissenschaft, Kunst und Architektur, dafür sollte mit diesen Ausführungen der Boden bereitet werden, stellen unterschiedliche Wissenskulturen dar, die unterschiedliche epistemische Dinge und Wahrheiten hervorbringen, eine spezifische soziale Ordnung als epistemische Regime etablieren und in denen spezifische Praktiken und Praktikenensembles beobachtbar sind. Wissenskulturen rekurren neben den hervorgebrachten Wissensdingen auch auf ein implizites Wissen, auf Unausgesprochenes, auf Verbindungen von Sayings and Doings sowie auf kollektive Wahrnehmungsschemata. Der Begriff der Wissenskulturen soll in der vorliegenden Arbeit für die Beschreibung der wissenschaftlichen und künstlerischen Praktiken der Wissensgenerierung genutzt werden. Die Wissensproduktion wissenschaftlicher und künstlerischer Wissenskulturen konfigurierte in der Diskussion um Künstlerische Forschung. Wenn man anerkennt, dass in den Wissenskulturen unterschiedliche epistemische Dinge hervorgebracht und Wissensordnungen aktualisiert werden, zeigen sich die Diskussionen um Künstlerische Forschung, die im Folgenden vorgestellt werden sollen, als ein Reiben dieser Wissenskulturen mit- bzw. aneinander.

### **2.2.1 Zur Diskussion: Künstlerische Forschung**

Künstlerische Forschung ist am Ende des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts zu einem Topos geworden: Eine stehende Wendung, mit der kollektive Assoziationen verbunden werden. Der Schaffung des Topos ging eine in Wissenschaft und Kunstpraxis programmatisch geführte Diskussion voraus. Diese fiel in den frühen 2000er Jahren auf einen fruchtbaren Boden, auf dem Gesellschaftsdiagnosen der reflexiven oder der Wissensgesellschaft sowie eine Kulturalisierung sozialer Diskurse festgestellt wurden. Zu beobachten waren auch eine „wachsende Verschränkung von Wissenschaftskultur und Kulturbetrieb“ (Lindner 1995, 37) und eine zunehmende „Verflechtung von universitärem Feld und dem der Kulturproduktion“ (Lindner 1995, 34). Diese hatte eine Verschränkung von Forschung und Kunst, Theorie und Praxis konzeptueller Kunst bzw. eine Theoretisierung von zeitgenössischer Kunst zur Folge und ging auch mit Demokratisierungsprozessen von Projekten und Prozessen der Wissensproduktion einher.

Die Diskussionen fielen ebenso auf den Boden eines im Laufe des 20. Jahrhunderts geänderten Werkbegriffs in der Kunst, der eine Zunahme von Projekten für „explorativ-experimentelles Arbeiten ohne konkreten Produktionsdruck“ (Badura 2015a, 25) zur Folge hatte. Die in diesem Kontext entstandene Rede von der Entgrenzung der Kunst, der Auflösung von klassischen Dichotomien (Autor-Werk, Zuschauer-Akteur etc.), einem erodierten Werkbegriff (Ereignis statt Werk) führt auch zu einer ästhetischen Erfahrung zeitgenössischer Kunst, die sowohl auf der Rezeptions- wie auf der Produktionsseite geänderte Produktionsbedingungen zur Folge hat.

Bis in die Gegenwart werden in den Diskussionen um Künstlerische Forschung ontologische Fragen zu klären gesucht, die nicht selten einer Indienstnahme programmatischer Ausrichtung unterliegen. Die Kreation des Topos Künstlerischer Forschung soll im Folgenden in seiner Begrifflichkeit und seinen unterschiedlichen Inhalten skizziert werden.

In der englischsprachigen Diskussion werden die Begriffe Artistic Research, Research through the Arts, Practice-led Research in the Arts oder Arts-based oder -led Research genutzt. Letzterer basiert auf den „practice-based research PHDs“ die vor allem in den Ingenieurwissenschaften vergeben wurden: Arbeiten von Praktikern zur Erreichung eines Dokortitels, ohne eine umfangreiche wissenschaftliche Begleitpublikation. Im deutschsprachigen Raum dominiert das Phrasem Künstlerische Forschung. Es lässt sich in den Disziplinen jedoch auch eine Nutzung verschiedener Bezeichnungen erkennen: Ausgehend von der Kunstpädagogik (Kämpf-Jansen 2013) hat sich der Begriff Ästhetische Forschung verbreitet; insbesondere in der Bildenden Kunst wird vornehmlich von Künstlerischer Forschung gesprochen. Wenn andere Bereiche sich dem nicht anschließen, sprechen sie stattdessen von Praxisbasierter Forschung oder Praktiken der Wissensgenerierung in den jeweiligen Disziplinen.

Die Debatte um Künstlerische Forschung ist, darauf hat der Kunsthistoriker Tom Holert mit Blick auf europäische Bewegungen seit dem Zweiten Weltkrieg hingewiesen, nichts Neues (Holert 2011): In den 1950er Jahren forderte der dänische Künstler Asger Jorn im Zuge der Etablierung des Imaginistischen Bauhauses eine finanzielle Ausstattung der - explizit als solche bezeichneten - Künstlerischen Forschung, in Höhe des Wissenschaftsbetriebs. Zu Beginn der 1960er Jahre sah die Münchner Gruppe Spur dagegen Kunst und künstlerische Forschung in Abgrenzung zu Wissenschaft und Technik und sperrte sich gegen eine Verwissenschaftlichung (Holert 2011, 41). Der Aktionskünstler Allan Kaprow wiederum plädierte seit den 1960er Jahren für mehr Forschung in Kunst und Kunstausbildung und forderte eine Neuordnung der Wissens- und Praxisfelder. Auch für die 1990er Jahre

belegt Holert die Historizität der Künstlerischen Forschung, wenn er die Arbeiten von Künstler\*innen wie Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Fareed Armaly, Mark Dion als Auseinandersetzung mit wissenschaftlichem Material aus den 1970er Jahren über Künstler\*innen wie Hans Haacke, Martha Rosler, Dan Graham oder Robert Smithson markiert (Holert 2011, 45) oder Projekte wie *Informationsdienst*, *Messe 20k* oder *MoneyNations* anführt. Diese Arbeiten favorisieren aus kritischen Perspektiven und in Abgrenzung zum Begriff der Forschung die Aneignung des Begriffs der Wissensproduktion. Für die 2000er beschreibt Holert eine Wiederentdeckung der operatistischen Tradition *con-reicerca* (Mituntersuchung) und Methoden Paolo Freires, wie bei der argentinischen Gruppe *Colectivo Situaciones* mit ihren militanten Untersuchungen, „eine[r] Aktivität der Erkundung, die sich im Austausch und Miteinander und stets als Intervention vollzieht.“ (Holert 2011, 55). Gruppen wie das *Critical Art Ensemble*, *Wochenklausur*, *Copenhagen Free University* oder *16 Beaver* nennt er als Beispiele für „andere Kollektive, die sich zu einem handlungsgebundenen, interventionistischen und performativen Verständnis von Wissensproduktion und Forschung bekennen“ (Holert 2011, 55).

Das Interesse an Künstlerischer Forschung und ihren Methoden, Praktiken und ihrem spezifischen Erkenntnisvermögen nimmt indessen nicht ab (Schindler 2018; Haarmann 2019). Die (Wieder-)Entdeckung und intensive Nutzung des Formats der *Lecture Performance* (Peters 2011; Rainer 2017) insbesondere im Bereich der *Performance Kunst* und des zeitgenössischen Tanzes in den 2010er Jahren belegen die Bedeutung und das Interesse von Künstler\*innen und Publikum an Formaten der künstlerischen Wissensvermittlung sowie die Theoretisierung von zeitgenössischer Kunst. Des Weiteren werden Ausdifferenzierungen des Konzeptes *Künstlerischer Forschung* stark gemacht, wie das der *performativen Forschung*, als einer verschiedene Darstellungsformate testenden und dabei darstellerisch agierenden Untersuchung, die „visuelle, auditive, physische oder taktile Darstellungsformen nicht mehr nur illustrativ zum Text in die Forschung integriert, sondern zum autonomen Ausdruck der Forschung“ (Ziemer 2011, 5).

Anfang und Mitte der 2000er wurde die theoretische Auseinandersetzung um *Künstlerische Forschung* erneut intensiv geführt (Holert 2011) und kulminierte in zum Teil programmatischen Texten, auf die wiederholter Bezug genommen wurde (etwa Borgdorff 2006; Frayling 1993, Klein 2011). Zwei Texte können als emblematisch für die Diskussion um *Künstlerische Forschung* bezeichnet werden:

Der Kulturhistoriker Christopher Frayling 1993 hat in seinem Essay „*Research in Art and Design*“ drei Ebenen der *Kunst-Forschung* differenziert: *Forschung über*, *für* und *in Kunst*

und Design (Frayling 1993). Forschung *über* die Kunst (into art) beschreibt die medien-, literatur-, musik-, theater- oder kunstwissenschaftliche Analyse und Interpretation künstlerischer Praktiken. Beforscht wird hier also die künstlerische Praxis. Forschung *für* die Kunst (through art) meint demnach die Untersuchung von Methoden und Instrumenten zur Nutzung in den Künsten, wie im Bereich der Bildenden Kunst beispielsweise die Erforschung verschiedener Materialien und Zusammensetzungen von Farben zur Anwendung in der Tafelmalerei. Dies kann als eine angewandte Forschung zur Nutzung in den Künsten bezeichnet werden. Forschung *in* der Kunst (for art) erstellt als Ergebnis des Forschungsprozesses ein künstlerisches Endprodukt, das die Forschungsergebnisse ‚verkörpert‘ und nicht unbedingt verbal kommunizierbar sein muss, sondern ästhetisch erfahrbar wird.

Für den Philosophen und Musiktheoretiker Henk Borgdorff macht Künstlerische Forschung keinen wesentlichen Unterschied zwischen Theorie und Praxis. Er geht vielmehr davon aus, dass es keine Kunstpraktiken gibt, die

„nicht angefüllt sind mit Erfahrungen, mit Geschichten und Überzeugungen; und andererseits gibt es keinen theoretischen Zugang zur und keine Interpretation der künstlerischen Praxis, die diese nicht teilweise prägt und somit zu dem macht, was sie ist.“ (Borgdorff 2009, 30).

Borgdorff hat 2006 mit „The debate on research in the arts“ (Borgdorff 2006; dt. 2009: „Die Debatte über Forschung in der Kunst“) einen zentralen Aufsatz zur Künstlerischen Forschung geliefert. Borgdorff präzisiert darin basierend auf Christopher Fraylings Trichotomie eine Betrachtung von Objekt, Prozess und Kontext: Als Objekt bezeichnet er das Kunstwerk, also beispielsweise das Bühnenbild, die Komposition, die Skulptur. Mit Prozess meint er die Praxis des Kunstschaffens: das Schöpfen, Gestalten, Einstudieren. Kontext stellt für Borgdorff das Umfeld der Rezeption dar: die Industrie, der Markt bzw. insgesamt das öffentliche Umfeld. Alle drei Aspekte müssen zur Bewertung herangezogen werden, wenn beurteilt werden soll, ob es sich um es um Künstlerische Forschung handelt. Borgdorff schließt eine ontologische, epistemologische und methodologische Betrachtung an. Er fragt nach dem Wesen der Künstlerischen Forschung und seine Antwort auf die ontologische Frage lautet, dass künstlerische Produkte Immaterialität thematisieren: „Es ist charakteristisch für künstlerische Produkte, Prozesse und Erfahrungen, dass in der bzw. durch die Materialität des Mediums etwas dargestellt wird, das Materialität transzendiert.“ (Borgdorff 2009, 37). Künstlerische Forschung fokussiert somit auf Kunstobjekte und Kreativprozesse, bei deren Betrachtung der Prozess des Machens ebenso

wie das Produkt und sein Kontext nicht aus den Augen verloren werden darf. Die epistemologische Betrachtung, also die Frage, welches Wissen Künstlerische Forschung thematisiert und wie es mit gesellschaftlichem Wissen kontextualisiert wird, beantwortet Borgdorff wie folgt:

„Zusammenfassend läßt sich sagen, dass das in der Kunst verkörperte Wissen, das verschiedentlich als implizites, praktisches Wissen, als ‚Wissen, wie‘ oder als sinnliche Erkenntnis analysiert wurde, kognitiv, aber begrifflich nicht fassbar ist; zudem ist es rational, aber nicht diskursiv.“ (Borgdorff 2009, 40).

Auf die Frage, welche Methoden oder Verfahren genutzt werden und wie diese sich von denen der Wissenschaft unterscheiden, gibt Borgdorff die Antwort, dass Künstlerische Forschung von Künstlern betrieben wird und eine weitreichendere Wirkung als nur für das eigene Werk anstrebt.

Die erkenntnistheoretische, ontologische und methodische Untersuchung seines Gegenstandes schließt Borgdorff zusammenfassend wie folgt ab: „Künstlerische Praxis - sowohl das Kunstobjekt als auch der kreative Prozess - verkörpert eingebettetes, implizites Wissen, das mit Hilfe von Experimenten und Interpretationen offenbart und artikuliert werden kann.“ (Borgdorff 2009,44)

Borgdorff berücksichtigt neben dem Produkt auch den Prozess der Kunstproduktion ebenso wie das Umfeld und erweitert die Praxis der Kunstproduktion dann zur Forschung, wenn auch „Absicht, Originalität, Wissen und Verstehen, Forschungsfragen, Kontext, Methoden, Dokumentation, Verbreitung“ (Borgdorff 2009, 34) eine solche Zuordnung zulassen. Borgdorffs Text sucht ontologisch zu klären, was Künstlerische Forschung ist bzw. welches Wissen hier generiert wird und führt die in den Diskussionen angeführten Argumente aus. In den Auseinandersetzungen über Künstlerische Forschung lassen sich zwei Argumentationslinien markieren: Zum einen spiegelt die Diskussion in der sog. Wissensgesellschaft auch einen Selbstvergewisserungsprozess wider, in dem nach der Anerkennung von Wissen bzw. nach dessen Produktions- und Legitimationsbedingungen gefragt wird. Die Diskussion um Künstlerische Forschung hinterfragt (erneut), was Wissen ist bzw. als Wissen gelten kann und wie bzw. wer dieses Wissen validiert. Es werden seit der Antike genutzte Dichotomisierungen zwischen Theorie und Praxis sowie damit einhergehende Hierarchisierungen aufgerufen. Dieses Argument sucht eine Demokratisierung des Wissens voranzutreiben, bei dem das „Wissen der Vielen“ ebenso gehört wie ernst genommen wird und auch zur Anwendung kommt.

Zum anderen zeigen die Diskussionen eine kritische Hinterfragung wissenschaftlicher Wissensproduktion und ihrer Alleinstellung als Wissensproduzentin (Badura et al. 2015a). Befördert durch die Kritik an positivistischen und rationalistischen Konzepten von Wissenschaft wiederholt dieses Argument auch ‚wissenschaftsintern‘ geführte Debatten (bzw. *turns* (Bachmann-Medick 2018)): Die kritische Hinterfragung wissenschaftlicher Wissensproduktion findet z.B. auch in der ‚ongoing discussion‘ um Qualitätsmerkmale von Qualitativen Methoden der Sozialforschung statt. Ebenso werden von Seiten feministischer und Queerer Theorie sowie der Postcolonial Studies Verweise auf Kategorien exkludierender, typisierter oder unterdrückender Wissensproduktionen im Wissenschaftsbetrieb eingebracht.

Resultierend aus diesen Bestrebungen der Anerkennung alternativer Wissensbereiche ist die Diskussion gezeichnet von einer Programmatik, die die Etablierung künstlerisch-wissenschaftlicher Studiengänge und Graduiertenprogramme sowie die Selbstreflexion und Theoretisierung der Künstler\*innen bzw. ihrer Werke vorantreibt. Die Diskussionen um Künstlerische Forschung begleiten Prozesse der Institutionalisierung, die in Deutschland mit zeitlicher Verzögerung zu anderen europäischen Ländern (wie England, den Niederlanden oder den skandinavischen Ländern) angestoßen wurden und die Einrichtung von Studiengängen und postgradualen Studiengängen,<sup>29</sup> die monetäre Förderung von Projekten Künstlerischer Forschung<sup>30</sup> sowie die Einrichtung von Institutionen,<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Im Zuge dessen wurden postgraduale Studiengänge (Doktoratsstudium Künstlerische Forschung (PhD in Art) z.B. an der Universität für angewandte Kunst Wien oder der Hafen City Hamburg), Masterstudiengänge zu forschenden Praktiken in den verschiedenen Kunstsparten (z.B. 2012 die Gründung des Masterstudiengangs „Szenische Forschung“ unter der Leitung von Prof. Dr. Sven Lindholm am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr Universität Bochum oder der Masterstudiengang "Forschung in Gestaltung, Kunst und Medien" an der Merz Akademie Hochschule für Gestaltung, Kunst und Medien, Stuttgart) und Gastprofessuren für Künstlerische Forschung etabliert (z.B. die Gastprofessur Künstlerische Forschung und Designtheorie an der HAW | Department Design).

<sup>30</sup> Hier ist etwa das PEEK (Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste) in Österreich zu nennen, bei dem jede „in Österreich künstlerisch-wissenschaftlich tätige Person, die über die entsprechende Qualifikation verfügt“ (PEEK 2021) eine Projektförderung beantragen kann. Das Programm hat zum Ziel „die Förderung von innovativer Arts-based Research von hoher Qualität, wobei die künstlerische Praxis eine zentrale Rolle bei der Fragestellung spielt“ (ebd.). In der Schweiz hat sich nach Jahren der Förderung von entsprechenden Programmen und Projekten an Kunsthochschulen eine Finanzierung von Vorhaben künstlerischer Forschung über die Fakultäten für Sozial- und Geisteswissenschaften und damit eine unmittelbare Konkurrenz um Ressourcen eingestellt.

<sup>31</sup> In Deutschland hat sich die Gesellschaft für künstlerische Forschung in der Bundesrepublik Deutschland der deutschlandweiten Förderung, Vernetzung und Repräsentation künstlerisch Forschender verschrieben und führt ab 2020 mit den Mitteln der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa ein Förderprogramm zur disziplinübergreifenden Förderung von künstlerischer Forschung von Einzelpersonen oder Verbundprojekten durch (GfK 2021). „Die Stipendien sind für professionell künstlerisch Forschende bestimmt, die ein Forschungsvorhaben verfolgen oder einen Beitrag zur Grundlagenforschung in Bezug auf die künstlerische Forschung leisten und sich aktiv in die Weiterentwicklung des Feldes der künstlerischen Forschung einbringen wollen. Antragsberechtigt sind Einzelpersonen und freie Gruppen.“ Stiftungen vergeben Promotionsstipendien zur künstlerischen Forschung, wie etwa die Claussen-Simon-Stiftung in Kooperation mit

Publikationsreihen<sup>32</sup> und Services, die Künstlerische Forschung zum Ziel und Gegenstand haben oder den internationalen Wissenstransfer unterstützen sollen. Mit Pierre Bourdieu ist die Institutionalisierung Künstlerischer Forschung auch als Versuch der Etablierung in einer anderen Legitimationssphäre bzw. Anerkennung als Legitimationsinstanz zu lesen (Bourdieu 1974, 199). Mit der Förderung im Rahmen wissenschaftlicher Ressourcen betreten künstlerisch Forschende und entsprechende Institutionen den Ring im Kampf um das Konkurrieren der Einzelwissenschaften um knappe Forschungsmittel - auch als „Science war“ (Tetens 1999) bezeichnet. Die im Zuge der Institutionalisierung geäußerten Hoffnungen mögen „wissenschaftsstrategische Behauptungen“ (Holert 2011, 43) gewesen sein. „Künstlerische Forschung ist daher vielerorts auch nur ein weiterer Titel für prekäre Arbeitsverhältnisse.“ (Holert 2011, 43). An diese pessimistische Feststellung Holerts schließt sich die Frage an, wer ggf. von dieser Prekarisierung betroffen ist bzw. wer die Künstlerisch Forschenden sind? Der Philosoph, Theater- und Literaturwissenschaftler Kai van Eikels differenziert wie folgt:

„Der Begriff ‚Künstlerische Forschung‘ sagt noch nichts darüber, inwiefern es um eine vorwiegend von Künstlerinnen und aus deren institutionellen Umgebungen heraus betriebene Tätigkeit geht, inwiefern sie in Kooperationen zwischen Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen besteht, inwiefern sie von Menschen gemacht wird, die in beiden Bereichen professionell verankert sind oder sich in ihrem Selbstverständnis und ihren institutionellen Affiliationen dieser Unterscheidung entziehen. Alle Varianten und Übergänge zwischen ihnen kommen in der aktuellen Praxis vor.“ (van Eikels 2014)

Die in den Diskussionen über Künstlerische Forschung genutzten Argumente sollen abschließend überblicksartig dargestellt werden:

- Künstler\*innen generieren ein ‚anderes‘ Wissen (Busch 2016; Badura et al. 2015a). Dieses wird vornehmlich als nicht-diskursiv (Mersch 2015, 23), implizit (Bippus 2009; 2015) bzw. embodied (Tröndle 2011b) beschrieben<sup>33</sup>.

---

der HafenCity Universität Hamburg (HCU), dem Forschungstheater/FUNDUS THEATER und K3 - Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg im Rahmen des Forschungsprojektes „Wissenschaftlich-künstlerisches Forschen als partizipative Wissensproduktion - eine praktische Methodenreflexion“ (Claussen Simon Stiftung 2021).

<sup>32</sup> Wie etwa das Peer-Review Magazin Journal for Artistic Research (JAR).

<sup>33</sup> Kritik an dieser Zuschreibung von künstlerischen Prozessen und Arbeiten generell als jenseits des Sprachlichen liegend, übt in Anlehnung an Bourdieus Soziologie der symbolischen Formen der Philosoph und Kulturwissenschaftler Tassos Zembylas: „Die KünstlerInnen beanspruchen, daß ihre Werke semantisch so komplex sind, daß sie mit den Mitteln der Sprache nicht kodifizierbar und transkribierbar sind. Damit wird eine gewisse Esoterik in den schöpferischen Akt projiziert.“ (Zembylas 1997, 102)

- Künstlerische Forschung ist gekennzeichnet durch ein kreatives, wenig systematisches Vorgehen (Klein 2011, 1), das sich durch eigene und gegenüber den Wissenschaften differente Methoden auszeichnet (Busch et al. 2018). Sollen Kunst und Wissenschaft kollaborativ zusammengeführt werden, gilt zu bedenken, dass
  - „Künstlerische Arbeitsprozesse (...) weder ‚rational‘ noch linear [verlaufen], und sie sind auch nicht planbar. Sie sind durch Selektion, Variation und Stabilisation gekennzeichnet. Sie greifen rekursiv auf sich selbst zurück, um aus dem Ausgangsmaterial zu entwickeln und sind in hohem Maße embodied, evolutionär und sprunghaft. Das Scheitern ist notwendige Voraussetzung, um das experimentelle Vorgehen zum Erfolg zu führen.“ (Tröndle 2011b, 192)
- Künstlerische Forschung stellt ein Korrektiv der wissenschaftlichen (Mersch 2015, 24) dar bzw. ist eine alternative Wissensproduktion.
- Ebenso umstritten wie zugleich eines der Hauptargumente ist, dass Kunst Forschung ist oder sein kann. Dabei wird ein Vergleich von Kunst und Wissenschaft gezogen, der die Nähe zur Philosophie (Mersch 2015, 24) und die Abgrenzung von hochtenisierten natur-wissenschaftlichen Forschungen (Mersch 2015, 40) oder wiederum zu sozial- und geisteswissenschaftlichen Forschungsmethoden wie der teilnehmenden Beobachtung oder Quellenforschung dargelegt.
- Künstlerische Forschung hat jedoch - im Gegensatz zur Deutungsoffenheit von Kunstwerken - eine willentliche Komponente (Borgdorff 2009, 34): Es muss sich um einen gewollten Prozess handeln, der nicht nur zuerkannt werden kann, da es sehr wohl „ästhetische Praktiken gibt, die forschend vorgehen, aber keineswegs für sich den Status erheben können, Kunst zu sein“ (Mersch 2015 25).

Die hier nachgezeichneten Diskussionen um Künstlerische Forschung zeigen die wesentlichen Argumente und Bezugspunkte und markieren Stichpunkte ihrer Entwicklung. Die Diskussionen bieten aus philosophisch-epistemologischer Perspektive relevante Bezugspunkte und markieren eine fluide zu haltende und gesellschaftlich relevante Diskussion um die Anerkennung, Nutzung und Generierung von Wissen und mit ihnen verbundenen Herrschaftsansprüchen. Entsprechend zielen die ontologischen Aspekte der Diskussionen auf einen nutzbaren Einsatz in programmatischen Diskussionen ab.

Eine differenzierte Betrachtung der unterschiedlichen Praktiken künstlerischer Wissensproduktion und der unterschiedlichen Wissenskulturen könnte zu weiterführenden Erkenntnissen führen. Während ontologische Fragen nach dem Wesen der Künstlerischen

Forschung in erkenntnistheoretischer Tradition gewinnbringend sind, erscheint in praxeologischer Perspektive der Blick auf die Praxis und Praktiken der verschiedenen Kunstsparten zielführender. Wissenschaftssoziologie, Science und Technology Studies oder die theoretischen Digital Humanities wenden sich als Metawissenschaften der wissenschaftlichen Wissensproduktion zu und machen diese selbst zu ihrem Gegenstand. Die sog. Künstlerische Forschung ist als Wissensproduktion ‚metawissenschaftlich‘ bisher wenig untersucht worden. Zum einen geht mit einer Anerkennung künstlerischer Wissensproduktion als gesellschaftlich relevantem Wissen auch die Notwendigkeit der Beobachtung ihrer Bedingungen und Möglichkeiten einher. Zum anderen verlangt die Spezialisierung künstlerischen Wissens eine differenzierte Betrachtung. Insbesondere die praxeologische Reflexion und damit eine Fokussierung auf die als sehr unterschiedlich zu markierenden Praktiken der Wissensgenerierung in den einzelnen Kunstsparten ist bisher wenig erfolgt. Es erscheint nötig, in den Diskussionen um Künstlerische Forschung die Praktiken unterschiedlicher Kunstsparten zu differenzieren und die Praktiken der Wissensproduktion in das Zentrum der Betrachtung zu rücken. Einen Beitrag dazu will diese Arbeit leisten, indem sie raumbezogene, künstlerische Wissensproduktionen in praxistheoretischer Perspektive untersucht. Andernfalls setzt sich für derartige Untersuchungen das Problem fort, wie Mersch bedenkt: „Sie verbleiben im Allgemeinen und arbeiten im Abstrakten das durch, was sich ausschließlich *im Konkreten zu zeigen vermag*.“ (Mersch 2015, 11) Oder wie die Soziologin Gabriele Klein ausgehend vom Tanz formuliert:

„Gerade die aktuell und kontrovers geführte Debatte um Artistic Research zeigt, dass die Perspektive auf die Logik der Praktiken im künstlerischen und im wissenschaftlichen Feld hilfreich sein kann, um eine differenzierte Debatte um die Potentialität der künstlerischen Forschung zu führen.“ (Klein 2019, 392)

Im Aspekt der Künstlerischen Forschung überschneiden sich die Wissenskulturen Kunst und Wissenschaft. Da die Bezeichnung der Künstlerischen Forschung *als Forschung*, wie oben nachgezeichnet wurde, in den Diskussionen sowohl programmatisch genutzt wird und auch ein Konkurrenzverhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft etabliert, soll die Logik der Praxis wissenschaftlicher und künstlerischer Wissensproduktion im Folgenden geklärt und für die Arbeit der heuristische Begriff der Choreografischer Stadtforschung als einer spezifischen Praxis künstlerischer Wissensproduktion in Anschlag gebracht werden.

### 2.2.2 Zum Begriff: Forschung oder Wissensproduktion?

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Künstlerischer Forschung wird der Begriff der Forschung kontrovers diskutiert. Einerseits wird argumentiert, dass Kunst per se forschend sei und Praktiken der Forschung nicht allein der Wissenschaft obliegen. Andererseits wird eingeräumt, dass ausgewählte Kunstpraxen forschend sein können, wenn sie gewissen Kriterien entsprechen. „Wann ist Forschung künstlerisch?“ (Klein 2011) fragte der Komponist und Regisseur Julian Klein 2011 und zeigte damit an, dass nicht jede Kunstpraktik forschend ist, sein kann oder will. Der Kulturphilosoph Jens Badura konstatiert für die Darstellenden Künste, dass sie sich „als eine forschende künstlerische Praxis von ihrer traditionellen funktionalen wie auch institutionellen Rollenzuschreibung partiell lösen; allerdings ist je nach genannter Perspektive die Grenze zwischen einem künstlerischen Forschen im Sinne einer spezifischen, auf Erkenntnisproduktion in einem Forschungsdiskurs hin orientierten epistemischen Praxis einerseits und einer explorativ-experimentellen, das Spektrum des Kunstfeldes verschiebenden künstlerischen Praxis nur schwer zu ziehen.“ (Badura 2015b, 24)

Dieter Mersch weist darauf hin, dass auch bei einer wechselseitigen Anerkennung der Wissenskulturen Kunst und Wissenschaft und ihrer z.T. disparaten Praxis der Nexus Forschung die „dunkle und unausgeleuchtete Stelle im Abenteuer unseres Diskurses“ (Mersch 2015, 63) bleibt. Trotz der differenten Praktiken macht Mersch fünf unterschiedliche Forschungsbegriffe aus - den der Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaften sowie der Philosophie und der künstlerischen Praxis - und betont deren Mehrdeutigkeiten (Mersch 2015, 65). Die wissenschaftliche Praxis markiert Mersch als Diskurs-geprägt, die künstlerische als Wahrnehmungs-geprägt. Wenn auch das Zeigen beiden Bereichen gleich ist, unterscheidet sie die „Art ihres Fragens, ihrer Reflexion“ (Mersch 2015, 66). Die wissenschaftliche Forschung bezeichnet Mersch infolgedessen als ereunistisch (Nachforschung), die künstlerische als zetetisch (Selbsterforschung). Das künstlerische Forschen ist ergo eines, „das sich selbst erforscht und dabei das Wahrnehmbare [...] auf immer neue Weise aufteilt“ (Mersch 2015, 68) und ebenso grundsätzlich offen ist für das Unerwartete und Unbekannte (ebd.).

Die beiden oben erwähnten Autoren - Borgdorff und Frayling - positionieren künstlerische Praxis als forschend:

Frayling argumentiert basierend auf der Etymologie des Wortes research, Forschung in der Definition eines Akts des Suchens nach etwas oder einer Person sei nichts, was Wissenschaft als Domäne behaupten kann, sondern was Menschen und vor allem Kunst

schon immer gemacht hat: „So research [...] has been used, in the last hundred years, of art practice, of personal quests, and of clues and evidence which a detective must decode.“ (Frayling 1993, 1) Forschung im Sinne einer nach Innovation sowie der Einführung und Verbesserung von Dingen und Prozessen strebenden Arbeit, schreibt er jedoch einer seit der Wende zum 20. Jh. von der Wissenschaft eingenommenen Domäne zu.

Borgdorff argumentiert, dass auch Kunstpraxis Forschung sein kann, wenn sie den an wissenschaftliche Arbeit angelegte Kriterien von Originalität, Wissens- und Erkenntnisgewinn, Formulierung einer Forschungsfrage, Veröffentlichung der Ergebnisse sowie Einbettung in einem Forschungskontext entspricht. Kunst ist dann Forschung, wenn

„ihr Zweck darin besteht, unser Wissen und Verständnis durch die Durchführung einer ursprünglichen Untersuchung in und mittels Kunstobjekten und kreativen Prozessen zu erweitern. Kunstforschung beginnt mit der Klärung von Fragen, die im Forschungskontext und in der Kunstwelt relevant sind. Forscher verwenden experimentelle und hermeneutische Methoden, die das in spezifischen Kunstwerken und künstlerischen Prozessen eingebettete und verkörperte implizite Wissen offenbaren und artikulieren. Forschungsprozesse und -ergebnisse werden auf angemessene Weise dokumentiert und in der Forschungsgemeinde und breiteren Öffentlichkeit verbreitet.“ (Borgdorff 2009, 44).

Spezifisch für die Kunstpraxis ist jedoch, wie „der nicht-begriffliche, nicht-diskursive Inhalt artikuliert und kommuniziert wird.“ (Borgdorff 2009, 39f).

Die genannten Perspektiven positionieren die Künstlerische in Relation zum wissenschaftlichen Forschungsbegriff.

Julian Klein erweitert diesen Ansatz um den der sinnlich-ästhetischen Erfahrung: Klein zufolge ist Forschung in der Kunst mit ästhetischer Erfahrung verknüpft. Diese ist als eine Form der Reflexion erst ex post ausmachbar und nicht immer diskursivierbar, in jedem Fall ist sie den Produkten der Kunst inhärent (Klein 2011, 3). Das durch Künstlerische Forschung gewonnene Wissen ist Klein zufolge „sinnlich und körperlich, ‚embodied knowledge‘“ (Klein 2011, 3). Für den Begriff der Erkenntnis wird in der Künstlerischen Forschung entsprechend ein „erweitertes Erkenntnisverständnis“ (Badura 2015b, 46) geltend gemacht, „deren Vermittlung nicht auf dem Wege begrifflich-rationaler Rekonstruktion oder Repräsentation möglich ist, da sie nur auf die Erfahrung der ‚Fülle der Merkmale‘ angewiesen ist“ (Badura 2015b, 46f). Intuitive und diskursive Erkenntnisse, nicht nur aus Wissenschaft und Kunst, sollen sich wechselseitig ergänzen und befragen. Angestrebt wird eine erweiterte Beweisführung intuitiver Erkenntnis durch Mitvollzug bzw. Anwesenheit der

Forschungsgemeinschaft in dem Moment, in dem die Erkenntnisbehauptung evident wird. Ästhetik im Sinne von Praktiken der Wahrnehmung werden zudem als essentieller Bestandteil von jeglicher Theoriebildung verstanden (Bippus 2009; 2015).

Summierend wird für die Erkenntnisse Künstlerischer Forschung neben diskursiven und diskursivierbaren Inhalten insbesondere auf das gewonnene und genutzte implizite Wissen hingewiesen und damit sowohl auf die den künstlerischen Praktiken innewohnenden handwerklichen Fähigkeiten (Praktiken des Geige Spielens, Ton Modellierens, Tanzens, etc.) als auch auf spezifische Wahrnehmungspraktiken abgehoben. Wie oben gezeigt, sehen praxeologische Zugänge allen Praktiken ein implizites Wissen innewohnend (siehe 2.1). Für den Bereich der Kunst werden diese impliziten Wissensbestandteile jedoch als essentiell und einen Unterschied markierend ausgewiesen.

Der Versuch, Künstlerische Forschung als Forschung zu fixieren, stellt sich als komplex dar. Die Praktiken der verschiedenen Kunstsparten unterscheiden sich stark voneinander, ebenso wie dies für Natur- oder Geisteswissenschaft, Grundlagen- oder angewandte Forschung zu sagen ist. Anders gewandt: „die künstlerische Forschung gibt es genauso wenig wie die Kunst oder die Forschung.“ (Badura et al. 2015b, 11).

Die dargestellten Positionen zeigen die beiden wesentlichen Argumente der Debatte um Künstlerische Forschung: Forschung ist der Kunstpraxis genuin bzw. können ausgewählte Kunstpraxen forschend sein, wenn sie wie bei Borgdorff formuliert, gewissen Kriterien entsprechen. Künstlerische Forschung wird dann analog zu wissenschaftlichen Methoden positioniert mit einem Surplus, nämlich dem Transport eines synästhetischen, impliziten, nicht- oder schwer-diskursivierbaren Wissens. Hier ist die zweite Argumentation zu verorten: Kunst forscht anders. Als Ausgangspunkt Künstlerischer Forschung wird das Subjekt und seine Wahrnehmung ausgemacht, die „Auseinandersetzung mit sinnlichen Qualitäten eines Gegenstandes oder Prozesses, es kommt phänomenologisch die Sache selbst zur Sprache“ (Tröndle 2011b, 189). Der Prozess der Forschung wird als offen markiert; die genutzte Methode wird der Materialität entsprechend ausgewählt. „Künstlerische Forschung verlangt keine logische oder lineare Verknüpfung des Erforschten“ (Tröndle 2011b, 189), sie muss nur als Einzelfall funktionieren. Künstler\*innen legen zwar sehr wohl die von ihnen genutzten Methoden offen, das Werk überzeugt jedoch dadurch, wie es mit Material umgeht.

Auch wenn beim Vergleich der künstlerischen mit der wissenschaftlichen Forschung wiederholt epistemische Orte oder Settings wie das Labor oder das Experiment<sup>34</sup> (Mersch 2015, 21; Tröndle 2011b, 190) zur Beschreibung der künstlerischen Praxis genutzt werden, ist der Diskussion das Hinterfragen der Bezeichnung als Forschung sowie die Ausdeutung des Begriffs der Forschung genuin. Von Seiten der Praktiker\*innen, der Künstler\*innen selbst ist der Begriff problematisiert worden, da er eine Adressierung inkludiert, die eine Positionierung als künstlerisch Forschende\*r einfordert. Der Transfer künstlerischen Wissens in wissenschaftliche Kontexte wird durchaus skeptisch begleitet. „Es gehört zu den künstlerischen Erfahrungen, dass sich das Wissen, sobald es Theorie ist, von der Kunst löst.“ (Panzer 2010, 192) Mithin tun sich Binaritäten auf oder werden durch die Adressierung oder Selbstbeschreibung als Künstler\*in oder Wissenschaftler\*in manifestiert, wie der Theater- und Literaturwissenschaftler Kai van Eikels beschreibt:

“Wenn Angehörige gewöhnlich getrennt arbeitender Disziplinen (Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen, aber auch Natur- und Geisteswissenschaftlerinnen oder Wissenschaftlerinnen und Vertreterinnen politischer Institutionen...) aufeinandertreffen, um gemeinsam neues Terrain zu erschließen, bringt die Begegnung anfangs oft gegen erklärte Absicht eine Verhärtung der disziplinären Grenzen - mitunter bis zum Klischeehaften: Die Wissenschaftlerinnen finden sich adressiert als Repräsentanten eines messenden und rechnenden, an Definitionen, rigiden Methoden und Standardisierungen hängenden Zweckrationalismus und stellen sich selber so dar, obwohl ihnen dies aus der Erfahrung ihres täglichen Verfahrens so kaum einfiel. Die Künstlerinnen identifizieren sich emphatisch mit der Kraft des Irrationalen, mit Sinnlichkeit, Intuition, Bauchgefühl usw., obwohl sie sehr gut um all die Strömungen moderner Kunst wissen, die sich diesen Parametern teilweise oder ganz entziehen, sich sogar explizit dagegen positionieren.“ (van Eikels 2014)

Alternativ zum Begriff der Forschung wird in den Diskussionen ein transdisziplinärer Diskurs angeregt, um „auf diese Weise neue ‚Politiken‘ des Wissens zu ermöglichen, in denen das Forschungsverständnis der westlichen Moderne vor dem Hintergrund und mit den Mitteln feministischer und queerer Epistemologien, Science Studies oder Postcolonial Studies radikalen Revisionen unterzogen wird.“ (Holert 2011, 55) Um einer Binarität oder einem wechselseitigen Ausspielen (Mersch 2015) von Kunst und Wissenschaft zu umgehen, werden

---

<sup>34</sup> Eine Analyse des Begriffs und seiner häufigen Verwendung in den Sozial- und Kulturwissenschaften, insbesondere zur Beschreibung künstlerischer Verfahren, liefert Gunhild Berg (2009).

Akzentuierungen oder Erweiterungen vorgenommen. Theoretiker\*innen sprechen dann statt von Künstlerischer Forschung beispielsweise alternativ von „Epistemologien des Ästhetischen“ bzw. der „Arbeit im Aisthetischen“ (Mersch 2015) oder einer ästhetischen Wissenschaft (Tröndle 2011a). Diese begreift Tröndle als

„ein[en] Prozess, der das spezifische Wissen und die Kompetenzen von Künstlern nutzt, um sie in anderen Kontexten als dem Kunstsystem zur Anwendung zu bringen: Künstlerische Kompetenzen und Arbeitsweisen werden mit wissenschaftlichen verbunden, um problemorientiert neues Wissen zu generieren.“ (Tröndle 2011a, XVI).

Statt einer Forschung *in* der Kunst (wie z.B. in der Materialforschung) oder einem Forschen *mit* der Kunst (das Tröndle als genuin für die künstlerische Praxis bezeichnet), fokussiert er ästhetische Wissenschaft als „Formen der sinnlichen Erkenntnis in einem wissenschaftlichen Kontext zur Generierung neuen Wissens.“ (Tröndle 2011a, XVI). Tröndle rückt die Synthese der sinnlichen Erkenntnisproduktion aus Kunst und Wissenschaft hin zu einem Anwendungswissen. Diese Zusammenführung künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung als Surplus ästhetischer Erkenntnis im „Zusammenspiel mit anderen, diskursiv operierenden Erkenntnisweisen“ (Badura 2015, 48) ist von verschiedenen Seiten stark gemacht worden<sup>35</sup> (siehe Badura et al. 2015b; 11). Derartige Anschlussstellen zwischen Wissenschaften und der Gesellschaft im Hinblick auf ein Anwendungswissen sowie die Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen und damit die Generierung eines ‚hybriden Wissens‘ (Bippus 2009; 2015) finden sich auch in Konzepten transdisziplinären Forschens wider, an das die Künstlerische Forschung ebenfalls angebunden wird (Peters 2013): Helga Nowotny, Peter Scott und Michael Gibbons haben das Konzept der „transdisziplinäre[n] Forschung“ (Nowotny et al. 2008) prominent beschrieben. Demnach ist nicht mehr nur die Wissenschaft Lieferant des Wissens, sondern es werden ebenso Antworten in Gesellschaft durch „Märkte, Medien, Haushalte, Nutzer des Internets und Wissenschaftler bis hin zu Millionen von anspruchsvollen und gut ausgebildeten Laien“ (Nowotny et al. 2008, 304) gefunden, wodurch ein zu beiden Seiten durchlässiges und wechselseitig operierendes Wissensproduktionssystem entsteht.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Das Peer-Review-Magazin Leonardo der MIT Press sucht seit 1999 die Verbindung von Wissenschaft und Kunst und bezeichnet sich selbst als „the leading international peer-reviewed journal on the use of contemporary science and technology in the arts and music and, increasingly, the application and influence of the arts and humanities on science and technology.“ (Leonardo 2021), betrachtet also den Einsatz der zeitgenössischen Wissenschaft und Technik in Kunst und Musik sowie zunehmend auch den umgekehrten Weg.

<sup>36</sup> Zur Kritik am Konzept der mode 2- Wissensproduktion, siehe u.a. Shinn (2002) oder Weingart (1997).

Nowotny, Scott und Gibbons untersuchen transdisziplinäre Forschung und soziale Wissenskontextualisierung für den Bereich naturwissenschaftlicher Disziplinen. Im Rahmen dieser Beobachtungen machen sie auf die begrenzten Möglichkeiten wissenschaftlicher Wissensproduktion aufmerksam und konstatieren eine kritische Prüfung und Hinterfragung des Wissens über die wissenschaftlichen Peers hinaus. Durch einen Abgleich mit „gesellschaftlich robustem Wissen“ (Nowotny et al. 2008, 304) wird das wissenschaftliche Wissen kontextualisiert und validiert. Transdisziplinäre Forschung bezieht damit das Wissen unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen als potentielle Nutzer\*innen von Forschungsergebnissen in den Forschungsprozess ein. Wissen wird im ‚Modus 2‘ in transdisziplinären Kontexten und nicht in disziplinären, kognitiven Ordnungen gebildet.<sup>37</sup>

„Steht bei Modus 1 das akademische Interesse einer bestimmten disziplinären Gemeinschaft im Vordergrund, so dominiert im Modus 2 die Anwendung. Die zunehmende Anwendungsorientierung des wissenschaftlichen und technischen Wissens, die im ‚mode 2‘ vor sich gehen soll, führt zu einer grundlegenden Neubewertung des ‚Erfahrungswissens‘ und damit auch des ‚impliziten Wissens‘. Diese Unterschiede wirken sich nicht nur darauf aus, wie, sondern auch darauf, welches Wissen erzeugt wird, das nun einen stark sozial verteilten Charakter aufweist.“ (Knoblauch 2008, 478)

Transdisziplinäre Forschung ist inzwischen auch für andere Wissenschaftsdisziplinen (wie z.B. der Public Anthropology) und Anwendungsbereiche (Peters 2013) stark gemacht und im wissenssoziologischen Kontext als Citizen Science oder Open Science verschlagwortet worden (Franzen 2010). Die funktionale Differenzierung der Wissensgenerierung und die damit einhergehende Konzentrierung und Spezialisierung wird aufgehoben zugunsten einer Heterogenisierung, verbunden auch mit einer Hoffnung auf Demokratisierung des Wissens. Die dann mit den Bestrebungen um Wissenspopularisierungen einhergehenden Debatten weisen allerdings wiederholt auf die angestrebte wissenschaftliche Präzision hin, die sich nur durch die Einhaltung von Techniken und Methoden sowie die schriftliche

---

<sup>37</sup> Eine transdisziplinäre Wissensproduktion als Zusammenarbeit von Wissenschaft und Kunst wird von Streule (2013) auch für die Stadtforschung beschrieben und als Erweiterung der wissenschaftlichen Raumanalyse bewertet. „Dabei bringen gerade künstlerische Blicke bislang verborgene oder ausgeschlossene Aspekte in die Betrachtung städtischer Phänomene mit ein.“ (Streule 2013) Auch wenn die künstlerische Perspektive hierbei gerade nicht für das ‚andere Wissen‘, ergo das sinnliche, körperliche oder implizite Wissen und damit der objektiven, rationalen Wissenschaft gegenüberstehen soll, konstatiert Streule eine sich wechselseitige Durchdringung: „Die verschiedenen Forschungspraxen sind dabei nicht nur komplementär, sondern sie durchdringen sich gegenseitig. Dasselbe urbane Phänomen wird von verschiedenen Praxen aus gesehen und analysiert, indem man sich aus anderen Feldern neue methodische und theoretische Zugänge aneignet.“ (Streule 2013)

Fixierung erreichen lässt und sehen schon das Mündliche der Gefahr einer Banalisierung ausgesetzt (Oesterle 2013).

Die genannten Beispiele zeigen gesellschaftliche Bestrebungen, den Forschungsbegriff für eine außer-wissenschaftliche Wissensproduktion zu weiten sowie die Unternehmungen der Wissenskulturen Kunst und Wissenschaft, sich entweder abzugrenzen oder Gemeinsamkeiten am Begriff der Forschung zu fixieren. Wie aber sieht die Praxis wissenschaftlicher Forschung aus bzw. welche Praktiken können als markant für wissenschaftliche Forschungen angenommen werden?

Anzumerken ist auch an dieser Stelle, dass ein Sprechen über *die* Forschung in *den* Wissenschaften schwierig ist. Die Unterschiede zwischen den wissenschaftlichen Disziplinen sind nicht allein im Hinblick auf die Differenz der Methoden und der behandelten Gegenstände erheblich. In den Formalwissenschaften (Mathe, Logik), kommen andere Forschungsmethoden als in den Realwissenschaften zum Einsatz, die gegenstands- und/oder methodenbezogen forschen (Natur- ebenso wie Kultur- und Geisteswissenschaften) (Tetens 1999). Verallgemeinernd lässt sich festhalten: „Es gibt keinen Ort, an dem entschieden werden könnte, was das wahre wissenschaftliche Wissen ist. Es gibt nur Orte - im Plural.“ (Nassehi 2008, 191). Die daraus entstehenden Wissenskonflikte bleiben virulent (Bösch 2010). Postkoloniale Studien weisen seit langem auf die Verwobenheit des Wissens- bzw. Forschungsdiskurses mit hegemonialen Praktiken hin und machen darauf aufmerksam, dass das Konzept von Forschung der akademischen Welt des globalen Nordens entstammt (Appadurai 1999).

So wird die (westliche) wissenschaftliche Praxis von dem Selbstverständnis getragen, unter spezifischen Regeln und Beachtung von konsensuell vereinbarten und stetig aktualisierten Parametern Wissen zu generieren. Die wissenschaftliche Praxis der Forschung zeichnet dabei – dies kann als überblickshaft festgestellt werden - eine Dominanz schriftlicher Fixierung ihrer Forschungsergebnisse aus. Wissenschaftliches Arbeiten fordert - zumindest in der Ergebnisfixierung - eine schreibende Praxis ein. Die wissenschaftliche Schreibpraxis ist streng reglementiert und folgt habitualisierten und habitualisierenden Reglements. Ethnomethodologische Studien haben auf die Hervorbringung wissenschaftlichen Wissens in textuellen Praktiken hingewiesen (Lynch 1993). Robert Schmidt macht für die Wissenschaft die Praxis des Theoretisierens als Praxis des Schreibens von Theorie aus (Schmidt 2016, 251). Dieses Schreiben ist eingebettet in bestimmte Settings. Aus

praxeologischer Perspektive ist das Schreiben als die beobachtbare Seite des doing theory in Abgrenzung zur geistigen Seite des Theoretisierens<sup>38</sup> zu beschreiben:

„Schreiben impliziert in seiner prozessualen und praktischen Dimension also weit mehr und anderes als das Fixieren, zu Papier bringen von bereits Gewusstem, Entdecktem und Gedachtem: Wir wissen nicht zuletzt, indem und dadurch, dass wir schreiben. Wir kommen schreibend zu Erkenntnissen oder auf Ideen, modifizieren, validieren, evaluieren, relativieren und verwerfen diese Ideen wieder und schreiben weiter. Schreiben hat also eine explorative Dimension.“ (Schmidt 2016, 252).

Schmidt verweist hier auf den prozessualen Charakter des schreibenden Denkens, insbesondere im Hinblick auf digitales Schreiben und die Möglichkeit der permanenten Veränderbarkeit des Geschriebenen. Schreiben stellt aber ebenso eine Disziplinierung dar, ein Schreiben und Denken in bestimmten Stil der Wissenskultur (Schmidt 2016, 255) also eine „konformistische Praktik“ (Schmidt 2016, 255).

In Analogie zu Kleists Diktum von der ‚allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden‘ sieht auch der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger das Schreiben in der wissenschaftlichen Praxis als Materialisierung der Gedanken, die wiederum erst die Wissensgenerierung ermöglichen:

„Ich möchte aber behaupten, dass die wichtigste Quelle des Neuen - nicht im Sinne des Konstatierens von Fakten, sondern im Bereich der Interpretation - für den Historiker wie in den Geisteswissenschaften wohl überhaupt das Schreiben selbst ist.“ (Rheinberger 2007).

Aus den Praktiken des Schreibens resultieren Produkte schriftlichen Wissens, die als Materialisierungen epistemischer Prozesse in den wissenschaftlichen Diskurs eingebracht werden.

Vor dem Hintergrund der Ökonomisierung von Hochschulen und der damit einhergehenden Evaluationspraxis ist auf die Bedeutung des sog. Outputs in Form von Publikationen hingewiesen worden (Schimank 2008, Liesner 2014; Färber et al. 2015). Je mehr Veröffentlichungen in Zeitschriften, Büchern oder auf anerkannten Online-Plattformen

---

<sup>38</sup> Einer der wesentlichen Bezugspunkte der soziologischen, praxistheoretischen Auseinandersetzung mit dem Begriff der Praxis und dem vermeintlichen Gegensatzpaar von Theorie und Praxis ist der Begriff der Praxis bei Karl Marx, der diese als „sinnlich menschliche Tätigkeit“ (Marx 1969, 5) fasst. Marx selbst hat versucht, theoretische Überlegungen zur Lebenswirklichkeit seiner Mitmenschen mit Praxis zu verbinden und drauf hingewiesen, dass auch das Nachdenken über Praxis - das Theoretisieren - eine Praxis ist. Pierre Bourdieu hat mit seinen Arbeiten darauf aufbauend dazu beigetragen gesucht, wissenschaftliche Erkenntnisse als Praxis zu verstehen (Bourdieu 1976).

nachweisbar sind, desto höher kann der Output bewertet werden. Die schreibende Praxis der Wissenschaftler\*innen an Hochschulen umfasst neben der eigenen Forschungstätigkeit sowie ggf. Verschriftlichungen für die Lehre darüber hinaus zunehmend auch das Verfassen von Anträgen zum Einwerben von Forschungsgeldern. Diese schreibpraktischen Qualifikationen sind wissenschaftspolitischen Anforderungen an Hochschulen geschuldet.

Die hier skizzierte Ökonomisierung wissenschaftlicher Praxis trifft gleichfalls für Prozesse der Institutionalisierung Künstlerischer Forschung zu. Diese Institutionalisierung z.B. in Form der Etablierung von entsprechenden Studiengängen, Forschungsprogrammen oder künstlerischen Doktorgraden hat sich mit Kriterien wissenschaftlicher Forschung in Anschauung künstlerischer Wissensproduktion auseinanderzusetzen. Vielfach handelt es sich bei der Institutionalisierung auch vor dem Hintergrund monetärer Förderprogramme um eine Integration, also eine Aufnahme künstlerischer Erkenntnispraktiken in die Ägide wissenschaftlicher Forschung und Begutachtung. Dies bedeutet, dass zumindest ein Teil der Ergebnisse Künstlerischer Forschung verschriftlicht werden; dies wird z.B. in den jeweiligen Promotionsordnungen fixiert.<sup>39</sup> Die oben beschriebene Hervorbringung wissenschaftlichen Wissens in textuellen Praktiken ist neben der Arbeit am Kunstwerk selbst Bestandteil dieser

---

<sup>39</sup> An der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg beispielsweise können Promovenden zum Abschluss eines Doctor philosophiae in artibus (*Dr. phil. in art*) wählen zwischen „wissenschaftlichen Promotion“ sowie „Promotionen mit einem hohen künstlerischen Anteil, dessen Bezug zur wissenschaftlich zu erbringenden Promotionsleistung expliziert werden muss.“ (<https://www.hfbk-hamburg.de/de/studium/promotion-der-hfbk-hamburg/>). Zur Erlangung des Doktorgrades ist „eine wissenschaftliche schriftliche Arbeit oder eine künstlerische und eine wissenschaftliche schriftliche Arbeit“ (Promotionsordnung der HfBK vom 17. Dezember 2015) zu erbringen. Die HafenCity Universität Hamburg (HCU) vergibt in ihren künstlerisch-wissenschaftlichen Promotionprogrammen den Grad einer Doktorin oder Doktors der Philosophie mit der fachlichen Ausrichtung Kultur- und Geisteswissenschaften (Dr. phil.). Hier sind Promovend\*innen aufgefordert, neben einer künstlerisch-praktischen Arbeit eine schriftliche Arbeit zu verfassen: „Eine wissenschaftlich künstlerische oder gestalterische Arbeit besteht zu inhaltlich gleichwertigen Teilen aus einem künstlerisch oder gestalterischen und einem schriftlichen, wissenschaftlichen Anteil. Der wissenschaftliche Anteil muss mindestens ein hundert Seiten Text ohne weitere Illustrationen umfassen. Beide Teile sind nicht illustrativ, sondern inhaltlich eng miteinander verbunden. Der gestalterische oder künstlerische Teil einer Dissertation ist ausführlich zu dokumentieren.“ (§8.4 der Promotionsordnung der HafenCity Universität Hamburg - Universität für Baukunst und Metropolenentwicklung vom 21. Juli 2016). Die Promotionsordnung sieht eine selbständige Dokumentation der eigenen Arbeit sowie eine Arbeit auf theoretischer Ebene vor, die den Standards wissenschaftlichen Schreibens entspricht. Zulassungsberechtigt zu den Promotionsstudiengängen sind in beiden Fällen nur Hochschulabsolvent\*innen, wer also eine künstlerisch-wissenschaftliche Promotion anstrebt, hat in der Regel bereits ein Studium absolviert.

Neben der praktisch-künstlerischen Arbeit stellen die exemplarisch ausgewählten Promotionsordnungen auch bzw. in weiten Teilen Anforderungen an die wissenschaftliche Beschreibungs- und Reflexionsfähigkeit. Die eingangs erwähnte Dreiteilung von Frayling - Forschung über, für und in der Kunst - wird so personell enggeführt: neben der künstlerischen Praxis wird eine medien-, literatur-, musik-, theater- oder kunstwissenschaftliche Analyse und Interpretation der eigenen Praxis von den Promovend\*innen gefordert. Sowie ggf. auch die Explizierung von Methoden und Materialien, die in der Kunstpraxis genutzt wurden, also ein Forschen FÜR die Kunst. Das Forschen IN der Kunst, dessen Ergebnis das künstlerische Werk darstellt, macht einen weiteren Teil der Arbeit aus bzw. kann ihn ausmachen.

künstlerischen Forschungsprogramme zur Erlangung eines Dokortitels. Diese Verschränkung wissenschaftlicher mit künstlerischer Arbeit stabilisiert durch die dafür ebenfalls notwendige wissenschaftliche Reflexions- und Schreibpraxis im Ergebnis Forschung als eine wissenschaftliche Praxis. Die Anerkennung der nicht-begrifflichen, nicht-diskursivierbaren Inhalte Künstlerischer Forschung finden, so ist anzumerken, als eigenständige Wissensdomäne durch diese Einfügung in die wissenschaftliche Praxis ggf. eine gleichwertige, aber keine übergeordnete Berücksichtigung. Die Reflexion, Deutung und Einordnung der künstlerischen Arbeit sowie das Explizieren künstlerischer Praktiken, Techniken oder Methoden soll im Zuge Künstlerischer Forschung durch Künstler\*innen vorgenommen werden:

„Es bedarf des interpretativen Rahmens, d. h. der textlichen Ko-Produktion, Narration, Kontextualisierung und Interpretation, die nur in schriftlicher Form erfolgen kann. Wer künstlerisch forschen will, muss dies textlich fortsetzen wollen und können.“ (Eckardt 2014, 214)

Derartige schreibpraktische wie theorie-fundierte Fähigkeiten stellen neben der künstlerischen Expertise auch eine Weiter-Qualifikation für den wissenschaftlichen Betrieb dar.<sup>40</sup> Sie sind aber auch für den ökonomischen Kontext künstlerischer Arbeit relevant: Von Künstler\*innen werden neben dem künstlerisch-praktischen Wissen, WIE man Kunst macht Anforderungen an die Beschreibungs- und Vermarktungsfähigkeit gestellt. Die Vermarktung des Kunstwerks geschieht auf zahlreichen Kanälen, die meisten sprachbasiert und damit ebenfalls an die Verbalisierungsfähigkeit der Künstler\*in gebunden sind.

Wenn die Bezeichnung Forschung für die künstlerische Wissensgenerierung stark gemacht wird - so sollten die genannten Beispiele zeigen - so ist damit ein spezifischer, institutionalisierter, regulierter und ökonomisierter Komplex markiert. Diesem Komplex sind jedoch nicht alle Praktiken künstlerischer Wissensproduktion zuzuordnen und nicht alle Künstler\*innen, die Wissen produzieren, wollen ihre Arbeit als forschend bezeichnen oder bezeichnet wissen. Auch die der vorliegenden Arbeit zugrundeliegenden Praktiken künstlerischer Wissensproduktion sind nicht in allen Teilen als Forschung angelegt oder qua Selbstbeschreibung als solche festgelegt.

---

<sup>40</sup> Hillebrandt liefert einen Überblick über akademische Initiationsriten und die Ausbildung des akademischen Habitus nach Bourdieu (siehe Hillebrandt 2009, 40-44)

In der Wissenssoziologie wird der Begriff Wissensproduktion<sup>41</sup> genutzt, um Praktiken und Handlungslogiken der Generierung und Stabilisierung von Wissen in Alltag und spezialisierten Kontexten zu bezeichnen. In der darin zugrundeliegenden sozialkonstruktivistischen Perspektive werden die Wissensobjekte durch Praktiken der Wissensproduktion hervorgebracht (Maasen 2009b, 60), wird Wissen zu etwas Fabriziertem und die Fabrikation in ihrer Prozessualität analytisch fassbar (Lynch 1993, Knorr-Cetina 1981). Mit dem Begriff Wissensproduktion werden Praktiken der Generierung von Wissen über die Wissenschaft oder der mode-2-Wissensproduktion hinaus beschrieben; die wissenschaftliche Wissensproduktion macht in aktueller Perspektive einen Teilbereich, bzw. einen „Sonderfall gesellschaftlicher Wissensproduktion“ (Maasen 2012, 9a) aus. Der Begriff der Wissensproduktion<sup>42</sup> erscheint daher nutzbar für die Beschreibung künstlerischer, kreativer, alltäglicher oder wissenschaftlicher Praktiken, insbesondere jenseits einer institutionellen, programmatischen und diskurspolitischen Nutzung. Wissensproduktion wird daher in dieser Arbeit für die Beschreibung der Praktiken künstlerischer und kreativer Erkenntnisproduktion und Wissensgenerierung genutzt. Dabei bleibt anzumerken, dass der Begriff der Wissensproduktion in den Diskussionen um Künstlerische Forschung als Alternative zum Forschungsbegriff kritisch diskutiert wird (siehe Siegmund 2011; Dertning et al 2014; sowie zum Produktionsbegriff in der Kunst: Buchmann 2007) und in diesem Kontext auf die Ökonomisierung und Verwertbarkeitslogik von Wissen in der Wissensgesellschaft hingewiesen wurde.<sup>43</sup> Das Produzieren fokussiert eine Leistung, die messbar, steigerbar und vor allem verwertbar ist, was für kognitive und kreative bzw. ästhetische Prozesse schwierig in Anschlag zu bringen

---

<sup>41</sup> Im englischsprachigen Diskurs wird äquivalent ‚knowledge production‘ verwendet. Der Begriff Wissensproduktion wurde 1976 von Peter Weingart im Titel der Veröffentlichung seiner wissenssoziologischen Arbeiten prominent gesetzt: *Wissensproduktion und soziale Struktur* (1976). Weingart verweist auf den engen Bezug der Wissenssoziologie zur Marxschen Ideologiekritik (Weingart 1976, 20 f). Seitdem wird der Begriff zunächst für die wissenschaftliche Wissensproduktion, später für transdisziplinäre Wissensproduktion (mode 2) und heute für alle Bereiche der Wissensgenerierung genutzt, jedoch findet er sich nicht als Lemma wissenssoziologischer oder erkenntnistheoretischer Hand- und Wörterbücher. Auch Definitionen und etymologische Herleitungen in Fachartikeln sind rar.

<sup>42</sup> Schütz/ Luckmann sprechen von Wissenserwerb („Wissenserwerb ist die Sedimentierung aktueller Erfahrungen nach Relevanz und Typik in Sinnstrukturen, die ihrerseits in die Bestimmung aktueller Situationen und Auslegung aktueller Erfahrungen eingehen.“ (Schütz/ Luckmann 1979, 154)) wenden diesen Begriff aber in biographischer Perspektive eher auf ein lebenslanges Lernen, was für die vorliegende Arbeit unpassend erscheint. Ebenso findet sich der Begriff der Wissensgenerierung, der vor allem im Bereich des Wissensmanagements genutzt wird. Organisationssoziologie ebenso wie Pädagogik sprechen von Wissenskonstruktion, insbesondere im Kontext einer kollektiven Unternehmung im Sinne der gemeinsamen Wissensarbeit, z.B. im forschenden Lernen, in der Zusammenarbeit bei der Wissensbeschaffung in Betrieben etc..

<sup>43</sup> Eine ähnliche Kritik hatte bereits Max Weber für die moderne Naturwissenschaft formuliert und sich gegen eine wirtschaftliche Interessenslogik gewandt (Weber 2016, 141).

ist und aktuell auch im Zuge der Ökonomisierung wissenschaftlicher Wissensproduktion scharf kritisiert wird (Färber et al., 2015). Ein weiteres Argument gegen die Bezeichnung als Wissensproduktion und damit die Einordnung in Verwertungslogiken ist die damit inhärente Aufgabe einer kritischen Differenz der Kunst zu der von ihr reflektierten gesellschaftlichen Bereiche:

„In den neuen Konstellationen des kognitiven Kapitalismus ist das Künstlerische nicht mehr als das Unproduktiv-Widerständige einer fordistischen Disziplin, sondern als das Symptom der radikalen Wandlung des Produktionsbegriffs unter dem Eindruck der Überwindung der Arbeitsgesellschaft zu lesen, wie sie die Theorie des Postfordismus begreift.“ (Holert 2011, 45)

Mit der Folge, dass für Kritiker\*innen „sowohl ‚Wissensproduktion‘ als auch künstlerische Forschung der Affirmation dieser postfordistischen Verwertungs- und Subjektivierungslogik verdächtig“ (Holert 2011, 47) sind.<sup>44</sup> Entgegen dieser Argumentation und begründeten Kritik wird in der vorliegenden Arbeit zur Beschreibung künstlerischer Praktiken der Begriff der Wissensproduktion in Anschlag gebracht und als heuristischer Begriff Choreografischer Stadtforschung für spezifische Praktiken künstlerischer Wissensproduktion differenziert (2.4). Auf der Grundlage der zuvor dargestellten Aspekte der Diskussionen um Künstlerische Forschung soll mit dem Begriff der Choreografischen Stadtforschung eine Engführung von Forschung mit einem Teilbereich wissenschaftlicher Wissensproduktion und die Vereinnahmung durch programmatische Institutionalisierungsbestrebungen Künstlerischer Forschung zugleich abgewiesen werden. Probleme bei der Bezeichnung der Künstlerischen Forschung als Forschung zeigen die gegenseitigen Anerkennungs- und Selbstvergewisserungsaushandlungen der Wissenskulturen Künste und Wissenschaften und ihrer ebenso ähnlichen wie disparaten Praktiken.

Vielmehr rekurriert der Begriff der Choreografischen Stadtforschung auf einen Forschungsbegriff in John Deweys Perspektive als „gesteuerte oder gelenkte Umformung einer unbestimmten Situation in eine Situation, die in ihren konstitutiven Merkmalen und Beziehungen so bestimmt ist, dass die Elemente der ursprünglichen Situation in ein einheitliches Ganzes umgewandelt werden“ (Dewey 2008, 131). Deweys prozessualer Forschungsbegriff umfasst einen systematisch ausgenutzten „Zustand des Zweifelns“ (Dewey 1951, 14) und wird damit sowohl für das Suchen, Nachdenken, Recherchieren wie auch für das künstlerische und wissenschaftliche Arbeiten nutzbar.

---

<sup>44</sup> Andreas Reckwitz ordnet diese Verwertungslogik in sein Konzept eines Kreativitätsdispositivs aktueller westlicher Gesellschaften ein (Reckwitz 2012)

Aus ethnomethodologischer, praxeologisch-pragmatistischer und wissenssoziologischer Perspektive erscheint die Frage irrelevant, ob in der künstlerischen Praxis Wissen erzeugt wird. Dennoch ist in der ‚Informations- oder Wissensgesellschaft‘ (Bell 1976; Wilke 1998; Stehr 1994) die Anerkennung von Wissen relevant, nicht zuletzt, weil ab einem gewissen Punkt immer auch die institutionelle und damit die ökonomische Anerkennungen bedeutsam werden. Für die Künstlerische Forschung stehen systematische Reflexionssysteme wie z.B. die der Science und Technology Studies, die Wissenschaftssoziologie oder Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie der Philosophie noch am Beginn. Empirische Untersuchungen sind rar, einen Beitrag leistet dazu auch diese Arbeit, auch um eine Betrachtung der Praktiken künstlerischer Wissensproduktionen und der Wissenskulturen Künste und Wissenschaften differenziert in Blick zu nehmen. Die Arbeit wählt den Begriff der Wissenskulturen, um die Praktiken der Wissensproduktion in Künsten und Wissenschaften zu beschreiben, bedeutsam ist hier der Plural, denn die Kunst oder die Wissenschaft gibt es nicht, stattdessen aber „Ensembles epistemischer Kulturen“ (Hoffmann 2009, 80), die sich wie gezeigt im institutionalisierten Bereich der Künstlerischen Forschung überschneiden. Probleme bei der Bezeichnung der Künstlerischen Forschung als Forschung zeigen die gegenseitigen Anerkennungs- und Selbstvergewisserungsaushandlungen der Wissenskulturen Künste und Wissenschaften und ihrer ebenso ähnlichen wie disparaten Praktiken.

Die vorliegende Arbeit beschreibt Praktiken künstlerischer Wissensproduktion am Gegenstand der Stadt und untersucht ihre Praktiken empirisch. Stadt stellt sich sowohl in der kultur- und sozialwissenschaftlichen als auch in der ästhetischen Reflexion als ein komplexer Gegenstand dar. Für die weitere Darstellung der künstlerischen Wissensproduktionen ist daher nun ein Blick auf die Spezifik künstlerischer Wissensproduktion zum Kontext des Raumes und der Stadt angebracht.

### **2.3 Choreografie des Stadt-Raums**

Stadt stellt sich als ein dynamischer, komplexer Betrachtungsgegenstand dar, der sich jeweils nur in Ausschnitten oder in bestimmter Perspektive fassen lässt. In wissenschaftlichen wie anwendungsbezogenen Professionen geschieht dies auf je spezifische Weise: In spezifischen Praktiken wird spezifisches Wissen über den Stadtraum produziert. Diesen Praktiken liegt ein Raumverständnis zugrunde, das die Wissensproduktion über den

Stadtraum maßgeblich beeinflusst. Wie aber wird Raum gedacht? Welche Raumkonzeptionen liegen dem Verständnis von Stadt zugrunde und prägen entsprechend die Praktiken der Wissensproduktion?

Zunächst soll das sozial- und kulturwissenschaftliche Raumverständnis vorgestellt (2.3.1) und um künstlerische Perspektiven auf Stadt (2.3.2) ergänzt werden. Im Anschluss kann - basierend auf den empirischen Daten der vorliegenden Arbeit sowie den vorgestellten theoretischen Konzeptionen - der heuristische Begriff einer Choreografischen Stadtforschung über den Stadtraum entwickelt werden (2.4).

### **2.3.1 Zur Spezifik des Stadt-Raums**

Das Thema Raum hat - ähnlich wie das zuvor vorgestellte Thema Wissen - eine komplexe Relevanzstruktur. Eine umfassende Raumvorstellung ebenso wie ein disziplinübergreifend anerkanntes Raumverständnis stehen aus. Auch wenn Raum im täglichen Doing eine scheinbar selbstverständliche Basis menschlicher Praxis darstellt, wird diese, angetrieben durch Globalisierungsprozesse und technische Entwicklungen, zunehmend erodiert. „Dass wir im ‚Zeitalter des Raumes‘ (Foucault 2006, S. 371) leben, wird vor allem an der mangelnden Selbstverständlichkeit räumlicher Bezüge erkennbar“ (Schroer 2010, 289), da „die Räume mehr und mehr ihre Eindeutigkeit einbüßen“ (Schroer 2010, 289).

Der Spatial Turn, der sich in fast allen Geistes- und Sozialwissenschaften am Ende des 20. Jahrhunderts vollzogen hat, brachte die Kategorie Raum in die theoretische Reflexion ein und reflektierte die sozialen Veränderungen, die sich seit den 1970er Jahren vollzogen. Auch in der Soziologie herrschte zuvor lange eine ‚Raumvergessenheit‘ (Konau 1977) oder Raumblindheit, die sich erst zu Beginn der 2000er Jahre, inspiriert auch durch die Humangeographie und insbesondere durch die Arbeiten Edward Sojas (1989), David Harveys, Steve Piles und Doreen Masseys, auflöste. Als Folge des Spatial Turns wird Raum dynamisch gedacht und nicht mehr als Container, der die Basis menschlicher und materieller Interaktion darstellt. Raum wird stattdessen als sozial produziert, als strukturierend und durch Gesellschaft strukturiert und vor allem prozessual konzipiert. Mit dieser topologischen Wende wird Raum - neben der Zeit - sowohl zum Untersuchungsgegenstand als auch zur einer neuen Analysekategorie kultur- und sozialwissenschaftlicher Forschung. Mit der Inklusion des Raumes in sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen werden gesellschaftliche Prozesse nicht mehr ausschließlich linear, sondern lateral konstruiert. Raum

als eine Organisationsform des Nebeneinanders und Zeit als eine Organisationsform des Nacheinanders kulminieren in aktuellen raumsoziologischen Arbeiten zu einer Analysekategorie sozialer Strukturen. „Raum spannt sich zwischen Objekten auf“ (Löw et al. 2008, 51) und ist Inbegriff für Gleichzeitigkeiten. Räume werden verstanden „als relationale Anordnungen von sozialen Gütern und Lebewesen an Orten“ (Löw, Weidenhaus 2018, 212).

In der praxistheoretischen Diskussion wurden die Aspekte Zeitlichkeit und Räumlichkeit reflektiert, am umfassendsten sind derartige Überlegungen bei Schatzki (1991) zu finden, ebenso wie grundlegende Reflexionen zum Verständnis von Materialität (Schatzki 2010). Schatzkis Raumverständnis ist ebenfalls ein relationales, da er das Soziale als Konnex von sozialen Praktiken und materiellen Entitäten denkt und betont, dass Raum erst durch diesen Konnex hervorgebracht wird. Praxeologische Ansätze werden in raumbezogener Forschung rezipiert und angewendet, prominent aktuell z.B. in den kulturwissenschaftlichen Border Studies (Wille 2014; 2020).

Statt eines absoluten Raumverständnisses, das einen Raum voraussetzt und ein duales Raum-Körper-Prinzip konstruiert, verstehen die seit der topologischen Wende gängigen Raumkonzeptionen Raum als sozial konstruiert, prozessual und im Sinne eines monistischen Konzeptes auch Körper, Raumkonstruktionen und deren Beziehungen als Einheit. Die Einführung dieses relationalen Raumverständnisses in die deutschsprachige Soziologie hat die Soziologin Martina Löw (2001) wesentlich vorangetrieben und insbesondere den Körper als Bezugsgröße in dieses Raumverständnis eingebracht. Löw versteht „Räume als relationale (An)Ordnungen von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten“ (Löw et al. 2008, 62). Räume konzeptioniert sie sowohl als angeordnet, also als Produkt von Handlung UND anordnend, also als eine gesellschaftliche Ordnung vorgebend. Löw weist darauf hin, dass Räume nicht einfach existieren, sondern im Handeln geschaffen werden und als räumliche Strukturen wiederum das Handeln beeinflussen. Mit dem Begriff des Spacings fasst Löw eine Platzierung, ein „Errichten, Bauen oder Positionieren“ (Löw 2001, 158) von Materie, wie z.B. das Errichten von Landesgrenzen, das Häuserbauen oder das Positionieren von Waren im Laden. Diese Positionierungen geschehen jeweils „in Relation zu anderen Platzierungen“ (Löw 2001, 158) und erfordern eine wahrnehmungsbasierte Syntheseleistung, durch die erst Dinge und Menschen zu Räumen zusammengeführt werden. Raum wird durch das Arrangieren von Menschen und Artefakten produziert. Löw etabliert damit einen prozessualen Raumbegriff, der Raum als eine relationale An-Ordnung von sich permanent in Bewegung befindlichen Körpern denkt und damit sowohl die materialisierte

Struktur der Stadt als auch deren alltägliche, praktische Nutzung und damit sowohl Makro- wie Mikroperspektiven analysieren kann.

Räume werden entsprechend in den aktuell vorherrschenden Modellen der Soziologie als „immer schon angeeignete und gemachte Sozialräume“ (Niekrenz 2011, 34) konzeptioniert, die Handeln ebenso ermöglichen wie beschränken. Raum ist somit ein „Ergebnis von Handlungen, zu einem hybriden Gebilde aus dinglicher und menschlicher Materie, das ohne seinen Inhalt nicht denkbar ist“ (Niekrenz 2011, 34). Mit dieser Konzeptionierung wird Raum - in Differenz zu naturwissenschaftlichen Raumkonzeptionierungen - als sozialer Raum gedacht, „d.h. man beschäftigt sich auf jeden Fall mit auf der Erde stattfindenden Phänomenen“ (Löw 2001, 21) oder zumindest mit solchen, die menschliche Interaktion in Zeit und Raum zu fassen suchen.

Damit wird dem menschlichen Körper in mehrfacher Hinsicht eine Zentralstellung in der soziologischen Raumkonzeptionierung zugebilligt: Zum einen dient er seit jeher als Proportions- und Maßstabsgeber für raumordnende Materialisierungen von Stadtplanung und Architektur, wie sich an Leonardo da Vincis Vitruvischem Mann, Le Corbusiers Modulor oder auch Neuferts Bauentwurfslehre zeigen lässt (Schroer/ Wilde 2017, 323). Die Anthropomorphisierung schlägt sich auch in der Metaphorik der Stadt als Organismus nieder, die auf Parks und Grünachsen als grüne Lunge angewiesen sind oder deren infrastrukturelle Rhythmisierungen den Herzschlag der Stadt ausmachen (siehe ebenda).

Zum anderen legen die Aspekte der Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit von Räumen als einer Syntheseleistung den Fokus auf die Bedeutung des Körpers. Der Mensch als ein körperliches „Sinnwesen“ kann nur über physische Mittel, vor allem über die Sinne, mit seiner Umwelt interagieren, so dass seine Umgebung zu einem Objekt wird, das wiederum auf den Körper einwirkt und von dessen Sinnen ebenso wie auch kognitiv erfasst wird. Räume werden gesehen, gerochen, Oberflächen gefühlt und in Erinnerung an andere Räume Vergleiche gezogen und ggs. das Verhalten an die Symbolik und Aufladung des Raumes angepasst. Die Platzierungen im Raum ebenso wie die Wahrnehmung des Raumes, Spacing und Syntheseleistung, sind als simultane Prozesse (Steets 2017, 100) zu verstehen. Der sinnlichen Wahrnehmung von Räumen wurde insbesondere in der leibphänomenologischen Architekturtheorie und Stadtforschung Rechnung getragen (siehe auch 2.1.1). Gernot Böhme hat mit dem Konzept der Atmosphäre hierzu einen wesentlichen Beitrag geleistet (2006). Atmosphäre fasst Böhme als eine Grundtatsache menschlicher Wahrnehmung (Böhme 2006, 105) und als das, was wir von einem Raum empfinden, denn „Einen Raum sieht man nicht“ (Böhme 2006, 109). Erst die Anwesenheit im Raum und

insbesondere die Bewegung darin machen diesen erfahrbar (Böhme 2006, 110). Nur durch die Anwesenheit spüren wir die Art und Qualität des Raumes: seine Atmosphäre. Der Raum als ein Raum der leiblichen Anwesenheit ist auch in dieser Raumkonzeption angewiesen auf das Subjekt, das ihn erfährt. Böhmes anthropozentrische Architekturtheorie fordert entsprechend, die Raumerfahrung des Menschen (und nicht Gebäude) ernst zu nehmen und bei der Raumgestaltung das Befinden als in einem Raum sein *und* sich fühlen fokussieren: „In meinem Befinden spüre ich, in was für einem Raum ich bin.“ (Böhme 2006, 122). Böhmes Konzept der Atmosphäre hat in der Architekturtheorie und Stadtplanung eine weitreichende Rezeption erfahren.

Der Körper ist vom Rand in den Fokus sozial- und kulturwissenschaftlichen Raumkonzeptionierung gerückt worden. Löws relationales Raumkonzept ebenso wie Böhmes Konzept der Atmosphäre enthalten den Hinweis auf die Bedeutung der sinnbasierten Raumwahrnehmung durch Bewegung: Wenn es erst die Bewegung ist, die Wahrnehmung möglich macht, wird Bewegung und insbesondere der bewegende und bewegte Körper bedeutsam. Spacing und Syntheseleistung machen als simultane Prozesse Raum erfahrbar.

Wenn man etwas vom Raum wissen will, so lässt sich schlussfolgern, muss man sich in ihm bewegen. Bewegung ist in den letzten Jahren zu einem zentralen Aspekt für die Körpersoziologie geworden. Körpersoziologische Konzeptionen begreifen Bewegung in Abkehr von einer handlungs-, diskurs- oder machttheoretischen Perspektive als Zugang des Menschen zur Welt, als Handlungsmodus und Existenzweise, und damit als wirklichkeitskonstituierend, welterzeugend und bedeutungsgenerierend (Klein 2017). Der Körper ist nur in Bewegung zu denken, körperliche Bewegung wird zu einer zentralen Kategorie soziologischer Analyse. Der Aspekt der Bewegung schafft wiederum eine Verbindung der Kategorie Raum zum Aspekt der Zeitlichkeit: Die Geschwindigkeit der Bewegung durch den Raum beeinflusst dessen Wahrnehmung. Am Bild des städtischen Flaneurs hat dies Eingang in die (literarische) Stadtforschung gefunden. Die verlangsamte Bewegung des Flanierens ermöglicht eine intensiviertere Wahrnehmung. Die Mobilisierung, die dagegen z.B. beim Autofahren stattfindet, ermöglicht einen Rausch der visuellen Wahrnehmung bei gleichzeitiger hoher emotionaler Beteiligung. Im Kontext der Stadtforschung wurden viele unterschiedliche Bewegungspraktiken und die Kopplung mit Wahrnehmungspraktiken wie „Flanieren, Autofahren, Reisen in öffentlichen Verkehrsmitteln“ (Schroer/ Wilde 2017, 323) fokussiert und damit unterschiedliche Raumkonzeptionierungen. Die Art und Weise der Raumwahrnehmung - schnell, verlangsamt,

von oben, durch das Wenden des Kopfes, im Gehen oder Fahren - produziert unterschiedliche Räume. Oder, wie der Historiker Karl Schlögel pointiert: „Jeder Bewegungsform entspricht eine spezifische Erkenntnisform.“ (Schlögel 2003, 260)

Die Praktiken der Raumwahrnehmung beeinflussen in essentieller Weise die Wissensproduktion über den Raum. Dies lässt sich paradigmatisch an den Schriften Michel de Certeaus zeigen, dessen Überlegungen „inzwischen zu einem festen Bestandteil des raumtheoretischen Diskurses“ (Füssel 2013, 24) geworden sind. In seiner einflussreichsten Arbeit, der „Kunst des Handelns“ (1988), in der er eine Theorie des Alltags und des Verbraucherverhaltens entwickelt, beschreibt er Stadt als einen durch die Praktiken der Bewohner\*innen performativ hervorgebrachten Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum. De Certeau fasst das „Gehen in der Stadt“ als eine Praxis, mit der sich durch die Rhetorik des Gehens eine sinnhafte Stadtstruktur bildet. Allerdings macht erst der panoptische Blick auf die Stadt vom Hochhaus diese Struktur lesbar. Die Körper der Stadtbewohner kreieren dieses Schriftbild jedoch, ohne es selbst lesen zu können. De Certeau konzeptioniert in der „Kunst des Handelns“ (1988) seine Überlegungen zum Raum zum einen dualistisch, indem er von Raum und Ort, von Karte und Wegstrecke spricht. Zum anderen fokussiert er in praxistheoretischer Lesart das Wie der Raumnutzung und -erschließung: das Gehen, die alltägliche Nutzung und durchaus auch widerständige Aneignung der Stadträume durch die Akteure. De Certeaus Ziel ist eine „Theorie der Alltagspraktiken, des Erfahrungsraumes und der unheimlichen Vertrautheit mit der Stadt“ (ebd., 186f.). Erst die Akteure schaffen den Stadtraum durch ihre Praktiken. Stadtraum wird in dieser Perspektive nicht durch planende oder gestaltende Praktiken der Architektur oder Stadtplanung geschaffen, sondern mit Hilfe von Praktiken wie der des Gehens werden Orte in Räume verwandelt. Michel de Certeau definiert mit Verweis auf die Phänomenologie Merleau Pontys den Raum folglich als „Ort, mit dem man etwas macht“ (de Certeau 1988, 218). Auch de Certeau legt in praxistheoretischer Perspektive ein relationales Raumkonzept vor, wenn er darauf hinweist, dass Räume nicht gegeben sind, sondern gemacht werden. Dem liegt ein prozessuales Verständnis von Praxis und entsprechende Auswirkungen auf die Raumkonstitution zugrunde: Ebenso „wie Sprache in ihrem Gebrauch immer wieder umfunktioniert werden kann, so können auch Orte und Räume in ihrem Gebrauch verändert werden“ (Bernady/ Klimpe 2017, 181). Derartige Praktiken des Umfunktionierens (de Certeau 1988, 69 ff) sind in Städten ubiquitär und werden gerade auch als Taktik künstlerischer Arbeit eingefordert.

Dem „Gehen in der Stadt“, so auch das gleichnamige Kapitel (de Certeau 1988, 179 - 208), kommt bei de Certeau als urbaner Praktik eine wesentliche Bedeutung zu, indem es erst die Aneignung und Wahrnehmung des städtischen Raumes ermöglicht. Er vergleicht das Gehen mit dem Sprechen: Durch das Gehen entstehen für das „urbane System“ (de Certeau 1988, 189) als Sprechakte zu lesende „Äußerungen der Fußgänger“ (de Certeau 1988, 189). Durch das Gehen schaffen die Stadtnutzer\*innen den Stadtraum, sie nutzen erlaubte und unerlaubte Wege, finden Abkürzungen, machen Orte zu beliebten und vernachlässigen andere: Der urbane Passant „wählt also aus.“ (ebd. 190). De Certeau konstruiert das Gehen als einen aktiven Prozess, der ebenso wiederholbar wie flüchtig ist. Die Mikropraktik des Gehens strukturiert die Stadt. Ein Versuch der Aufzeichnung dieser ephemeren Praktiken in Karten wiederum kann aus de Certeaus Sicht nur scheitern, da Karten als epistemische Objekte Dinge festhalten, sie sind „Schaubilder mit ablesbaren Resultaten“ (de Certeau 1988, 225), während die Beschreibungen der Raumproduktion als zurückgelegte Wegstrecken Aktivitäten sind, die den Raum zu etwas Eigenem und Veränderbarem machen.

Auch wenn de Certeau seine raumtheoretischen Überlegungen zum „Gehen in der Stadt“ mit einem Blick aus dem 110. Stock des ehemaligen World Trade Centers und damit aus einer erhöhten, übergeordneten Perspektive beginnt, folgt er den Praktiken der Stadtnutzer\*innen nicht (nur) mit dem Blick, sondern vor allem auf Augenhöhe, und zwar zu Fuß.

„So tritt eine ‚Fremdheit des Alltäglichen‘ zu Tage, die sich den panoptischen Blicken der Raumplaner, Kartographen und Stadtsoziologen entzieht. (...) Damit steht seine Interpretation räumlicher Praktiken zunächst scheinbar quer zu einer urbanistischen Raumforschung, die gerade die mentale Kartierung des städtischen Raums durch seine Bewohner in den Fokus rückt.“ (Füssel 2013, 23)

De Certeau fokussiert die Aneignung des Raumes als eine performative, eine beobachtbare und gestaltete Aneignung. Raum wird über soziale Praktiken hergestellt. Er räumt dem Gehen gegenüber dem Sehen, insbesondere dem panoptischen Über-Blick planungswissenschaftlicher wie wissenschaftstheoretischer Tradition, einen Vorrang ein: „Gehen wird als Raum bildende Handlung verstanden und kann als Akt der Darstellung untersucht werden.“ (Ziemer 2011, 6)

Wenn Michel de Certeau mit Verweis auf die Phänomenologie Merleau Pontys den Raum als „Ort, mit dem man etwas macht“ (de Certeau 1988, 218) definiert und darauf hinweist,

dass Raumerfahrungen subjektive Praktiken darstellen (de Certeau 1988, 218), lenkt er den Fokus auf Wahrnehmung als einer synthetischen Praxis. Räume als Orte, mit denen man etwas macht, erlauben eine Lesart des Raumes, in der Bewegung eine exponierte Stellung zukommt, denn alle raumbildenden Maßnahmen haben mit der Bewegung durch den Raum zu tun. Verkürzt lässt sich formulieren: Erst durch die Bewegung werden Orte zu Räumen, oder die Bewegung durch den Raum stellt diesen her.

Auch in der philosophischen Diskussion der Ästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Wahrnehmung in eine neue Perspektive gerückt. Wahrnehmungen werden hier seitdem als „mobil und bewegungsabhängig“ (Barck et al. 2010, 390) gedacht. Es sind demnach erst „die durch Bewegung hervorgebrachten Veränderungen des Wahrgenommenen, die wir wahrnehmen“ (von Foerster 1991, 440).

Die Bewegung durch den Raum als raumkonstituierende Praxis markiert einen zentralen Aspekt dieser Arbeit. Einen anderen macht die Zentralstellung des Körpers in seiner sinnbasierten Dimension aus: Nur weil wir den Raum um uns in Bewegung sinnlich wahrnehmen, können wir ihn herstellen. Diese beiden Aspekte dienen als theoretische Fundierung für den der Arbeit zugrundeliegenden heuristischen Begriff einer Choreografischen Stadtforschung (2.4).

In Kunst und Ästhetik haben sich Modi der Wissensproduktion über den Raum etabliert, die den Fokus auf eine Wahrnehmung in und auf die Bewegung im Raum legen. Die künstlerische Perspektive auf Stadtraum, die oftmals Gegenstand und Inspirationsquelle kultur- und sozialwissenschaftlicher Forschungen war und ist, soll im Folgenden vorgestellt und der Bezug zur soziologischen Fundierung des aus dem tanzwissenschaftlichen Diskurs stammenden Begriffs der Choreografie gezeigt werden.

### **2.3.2 Künstlerische Perspektiven auf Stadt**

Die Wissensproduktion über Raum ist - wie oben eingeführt - mit der Bewegung in ihm verbunden. In künstlerischen Arbeiten wurde im 19. und 20. Jahrhundert mit dem Motiv der Mobilität in Städten, vor allem in der Großstadt, verknüpft. Hier wurde insbesondere das Gehen als spezifisch urbane Praxis der Raumwahrnehmung etabliert. Dies findet seinen Ausdruck im Flaneur, der sich als Motiv im 19. Jahrhundert prominent z.B. in den Schriften Charles Baudelaires findet, zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Walter Benjamins Passagen

Werk (1982) aufgegriffen und als Konzept urbaner Wahrnehmung entwickelt wird.<sup>45</sup> Die Flanerie wird hier als eine spezifische Art urbaner Wahrnehmung propagiert, im Falle Baudelaires verbunden mit einer dandyhaften, sehr langsamen Fortbewegung durch die Stadt. Benjamin greift die Verbindung aus Bewegung durch den Raum und sensibler Wahrnehmung der Umgebung und von Passanten auf und sieht in ihr die Grundlage zur Entdeckung und Beschreibung des Sozialen. Mit Benjamin findet das Konzept des Flaneurs auch Eingang in die Stadtforschung und hält sich dort bis heute als Motiv der entdeckenden Wahrnehmung des ‚urbanen Textes‘: „Der Flaneur spaziert absichtslos durch die Stadt und gewinnt aus der unsystematischen Beobachtung - in einer Art von ‚wandering / wondering‘ (Amin/Thrift 2002, 14) seine Reflexionen.“ (Wietschorke 2013, 203) In der Stilisierung des Flaneurs in literarischen Werken und dem Gehen als Methode der intensivierten Stadtwahrnehmung hat sich auch ein „peripatetische[r] Mythos“ (Weishaar 2010, 75) entwickelt.

Guy Debord sowie andere Künstler\*innen der Situationistischen Bewegung nutzten in den 1960er und 1970er Jahren ebenfalls gehende Methoden der Stadterkundung. Mit Hilfe der Methode *dérives*, die ein traumwandlerisches, zielloses Umherschweifen durch die Stadt vorsieht, sollen spontane emotionale Reaktionen auf architektonische und andere gestalterische Elemente der Stadt provoziert und z.B. in Karten fixiert werden. Das *dérive* stellt eine Stadterkundung dar, die in gesellschaftskritischer Perspektive die Pläne urbaner, bürgerlicher oder kapitalistischer Macht aufzudecken sucht. Dem Gehen selbst stellten die Situationisten in sog. Konstruierten Situationen aber auch andere Methoden an die Seite, wie beispielsweise die Nutzung einer medizinischen Darstellung des Herzens zur Erwanderung Londons. Das Gehen dient auch hier als Praktik der Stadterkundung, das auch um weitere Praktiken ergänzt wird und deren Erkenntnisse in Karten fixiert werden, mit dem Ziel, die Stadt in macht- und kapitalismuskritischer Perspektive zu transformieren. Die genannten Beispiele zeigen künstlerische Perspektiven auf Stadt, die das Gehen als Methode der Stadterkundung nutzen und damit Grundlagen für eine künstlerische Kritik an sozial- wie gesellschaftstheoretischen Konzeptionen (Löw 2018, 15ff) schaffen. Gehen stellt hier eine spezifisch urbane Praxis der Raumwahrnehmung dar, die in ihrer Bewegungsausführung variiert wird, so in Bezug auf die Zeitlichkeit, wie beim Flaneur in ausgeprägter Langsamkeit, oder

---

<sup>45</sup> Die Figur des gehend-Wahrnehmenden findet sich schon bei Friedrich Schiller oder Henry David Thoreau, hier allerdings eher als Möglichkeit zur vertieften Reflexion oder zur Wahrnehmung von Landschaft und Urbanisierungsprozessen.

unter Zuhilfenahme spezifischer Aufgabenstellungen oder Materialien.

In dieser „produktiven Grauzone zwischen Kunst, Architekturtheorie und Stadtforschung“ (Wietschorke 2013, 204) bewegt sich auch der Soziologe Lucius Burckhardt mit seinen promenadologischen Arbeiten. In Burckhardts sog. „Spaziergangswissenschaft“ (2006) ist der Spaziergang eine Forschungsmethode, die je nach Ziel variiert wird. So nutzt er beispielsweise Verfremdungseffekte, um prägnante oder vorgeprägte Wahrnehmungsweisen des urbanen Raums zu verdeutlichen, wie etwa beim Autofahrerspaziergang, bei dem die Spaziergänger eine Windschutzscheibe vor sich hertragen, um die Ausschnitthaftigkeit der automobilen Perspektive nachvollziehen zu können.

Eine ähnliche Referenz für künstlerische Praktiken spielt die in der Wahrnehmungsgeografie entwickelte psychogeografische Erkundung von Städten. Die aus der amerikanischen Geografie stammende Konzeption einer Wahrnehmungsgeografie wurde maßgeblich durch die Arbeiten Kevin Lynchs sowie die Stadtpsychologie beeinflusst. Lynch hat sich in den 1960er Jahren in seiner Studie *The Image of the City* (Lynch 1960), basierend auf gestaltpsychologischen Aspekten mit der Wahrnehmung von städtischen Strukturen und deren subjektiver und kollektiver Repräsentation auseinandergesetzt und deren Erforschung als Methode des Mappings gefasst. Dabei werden Grundrisse, Silhouetten, Bilder und Landmarken von Städten ebenso wie das Bewohnerverhalten in Karten eingetragen. Basierend auf visuellen Merkmalen wird so ein Bild der „Gestaltwahrnehmung der Stadt“ (Wietschorke 2013, 210) erstellt. Die vornehmlich visuelle Anlage der Untersuchungen Lynchs bezog kulturelle und historische Kontexte der Wahrnehmung nicht mit ein. Die sog. Mental maps und das cognitive mapping findet bis in die Gegenwart Anwendung in künstlerischen Arbeiten wie auch in partizipatorischen Stadtentwicklungsprojekten, wenngleich die Wahrnehmungsgeografie hierzulande seit den 1980ern an Einfluss verlor. Bedeutsam für die Wahrnehmungsgeografie sind die bildlichen Repräsentationen von Städten, die zu mit der Methode des Mappings zugleich erschaffen.

Die Fortbewegung in der Stadt als spezifische Bewegungsqualität und -form wird in den genannten Beispielen jedoch nicht zum Thema gemacht. Diesen Aspekt wiederum greifen Tanz und Theater im öffentlichen Raum sowie die Performance Kunst auf. Hier gibt es eine Tradition, Gehen auch als künstlerisch-performative (wie z.B. bei durational Performances des englischen Performance Duos Lone Twin oder die Performances des belgischen Fotografen und Aktionskünstlers Francis Alys) sowie tänzerische Praktik (wie dem sog.

„pedestrian movement“, wie prominent bei Steve Paxton und Yvonne Rainer) zu nutzen. Das Gehen dient hier nicht vornehmlich als Methode der Stadterkundung, sondern es stellt vor allem eine künstlerisch-performative Praktik bzw. eine Praktik der zeitgenössischen Tanzkunst dar. Gehend wird nicht nur der Stadtraum erkundet, sondern vielmehr gehend verdeutlicht oder gezeigt: Seien dies die Qualität alltäglicher Bewegungen oder der Aspekt der Zeitwahrnehmung während der Bewegung im urbanen Raum.

Die zeitgenössische Tanzkunst und Choreografie bzw. der wissenschaftliche Diskurs liefern denn auch ein für die Arbeit fruchtbares Konzept, das das oben vorgestellte relationale Raumkonzeption mit seinem Fokus auf die Beziehung zwischen Bewegung, Raum und Raumwahrnehmung und damit auf die vielfältigen physischen, materiellen und kulturellen Interaktionen zwischen Stadtraum und seinen Bewohner\*innen auf der Ebene des Körpers beschreibbar macht und im Folgenden skizziert werden soll.

Seit dem 20. Jahrhundert hat im tanzwissenschaftlichen Diskurs eine Öffnung des Begriffs Choreografie stattgefunden, der diese nicht mehr an die Festlegung von tänzerischer Bewegung bindet, sondern ein Verständnis von Choreografie als regelgeleiteter Improvisation (Klein 2015) entwickelt.

Der Begriff Choreografie bezeichnet zum einen eine Raumschrift: Körper zeichnen ephemere Bewegungen in den Raum. Das Wort Choreografie stammt aus den griechischen Wörtern Chorós (Reigenplatz, Tanzplatz) und graphein (Schreiben) und fasst sowohl die Fixierung tänzerischer Bewegungen wie das Fixieren der Bewegungsfolgen, z.B. in Schrift, digitalen Medien oder auch als korporale Erinnerungspraxis (Brinkmann 2012). Dieses traditionelle Verständnis von Choreografie fokussiert die „festgelegte, wiederholbare Bewegungsordnung“ (Klein 2015, 11) und das „Finden, Kombinieren und Ausführen von Tanzschritten zu Musik“ (Sigmund 2010, 120). Diverse soziale, künstlerische wie technische Entwicklungen haben im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem geänderten Verständnis von Choreografie in der künstlerischen Praxis wie innerhalb der tanzwissenschaftlichen Diskussion geführt. Vor allem seit dem Konzepttanz der 1990er ist eine Loslösung der Choreografie vom Tanz zu beobachten, die „choreographische Praxis als Forschungspraxis, diese als eine kollaborative Form und diese wiederum mitunter als eine kritische gesellschaftliche Praxis verstehen will“ (Klein 2015, 42). Choreografie wird verstanden als die selbstorganisierte, situative „Organisation oder Strukturierung von Bewegung in Raum und Zeit“ (Sigmund 2010, 121), wobei diese Bewegung nicht mehr nur als Körperbewegung von Menschen zu denken ist, sondern als Bewegung verschiedener Aktanten und Materialien. Die Organisation von Bewegung in Raum und Zeit fasst damit

auch den Aspekt der Zeitlichkeit: Wenn sich Raum zwischen Objekten aufspannt (Löw et al. 2008, 51) und damit eine Folie der Gleichzeitigkeiten ist, wird die Analyse der sich im Raum und in Bewegung befindlichen Körpern zu einer ästhetischen Herausforderung. In der Perspektive des Choreografiebegriffs rückt damit nicht nur die Temporalität der Bewegung in den Blick, sondern auch die Struktur, Dynamik oder der Form der Bewegung im Raum. Indem Bewegungen im Raum gestaltet, verändert, synchronisiert oder eingestellt werden, zeigen sie in der Differenz das Alltägliche und machen es so analysierbar.

Eine Lesart von Choreografie als situative Organisation versteht diese als eine Spielordnung, die Bewegung in Zeit und Raum organisiert. Choreografie repräsentiert entsprechend nicht mehr länger nur (fixierte) Ordnungen, sondern bringt diese situativ hervor und wird somit lesbar als eine „spezifische Wahrnehmungsweise des Sozialen, als Produktion sozialer Realität und zeitgenössischer Subjektivitäten, als eine Weise der Herstellung temporärer Ordnungen, als ästhetisches und räumliches Denken“ (Klein 2015, 48). Die amerikanische Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster legt folglich den derart erweiterten Choreografiebegriff ebenso an, um die Organisation des Bewegungsverhaltens von Menschen durch Gebäude oder die Spezifik von Entscheidungen oder Diskurse als choreografische Akte zu beschreiben (Foster 2011). Der Choreografiebegriff erhält hier neben seiner ästhetischen eine explizit politische und soziale Dimension (Foster 2011, 15), erfährt eine Loslösung vom menschlichen Körper und macht die Choreografie von Protest, Geschlecht, Beziehung als Sozialem lesbar.

Damit schließt Foster an das vom Literaturwissenschaftler Andrew Hewitt entwickelte Konzept der „social choreography“ (2005) an. Hewitt hat in seiner über den tanzwissenschaftlichen Diskurs hinaus viel rezipierten Arbeit am Beispiel des Tanzes eine Methodologie und ein Konzept sozialer Choreografie entwickelt, die das Ästhetische als an der Basis der sozialen Erfahrung arbeitend zu denken suchen. Hewitt begreift das Ästhetische als in körperlicher Erfahrung basiert und benutzt die Kategorie der sozialen Choreografie „to think about the aesthetic as it operates at the very base of social experience.“ (Hewitt 2005, 2) Hewitt lehnt das Konzept sozialer Choreografie an ein Konzept des Ästhetischen an, dass diese im Körper manifestiert und sich in körperlichen Arrangements, wie dem Fußgängerverkehr, dem Sport oder Demonstrationen, widerspiegelt. Er konzipiert damit eine Kategorie der Analyse der Zusammenhänge von Sozialem und Ästhetischem. Hewitt zeigt eine Denktradition sozialer Ordnung auf, die ihr Ideal aus dem Ästhetischen zieht und sie direkt in den Körper schreiben will (Hewitt 2005, 3):

„Choreography is not just another of the things we ‚do‘ to bodies, but a reflection on - and enactment of - how bodies ‚do‘ things, and on the work that the work of art performs. Social choreography exists not parallel to the operation of social norms and strictures, nor is it entirely subject to those strictures. It serves - ‚catacritically‘, we might say - to bring them into being.“ (Hewitt 2007)

Hewitts Ausgangsüberlegungen basieren dabei zwar auf dem Tanz, diesen sieht er jedoch nicht nur als eine „privileged figure for social order“ (Hewitt 2005, 2), sondern als politisches Medium, als „enactment of a social order that is both reflected and shaped by aesthetic concerns“ (Hewitt 2005, 2). Choreografie ist für ihn entsprechend keine Metapher, sondern eine Grauzone, in der Diskurs und Praxis sich treffen (Hewitt 2005, 15) und ein „medium for rehearsing a social order in the realm of the aesthetic“ (Hewitt 2005, 12) Entsprechend ist Kunst als ein Modell sozialer Organisation (Hewitt 2005, 14) lesbar. Folglich versteht er die „category of choreography as something both social/political and aesthetic“ (Hewitt 2005, 19) und sieht eine kausale Beziehung zwischen dem Ästhetischen und dem Politischen, wobei das Ästhetische eher noch das Politische beeinflusst, „rather than the reverse“ (Hewitt 2005, 20).

Das Konzept Sozialer Choreografie ist in der deutschsprachigen kultur- und sozialwissenschaftlichen Diskussion anschlussfähig gemacht worden zur Beschreibung choreografischer Ordnungen in Kunst und Alltag und zur Beschreibung der „Ästhetik des Sozialen als Ordnung von Raum, Körper und Bewegung.“ (Klein 2009, 29) Gabriele Klein erweitert den bewegungs- und tanzwissenschaftlich geprägten Begriff um eine soziologische Dimension, indem sie nach der Nutzungspraxis materieller Ordnung fragt und Choreografie als eine „ästhetische Form der Gesellschaftsordnung“ (Klein 2020, 393) untersucht. Soziale Choreografie untersucht die Organisation von Körpern, die sich in räumlichen Settings interaktiv aufeinander beziehen ebenso wie auf choreografierte Räume als Räume, in die Bewegungsvorschriften eingelassen sind. In dieser Lesart werden Architekturen zu materialisierten Bewegungsvorschriften, die erst in den Bewegungen der Situationsteilnehmer\*innen performativ hervorgebracht werden. Soziale Ordnung wiederum wird in dieser Lesart immer auch zu einer Bewegungsordnung, die Hierarchisierungen offenlegt (Klein 2017), indem sie z.B. zeigt, welchen Vorrang Autos in der Raumplanung haben oder dass eine Linie zwischen Ästhetik und Politik zu ziehen ist, da z.B. in der Stadtgestaltungen Fußgänger sich einem repräsentativen Gebäude nur aus einer bestimmten Perspektive nähern können. Bewegung in der Stadt, so wird hier deutlich,

ist stets organisiert und gestaltet, also choreografiert. Das Konzept der Sozialen Choreografie untersucht

„Als ästhetisches Muster gesellschaftlicher Ordnung [...] immer auch Strukturkategorien des Sozialen wie Geschlecht, Klasse, Ethnie oder Alter, indem sie Bewegungsordnungen und tatsächliche Bewegungsweisen verschiedener sozialer Gruppen in den Blick nimmt.“ (Klein 2020, 394)

Regeln werden inkorporiert (nur bei grün über die Ampel gehen) und situativ befolgt und damit performativ bestätigt bzw. übergangen und so ggf. geändert oder sanktioniert. Kleins Konzept Sozialer Choreografie macht diese Ordnungen lesbar, weil es die Bewegungspraxis auf der Folie sozialer Ordnung und sozialer Strukturkategorien liest. Architektur wird in dieser Lesart zum einen zu einer materialisierten Choreografie ebenso wie es die Bewegungsordnung erst in der Bewegung hervorbringt, indem es sie stört, ändert, unterwandert oder bestätigt. Es ist mit der von Klein zur Verfügung gestellten Konzeptionierung zu fragen „wie repräsentative und performative Ordnungen im urbanen Raum miteinander interagieren“ (Klein 2020, 395). Soziale Choreografie zeigt sich so in der Infrastruktur, Architektur und Raumplanung einer Stadt ebenso wie in der Bewegungspraxis der Stadtnutzer\*innen und kann so als materialisierte, repräsentative, gesellschaftliche Ordnung auch in den ephemeren Bewegungspraktiken als Bewegungsordnung gelesen werden. Das Konzept der Sozialen Choreografie verbindet Makro- und Mikroperspektiven und ist so in der Lage, die Verbindung von Sozialem und Ästhetischem aufzuzeigen.

Bewegung, so wird hier deutlich, wird damit auch als Kategorie für die Analyse der stadtsoziologischen Forschung bedeutsam und erweitert das Analysespektrum der Stadtforschung (über Aspekte von Mobilität, Infrastrukturen etc. hinaus). Während Klein aber das Konzept Sozialer Choreografie zur Analyse politischer, theatraler und künstlerischer Bewegungsformen im öffentlichen Raum nutzt, soll dieser in der vorliegenden Arbeit in epistemologischer Perspektive fruchtbar gemacht werden: Wenn Künstler\*innen, wie Klein zeigt, soziale Choreografien in ihren Arbeiten thematisieren, dann schaffen sie in ihren Recherche ein Wissen über den Zusammenhang von Ästhetischem und Sozialem. Dieser Gedanke soll im Folgenden als heuristischer Begriff einer Choreografischen Stadtforschung ausgebreitet werden.

## 2.4 Conclusio

Die Künstlerische Wissensproduktion über Stadt, so zeigen die empirischen Daten, untersucht die Beziehung zwischen dem Raum, seiner Gestaltung und Nutzung. Zum Gegenstand der wissenschaftlichen Betrachtung werden damit Praktiken der Wahrnehmung und der Wissensproduktion als einer Auseinandersetzung mit dem wahrgenommenen Raum. Der Raum stellt sich dabei als ein in Bewegung und über die sinnliche Wahrnehmung hergestellter Raum dar.

In den vorherigen Kapiteln wurde das theoretische Gebäude skizziert, aus dem im Folgenden der heuristische Begriff der Arbeit abgeleitet werden soll:

Die Arbeit setzt sich mit künstlerischer Wissensproduktion auseinander. Statt eines in der erkenntnistheoretischen Tradition vielzitierten Verständnis von Wissen, bei dem vor allem kognitives, sprachlich Verfasstes bzw. Explizierbares einem rationalistischen Paradigma folgend als Wissen bezeichnet wird, rekurriert die Arbeit auf einem praxistheoretischem Begriffsvermögen. Dieses versteht Wissen als inkorporiert, im Umgang mit anderen und mit Dingen performativ hervorgebracht. Wissen zeigt sich in Praktiken und ist als Körperbewegung und im Doing beobachtbar. Dabei ist zwar unterscheidbar zwischen verschiedenen Wissensformen, nicht aber zwischen implizitem, explizitem, mentalem oder kognitiven Wissen. Sinnliche Wahrnehmung wird dabei als eine Grundlage von Erkenntnissen anerkannt und in ihrer sozio-kulturellen Prägung kontextualisiert. Da das praxistheoretische Theorieprogramm Wissen vor allem in seinem Vollzug, routiniertem Gelingen und gekonnten Aufführen fokussiert, werden pragmatistische Konzeptionen als fruchtbare Ergänzung und zur Beleuchtung der reflexiven und kreativen Momente der Wissensproduktion herangezogen. Auch hier werden Umwelt, Geist und Körper als eng verbunden und in steter Interaktion verstanden. Mit der pragmatistischen Konzeption des doubt-belief-Schemas und Deweys Verständnis der Erfahrung steht darüber hinaus ein Denkwerkzeug zur Verfügung, das Routinen nicht als statisch, sondern als Ergebnis von Störungen und Reflexion und damit als variabel auffasst. Wissen wird nach pragmatistischer Auffassung in Problemsituationen generiert, indem als problematisch empfundene Situationen einen Reflexionsprozess auslösen. Sinnliche Wahrnehmung wird hierbei als Erkenntnisinstrument konzipiert. Probleme, Störungen oder das Scheitern von Praxis stoßen die Reflexion und auch die Explikation und der Situation an. Damit greift das Konzept sowohl die sinnliche Wahrnehmung wie auch den Konnex von Wahrnehmung

und Reflexion auf, sieht Wissen als durch den Körper generiert an und erweitert damit den Spielraum des praxistheoretischen Wissensbegriffs.

Sinnliche Wahrnehmung wird als Erkenntnisgrundlage angenommen; es ist daher danach zu fragen, wie in der künstlerischen Wissensproduktion wahrgenommen wird. Es ist davon auszugehen, dass sich die hochspezialisierten Praktiken künstlerischer Wissensproduktion von anderen unterscheiden, dies wird durch den Vergleich künstlerischer und baukünstlerischer Wissensproduktion empirisch fundiert. Der Begriff der Wissenskulturen soll in der vorliegenden Arbeit für die Beschreibung der wissenschaftlichen, baukünstlerischen und künstlerischen Praktiken der Wissensgenerierung genutzt werden. Wissen wird in spezifischen Kontexten hergestellt, stabilisiert, validiert und distribuiert. Dieser Aspekt wird mit dem Begriff der Wissenskulturen beschrieben, die eine spezifische epistemische Praxis ausbilden und spezifische epistemische Dinge, einem epistemischen Regime folgend, hervorbringen.

Die empirischen Daten der Arbeit legen die hohe Bedeutung der Sinneswahrnehmung in raumkonstituierenden Praktiken der Wissensproduktion nahe. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Raum findet in Bewegung im Raum der Stadt statt. Sinnliche Wahrnehmung stellt sich als konstitutiv für die Raumwahrnehmung dar, denn der Raum wird erst durch die leibliche Anwesenheit im Raum sowie die sinnliche Wahrnehmung seiner Konstitution erfahren. Damit folgt die Arbeit einem relationalen Raumverständnis, das diesen nicht als feste Größe, sondern als in Praxis hergestellt und diese wiederum ebenso als strukturierend begreift. Wenn man etwas vom Raum wissen will, muss man sich in ihm bewegen: Erst die Bewegung im Raum stellt diesen her, ebenso wie erst die Bewegung die Raumwahrnehmung ermöglicht. Bewegung als raumkonstituierende Praxis und Bewegung als Grundlage der sinnlichen Wahrnehmung markieren damit zwei zentrale Aspekte der theoretischen Fundierung der Arbeit. Bewegung wird als wirklichkeitskonstituierend und bedeutungsgenerierend verstanden wird damit zu einer Grundkategorie der Analyse. Die Wahrnehmung und die Wahrnehmbarkeit von Räumen stellt eine Syntheseleistung des Körpers dar: Raumwahrnehmung ist ein multisensorisches Wahrnehmen, das die Perzeptionen aller Sinne und die Bewegung des Körpers im Raum inkludiert.

Die Kernfrage der Arbeit, wie künstlerisches Wissen generiert wird, ist damit insofern zu ergänzen, wie wahrgenommen wird bzw. wie die sinnlichen Wahrnehmungsformen in den Praktiken eingesetzt werden, welche Bedeutung ihnen in den Praktiken und Praktikenensembles zukommt und wie sie dabei Wissen über und für den Raum der Stadt produzieren. Auch der Raum der Stadt wird in der Arbeit als eine Produktionsleistung

aufgefasst, sowohl was die Wahrnehmung und Raumherstellung als auch deren Materialisierungen angeht. Stadt ist im Sinne eines relationalen Raumverständnisses ein ‚Making / Experiencing / Doing City‘.

Die empirischen Daten künstlerischer Wissensproduktion zeigen eine Recherche im Raum, die nach den Nutzungen und den Wahrnehmungsangeboten des Raumes der Stadt fragt. Die Künstler produzieren Wissen über den Stadtraum, indem sie Infrastruktur, Architektur und Raumplanung einer Stadt ebenso wie die Nutzungs- und Bewegungspraxis der Stadtnutzer\*innen untersuchen, folgen, nachvollziehen, ausprobieren, daran teilnehmen. In der Recherche schaffen sie damit einen Zusammenhang zwischen dem makrostrukturellen (Architektur, Infrastruktur, Planung) und mikrostrukturellen (Nutzungen, Bewegungen, Ästhetiken) Angeboten des Stadtraums und damit eine Verbindung von Sozialem und Ästhetischem. Das Konzept der Sozialen Choreografie wird in der Untersuchung zur epistemologischen Folie, indem es die Prozessualität der Wissensproduktion über die Nutzungspraxis materieller Ordnung, über Interaktionen von Materialitäten und Körpern, von Strukturierungen und Ordnungen im Stadtraum untersucht. Die Künstlerische Wissensproduktion im Urbanen wird daher als eine Choreografische Stadtforschung verstanden, die multisensorisch und multiperspektivisch, Nutzungen und Wahrnehmungen nachvollziehend, antizipierend und imaginierend im Stadtraum vollzogen wird. Dabei geht es aber nicht um eine kinästhetische Forschung im Sinne einer Bewegungsempfindung, sondern Bewegung wird als Modus der Wissensproduktion genutzt. Diese Wissensproduktion findet in Bewegung im Stadtraum statt und propagiert einen umfangreichen, sensuellen Kontakt mit der Stadt, wie er im Gegensatz dazu durch eine rein visuelle, panoptische Perspektive auf Stadtpläne, Stadtbilder oder Stadtmodelle nicht möglich wird. Choreografische Stadtforschung gibt Antworten auf die Frage, wie sich Stadt als Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum bildet und welchen kulturellen und ästhetischen Kontexten dies unterliegt.

Sinnliche Wahrnehmung und Bewegung sind integraler Bestandteil dieser Praxis. Der heuristische Begriff Choreografischer Stadtforschung schafft unterschiedliche Wissensformen und ruft diese auf. Für die empirische Untersuchung werden die Wahrnehmungs- und Bewegungspraktiken in den Blick genommen, die zu Wissen führen. Im Vergleich mit der wissenschaftlichen Stadtforschung nutzt die künstlerische Wissensproduktion über Stadt oftmals ähnliche Methoden, wie sie die Ethnographie anwendet: Beobachten, teilhaben, mitmachen, ein unermüdliches Gehen, dabei sein, sich ‚im Feld‘ aufhalten, mit dem Ziel, das Spezifische der Stadt bzw. des Stadtteils zu filtern.

Damit favorisiert die künstlerische Wissensproduktion ein ‚nosing around‘ im Gegensatz zu einem Blick auf Stadt oder einem (rein) abstrakten Zugang über die Lektüre von Texten, Plänen oder anderen schrift- und zeichenbasierten Medien. Die sich durch den Stadtraum bewegende Praxis bietet für die Erkenntnisgewinnung Vorteile, um die in Architekturen und den geplanten und gestalteten Stadtraum eingeschriebenen Bewegungsordnungen zu erfahren. Erst mit der Bewegung werden Architekturen zugänglich und erfahrbar, erst mit dem Gehen wird aus dem geplanten Ort der Straße, der Raum der Straße, erst mit dem Nutzen werden Nutzungen nachvollziehbar. Während für die Stadtbewohner der Stadtraum Teil ihrer Alltagswelt ist, den sie routiniert und oft unhinterfragt nutzen, suchen künstlerische Aktionen diese Routinen zu hinterfragen. Choreografische Stadtforschung untersucht die in die Stadträume eingeschriebenen Raum- und Bewegungsordnungen und versucht, deren blinde Flecken oder Wirkmächtigkeit kreativ zu verhandeln. Sie legen ein „ästhetisches Muster gesellschaftlicher Ordnungen im sozialen Raum“ (Klein 2015, 20) frei. Bei den von mir ethnografisch begleiteten Künstlern besteht die Recherche aus einer Bewegungspraxis, die wiederum auf die Wahrnehmung der raum-zeitlichen Strukturierung der von ihnen untersuchten Räume angelegt ist: sie bewegen sich durch den Stadtraum, sie gehen, fahren und nehmen die gewohnten Nutzungen der Stadtbewohner wahr. Sie legen somit in ihrer Recherchepraxis Bewegungsordnungen als Wissensordnungen frei und eignen zugleich durch und in ihrer Recherche ihr Wissen über Stadträume an.

### **3. Methodisches Vorgehen**

Wie produziert man Wissen über Wissensproduktion? Eine Ethnografie von Praktiken künstlerischer Wissensproduktion stellt eine Wissensproduktion zweiten Grades dar: Wissen über Wissen zu generieren. Mit Hilfe der kultur- und sozialwissenschaftlichen Forschungsmethode der Ethnografie werden künstlerische Wissensproduktionen untersucht und mit Hilfe pragmatistischer und praxeologischer Zugänge beleuchtet. Wissenschaftliche Wissensproduktion begleitet den Prozess der künstlerischen Wissensproduktion. In welchem Verhältnis diese Wissensproduktionen stehen, wird hier zunächst methodologisch und an späterer Stelle inhaltlich reflektiert: Dieses Kapitel stellt zum einen die Spezifik praxeologischer Feldforschung vor und reflektiert die methodologische Diskussion (3.1) und beschreibt zum anderen das konkrete Vorgehen der empirischen Datengewinnung der vorliegenden Studie (3.2).

#### **3.1 Theorie und Methodologie der Beschreibung von Praktiken**

Im Zentrum des Interesses meines Forschungsvorhabens steht die Untersuchung der Praktiken künstlerischen und baukünstlerischen Wissensproduktion über Stadt: WIE produzieren Künstler\*innen und Architekt\*innen Wissen über Stadt? Geht man davon aus, dass jedes Verhalten - intentional wie nicht intentional - sich zeigt und beobachtet werden kann oder - in performativitätstheoretischer Perspektive - vorgezeigt und aufgeführt (Goffman 2003) wird, muss man dieses Verhalten beobachten, um zu Wissen zu gelangen. Dem „Primat der Beobachtung“ (Alkemeyer 2010, 306) folgen ethnografische Verfahren zur Beobachtung und Erforschung sozialer Praktiken des Sports, des Designs oder der Arbeit (vgl. Schindler 2011; Schmidt 2012; Krämer 2014). Der integrierte Ansatz aus Teilnahme und Beobachtung in der ethnografischen Forschung macht diesen für die Erforschung sozialer Praktiken besonders fruchtbar. Ethnografie ist jedoch „keine Methode“ (Breidenstein et al. 2013, 34) im eigentlichen Sinne, denn sie fokussiert nicht die Gewinnung eines spezifischen Datentyps und lässt sich keinem methodischen Regelwerk unterwerfen. Stattdessen erfordert die Arbeit im Feld eine ständige Anpassung der Datenerhebung an die Gegebenheiten und sowie die Auswertung eine Anpassung an die erhobenen Datensorten. Ethnografische Forschung folgt damit einem Methodenpluralismus

(vgl. Amann/ Hirschauer 1997; Lüders 1995), da unterschiedliche Beobachtungs- und Auswertungsmethoden zum Einsatz kommen. Für die Feldforschung ergibt sich eine Nachrangigkeit der Methoden gegenüber der Praxis.

Kennzeichnend für die Anpassung der Datenerhebung und -auswertung ist auch eine Zunahme der Beobachtungsfertigkeit der Forscherin, die im Feld und insgesamt beim Doing der Forschung einem ständigen Lernen und Schulung ihrer Beobachtungsfertigkeit ausgesetzt ist. Diese „praxisgeschulte Sehfertigkeit“ (Schindler/ Liegl 2013) ist zum Kennzeichen praxeologischer ethnografischer Feldforschung avanciert und hat bei längeren Feldaufenthalten zu Adaptionen der beobachteten Praxis durch die Forscherin geführt (z.B. Schindler 2011, Sudnow 1978), dessen berühmtestes Beispiel Loïc Wacquant ist bzw. seine Transformation vom Wissenschaftler, der boxt um die Praxis des Boxstudios zu erforschen und dabei selbst (fast) zum Boxer wird (Wacquant 2003).

Hier sind gleichermaßen auch zwei Problemlagen ethnografischer Forschung anzusiedeln: Zum einen das Paradox der Suche nach dem ‚Neuen‘ und dem ‚Anderen‘: Wie kann man entdecken, was man noch nicht kennt oder von dem man noch nichts weiß? Goethes geflügelten Wort zufolge sieht man nur, was man weiß bzw. kann nur entdecken, was man schon kennt. Dies stellt ein epistemologisches Grundproblem dar (Rheinberger 2006), das auch das Primat der Beobachtung in der Ethnografie vor Herausforderungen stellt, denn auch im Feld kann die teilnehmende Beobachterin nur entdecken, was sie schon kennt bzw. zu benennen weiß. Folgt man jedoch der These, dass Praktiken sich in ihrem Vollzug selbst erkennbar machen (Garfinkel 1967), wohnt jeder Praktik ein didaktisches Moment inne: Praktiken vermitteln (ihr) Wissen. Sie zeigen in ihrem Vollzug, wie sie funktionieren. Dieses Zeigen lernt die Forscherin durch Teilnahme und Beobachtung im Feld zu sehen und erlangt so die „Mitspielfähigkeit“ (Brümmer 2015) und die Fähigkeit, die Spezifik der beobachteten Praktiken wahrzunehmen und zu explizieren. Zum anderen ist die ethnografisch Forschende aufgefordert, einen permanenten Balanceakt zu vollführen, sowohl während des Feldaufenthaltes, als auch im Prozess der Verschriftlichung und Analyse: Sowohl in das Feld einzutauchen, mit den Feldteilnehmer\*innen bekannt zu werden, um einen guten Rapport herzustellen und zu halten, nicht aufzufallen bzw. der beobachteten Praxis im wahrsten Sinne des Wortes im Wege zu stehen und zugleich stets eine analytische, beschreibende Distanz zu halten. Ethnografie setzt auf Kopräsenz (Lüders 2004, 391) bei gleichzeitiger Beibehaltung einer Distanz als „professioneller Fremder (Agar 1980)“ (Flick 2004, 93). Um Praktiken jedoch beobachten und beschreiben zu können, sind sowohl eine Draufsicht, wie die Teilnahme bzw. der Mitvollzug nötig. Während

eine Draufsicht die Regelmäßigkeit und Struktur der Praxis zeigt, ermöglicht die Teilnahme die Kontingenz der Situation und deren kreative Beantwortung zu erfassen. Erst aus dieser Perspektivkombination, darauf wurde in den letzten Jahren verstärkt hingewiesen (Alkemeyer et al. 2015, Antony 2018), werden Praktiken in ihren Vollzügen empirisch untersuchbar und auch die kreative Leistung des Handlungsvollzugs erkennbar.

Die Beobachtung und Anwesenheit im Feld führt zu einem Primat der teilnehmenden Beobachtung und einer Zweitrangigkeit qualitativer Interviews. Beobachtung hat in dieser Perspektive gegenüber Interviews den Vorteil, dass über „Meinungen und kognitive Wissensbestände“ (Amann/ Hirschauer 1997, 24) hinaus lokales Wissen erläutert werden kann, „das für Teilnehmer weder in Handlungssituationen, und erst recht nicht in auf vages Nachfragen hin sprachlich verfügbar ist, weil sie es im Modus des Selbstverständlichen und der eingekörperten Routine haben“ (Amann/ Hirschauer 1997, 24). Interviews werden darüber hinaus als wertvolle Quellen genutzt, um bpws. die Motivationslage der Feldteilnehmer\*innen zu erfragen oder das Beobachtete zu reflektieren.

Der sich an den Feldaufenthalt anschließende Prozess des analysierenden Schreibens im Rahmen der Datenaufbereitung und -auswertung ist ein „konstitutives Element und [...] Herausforderung für Ethnographien“ (Lüders 2004, 396). Ethnografien hängen insbesondere von der nachträglichen Verschriftlichung ab, bei der die Erinnerung der Forscherin von Bedeutung ist. Die Feldnotizen und späteren -protokolle stellen das „Ergebnis eines ‚Transformationsprozesses‘“ (Lüders 2004, 396) dar, bei dem die eigentliche Bewegung, Aktion, Situation beschrieben und damit kanalisiert wird. Für die Forscherin Unwichtiges wird ausgeblendet, Wichtiges beschrieben und medial festgehalten. Ethnographien sind also „eine ‚rekonstruierende Konservierung‘“ (Lüders 2004, 396) und nicht die ‚Wirklichkeit‘. Sie bilden nicht Realität ab, sondern sie sind Sinnstiftungen. Ethnografien versuchen, ihre Leser davon zu überzeugen, dass sie real sind. Mit Hilfe einer bestimmten Methode einen Zugang zu seinem Material zu schaffen „bildet also keineswegs Realitäten ab, sondern ist vielmehr eine Annäherung an die (...) realitätsgenerierenden Bewegungen, Wahrnehmungen, Symbole und Codes oder theoretisch zusammengefasst: Praktiken und Diskurse.“ (Haller 2014, 32f). Dieses Realitätsgesuch trifft - dies haben erkenntnistheoretische Positionen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts markiert - nicht nur auf ethnografische Forschungsmethoden, sondern auf die wissenschaftliche Forschung generell zu. Wissenschaftliche Forschung stellt „eine ‚rhetorical activity‘“ (Lüders 2004, 398) dar. Ihr liegt eine epistemische Frage des Verhältnisses von Text und Welt, Wissenschaft und Alltag, Fiktion und Realität quer. Insbesondere die sog. Writing Culture Debatte (siehe

dazu Clifford/ Marcus 2009; Zenker/ Kumoll 2010; Binder/ Hess 2013; Rolshoven/Schneider 2018) hat herausgearbeitet, dass Ethnographien die Bedingungen der eigenen Wissensproduktion stets mitzudenken haben. Beobachten ist weniger ein Wahrnehmungsprozess, sondern „vor allem ein Schreibprozeß“ (Amann/ Hirschauer 1997, 30). Die Methode der Ethnografie fordert auf, einen reflexiven Standpunkt einzunehmen und die Schreib- und beschreibende Praxis stets zu reflektieren. Der Annahme folgend, dass differenzierte Wissensgesellschaften verschiedenste kulturelle Felder hervorbringen, die nicht per se zugänglich sind, entstehen bei der Beobachtung im Feld Fremdheitserfahrungen in der eigenen Gesellschaft, die heuristisch genutzt werden. Das ethnografische Primat der „Selbstbefremdung“ (Amann/ Hirschauer 1997) wird damit sowohl während der Erhebung wie der Auswertung der Daten handlungsleitend und ist insbesondere auch für die wissenschaftliche Beobachtung der Praktiken künstlerischer und baukünstlerischer Wissensproduktion relevant. Im Folgenden soll nun das Vorgehen der empirischen Datengewinnung der vorliegenden Studie vorgestellt werden.

### **3.2 Ethnografie von Praktiken künstlerischer Wissensproduktion**

Der Prozess der Wissensproduktion inkludiert u.a. Praktiken wie recherchieren, lesen, sehen, ansehen, nachschlagen, schreiben oder suchen. Dies sind vornehmlich mentale Vorgänge. Für eine ethnografische Untersuchung stellt sich daher die Frage, WIE sich diese beobachten lassen. Robert Schmidt hat mit seinen Ethnografien von Arbeit und Organisation wiederholt gezeigt, „dass auch geistige Phänomene praxeologisiert, das heißt als öffentliches körperliches Ausdrucksverhalten beobachtet und als Effekte und Produkte körperlich-mentaler Praktiken beschrieben werden“ (Schmidt 2012, 70) können. Diesem Ansatz folgt das Forschungsvorhaben: die Recherchepraktiken der Künstler\*innen und Architekt\*innen werden mit Hilfe ethnografischer Methoden begleitet und untersucht. Die von mir begleiteten Künstler und Architekt\*innen werden im Feld und damit in Bewegung, im Vollzug ihres Tuns beobachtet und die beobachteten Praktiken verschriftlicht. Diese Versprachlichung von Bewegung, Handlungen, vom Doing im Rahmen der Datengewinnung und -analyse stellt eine Diskursivierung dar und damit sowohl eine Einbettung in einen bestehenden theoretischen Diskurs und seiner Termini (Praktiken,

Künstlerische Forschung) sowie die Neuschaffung eines solchen durch Spezifizierung (Choreografische Stadtforschung). Auf diese Verschränkung von Praktiken und Diskursen und den damit einhergehenden Herausforderungen ist vielfach verwiesen worden (am prominentesten wohl: Reckwitz 2008a). Die Diskursivierung und damit auch die Aneignung einer Praxis durch Sprache ebenso wie der damit einhergehende Übersetzungsprozess ist sowohl im Prozess der Beobachtung wie der Analyse sozialer Praktiken stetig zu reflektieren. Dem trägt die vorliegende Studie Rechnung, wenn beispielsweise durch Benennung der Praktiken mit Hilfe des offenen Codierens benannt werden.

Praxeologische Ansätze kennzeichnet die Verschränkung theoretischer und empirisch-analytischer Zielsetzungen (Schmidt 2012, 28). In meinem Forschungsvorhaben entwickle ich aus dem mit Hilfe der empirischen Untersuchung erhobenen Material die theoretische Konzeption des Begriffes der Choreografischen Stadtforschung und führe ihn in einer theoretischen Reflexion an das Material zurück. Eine derartige Theorieentwicklung aus dem empirischen Material entspricht der „induktiven Gesinnung“ (Amann/ Hirschauer 1997, 36) der Ethnografie, die eine theoretische Begriffskonzeption in zyklischer Wiederholung in die Datengewinnung und -analyse einstellt. In diesem Verständnis von theoretischen Begriffskonzeptionen erscheinen diese nicht als Telos der Forschung, „sondern Denkwerkzeuge, ein intellektuelles Kapital, das in ‚Empiriebildung‘ reinvestiert werden muß, um seine Produktivität zu entfalten.“ (Amann/ Hirschauer 1997, 37).

Für die Ethnografie ist ein guter Kontakt der Forscherin zum Feld bzw. den Feldteilnehmer\*innen bedeutsam. Statt fertige Datensätze zu analysieren, sieht sich die Forscherin „vielfältigen Beobachtungen und heterogenen Erfahrungen“ (Amann/ Hirschauer 1997, 17) ausgesetzt. Diese Fremdheitserfahrungen konnte ich während meiner Feldaufenthalte wiederholt machen: Auch wenn ich bereits Künstler\*innen bei der Recherche für Projekte unterstützt und begleitet habe, war die systematische Beobachtung von Sieverts und Nachbar ständig mit Fragezeichen versehen. Sowohl Nachbar als auch Sieverts sind, z.B. durch die Begleitung eines Filmteams bei einem vorherigen Projekt (Büchner 2012) oder der gemeinsamen Produktion mit anderen Künstler\*innen, an die Begleitung ihrer Recherchen gewöhnt. Auch für die Teilnahme an den Praktiken im Architekturbüro sah ich mich durch basale Kenntnisse des Leistungsspektrums des architektonischen Planungs- und Umsetzungsprozesses sowie Erfahrungen in Agentur- und Bürokontexten gewappnet. Die arbeitspraktischen Routinen, die Komplexität der Aufgabenstellung ebenso wie das „sich Einfügen“ in die Routinen eines Großraumbüros

stellten auch hier trotz der freundlichen und offenen Gesinnung der Architekt\*innen Fremdheitserfahrungen her.

Im Rahmen meiner Feldaufenthalte der drei empirischen Phasen sowie in deren Vor- und Nachbereitung ist ein Korpus unterschiedlicher Daten erwachsen: Videos, Fotos, vorgefundene Dokumente und Feldnotizen, aus denen Feldprotokolle sowie Memos entstanden. Die Wahl zwischen Foto oder Video habe ich spontan im Feld nach pragmatischen Gesichtspunkten treffen müssen: Welches Gerät bzw. Funktion ist schneller zu Hand, welche Funktion dokumentiert nun - ggf. zusammen mit den Feldnotizen - besser die Praxis? Mehrere Interviews wurden mit den Künstlern und Architekt\*innen über ihre Arbeit geführt. Über dieses aus dem Feldaufenthalt entstandene Material hinaus habe ich diverser Sekundärmaterial analysiert, wie z.B. eine Dokumentation eines Projektes von Sieverts in Polen, Material, das mir Martin Nachbar zu seinen Aufführungen in Hamburg und Berlin zur Verfügung gestellt hat oder Veröffentlichungen des Architekturbüros und über den partizipativen städtebaulichen Entwicklungsprozess des Palomaviertels in Hamburg.

Die Generierung des empirischen Materials über die Rechercheprozesse erfolgt über ein schriftbasiertes, nachträgliches, reflektierendes Entdecken (Hirschauer 2010, 212), in das Impressionen in situ und in actu einfließen und das im Anschluss an den Feldaufenthalt in wissenschaftlichen Diskursen kontextualisiert wird. Bei der Transkription von Interviews in der Ethnografie wird dem Faktum Rechnung getragen, dass Daten selektiv erhoben werden (wie Beobachtungsprotokolle z.B.), deswegen wird nicht derselbe Anspruch an Interviewtranskripte gelegt wie beispielsweise in der Konversationsanalyse (Breidenstein et al. 2013, 115). Bei der Interviewtranskription wurde daher nur so viel und so genau transkribiert, wie für die Fragestellung des Forschungsvorhabens nötig ist (Flick 2004, 253) bzw. zur Analyse der Praktiken relevant erscheint. Die im Feld entstandenen, spontan stattfindenden ethnografischen Interviews finden in den Feldnotizen Niederschlag. Die Feldnotizen wurden in der Regel sofort nach dem Feldkontakt verschriftlicht und dabei zwischen Beobachtung und Interpretation unterschieden. Eigene Gedanken und erste Interpretationsansätze wurden in einem separaten Memo aufgeführt. Im Anschluss an den Feldaufenthalt wurden die Feldnotizen zu Feldprotokollen ausformuliert.

Die im Feld erstellten Fotos und Videos wurden meist in Bewegung, also als Folgende auf dem Fahrrad oder zu Fuß, erstellt. Sie zeigen Sieverts oder Nachbar von hinten oder von der Seite und eignen sich weniger für videoanalytische Verfahren (wie z.B. die Frame by Frame Analyse), sondern sind vor allem in der Verschränkung mit den Feldnotizen genutzt

worden, um die Besonderheit des Vollzugs der Praktik beschreiben zu können. Die Arbeit des Wettbewerbsteams fand vornehmlich im Büro statt. In der Situation des Großraumbüros erschien mir eine audiovisuelle Aufzeichnung unangemessen, sie hätte den Rapport empfindlich gestört oder zumindest belastet. Der Feldzugang stellt eine Daueraufgabe, ein kontinuierliches Werben um Vertrauen dar, dies hat die Beobachtungssituation im Büro wesentlich deutlicher werden lassen, als die Begleitung der beiden Künstler, die vornehmlich unter freiem Himmel und in Bewegung stattfand. Auch wenn ich einen guten Zugang zu den Architekt\*innen herstellen konnte, wirft die Situation im Großraumbüro die Ethnografin deutlicher auf eine Beobachterposition zurück, die es geschickt in das Bürogeschehen einzubetten gilt. Oftmals habe ich mich mit meinem Laptop hinter die Architekt\*innen an freie Plätze setzen können und so eine freie Sichtachse auf die Arbeit an ihren Rechnern, am Modell oder in den Skizzenbüchern gehabt. Oder ich wurde eingeladen, bei Präsentationen und Recherchen neben den Architekt\*innen zu sitzen. Die Begleitung im Sinne eines ‚dabei seins‘ oder gar ‚Mitmachens‘, wie bei Nachbar und Sieverts konnte aufgrund der gegebenen Umstände und der Komplexität der Aufgabenstellung nicht gegeben werden. Auch diesem Fakt trägt die rein schriftliche Dokumentation Rechnung.

Die Datenanalyse folgt dem Vorschlag von Breidenstein et al. (2013), sich am Codierverfahren der Grounded Theory zu orientieren und nach Schlüsselthemen zu suchen: Nach der Konversation in Textmaterial wird dieses Material wiederholt gesichtet und intensiv gelesen. Parallel werden Lücken festgehalten, Gedanken aufgeschrieben, Protokolle ergänzt (die nachträglich ergänzten Stellen werden dabei kenntlich gemacht). Während der Lektüre werden im Zuge des offenen Codierens „Zeile für Zeile alle möglichen Kategorien, Themen und vielversprechenden Ideen auf einen oder mehrere Begriffe gebracht“ (Breidenstein et al. 2013, 126). Das Codieren ist als ein Verschlüsseln und Übersetzen der Daten zu verstehen, bei dem die Codes als eine Liste von Begriffen wesentliche Konzepte darstellen. Die Codes sind entweder Bezeichnungen aus dem Feld (sog. emische Kategorien) oder entstammen der jeweiligen Disziplin des Forschers. Zu beachten ist hierbei, dass das Codieren eine Distanzierung zum Material ermöglichen soll, man also „mit fremdem Blick auf das Material“ (Breidenstein et al. 2013, 128) schauen kann. In einem zweiten Schritt werden die Codes auf ihre Beziehung zueinander untersucht und verschiedenen Klassen zugeordnet, sowie ggf. strukturiert. Das Codieren ermöglicht neben der Explizierung des Impliziten (vgl. Breidenstein et al. 2013, 137) auch Vergleiche, so dass „singuläre Ereignisse und Beobachtungen auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten

zu anderen Ereignissen befragt werden“ (Breidenstein et al. 2013, 137) können. Zudem werden die Beobachtungen und Aussagen „analytischen Themen zugeordnet“ (Breidenstein et al. 2013, 137). Die chronologische Ordnung des Materials wird zugunsten einer inhaltlichen Sortierung aufgegeben und so eine thematisch-analytische Ordnung ermöglicht. Als Abschluss der Analyse wird eine Recherche der Schlüsselthemen vorgenommen: Nach der detaillierten Auseinandersetzung mit dem empirischen Material soll ausgemacht werden, was die beobachteten Situationen gemeinsam haben. Die Identifizierung der Schlüsselthemen bietet die Möglichkeit, Anchlüsse an die ethnografische Forschung und kultur- und sozialwissenschaftliche Diskurse zu finden.

Als Abschluss der Erhebung wurde eine kommunikative Validierung der erhobenen Daten vorgenommen. Dies widerspricht der oben beschriebenen geforderten Distanzierung zum Wissen der Feldteilnehmer\*innen, geschah allerdings nicht, um die Daten durch die Teilnehmer\*innen des Feldes autorisieren zu lassen. Vielmehr besteht an der Schnittstelle der künstlerischen Forschung eine Verschränkung des künstlerischen und wissenschaftlichen Feldes. Durch die Einbindung der Künstler Sieverts und Nachbar in den wissenschaftlichen Diskurs und ihre künstlerische Praxis sind sie als Experten in zwei Wissenskulturen zu bezeichnen, deren Teilnehmerperspektive für beide Diskurse relevant ist. Darüber hinaus liegen zwischen der Erhebung der Daten und deren Diskursivierung im Sinne einer Einbindung in den wissenschaftlichen Diskurs (nicht aber deren Auswertung) mehrere Jahre, so dass eine Aktualisierung der Praktiken spannend erschien.

Die Verwaltung der Daten geschieht mit Hilfe von Atlas.ti. Das Programm hat sich aufgrund der unterschiedlichen Qualität des Datenmaterials (Video, Foto, Text, Sekundärmaterial) in den letzten Jahren in der ethnografische Forschung bewährt und ist besser nutzbar als eine reine Textbearbeitungssoftware.

In meiner Ethnographie künstlerischer und baukünstlerischer Wissensproduktion liegt der Fokus auf dem Prozess der Recherche, weniger auf dem Ergebnis, also deren Produkt, nämlich dem Vorschlag für ein Kunstprojekt, der Performance oder dem Wettbewerbsbeitrag des Architekturbüros. Ich konzentriere mich auf die Untersuchung der Recherchepraxis, die nur einen Teil des gesamten Produktionsprozesses ausmacht und lasse den Vorschlag für das Kunstprojekt, die Aufführung der Performance oder den Wettbewerbsbeitrag außer Acht. Panzer (2010, 187) beschreibt den Prozess der Wissensproduktion in der Kunst als vierstufig und macht Imagination (Schöpfung), Inkorporation (Verkörperung im Werk), Präsentation/Rezeption und Veräußerung/Verkauf als ihre Bestandteile aus. In allen Phasen wird Wissen produziert.

Ich konzentriere mich auf die Beschreibung der Recherchepraxis als Teil der Imagination, die wiederum nur ein Element der gesamten Praktiken der Wissensproduktion markieren. Auch wenn davon auszugehen ist, dass auch beim Präsentieren des Wettbewerbsbeitrags oder in der Aufführungssituation weiterhin Wissen produziert wird, stellen diese keine raumzeitlichen Recherchepraktiken dar, auf die die Studie fokussiert.

Ich bezeichne einige beobachteten Praktiken als Praktikenensembles, die sich aus Einzelpraktiken wie gehen, sich umsehen, nachsehen, Gangarten ausprobieren, rhythmisieren etc. zusammensetzen, im Kontext der Wissensproduktion aber auf spezifische Weise bzw. mit Hilfe des *sens pratique* (Bourdieu 1999) genutzt und hervorgebracht werden. Diese Praktiken tragen zur jeweils spezifischen Wissensproduktion des künstlerischen Feldes über den städtischen Raum bei.

Der Untersuchung liegt in ihrer Anlage sowohl ein Vergleich künstlerischer und baukünstlerischer als auch wissenschaftlicher und künstlerischer Wissensproduktion zugrunde. Den oben beschriebenen Zugang der Wissenschaftlerin zu den Praktiken der Wissensproduktion von Künstlern und Architekt\*innen erlangte ich durch die teilnehmende Beobachtung und deren analytische Deutung. Gerade weil ethnografische Verfahren auf teilnehmende Beobachtung setzen und sich - intendiert wie unfreiwillig - Befremdungseffekte im Feld sowie beim Prozess der Beschreibung der beobachteten Praktiken einstellen, ermöglicht diese strukturierte Distanzierungen Differenzeffekte, die sich beschreiben und vergleichen lassen. Die gebotene Selbstreflexion und der damit einhergehende Aushandlungsprozess ist als Prozess der Übersetzung (Klein 2019, 393) zu beschreiben, der sowohl die Ähnlichkeiten wie die Differenzen der Praktiken beider Wissenskulturen zum Vorschein bringt. Die Logik der Praxis wissenschaftlicher Wissensproduktion ähnelt denen der künstlerischen in Teilen (Klein 2019, 392) und ist in Bezug auf Methoden qualitativer Sozialforschung insbesondere der Ethnografie wie dem Interview, der teilnehmenden Beobachtung oder der Beschreibung verglichen worden. Diese methodischen Ähnlichkeiten lassen sich beobachten und wurden auch von mir im Feld bei Sieverts und Nachbar entdeckt, dennoch folgen sie anderen Paradigmen im Prozess der Wissensproduktion. So sucht die wissenschaftliche Forschung wahrheitsförmige und anschlussfähige Aussagen zu machen, die innerhalb der Scientific Community kommuniziert werden und legt im Endergebnis ein schriftliches Produkt vor, das distribuiert, kommuniziert und diskutiert wird. Sie folgt den Regeln einer fixierenden Schreibpraxis. Für die beobachtete künstlerische Praxis kann konstatiert werden, dass es ebenso interviewende, beobachtende, beschreibende, vergleichende Praktiken gibt, die allerdings einer anderen

Methodik folgen und deren Zwischenprodukt zwar ebenso schriftlich vorgelegt wird, indem es als Konzept bzw. Entwurf für eine Skulptur, einen Wettbewerbsbeitrag oder eine Performance beschrieben wird. Die schriftliche Fixierung stellt hier jedoch ein Zwischenstadium vor, das nach Realisierung strebt und seine Umsetzung als Skulptur, architektonische Stadtgestaltung oder als Performance sucht. Die schriftliche Fixierung folgt wiederum spezifischen Rezeptions- und Kommunikationsmodi der künstlerischen Praxis.

Im Folgenden werden die Praktiken der künstlerischen und baukünstlerischen Wissensproduktion beschrieben aus der Perspektive ethnografisch-kulturwissenschaftlicher Forschung. Die Beschreibung trägt der ethnomethodologischen, praxeologischen und wissenssoziologischen Perspektive Rechnung, dass Wissen in den untersuchten Wissenskulturen entsteht und einer jeweils spezifischen Logik der Praxis folgt.

## 4. Empirie

Der Fokus meiner Ethnographie künstlerischer Wissensproduktion liegt auf dem Prozess der Recherche: dem Suchen, Entdecken, Erschließen, Prüfen oder - im etymologischen Sinne des Wortes - dem Nachgehen. Einen dominanten Teil der künstlerischen Wissensproduktion stellen Praktiken des Recherchierens dar.<sup>46</sup> Situationen von Informationsfülle machen Recherchen notwendig. Die empirischen Daten der vorliegenden Arbeit zeigen die künstlerische Recherche als eine Suche am Ort des Interesses, in Bewegungen und unter Einsatz sinnlicher Wahrnehmung. Die beobachteten Praktiken künstlerischer Wissensproduktion weisen damit eine Nähe zur Etymologie des Wortes auf: Das Wort *recherchieren* wurde aus dem Alt-Französischen *recherchier* ‚suchend durchstreifen‘ entlehnt. Dies wiederum basiert auf dem spätlateinischen *circāre* ‚um etw. herumgehen, eine Gegend suchend durchstreifen‘ (Pfeifer 1993b). Die beobachteten und beschriebenen Praktiken der Raumwahrnehmung (siehe 4.1. und 4.2). inkludieren das suchende Durchstreifen ebenso wie Gänge um einen Ort herum. Recherchieren scheint damit eine passende Beschreibung der Praktiken künstlerischer Wissensproduktion.

Panzer (2010, 187) beschreibt den Prozess der Wissensproduktion in der Kunst als vierstufig, indem er Imagination (Schöpfung), Inkorporation (Verkörperung im Werk), Präsentation/Rezeption und Veräußerung/Verkauf als ihre Bestandteile ausmacht. In allen Phasen wird Wissen produziert. Ich konzentriere mich auf die Beschreibung der Recherchepraxis als Teil der Imagination, die wiederum nur ein Element der Praktiken der Wissensproduktion darstellt. Mein Fokus liegt auf dem Entstehungsprozess des Kunstwerks als Wissensproduktion und damit auf der dem künstlerischen Artefakt vorgelagerten Recherche. Das Kunstwerk selbst bzw. eine Diskussion des Projektvorschlags, der Performance und des Auftragskontextes lasse ich außer Acht. Sibylle Peters hat darauf

---

<sup>46</sup> Die Recherche als eine Suche, Ermittlung oder Er- oder Nachforschung, ist in der Wissenskultur der Künste ebenso prägnant wie in der der Wissenschaften. Im Kontext wissenschaftlichen Arbeitens wird mit der Recherche zumeist die gezielte Suche nach relevanter Fachliteratur sowie nach Materialien, Quellen bzw. Daten verbunden. In der wissenschaftlichen Wissensproduktion hat das Recherchieren ebenfalls einen ‚durchstreifenden Charakter‘, allerdings wird hier auf einen gestalteten und dokumentierten Suchprozess Wert gelegt. Methodenbücher wissenschaftlichen Arbeitens in den Sozial- und Geisteswissenschaften empfehlen für den Start der Recherche, die dem Start der Suche nach vorhandener Literatur gleichgestellt ist, die Formulierung einer Forschungsfrage (Bänsch / Alewell 2020, 53ff; Leuze/ Unger 2015, 41ff). In den Sozial- und Geisteswissenschaften umfasst die Recherche vornehmlich das gezielte Einlesen in einen Literatur- oder Datenkorpus und damit einen strukturierten und methodologisch fundierten Prozess. Für Arbeiten der Darstellenden oder Bildenden Kunst ist der Rechercheprozess ebenso mannigfaltiger und spezifischer auf das jeweilige Werk bzw. Arbeitspraxis ausgelegt und von ihr gestaltet, denn auch „Eine Kunst ohne Recherche [...] gibt es nicht.“ (Baecker 2009, 83f).

hingewiesen, dass im Bereich der Performance, des Tanzes oder der Darstellenden Kunst insgesamt die Recherche mit der Aufführung nicht abgeschlossen ist (Peters 2013, 10). Diese Erkenntnis ist auf andere Kunstsparten ebenso wie auf die architektonische Praxis übertragbar. Die Wissensproduktion, insbesondere mit Blick auf Aspekte der Vermittlung, Vermarktung oder Rezeption, endet nicht mit der Aufführung oder dem Einreichen eines Projektvorschlages. Praktiken künstlerischer Wissensproduktion inkludieren sehr wohl auch Beschreibungs-, Vermarktungs- oder Rezeptionspraktiken. Da mich vor allem aber die Vor-Ort Recherche als Differenzkriterium künstlerischer im Vergleich zur baukünstlerischen als einer Wissensproduktion des angewandten Bereichs interessiert hat, habe ich mich auf die Recherche VOR der Artefaktestellung und damit die Imaginationsphase konzentriert.

Die in der Analyse entstehende Reihung der im Feld beobachteten Praktiken stellt keine Priorisierung dar, sondern ist ein Tribut an die notwendige lineare Ordnung der schriftlichen Beschreibung von Praxis.

Die Erhebung empirischen Materials fand in drei verschiedenen Phasen in den Jahren 2012, 2014 und 2015 statt. Die Feldteilnehmer\*innen bestätigten in Interviews in den Jahren 2020 und 2021 die Aktualität der beschriebenen Recherchepraxis.

Es wurde im Falle der beiden Künstler keine Anonymisierung vorgenommen, da es sich um eine stark personenbezogene Praxis handelt, von der Aussagen zu Prozessen der Generierung von Wissen über Stadt erfolgen sollen. Im Falle des Architekturbüros wurde aus datenschutzrechtlichen Gründen eine Anonymisierung der Namen der Mitarbeiter\*innen vorgenommen.

Die Praktiken der Wissensproduktion wurden auf der Basis des im Feld erhobenen Materials sowie von Sekundärliteratur über die Künstler oder von ihnen oder dem Architekturbüro verfassten Texte erhoben. Zitate der Künstler und Architekt\*innen sind als solche gekennzeichnet, Ausschnitte aus meinen Feldprotokollen, die beispielhaft Praktiken zeigen sollen, sind durch Einrückung im Text kenntlich gemacht, um der Leserin die optische Differenzierung zwischen empirischem und analytischem Material zu ermöglichen. In meinen Feldprotokollen habe ich die Namen der Künstler Boris Sieverts mit den Initialen BS und Martin Nachbar mit MN abgekürzt. Angaben mit römischen Ziffern hinter dem Nachnamen beziehen sich auf die Transkriptionen von Interviews mit den jeweiligen Personen und verweisen auf den Datenkorpus des empirischen Materials.

## **4.1 Boris Sieverts**

Im August 2012 begleitete ich die Recherchen des Künstlers Boris Sieverts für ein Projekt in Dinslaken. Ich folgte Sieverts bei seinen Recherchen zu Fuß und auf dem Fahrrad. Ich dokumentierte die Recherche-Praxis und beobachtete teilnehmend, wie Sieverts recherchiert, sucht, erkundet, fotografiert oder Kenntnis von etwas nimmt. Ich fotografierte und filmte seine Praxis, verschriftlichte meine Beobachtungen, analysierte Beschreibungen Sieverts aus von ihm veröffentlichten Texten und explizierte dies als Praktiken der Wissensproduktion. Im April 2020 führte ich mit Sieverts ein Interview im Anschluss an seine Lektüre meiner Beschreibung seiner Recherchepraxis, in dem er deren Aktualität bestätigte.

### **4.1.1 Zur Person**

Boris Sieverts wurde 1969 in Berlin geboren. Er studierte freie Kunst in Düsseldorf, arbeitete in Architekturbüros in Köln und Bonn, aber auch als Schäfer im französischen Zentralmassiv. 1997 gründete er das „Büro für Städtereisen“. Das Büro bietet „Exkursionen in die unerforschten inneren und äußeren Randgebiete unserer Metropolen und Ballungsräume“ (Sieverts 2012) an. In den Touren geht es nicht um eine Präsentation von Sehenswürdigkeiten, wie sie touristische Stadtrundfahrten anbieten. Diese bezeichnet Sieverts als ebenso gängige wie eintönige „Kettenbesichtigungen, da sie die originären Möglichkeiten einer Führung nicht nur nicht ausschöpfen, sondern sich ihrer anscheinend nicht einmal bewusst sind“ (Sieverts 2010, 56f). Stattdessen sind Sieverts Führungen von einer körperlichen Erfahrung der Stadt geprägt. Sein Ziel ist es, durch die Bewegung in der Stadt eine Linie zwischen den in der Rezeption der Stadt zumeist vernachlässigten oder verdrängten Orten zu ziehen. Sieverts beschreibt sich selbst als Anhänger einer „Stadt der durchquerten Orte“ (Sieverts 2010, 55). Die Grundzüge seiner Methodik hat er in der 2007 in der Zeitschrift Arch+ veröffentlichten Anleitung „Wie man Städte bereist“ verschriftlicht. Sieverts Lesart des Städtischen geht dabei über die einzelnen Elemente und Strukturmerkmale der Stadt hinaus. Er versteht Stadt als Landschaft, die er ohne Rücksichtnahme auf kleinräumliche Grenzziehungen durchqueren kann, um der Stadt als Ganzes habhaft werden zu können.

Sieverts wurde in den vergangenen Jahren neben seinen Stadteführungen vermehrt für stadtplanerische Projekte und städtebauliche Maßnahmen angefragt und hat diese

künstlerisch beraten. Er lehrt als Dozent an Hochschulen, hält Vorträge und publiziert. Er veröffentlicht im Eigenverlag eine Serie mit dem Titel „21 PFADE“, die er als „geografische Monografien“ (Sieverts 2015) bezeichnet.

Auch in theatralen Kontexten, beispielsweise für site specific walks, wurde Sieverts angefragt. Das Festival Theater der Welt, Halle beauftragte ihn 2008 für das Projekt „Aus Flug Hafen Sicht“ in Leipzig. Hier setzte Sieverts sich mit der massiven Umgestaltung von Landschaften durch Flughafenbauten auseinander. Das Projekt entstand in Zusammenarbeit mit raumlabor Berlin. 2017 konzipierte Sieverts gemeinsam mit Frank Dommert die Sternenspaziergänge sowie die Gestaltung der Route für das Projekt des TANZFONDS ERBE - einer Initiative der Kulturstiftung des Bundes die Routen für den „City Dance Köln - A FRAGMENT“. Das Projekt bringt Tanz - basierend auf der Idee der US-amerikanischen Tänzerin und Choreografin Anna Halprin - an diverse, tanz-untypische Orte in der Stadt und macht ihn so sicht- und erlebbar für Passant\*innen. Dennoch nutzt Sieverts in seiner Arbeit das Gehen stets als Modus der Wissensproduktion und -vermittlung, nicht als Kunstform, wie es für Künstler\*innen der Performativen und Darstellenden Künste beschrieben wurde (Fischer 2011).

Das Goethe-Institut in Warschau beauftragte Sieverts 2010 für eine Stadtreise. Das Ergebnis des Projekts „The Promised City“ war eine Reise durch die Neubaugebiete, die als sog. ‚gated communities‘ vor allem Besserverdienenden vorbehalten sind. Der Dokumentarfilm „Warschau Frankenstein“ (Büchner 2012) dokumentiert seine Recherche und die Stadtreise.

Boris Sieverts hat sich mit Blick auf die Machtverhältnisse im Kunstmarkt gegen eine Karriere als Bildender Künstler entschieden. Dennoch operieren eine Vielzahl der Projekte, für die er beauftragt wird oder die er im Büro für Städtereisen umsetzt, an der Schnittstelle von Kunst im öffentlichen Raum, Architektur, Stadtplanung und partizipativer Stadtgestaltung. Einer Adressierung als Künstler steht er nicht ablehnend gegenüber.

#### **4.1.2 Zum Projekt: Choreografie einer Landschaft**

Das Betriebsgelände des 2005 geschlossenen Steinkohle-Bergwerks im Stadtteil Lohberg liegt im nordöstlichen Stadtgebiet Dinslakens. Zum 245 h großen Areal der Zeche gehören neben den unterirdischen Schachtanlagen zwei Halden sowie denkmalgeschützte Gebäude aus der Gründerzeit in Backsteinarchitektur, zwei signifikante Fördertürme und

eine Kohlenmischhalle. Die Zeche ist von einer agrarisch geprägten Landschaft umgeben und liegt gegenüber der ebenfalls unter Denkmalschutz stehenden Zechensiedlung Lohberg-Gartenstadt. Das Zechenareal wird im Rahmen eines EU-finanzierten Projektes in einen Landschaftspark, ein Wohn- und Gewerbegebiet und ein Kreativquartier umgewandelt. Ein Teil-Projekt ist die „Choreografie einer Landschaft“, das vom Kurator Markus Ambach initiiert wurde, um mit Hilfe von Künstler\*innen und unter Beteiligung der Anwohner\*innen ein Konzept für die Verbindung des geplanten Landschaftsparks auf dem Gebiet der ehemaligen Zeche mit dem angrenzenden, bereits bestehenden Wohngebiet zu erarbeiten. Ambach beschreibt die Zielsetzung des Kunstprojektes in seinem Konzept wie folgt:

„Das künstlerische Projekt ‚Choreografie einer Landschaft‘ entdeckt am Beispiel Lohbergs die zerfaserten Landschaften, die die Industrialisierung zurückgelassen hat, neu als Teil einer lokalen Identität und gibt sie den Bewohnern als Ort der Identifikation und Heimat zurück. Es verknüpft ihre bruchstückhaften Fragmente zu einer sinnfälligen Choreografie, in der sie sich wieder als Ort der eigenen Identität entwirft. Landschaft definiert sich neu als großer Lebenshintergrund, vor dem sich die eigene Geschichte erzählt, die Gegenwart erlebt wird und sich die Zukunft entwirft. Dazu entstehen im Projekt künstlerische Arbeiten für den auf dem ehemaligen Gelände der Zeche Lohberg zu entwickelnden ‚Bergpark‘ und seine Umgebung. Die Projekte nutzen die umliegenden Landschaftsfragmente wie Arbeiterviertel und Haldenlandschaft, Industriearchitektur und Landwirtschaftsflächen als Arbeitshintergrund und Kontext, um sie zu einer konsequenten Choreografie zu verknüpfen und in den Bergpark hinein zu spiegeln. In Kooperation zwischen Künstlern, Bewohnern und Planung wird der Park zum Nukleus der neuen ‚Lohberger Landschaften‘.“ (Ambach 2012).

Zu dem als Werkstatt konzipierten Verfahren waren neun Künstler\*innen eingeladen. Nach einem zweitägigen Workshop vor Ort, bei dem die Künstler\*innen und Bewohner\*innen das Zechengelände und ausgewählte Gebäude im Stadtteil kennenlernten, waren die Künstler\*innen aufgefordert, Vorschläge für Kunstwerke für den Bergpark zur Begutachtung durch einen Fachbeirat einzureichen. Der Fachbeirat bestehend aus Kurator\*innen umliegender Kunstinstitutionen, Vertretern aus Politik, Stadtverwaltung sowie von Stiftungen, Künstler\*innen sowie des Projektentwicklers hat sich für die Umsetzung von vier Projekten entschieden. Der Entwurf von Boris Sieverts wurde nicht für die Realisierung ausgewählt.

Im Folgenden werden die Praktiken der Wissensproduktion von Boris Sieverts beschrieben. Die zentrale Frage nach dem Wie der künstlerischen Recherche wird in der teilnehmenden Beobachtung mit mannigfaltigen Praktiken des Aufenthaltes vor Ort beantwortet. Der Prozess der Recherche zeigt sich als Suchen, Entdecken, Erschließen von Räumen und Orten in Dinslaken. Praktiken der Raumwahrnehmung und die dazu gehörigen Praktiken der Orientierung, das Wahrnehmen von Orten ebenso wie das Sehen sind Praktiken, die hier im de Certeauschen Sinne ‚aus Orten Räume machen‘ (de Certeau 1988, 218) indem sie diese als Wahrnehmungsräume etablieren und ausleuchten. Praktiken der Raumwahrnehmung sind in Sieverts Recherche körperlich wie zeitlich extensiv beobachtbar.

#### **4.1.3 Praktiken der Raumwahrnehmung**

Sieverts verschafft sich bei seiner Recherche zunächst einen Überblick über das Gelände der Zeche und die angrenzende Siedlung. Praktiken des sich Orientierens ebenso wie das Praktikenensemble „Ränder erforschen“, das eine emische Kategorienbezeichnung darstellt und eine Besonderheit der Sievertschen Recherche markiert, ermöglichen eine intensive Wahrnehmung des Raumes. Betrachtet man Raum als eine Organisationsform des Nebeneinanders, die sich zwischen Objekten aufspannt (Löw et al. 2008), wird dieser in Sieverts durch makrostrukturelle Praktiken erkundet, die es ermöglichen, einen Überblick über relationale An-Ordnungen zu verschaffen. Der Raum der Recherche in Dinslaken spannt sich - im übertragenen Sinne - zwischen Orten auf, die besucht, erkundet, verbunden, gesehen und gefühlt werden.

Die Wahrnehmung des Raumes umfasst in Sieverts Recherche auch Praktiken, die die Nutzungen der Anwohner nachzuvollziehen suchen und solche, um mit ihnen in Kontakt zu treten. Spezifisch für Sieverts Recherche sind Praktiken, die ein vor-Ort sein als besondere Qualität zur Wahrnehmung eines Ortes betonen. Ebenso auffallend ist die emische Kategorie jener Praktiken, die ‚Eigentümlichkeiten‘ zu finden suchen. Auch diese Praktiken führen zu einer vertiefenden Auseinandersetzung mit Orten und ihren Nutzungen.

##### **4.1.3.1 Sich orientieren**

Sieverts beginnt seine vor Ort-Recherchen mit einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Gebiet, das er als relevant für seine Untersuchung ausgemacht hat. Dabei umgeht er im wahrsten Sinne des Wortes den Kern des eigentlichen Interesses - die Zeche Lohberg - sondern untersucht zunächst das umliegende Gebiet ausführlich (siehe 4.1.3.2). Sieverts Recherchen finden vornehmlich zu Fuß und auf dem Fahrrad statt. Da allein das Zechengebiet mehrere qm-Kilometer umfasst und das umliegende Gebiet entsprechend groß ist, ist Orientierung vonnöten. Deutlich wird an Sieverts Recherche die Notwendigkeit, Entscheidungen zu treffen.

Boris Sieverts hat sich in seiner Praxis als Stadtreisender mit verschiedenen Städten im Ruhrgebiet sowie in ganz Deutschland und Europa auseinandergesetzt sowie insbesondere mit seiner Heimatstadt Köln. Er war als Schäfer in Frankreich tätig. Auch seine Sozialisation<sup>47</sup> reflektiert er als wesentlich für sein Interesse an Städten ebenso wie seine Orientierungsfähigkeit.

Grundlage von Sieverts Recherchen sind topografische Karten im Maßstab 1:25.000. Sieverts konsultiert sie vor einer Recherche ausführlich, vor Ort verwendet er sie dagegen selten. Etymologisch bezieht sich der Begriff Orientierung auf den Sachverhalt, ‚sich an einer Karte zu orientieren‘.<sup>48</sup> Bis in die Neuzeit waren Karten nach Osten orientiert. Erst in der Renaissance und mit der Wiederentdeckung der Geografie des Claudius Ptolemäus wurde die Nordung von Karten etabliert. Die genordete Karte muss mit einem sich außerhalb der Karte befindlichen ‚richtigen‘ Kompass in Übereinstimmung gebracht werden, dies bezeichnet das Einnorden bzw. etymologisch das Orientieren. Diese Nordung der Karte stellt für Sieverts jedoch eine Einschränkung dar, da sie seiner Ansicht nach ein subjektives Erleben des Raumes erschwert:

---

<sup>47</sup> Sieverts Vater, Prof. em. Dr. e.h. Thomas Sieverts, ist Architekt und Stadtplaner mit dem Tätigkeitsschwerpunkt Stadtbau. Sieverts prägte in den 1990er Jahren das Konzept der Zwischenstadt (Sieverts 2014), das das Phänomen der Zerfaserung von Städten in den ländlichen Raum hinein und die Verlandschaftlichung der Stadt zu beschreiben sucht. Die Prägung durch die berufliche Tätigkeit seines Vaters wird in der theoretischen Begriffsbildung Sieverts Arbeit deutlich (siehe 4.1.7) wie in den Praktiken seiner Vor-Ort-Recherchen. Sieverts gibt bei der Recherche in Dinslaken an, dass sein Vater beim Besuch anderer Städte mit der Familie immer wieder plötzlich in Hinterhöfen verschwand: „Wenn man sich umdrehte, war er weg“, so Sieverts über seinen Vater. Diese Praxis hat Sieverts in seiner Recherche offenkundig übernommen und weiter ausgebaut.

<sup>48</sup> Stegmaier (2008) weist darauf hin, dass Menschen auf Karten und Kompass bei der Fernorientierung angewiesen sind. Tiere dagegen können sich z.B. auf sog. biologische Kompass, wie z.B. Zugvögel auf Magnetkompass, verlassen. Die Etymologie des Wortes verweist auf das lat. ‚oriens‘: ‚sich erhebend‘. Aus europäischer Perspektive ist der Orient das Land, in dem die Sonne aufgeht. Sich orientieren meint ursprünglich also eine Zuwendung zum Osten (vgl. Stegmaier 2008, 55). Das Wort gelangt aus dem Italienischen und Französischen in die anderen europäischen Sprachen, zunächst in der transitiven Bedeutung des ‚Karten oder Gebäude Ausrichtens‘, später im reflexiven Gebrauch auch als ‚sich orientieren‘ an Punkten oder Markierungen. Diese Nutzung setzt sich im 19. Jahrhundert schließlich durch (vgl. Stegmaier 2008, 60).

„Aber die größte Änderung würde ich sagen ist Google Earth, weil man mit Google Earth die Möglichkeit hat, diese blöde Nordung, die Karten ja immer haben, ich liebe ja Karten und irgendwie hänge natürlich auch an dieser Nordung, aber (...) diese Nordung macht es unmöglich, im Geiste irgendwo durchzuwandern. Oder man braucht eine Karte, die so groß ist, dass sie schon ein physisches Gegenüber darstellt, also 3 mal 5 Meter, um durch eine genordete Karte durchwandern zu können. Außerdem sieht man bei einer genordeten Karte immer das Ganze. Ein Richtungswechsel macht das Raumerleben, wenn man so will, subjektiver, oder man müsste es eigentlich eher andersherum sagen: die Nordung der Karte täuscht eine Nicht-Subjektivität vom Raum vor, die gar nicht vorhanden ist.“ (Sieverts I)

Sieverts betont Richtungswechsel als Voraussetzung für ein Erleben des Raumes. Hier wird die Bedeutung des Einholens verschiedener Perspektiven durch unterschiedliche Standpunkte für seine Recherchepraxis deutlich, wie sie sich auch in dem Praktikensensemble Nutzungen nachvollziehen 3.1.3.3 zeigt.

Karten fokussieren ihre Gegenstände aus einer Vogelperspektive und bieten von diesem Standpunkt aus eine Über-Sicht. „Mit einer Karte erhebt man sich zur Orientierung virtuell in den Himmel.“ (Stegmaier 2008, 51). Diese Orientierung aus einer Vogelperspektive lässt sich auf Sieverts Recherchepraxis übertragen: Er nutzt das Kartenmaterial, um sich eine Übersicht zu verschaffen, die er durch multiperspektivische Standpunkte ‚vor Ort‘ erweitert. Denn Karten entfalten ihren Nutzen nur in Ergänzung zum und in Abgleich mit der räumlichen Situation. An den topografischen Karten im Maßstab 1:25.000 schätzt Sieverts insbesondere den Detailreichtum und die flächentreue Darstellung:<sup>49</sup>

„Wenn du einen normalen Stadtplan hast und dann eine topografische Karte 1.25.000, dann ist die 25.000er Karte schon sehr viel anmutiger als der Stadtplan, der wirkt immer so komisch flach, [...] eine 25.000er Karte [...] [enthält] mehr Details [7:29] [...] [und] versucht, den Straßenlinien zu folgen, und zwar geografisch zu folgen und nicht schematisch, deswegen hat sie schon sehr viel mehr Anmut, weil sie mehr Nuancen hat.“ (Sieverts I)

Die Bewegung im Stadtraum, die Sieverts vollzieht, ist in den Karten angedeutet, jedoch nicht vollständig abbildbar (Schlögel 2013, 13). Karten suchen eine komplexe Wirklichkeit abzubilden, verbleiben aber statisch (Schlögel 2013, 97) die erst, so macht es Sieverts

---

<sup>49</sup> Karten stellen die Erdoberfläche nicht plan, sondern verzerrt dar. Die unterschiedlichen Kartentypen spielen jedoch immer auch eine bestimmte Verzerr-Rate ein: Landkarten sind z.B. möglichst ‚flächentreu‘ (äquivalent)“ (Stegmaier 2008, 53), Karten für die Seefahrt dagegen längentreu; ‚rundum treu‘ sind sie niemals“ (Stegmaier 2008, 53).

Praxis deutlich, durch die eigene Bewegung durch den Stadtraum plastisch wird. Die eigenen Bewegungen und die über lange Jahre abrufbare korporale Erinnerung an Wege ergänzen sich zu einer vollständigeren Über-Sicht über den Stadtraum. Kartographisches und korporales Wissen ergänzen einander und werden Bestandteil einer seiner Wissensproduktion.

Auch wenn Sieverts das eigene Kartenmaterial vor Ort wenig nutzt, nimmt er Möglichkeiten wahr, sich ausgehängte Übersichtspläne und unterschiedliches Kartenmaterial anzusehen. Wiederholt ist zu beobachten, dass er vor Aushängen von Innenstadt-Stadtplänen auf dem Bahnhofsvorplatz stehenbleibt, sich Flug-Fotoaufnahmen der Zeche oder öffentlich ausgehängte Bebauungspläne ansieht.

Das Studium der Karte geht den Recherchen am Ort selbst voraus. Vor Ort nutzt er die Karte nur noch selten<sup>50</sup>. Die Blicke in die Karte dienen vornehmlich der Rückvergewisserung bzw. als Vermittlung für mich als teilnehmende Beobachterin seiner Recherche. Die Karten-Informationen kann Sieverts durch jahrelange Praxis inkorporieren und auf sie zurückgreifen: Es ist ihm möglich, die Informationen, die das Kartenmaterial bereithält, zu erinnern und zur Grundlage seiner Orientierung vor Ort zu machen. Durch das vorgelagerte Karten-Studium kann Sieverts sie vor Ort als ein ‚topografisches Gegenüber‘ wie eine Folie abrufen, ohne sie stets konsultieren zu müssen. In meinen Feldnotizen notiere ich dazu:

*Sieverts fährt aus der Siedlung heraus in ein Waldstückchen, wo er einen kleinen Flusslauf entdeckt und diesem folgt. Auf einer Lichtung bleibt er stehen, holt die Karte aus seinem Rucksack und zeigt mir unseren aktuellen Standort und welchen Weg wir bisher genommen haben. Immer wieder finde ich bemerkenswert, [...] wie leicht er den bisher gefahrenen Weg auf der mitgebrachten Karte nachvollziehen kann. [...] Er holt die Karte nur selten aus seinem Rucksack und wenn, dann studiert er sie nur kurz. Später erklärt er, dass die Orientierung für ihn einfacher ist, da er bewusst die Entscheidungen trifft, welchen Weg er nehmen will. Wenn man ‚nur dabei‘ sei, folge man einfach, ohne sich aktiv zu orientieren.*

Sieverts betont das Entscheidungen Treffen als einen wesentlichen Bestandteil seiner Orientierungspraxis. Die Erinnerung daran, wo und aus welchem Grund ein bestimmter

---

<sup>50</sup> Die Kunstgeschichte kennt zahlreiche Künstler, die Karten zum Gegenstand und Grundlage ihrer Werke gemacht haben. Genannt seien beispielhaft die Surrealisten André Breton und Philippe Soupault, die Situationisten, die das Durchwandern des Harzgebietes anhand eines Londoner Stadtplanes vorgenommen haben oder Guy Debord, der den Entwurf eines Lehlabyrinths entwickelte. Sieverts nutzt die Karten zur Informationsrecherche und Dokumentation, fügt sie allerdings keiner weiteren Verwendung zu.

Weg gewählt wurde, unterstützen seine Erinnerungsfähigkeit an den durchquerten Raum und seine Fähigkeit, sich in ihm (erneut) oder auf dem Kartenmaterial zu orientieren. Sich orientieren können bezeichnet die Fähigkeit, sich im Raum richtungsbezogen zu bewegen und zurechtzufinden. Erst das Zusammenwirken der verschiedenen Sinnesorgane bzw. des Körpers insgesamt ermöglichen Orientierung: Der Orientierungssinn

„verrechnet außer den Signalen des Gewichtsapparats auch die des Gesichts-, des Gehörs-, des Geruchs- und des seinerseits hochdifferenzierten Tastsinns, komplex vernetzter Informationssysteme, die eingehende Reize bei Bedarf verstärken oder dämpfen oder ganz ignorieren, um jeweils geeignete Körperbewegungen zum Gewinn weiterer Informationen auszulösen.“ (Stegmaier 2008, 38)

Der Orientierungssinn des Menschen zeichnet sich durch die Vernetzung verschiedener Sinnesorgane und Körperfunktionen aus. Gedächtnis und Aufmerksamkeit unterstützen die Orientierung, ihr Training verbessert die Fähigkeit zur Orientierung. Dieses Training kann allerdings nur praktisch und nur durch die Fortbewegung im Raum geschehen. Orientierung und Bewegung durch den Raum bedingen sich somit gegenseitig. Insbesondere das Gehen ist als „physio-motorische Grundlage zur Orientierung und Positionierung in Raum und Zeit“ (Fischer 2011, 27) beschrieben worden. Mit dem Gehen wird die Wahrnehmung motorisch und taktil unterstützt (Fischer 2011, 27).

Orientierung setzt dabei immer schon Vorwissen voraus: Um einen Stadtplan nutzen zu können, muss man sich mit sowohl Städten als auch mit Stadtplänen auskennen. Orientierung basiert damit auf zweifachen Leistung: „die der Distanzierung, die einen Überblick ermöglicht, und gleichzeitig die der Einordnung von Fragmenten in den Kontext bzw. die Verortung in einem Klassifizierungssystem.“ (Sick 2006, 13) Orientierung bietet damit eine zweifache Funktion: die der Gesamtschau und der Lokalisierung. Sie ist dabei als relational zu bezeichnen, denn sie benötigt immer eine Ausrichtung *an* etwas. Zumeist ist dies der eigene Standort. Ob dieser komplexen Funktion sind Praktiken der Orientierung sind entsprechend auf ein routinisiertes Ausüben angewiesen.

#### **4.1.3.2 Ränder erkunden**

Die Abfolge der Wege, die Sieverts gefahren und gelaufen ist bzw. der erkundeten Stadtgebiete, habe ich auf einer Karte notiert. Die Eintragungen dokumentieren eine Strategie, nach der Sieverts zunächst die Ränder des jeweiligen Gebiets erkundet und erst im letzten Schritt in den Ort des eigentlichen Interesses vordringt. Im Interview reflektiert

Sieverts, dass dies eine gängige Praxis seiner Recherchen ist:

„Aber das mache ich sonst auch oft, also dass ich mir das Areal selber erst einmal kaum angucke [...] und ganz viel durch die Umgebung kreise [...]. Die Erfahrung mache ich immer wieder, auch von ganzen Städten. Also wenn ich mich am Stadtrand umgucke und dann in die Stadtmitte fahre, dann verstehe ich, was da passiert.“ (Sieverts IV)

Sieverts umrundet ebenso die Orte, von denen er im Gespräch mit Anwohner\*innen erfahren hat. Ihn interessiert nicht nur der Ort selbst, sondern auch dessen Umgebung bzw. wie er zu umrunden ist und wie die Umgebung gestaltet ist. So besucht er nicht nur eine Fabrik, von der ihm ein Anwohner im Gespräch berichtet hat, sondern umrundet zuvor das Gelände mit dem Fahrrad.

Sieverts Methode, zunächst die Umgebung und erst zum Abschluss der Recherche die Orte selbst zu erforschen, folgt einer induktiven Strategie der Wissensproduktion, nach der aus beobachteten Phänomenen allgemeine Erkenntnisse gezogen werden. Dazu sucht Sieverts einzelne Orte auf, die er durch das Gehen und Fahrrad fahren zu einem Raum erschließt. Diese Maßnahme ergänzt die Vorab-Recherche, bei der er mit Hilfe einer topografischen Karte eine Draufsicht auf die Orte geschaffen hat und die es ihm ermöglicht, die kartographisch gesetzten Ordnungen zu erkennen. Diesen durch die Karte erschaffenen statischen und abstrakten Raum (space) sucht er durch das Praktikenensemble *Ränder erforschen* in einen Raum von vielen Orten des persönlichen Erlebens und durch Beziehungen verknüpfte Orte (places) zu verbinden. Das Praktikenensemble *Ränder erforschen* ist im Anschluss an die Ausführungen des französischen Philosophen Michel de Certeau eine raumbildende Maßnahme: Orte beschreibt de Certeau als „eine momentane Konstellation von festen Punkten“ (de Certeau 1988, 217f). Erst in der Verbindung von Orten durch Bewegung wird Raum produziert. Raum ist somit ein Resultat von Aktivität, ein Produkt des Aufsuchens und der Nutzung von Orten. Sieverts Untersuchung der Wechselbeziehungen dieser Orte erschaffen einen persönlichen Raum des Erlebens und von Erkenntnissen über ein Gebiet. Die Strategie, den Ort des Interesses, also die Halde, erst zum Schluss zu besuchen, bietet ihm die Möglichkeit, das Geflecht der Orte weiter zu spannen, die Orte in Beziehung zu setzen und sich ihrer spezifischen Qualität \* zu nähern.

#### **4.1.3.3 Nutzungen nachvollziehen**

An Sieverts Recherche vor Ort ist das Interesse an den Nutzungen der Anwohner\*innen auffallend. Sieverts befasst sich damit, welche Wege die Anwohner\*innen täglich nutzen, wie sie infrastrukturelle Angebote erreichen und wie sich diese Erreichbarkeit gestaltet. Dabei dominiert der körperliche Nachvollzug der Nutzungen: Statt von der visuellen Einschätzung her nur zu bemerken, dass ein Spielplatz schwer erreichbar ist, probiert Sieverts den Weg dahin selbst. Zugleich interessiert ihn die Entwicklung städtischer Strukturen und ihrer Nutzungen: Welcher Weg war zuerst da? Welche Gebäude werden neu genutzt und wie? Wo entstehen Neubauten bestehender Gebäude?

Bei der Teilnahme an seiner Recherchepraxis wird deutlich, dass es Sieverts weniger um ein gezieltes Suchen, sondern um ein Anreichern geht, so dass aus einer Fülle von Eindrücken und Informationen zu schöpfen ist. Diese Fülle wird durch die Praktiken des dahinter Sehens, Hineingehens und Verfolgens erzeugt: Immer wieder sieht Sieverts sich die der Straßenansicht abgewandte Seite von Häusern an, geht in Toreinfahrten, schaut in Fenster hinein, hinter Hecken. Er fährt in Hinterhöfe und sieht sich dort um, umrundet Fabrikgelände, er begeht Dachgärten, geht in Kleingärten hinein, statt nur über den Zaun zu sehen und klettert über Absperrungen und sieht sich dort um. Dabei markiert Sieverts Suche kein gezieltes Suchverhalten, sondern erweckt den Anschein, ‚einfach alles ansehen‘ zu wollen, nichts auszulassen, eine „Art Offenheit für Einsichten“ (Thoreau 2001, 94). Stegmaier bezeichnet Orientierung als ein ‚sich zurechtfinden Können‘, ein Finden, ohne Suchen (Stegmaier 2008, 1) und verweist auf die Etymologie des Wortes finden, das von der indoeuropäischen Wurzel ‚pent-‘ abgeleitet ist und das „auf etwas treten“ (Pfeifer 1993a) bezeichnet. „Man merkt, worum es geht, indem man darauf stößt, man orientiert sich, indem man herausfindet, wo man sich befindet, und man findet sich zurecht, wenn man das, was man vorfindet, richtig zuordnen und mit ihm umgehen kann.“ (Stegmaier 2008, 1). Dieses vermeintlich zufällige Gewahr werden und auf etwas Stoßen ist weniger beliebig, als es zunächst erscheinen mag. Sieverts etabliert die Recherche vor Ort als eine körperliche Routine: als stetes dahinter sehen, hineingehen und verfolgen. In meinem Feldprotokoll finden sich beispielhaft folgende Einträge:

Gleich hinter der Zeche liegt ein Verkaufstand für Blumen und dahinter ein recht verwilderter Kleingarten. Sieverts steigt vom Rad, geht in die einzelnen Ecken des Gartens und macht Fotos.

BS fährt über die begrünte Halde, geht mehrmals ins Grün hinein und vom Weg herunter z.B. auf einen Hochstand für Jäger hinauf. Immer wieder sieht er hinter einen Zaun/ Ecke/ Hecke.

BS fährt bis ans verschlossene Tor heran, bleibt nicht vorher stehen, sieht durch das Tor hindurch.

BS startet mit einer Überquerung der Hünxer Straße: ihn interessiert das gegenüberliegende Gasthaus. Er steigt die Stufen hinauf, drückt die Türklinke hinunter und schaut durch die verschlossene Tür. Er umrundet das Haus, geht auf den Hinterhof und sieht sich doch um.

Diese Eintragungen zeigen exemplarisch wiederholte Praktiken des Dahinter Sehens und Hineingehens. Statt nur vor außen zu mutmaßen, dass die Häuser (wie Museen, Restaurants) geschlossen haben oder Tore verschlossen sind, probiert er es stets aus. Sieverts interessieren die Nutzungen durch die Anwohner\*innen, von denen er zum Teil im Gespräch mit ihnen erfährt. Die von den Anwohner\*innen genannten Orte erinnert er und sucht sie in seinen weiteren Recherchen sukzessive auf. Statt die Häuser von der Straßenansicht zu begutachten, interessiert er sich für die Rückseite der repräsentativen Straßenfront und damit das Leben in den Hinterhöfen. „Städte haben Tiefe.“ (Schlögel 2013, 310), nur wer sich dort hineinbegibt, so ist mit dem Historiker Karl Schlögel zu schlussfolgern, prallt nicht mit dem Blick nicht nur an der Oberfläche ab, sondern dringt in die zweite Ebene vor.

Die Recherchepraktik ist als eine offene, nicht fokussierte zu beschreiben. Sie folgt der Strategie, nach Möglichkeit immer dahinter zu sehen, hinaufzusteigen, hineinzufahren, Auf- und Ausgänge auszuprobieren, statt sie nur zu verzeichnen oder zu notieren. Sieverts sucht keinen überblickartigen Eindruck, sondern sucht die Orte selbst auf: Erst das Gehen auf den Dachgärten, hinter die Absperrung, in den Kleingarten hinein, auf den Jägerstand oder durch Türen und Tore verschafft ihm einen Einblick in die Mikro-Räume.

Neben den Praktiken des dahinter Sehens und Hineinsehens stellt das Verfolgen eine weitere, häufig zu beobachtende Recherchepraktik dar. Sieverts folgt immer wieder den Trampelpfaden in den Siedlungen ebenso wie auf dem Gebiet der Zeche und schlussfolgert daraus, wie die Dinslakener das Areal der stillgelegten Zeche nutzen: die an die Wohnbebauung angrenzenden Gebiete werden für die Lagerung des Grünschnitts, die bewachsenen Halden für Spaziergänge mit dem Hund, das Gelände insgesamt als Abkürzung zum Bus oder für Mountainbike-Touren genutzt. Sieverts verfolgt die durch die Nutzungen der Anwohner\*innen etablierten Wege und stößt auf improvisierte, geduldete, temporäre Nutzungen:

Bei der Verfolgung eines Trampelpfades stößt er auf eine Reihe einfach ausgestatteter, versteckt und somit idyllisch gelegener und wahrscheinlich illegaler

Kleingärten. BS sieht sich in dem Garten um, benennt Details, wie die aus verschiedensten Baumaterialien hergestellten Zäune.

Sieverts verfolgt aktuelle wie ehemalige Nutzungen oder kommentiert alternative. Seine Wege orientieren sich immer wieder am Nachvollzug der Nutzungen durch die Anwohner\*innen. Er folgt den Wegen, die viele Dinslakener täglich gehen und sieht sich dort um. Um den Nutzungen auf die Spur zu kommen, stellt Sieverts Vermutungen an und sucht an den Gegebenheiten vor Ort nach Hinweisen:

BS will den Bahnhof besichtigen, vermutet, dass dieser früher anders gelegen haben muss, dies lassen ihn in der Hochtrasse neben dem jetzigen Bahnhof zugemauerte Fenster und Türen vermuten.

Sieverts Kenntnis von baurechtlichen und stadtplanerischen Gegebenheiten ermöglicht es ihm darüber hinaus, auf ungewöhnliche Bauteile aufmerksam zu werden. So erstaunt ihn eine umfangreiche Lärmschutzwand, die die beiden Betriebsstraßen der Halden begleitet, obwohl in unmittelbarer Umgebung keine Wohnbebauung ist. Seine Kenntnis zahlreicher Städte nicht nur im Ruhrgebiet lassen ihn ebenso frühere Nutzungen und damit stadtgeschichtliche Aspekte erkennen. En passant erkennt er in leerstehenden Gebäuden die ehemalige Feuerwache, die Filiale einer ehemaligen Drogeriemarktkette oder den Verlauf der ehemaligen Stadtmauer. Die Geschichtlichkeit eines Ortes materialisiert sich physisch-räumlich und kann durch eine derartige Recherchepraxis nachvollzogen werden. Mit Hilfe der Praktiken des ‚Verfolgens‘ ist es Sieverts möglich, Nutzungen der Anwohner\*innen bzw. die die Nutzbarkeit und Erreichbarkeit von Gegebenheiten vor Ort zu erkennen. Der körperliche Einsatz und die rigide Umsetzung des Prinzips des „dahinter Sehens“ und Verfolgens ermüdet mich als Begleiterin seiner Recherchen häufig. Ich meine, schon vom Hinsehen einen Eindruck zu haben, was dort vor sich geht. Sieverts steigt hinauf, hinab, sieht hindurch, geht hinein, wo er nur kann. Die Verfolgung der Trampelpfade führt zu einer mäandernden Bewegung durch die Siedlungen. Die genutzten Wege sind dabei oftmals nicht befestigt. Sieverts macht sich seine Recherche nicht leicht. In meinem Feldprotokoll notiere ich wiederholt, dass wir mit dem Fahrrad nur schwer befahrbare Wege genutzt haben oder damit gar über Zäune geklettert sind, um Rückwege zu vermeiden (4.1.4.3).

Die Etymologie des Wortes ‚nachvollziehen‘ weist darauf hin, dass ein Nachvollzug umfasst, etwas nachzuempfinden. Die Praktiken des Nutzungen nachvollziehens sind, wie in Sieverts Recherche beobachtbar, darauf angewiesen, Raumerfahrungen ähnlich der der Nutzer\*innen und Anwohner\*innen in ihren täglichen Routinen. Sieverts folgt den Nutzungen

und ‚nutzt selbst‘. Dieser Baustein seiner Recherche trägt zu einem umfangreichen Bild des erkundeten Gebietes bei.

Das Nachvollziehen der Nutzungen wird durch die Praktikenensembles dahinter sehen, hineinschauen und verfolgen beobachtbar. Die Praktiken umfassen den Vollzug einer körperlichen Praxis, mit deren Hilfe eine Vielzahl sinnlicher Eindrücke gewonnen wird, die für die Wissensproduktion über den Raum wesentlich beitragen. Durch die Bewegungspraktiken ermöglichen sie eine multilokale und multifokale Raumwahrnehmung sowie darüber hinaus die Kenntnis von im Kartenmaterial nicht verzeichneten oder ungeplanten Nutzungen, die sich als nutzungstypische Besonderheiten von Orten zeigen.

#### **4.1.3.4 Vor Ort sein**

In seiner Anleitung „Wie man Städte bereist“ fordert Sieverts die Leserin auf, an einem Ort zu verweilen, wiederzukehren, geduldig zu sein, Langeweile produktiv vorübergehen zu lassen, „in den unscheinbarsten Lokalen“ (Sieverts 2007, 45) Kaffee zu trinken oder mit Schlafsack und Zelt vor Ort zu übernachten. Diese etwas augenzwinkernde Empfehlung setzt Sieverts beim Projekt in Dinslaken selbst um. Ausgestattet mit Zelt und Schlafsack übernachtet er auf der Zeche. In verschiedenen Lokalen und an verschiedenen Orten verweilt Sieverts für ein Getränk oder Mahl - im Restaurant in der Stadt, mit einer Apfelschorle am Wegesrand oder im Imbiss an der Ecke. Diese Aufenthalte dienen nicht nur der Stärkung. Er studiert die Menü-Karten eingehend auf der Suche nach regionalen und lokalen Besonderheiten. Sieverts nutzt jede Chance, mit Anwohner\*innen ins Gespräch zu kommen. Die Restaurantbesuche werden so Stationen seiner Recherche, die sein Bild einer Region oder Stadt weiter verfeinern. Die multisensorische Wahrnehmung des Ortes spielt eine wesentliche Rolle: Auf der Halde bricht Sieverts Gesteinsbrocken auseinander, untersucht sie eingehend und prüft sie mit allen Sinnen. Er begeht barfuß eine große Pfützenfläche auf einem der Plateaus der Halde. Er badet in einem der Seen, an den ihn seine Recherchetour vorbeiführt. Hier wird deutlich, dass es Sieverts nicht darum geht, vor Ort zu sein, um Dinge zu sehen, sondern um mit allen Sinnen wahrzunehmen. Die Aufenthaltsdauer vor Ort wird ausgeweitet, um vielfältige sinnliche Eindrücke zu ermöglichen. Statt einem zielgerichteten Suchen nach etwas betont die Praxis des ‚vor Ort seins‘ eine Offenheit gegenüber vielfältigen Sinneseindrücken, die sich nur mit Zeit einstellen können.

Die Praxis ähnelt der „sensuous geography“ (Roddayway 1994) sowie der ‚vitalen Ethnographie‘, wie Clifford Geertz (1990) sie propagierte oder dem Prinzip des ‚nosing around‘, wie es die Soziologen der Chicagoer Schule vorschlugen: Insbesondere Robert E. Park ermutigte seine Studierenden, den Aufenthalt im Feld zu nutzen, um ‚herumzulungern‘, Leute kennenzulernen, spazieren zu gehen, sich stets offen für Überraschungen zu halten und so auf Unvermutetes stoßen zu können (Lindner 1990, 60f). Das Vor-Ort sein bespielt damit eine Qualität der Feldforschung, bei der sich durch die Anwesenheit vor Ort Kenntnisse ergeben können, die bislang unentdeckt oder in ihrer Kontextualität noch unerkannt geblieben sind. Das sich-in-Bezug-setzen und sich-auseinandersetzen mit den Sinnes-Angeboten, die umgebende Räume machen, prägt die Raumerfahrung und Reflexion. Die multisensorische, sich einfühlende und einfügende Teilhabe an den ortsspezifischen Praktiken ermöglicht auch Sieverts eine Wissensproduktion über Orte und Gegenden seiner Recherche.

#### **4.1.3.5 In Kontakt mit Anwohnern kommen**

Sieverts nutzt während seiner Recherche vor Ort vielfach Möglichkeiten, das Gespräch mit Anwohner\*innen zu suchen. In meinen Feldnotizen vermerke ich wiederholt, dass er mit Menschen verschiedenen Alters, Herkunft etc. ins Gespräch kommt. Sieverts sucht aktiv nach Gelegenheiten dafür: Er fragt Passanten nach dem Weg, obwohl ich den Eindruck habe, dass dies aufgrund seiner guten Orientierung nicht nötig ist (siehe 4.1.3.1) und ihm die Frage stattdessen einen Anlass bietet, mehr über bevorzugte Wege der Anwohner\*innen zu erfahren. Sieverts erklärt Anwohner\*innen, die ihm begegnen, was er fotografiert oder warum er sich auf den Trampelpfaden aufhält, obwohl er ortsfremd ist. Auffallend ist, wie schnell er Zugang zu den Anwohner\*innen gewinnt und so häufig Zutritt zu privaten oder eigentlich geschlossenen Räumen erlangt.

Sieverts übernachtet auf der Halde und kommt am Abend mit Anwohnern ins Gespräch, die dort spazieren gehen. Sie berichten, dass Hundebesitzer nur wenig auf die Halde gehen und der Wildhüter bspw. das Befahren der Halde mit Mountainbikes durch Baumsperren zu unterbinden sucht. Bei dem Weg von der Halde in die Gartenstadt fällt Sieverts eine solche Baumsperre dann in Auge bzw. kann er sie als eine solche erkennen. Sieverts reflektiert das Expertentum der Anwohner\*innen in seiner Anleitung „Wie man Städte bereist“ (2007) und gibt dort den Rat, mit „Leuten, die sich an diesen Orten schon länger aufhalten als Sie“ (Sieverts 2007, 45) zu sprechen. Seine ‚friendly conversations‘

im Feld, seine informellen Gespräche mit Anwohner\*innen dienen ihm als Ressource für Informationen ebenso wie als Anlass für weitere Untersuchungen.

#### 4.1.3.6 Eigentümlichkeiten finden

Sieverts gibt an, bei seiner Recherche nach den Dingen und Gegebenheiten zu suchen, die dem Ort eigentümlich sind. Etymologisch hat ‚eigentümlich‘ zwei Bedeutungen: Zum einen beschreibt das Adjektiv etwas, das seltsam, merkwürdig oder verwunderlich an einer Sache oder Person ist und sie damit unterscheidbar macht. Zum anderen bezeichnet es das Typische und Charakteristische an einer Sache oder Person, da es aus dem Besitz einer Person stammt (Duden 2021). Die Wortbedeutung umfasst damit sowohl das Spezifische im Sinne einer Unterscheidbarkeit von anderen, als auch das Typische. Diese beiden Pole spiegeln sich in Sieverts Recherchepraxis wider: Zum einen findet er Dinge vor, über die er sich wundert, die ihm merkwürdig erscheinen, zum anderen markiert er - basierend auf seiner Erfahrung mit städtischen Gebieten im Ruhrgebiet und nach einer gewissen Aufenthaltsdauer in der jeweiligen Stadtlandschaft - typische Gegebenheiten. Ich notiere dazu z.B. in meinem Feldnotizen unter anderem:

Ihm fällt eine unverhältnismäßig stabile Tür (wie aus einem Kühlhaus) auf der Rückseite einer Garagenwand zur Gartenseite von Häusern hin ins Auge. BS gefallen die abblätternde Farbe der Tür in Zusammenhang mit der Wandfarbe der Garage und die Eigentümlichkeit der Tür.

Er fotografiert eine Eingangstür: die Steine um die Tür wurden rot angemalt und die Fugen in grau-weiß betont.

Schon während meiner Teilnahme an Sieverts Recherche nehme ich den von Sieverts geäußerten Begriff der Eigentümlichkeit auf und notiere ihn in meinem Feldprotokoll. Die Praktik des „Eigentümlichkeiten findens“ ist eine emische Kategorie. Sieverts reflektiert im Interview seine Suche wie folgt:

„Nach Eigentümlichkeit. Also im eigentlichen Sinne des Wortes, nicht nach Skurrilität. Eigentümlichkeit fragt ja schon nach dem Alleinstellungsmerkmal [...] Eigentümlichkeit finde ich ist so etwas wie ein atmosphärisches Alleinstellungsmerkmal [...] Ich könnte ja auch Alleinstellungsmerkmal statt Eigentümlichkeit sagen, aber dann könnte das auch ein wirtschaftliches Alleinstellungsmerkmal sein, ein super Autobahnanschluss, oder die größte Kohlenmischhalle Europas oder so, aber das meine ich nicht sondern eben Eigentümlichkeit. Charakter könnte man wahrscheinlich auch sagen. (18:18) Genau,

also nach dem Charakter, von einer Gegend. Und letztendlich nach dem Potential, das in diesem Charakter steckt. Also zunächst einmal den Charakter überhaupt herauszufinden und dann zu überlegen, was für ein Potential darin steckt.“ (Sieverts IV)

An anderer Stelle bezeichnet Sieverts diesen Charakter eines Ortes als „Erkenntnis einer prototypischen Qualität“ (Sieverts 2008a, 263). Diese Qualität wird gebildet durch die Nutzungen (siehe 4.1.3.3) sowie die architektonischen und landschaftlichen Gestaltungen. Eine derartige Sichtweise auf Stadt kann die sogenannten „Schandflecken“ (Sieverts 2010, 54) als „beredete Orte“ (Sieverts 2010, 55) auffassen, da diese Orte von der Umgestaltung von Stadtteilen und den teils massiven stadtentwicklungstechnischen Eingriffen in historisch gewachsene Strukturen berichten.

Um diesen Charakter und die „identitätsbildenden Elemente“ (Sieverts 2007, 45) einer Gegend erkennen zu können, ist die Aufenthaltsdauer von hoher Bedeutung. Statt eines gezielten Abarbeitens einzelner Ziele, propagiert Sieverts ein „sich treiben lassen“:

„Das fand ich eben auch so angenehm, dass wir dieses mal soviel Zeit hatten, dass ich nicht dauernd auf die Karte gucken musste, sondern mich dem auch so ... treiben lassen konnte, weil das eigentlich das Prinzip ist nach dem ich ... also das ich auch propagiere, dass man die Orientierung zwischenzeitlich und ruhig für lange Zeiträume verlieren soll, um sich überhaupt ... ja, weil man oft vor lauter Orientierung oder in Bezug setzen zu anderen Orten, die man schon kennt oder zu Autobahnen oder zu Himmelsrichtungen oder was auch immer den Charakter von dem, was man durchquert, gar nicht mitkriegt. (20:46)“ (Sieverts IV)

Entsprechend kann Sieverts vermuten, was die Anwohner\*innen nicht (mehr) wahrnehmen, aber in seinen Augen etwas Spezielles darstellt. So bezeichnet er eine Reihenhaus-Siedlung aus den 1950er Jahren während seiner Recherchen in Dinslaken als „Incognito-Teil“ und markiert die Häuser im Interview als eine „architektonische Besonderheit“, die die Lohberger ebenso wie die Stadtpolitik nicht als solche wertschätzen. Das Entdecken derartiger wenig wahrgenommener Gebäude oder Gebiete stellt sich in einigen innerstädtischen Wohnvierteln seiner Heimatstadt Köln bei Sieverts selbst ebenfalls erst später ein:

„Für die Via Sacra prägend sind dabei jene innerstädtischen Wohnquartiere, die ich gern ‚Incognitoviertel‘ nenne, also jene zwischen Hauptverkehrsadern versteckten Bereiche, deren Existenz man selbst als Kölner häufig vergisst und wo man auch nach Jahren und Jahrzehnten immer wieder ganz neue Straßenzüge entdeckt, die der Aufmerksamkeit bisher entgangen sind.“ (Sieverts 2010, 52)

Ein weiterer Aspekt, sich dem ‚Eigenen‘ von Orten zu nähern, ist das Finden der Eigenlogik eines Ortes sowie - in Bezug auf die Stadtreisen - der Wegelogik von Stadttouren. Als Eigenlogik beschreibt Sieverts „etwas, das sich in dieser Gegend logisch anfühlt“ (Interview Boris Sieverts am 28.2.12). Bei der Ausarbeitung seiner Stadtreisen ist dies eine Wegstrecke, bei der Ausarbeitung eines Projektes ein Vorschlag, der sich der Etymologie des Wortes Logik folgend ‘folgerichtig, denkrichtig, schlüssig’ in die Gegend einfügt bzw. sich aus ihr ergibt. Diese raumspezifische Qualität findet Sieverts bei seinen Recherchen für Stadtreisen ebenso wie für Projektvorschläge:

„Ich vermute mal, dass ich auf der Suche nach der Eigenlogik des Weges auch der Eigenlogik der Gegend auf die Schliche komme, sozusagen. Und die Erfahrung mache ich auch immer wieder, wenn ich mit meinen Recherchen zu Ende bin und der Weg steht und dann über die Gegend mich mit Planern oder so unterhalte, dann merke ich, dass ich die Gegend echt verstanden habe, im Zweifelsfall sogar besser als die, die da vielleicht schon seit 10 Jahren dran planen. Weil ich eben auf der Suche nach etwas, das sich in dieser Gegend logisch anfühlt, in meinem Fall ist es ein Weg, oder um etwas zu finden, was sich in dieser Gegend logisch anfühlt, wie eben ein Weg, muss man erst einmal kapieren, wie die Logik von der Gegend selber ist.“(Sieverts I)

Das Erkennen „verborgener Identitäten“ (Sieverts 2010, 58) eines Raumes kann nur durch eine Suchpraxis in Bewegung erfasst werden. Die Eigenlogik erschließt sich aus dem Finden der Eigentümlichkeiten eines Raumes und fügt sich als Eigenlogik einer Gegend zusammen. Sieverts Suche nach Eigentümlichkeiten inkludiert sowohl das Spezifische im Sinne einer Unterscheidbarkeit von anderen Städten als auch das Typische einer Gegend oder eines Gebäudetyps.

Die Eigenheit von Städten zeigt sich in ihrer Geschichte, ihrer Architektur und infrastrukturellen Ausstattung ebenso wie in den Handlungslogiken der Bewohner\*innen und Nutzer\*innen. Sieverts Praktiken der Suche nach den Eigentümlichkeiten spiegeln den in der sozialwissenschaftlichen Theoriebildung in den letzten fast zwei Jahrzehnten intensiv geführten Diskurs um die „Eigenlogik der Städte“ (Berking/ Löw 2008) an. Sieverts Recherchepraxis trägt diesem Theorieansatz insofern Rechnung, als er ein Finden von Eigentümlichkeiten als Suchpraxis in Bewegung im Stadtraum inkludiert, die sich von den Materialitäten, Diskursen und Bewegungsmustern der Körper in der Stadt affizieren lässt und diese systematisch verfolgt. Die mobile Recherchepraxis sowie die Praktiken des Nutzungsnachvollzugs, des vor-Ort Seins ebenso wie Praktiken des Sehens (4.1.4), die im

Folgenden vorgestellt werden sollen, fundieren seine Suche nach Eigentümlichkeiten und tragen zu einem Verständnis der routinisierten Sinnkonstitutionsprozesse und körperlich-kognitiven Einschreibungen der Städte bei. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Eigentümlichkeit einer Gegend findet auch in Form einer Analogiebildung (siehe 4.1.6.1) statt.

#### **4.1.4 Praktiken des Sehens**

Sieverts zeigt während der Recherche verschiedene Praktiken des Sehens. Er nutzt während seiner Recherche vor Ort eine Digitalkamera, um Fotos zu machen. Er imitiert aber auch die Kameraperspektive, um Gegebenheiten vor Ort zu betrachten. Diese Einnahme von Perspektiven unterstützt seine Suche nach den Eigentümlichkeiten (4.1.3.6) ebenso, wie es zur Anlage einer Bilddatenbank mit städtischen Motiven führt, die er nach spezifischen Kategorien ordnet.

Sieverts hat in seiner langjährigen Auseinandersetzung mit dem Stadtraum Wahrnehmungsschemata inkorporiert (Prinz 2014). An seinen Praktiken und im Vergleich zu denen des Choreografen Martin Nachbar (4.2.4) zeigt sich, dass Sehen eine kulturspezifische Fertigkeit ist, die sich im Zusammenspiel von Artefakt, Akteur und Praxis differenziert.

Zum Abschluss der vor-Ort-Recherche in Dinslaken habe ich Sieverts gebeten, meine Fotos von ihm während der Recherche zu kommentieren und sein Kommentieren auf Video festgehalten. Diese Verbalisierung meines Materials stellt zum einen eine Reflexion seiner Recherche dar, zum andern ist es für mich methodisch hilfreich, die sonst stummen Beurteilungskriterien zu explizieren und verständlich zu machen.

##### **4.1.4.1 Fotos machen und aussortieren**

Boris Sieverts trägt während seiner Recherche Funktionskleidung und einen Rucksack auf dem Rücken. Die Kamera hängt an einem langen Gurt, der schräg über den Brustkorb gespannt ist, so dass sie auch während der Fahrt auf dem Fahrrad an der Seite seines Oberkörpers gesichert ist. Er unterbricht seine Fahrt oft, um Fotos zu machen. Dabei stellt er sein Fahrrad nicht ab, hält das Rad zwischen den Beinen und beide Füße am Boden oder einen Fuß auf dem Pedal. Auch beim Gehen hält Sieverts oft an, holt seine Kamera

nach vorne und fotografiert. Er steht dann in einem sicheren Stand, die Füße etwas geöffnet und parallel nebeneinandergestellt, mit dem Körper dem Objekt zugewandt, das er fotografieren will. Er kneift beim Fotografieren das linke Auge zu, schaut mit dem rechten durch den Sucher, bedient mit den Fingern der linken Hand das Objektiv, hält den Kamerakorpus mit der rechten Hand. Nach dem Fotografieren steht er weiter so da und sieht sich um. Das Fotografieren ist damit eine der Praktiken, die Sieverts beobachtbar nutzt, um den Raum um sich herum wahrzunehmen und diese Wahrnehmungen zu fixieren. Sieverts nutzt eine digitale Spiegelreflexkamera, die er über den Gebrauch zu Dokumentationszwecken hinaus auch technisch differenziert einzusetzen weiß. So weist er beim Kommentieren meiner Fotos darauf hin, dass er mit der Bildqualität nicht zufrieden ist, da er nicht die richtige Ausrüstung vor Ort hatte:

Sieverts nutzt die Kamera bzw. die entstehenden Bilder als Notiz (siehe 4.1.5), wenn er Fotos als Erinnerungshilfe für seine Arbeit am Projektentwurf macht. So fotografiert er z.B. Schilder und Infotafeln oder historische Fotos in einem Display in der Dinslakener Innenstadt. Ebenso macht er Fotos, die den potentiellen Standort für seinen Projektvorschlag zeigen. Hier werden die Fotos zu Bestandteilen der Ausarbeitung und Visualisierung seines Projektentwurfs.

Sieverts Praxis des Foto Machens beinhaltet ebenso ein Aussortieren. Zum einen betrachtet er die gemachten Fotos auf dem Display der Kamera direkt nach der Aufnahme und löscht schon vor Ort Bilder, die seinen Qualitätsansprüchen nicht genügen. Zum anderen gibt er an, sich die Bilder am Abend bzw. im Anschluss an die Recherche anzusehen und solche auszusortieren, die sich doppeln oder die seinen Qualitätsansprüchen nicht genügen.

Sieverts erinnert, so wird beim Kommentieren meiner Bilder von ihm während der Recherche deutlich, die Fotos, die er selbst vor Ort gemacht hat. Derlei Belege für Sieverts Erinnerung an Bilder gibt es in diesem Interview zahlreiche: er erinnert sich, welche Bilder er gemacht hat, was außerhalb des Bildausschnitts zu sehen ist, was seine Motivation war, den Ort zu fotografieren oder was während des Fotografierens passiert ist. Er erinnert sich an Ereignisse oder Gespräche, die kurz vor, nach oder während der Aufnahme geschehen sind:

„Da war ja hier nebenan die Frau, mit der ich mich kurz unterhalten habe und gesagt habe, dass ich das so schön da fände und die erzählte, dass sie selbst erst seit einem Jahr da wohnt und es auch ganz angenehm fände.“ (Sieverts III)

Mit den visuellen Eindrücken, die in den Fotografien fixiert werden, sind Erinnerungen an die Orte und dort gemachte Erfahrungen verknüpft. Die Praxis des Fotografierens stellt

damit über die Abbildung von Orten und Artefakten eine Erinnerungstechnik dar, die beim Betrachten der Bilder auch die während des Aufenthalts vor Ort gemachten Sinneseindrücke anspricht. Zugleich provoziert das Betrachten der Bilder die Reflexion der Eigentümlichkeit (4.1.3.6) und der Sinneswahrnehmungen der besuchten Orte, wie Sieverts in seiner Anleitung, „Wie man Städte bereist“ reflektiert:

„Machen Sie Fotos von Orten, Dingen und Menschen, die Ihnen typisch und fotografisch repräsentierbar erscheinen. [...] Lassen Sie die Fotos entwickeln und abziehen. Was sehen Sie? Was ist nicht zu sehen auf den Fotos? Konnte es überhaupt auf Fotos erscheinen?“ (Sieverts 2007, 45)

Auch wenn Medium Fotografie zu einer umfänglichen Repräsentation der Gegebenheiten vor Ort nicht in der Lage scheint, tragen die Praktiken des Fotos Machens, des Aussortierens sowie die Bildbetrachtung zur Auseinandersetzung mit den besuchten Orten bei und stabilisieren Sinneseindrücke, Erinnerungen sowie eine spezifische, technikvermittelte Perspektive auf die besuchten Orte und damit eine mediale Raumherstellungspraxis, die die körperliche ergänzt.

#### **4.1.4.2 Bildausschnitte machen und Bildqualitäten finden**

Neben den Praktiken des Fotos Machens und Aussortierens zeigen sich weitere Praktiken des Sehens: Ein Suchen nach Bildqualitäten. Es ist wiederholt zu beobachten, dass Sieverts die Hände vor das Gesicht nimmt, ein Rechteck mit den Fingern formt und hindurchschaut. Er verwendet seine Hände derart, um einen rechtwinkligen Bildausschnitt herzustellen und nur einen Ausschnitt der vor ihm liegenden (Stadt-)Landschaft zu betrachten. Die ausschnittshafte Betrachtung der Umgebung erlaubt die Fokussierung auf bestimmte Teile und Aspekte. Neben dem Finden von Eigentümlichkeiten (siehe 4.1.3.6) hat Sieverts sich die Suche nach bestimmten Bildqualitäten zu eigen gemacht. Er gibt an, dass es ihm helfe, mit der Recherche in einer Gegend zu starten, „Systematisch nach Bildern, nach Ausschnitten (...) zu suchen.“ (Sieverts IV) In meinem Feldprotokoll notiere ich, wie die Praktiken des Sehens aufeinanderfolgen und mit kommentierenden Praktiken (4.1.7.) kombiniert werden:

Wir kommen an einem Mehrfamilienhaus vorbei, das Boris besonders zu interessieren scheint. [...] BS gibt an, dass es die Anordnung des Baumes, des Hauses und der Garage sowie des leicht regenverhangenen Himmels ist. Während der Erklärungen fällt ihm auf, dass es vielmehr ist, dass das Haus an den

Giebelseiten gemauert und zur Straßenseite hin verputzt ist. Der Farbverlauf auf der Giebelseite wiederhole sich in der Baumrinde, so BS. Durch die gemauerte Giebel- und verputzte Straßenfront des Hauses wirke das Haus wie eine Filmrequisite, wie nicht real. BS erzählt, dass er diese requisitenhaften Momente möge, wenn Häuser nicht mehr Häuser sind, sondern Kulisse bzw. Szenerie werden. Dann fallen sie auf, so BS, werden ein Ereignis, man fange an, sich damit zu beschäftigen.

Beim Kommentieren meiner Fotos seiner Recherche beschreibt Sieverts dies als „Kulissen-Effekt“ (Sieverts III): Er beschreibt vor Ort das Haus und die Umgebung als Kulisse und distanziert sich damit von der Beschreibung als Mehrfamilienhaus an einem bestimmten Standort. Stattdessen nimmt er eine Analogiebildung (4.1.6.1) vor und verweist auf die Typik, die diese Art von Haus für die Gegend darstellt. Das Finden der Bildqualitäten stellt einen Reflexionsprozess dar, der sowohl wiederkehrende wie herausragende Merkmale einer Gegend oder eines Ortes exemplarisch auf Bildern zu zeigen sucht und sich verbalisieren lässt. Seine Sehfähigkeit ist derart trainiert, das visuelle Angebot der Stadtlandschaft schon während der Recherche vor Ort nach spezifischen Qualitäten zu sortieren.

Entsprechend beurteilt Sieverts Artefakte wie Stadtmöblierungen oder Gebäude nicht nur in einem städteplanerischen Sinne im Hinblick auf ihre Benutzbarkeit oder die Gestaltung des Stadtraums, sondern im Sinne ihrer Bildqualität als Objekte, so reflektiert er sowohl einen Räucherforellenladen wie einen Blumenständer als fotografisch reizvolle Objekte (Sieverts III).

Ähnlich beurteilt Sieverts Landschaftsflächen nach ihren bildlichen Qualitäten, qualifiziert einen Torbogen, der eine „ungewöhnlich flache Kurve“ beschreibt, Strommasten als „Gliederung des Luftraumes“ oder dass Strohballen auf einem Feld „eine Tiefe zum Ortsrand hin“ erzeugen. Die Beschreibung der Bildqualitäten verweist auf seine kunsttheoretischen Kompositionskenntnisse und wie Sieverts diese analog für die Betrachtung und Beschreibung des Stadtraums anwendet. Dieses Wissen ist durch Sieverts Praxis weiter spezifiziert worden und lässt sich als Rezeptwissen als ein in der beruflichen Praxis spezialisierten und stetig aktualisierten Teilinhalte des Wissens beschreiben, wie es Schütz und Luckmann (1979) als typisch für professionelles Wissen beschrieben haben.

#### **4.1.4.3 Die Wahrnehmung frisch halten**

Sieverts intensive körperliche Recherchepraxis macht eine stetige Aktivierung des Wahrnehmens erforderlich. Obwohl Sieverts zuverlässig den Trampelpfad folgt und den Nutzungen der Anwohner\*innen fortlaufend im wahrsten Sinne des Wortes auf der Spur ist, sind häufige Wechsel der Richtung sowie der Wegführung zu beobachten: Er verlässt den etablierten Weg, nutzt Trampelpfade und wechselt zwischen beiden hin und her. Er biegt ab, obwohl eine gerade Wegführung vermeintlich zielführend gewesen wäre. Zu derart mäandernden Wegen finden sich in meinen Feldnotizen zahlreiche Eintragungen. Ebenso auffällig ist, dass er während der Recherche kaum Wege zweimal nutzt bzw. mehrfach aufzusuchende Orte (wie den Eingang zur Zeche, den Parkplatz etc.) aus jeweils unterschiedlichen Richtungen ansteuert. Sieverts nimmt kaum einen Weg mehrfach, kehrt nur selten um und produziert keine Rückwege im eigentlichen Sinne als Weg von einem Punkt zurück zum Ausgangspunkt, denselben Weg in entgegengesetzter Richtung nutzend. In meinen Feldnotizen vermerke ich oft, dass Sieverts in ein Gebiet auf der einen Seite eindringt und es auf der anderen verlässt:

Sieverts sucht alternative Wege, um die Halde zu verlassen [...]. Er folgt dazu einem kleinen Trampelpfad ins Dickicht. Er findet ein Loch im Zaun und kann mit dem Rad die Halde verlassen.

Von der oberen Halde sucht BS noch einen weiteren Weg herunter außer dem, den der Bagger etabliert hat. Er folgt einem Trampelpfad [...]. Wir gehen seitlich die Halde weit hinunter, geraten in den bewachsenen Teil und schlagen uns schließlich durch Büsche und Bäume in Richtung Räder zurück.

In meinen Feldnotizen vermerke ich dagegen nur zweimal, dass wir zur Umkehr gezwungen sind. Das Tempo von Sieverts Recherchen zu Fuß oder auf dem Fahrrad ist generell als eher langsam zu beschreiben, es sei denn, es geht Sieverts darum, einen Weg gezielt hinter sich zu bringen, dann geschieht dies in hohem Tempo.

Sieverts reflektiert diese Wegführung aus Richtungswechseln und der Vermeidung von Rückwegen als „Ökonomie der Felderschließung“<sup>51</sup>, die dazu dient, seine „Wahrnehmung frisch zu halten“:

„Das andere ist aber auch, dass der Richtungswechsel selber meine Wahrnehmung verändert und ich das aber mittlerweile auch schon ein bisschen voraussehen kann.

---

<sup>51</sup> In seinen Veröffentlichungen beschreibt er dieses Prinzip auch für seine Stadtreisen (Sieverts 2010, 57): „Es gibt auf diesen Führungen keinen Meter, den man lediglich zurücklegt, um an einen anderen Ort zu gelangen. Deshalb gibt es auch (fast) keine ‚Rückwege‘, sondern ein ständiges Weitergehen: vorn hinein, hinten hinaus oder umgekehrt, um die Ecke, links, links, und wieder links, über die Rampe hoch, durchs Treppenhaus wieder hinunter oder die Brücke ins Nachbargebäude und dort durch die Tiefgarageneinfahrt über den Hof in die Seitenstraße.“ (Sieverts 2010, 57)

Also dass ich dann mal nicht links abbiege, nicht, weil es der Ökonomie der Felderschließung dient, sondern ich weiß, ich muss jetzt links abbiegen, um meine Wahrnehmung aufzufrischen. Wenn ich weiter in das hineinfahre, was ich jetzt schon seit 3 Minuten vor mir sehe, sehe ich nichts mehr. Ich muss jetzt wieder links abbiegen. Also wie man die eigene Wahrnehmung frischhält. Ach so, also das eine ist Ökonomie der Felderschließung, das zweite ist die eigene Wahrnehmung frisch halten, also sich so bewegen, dass die eigene Wahrnehmung frisch bleibt und das Dritte, wo man denn eindringen muss, damit man wirklich ins Eingemachte kommt, die kleinen Wege und die Garagenhöfe und so, damit man mitkriegt, wie's tickt (24:35).“

Sieverts präferiert ein abwechslungsreiches Wahrnehmungsangebot und produziert dies über Richtungswechsel und die Vermeidung von Rückwegen. Seine langjährige Praxis ermöglicht ihm zu antizipieren, ob bzw. welche Wahrnehmung er nach einem Richtungswechsel haben wird.<sup>52</sup>

„Das Auge, das zuviel gesehen hat, ist müde. Es gleitet an der Oberfläche ab, denn nur ein animiertes, wissendes, frisches Auge ist stark.“ (Schlögel 2013, 310) Diese sinnfällige Bemerkung Karl Schlögels beschreibt präzise die Praktik des Wahrnehmung frisch Haltens, ist jedoch um eine weniger okularzentristische Perspektive zu ergänzen: Nicht nur das Auge, auch die anderen Sinne wollen animiert werden.

An der Praktik „Wahrnehmung frisch halten“ wird der enge Bezug von Bewegung und Wahrnehmung deutlich: Praktiken des sich Fortbewegens und des Sehens interagieren miteinander. Um seine Wahrnehmung frisch zu halten, bewegt sich Sieverts mit gezielten Richtungswechseln durch die Stadtlandschaft und vermeidet dabei nach Möglichkeit, Wege mehrfach zu gehen und das Wahrgenommene in derselben Perspektive zu sehen.

---

<sup>52</sup> Befragt nach anderen Methoden zur Wahrnehmungssensibilisierung, wie etwa die Situationistischen Walks, gibt Sieverts an, diese bisher noch nicht genutzt zu haben: „Habe ich nie probiert [...]. Ich glaube, ich bin sozusagen einen Schritt weiter [...]. Es ist, glaube ich, relativ leicht, sich mit solchen Spielereien Vergnügen zu verschaffen. Aber das trägt natürlich nur bedingt. Ich geh mal davon aus, dass das nach zwei bis drei Stunden ausgereizt ist, dieses Vergnügen. [...] Historisch gesehen für die Zeit war das natürlich genial. Was mir daran nicht gefällt, ist dass man ... Ja, ich glaube nicht, dass es einem hilft, der Eigenlogik eines Ortes auf die Spur zu kommen.“ (Sieverts I)

#### 4.1.5 Praktiken der Dokumentation und der Information

Bestandteil der Recherche für ein Projekt sind auch Praktiken des Lesens, des sich Informierens oder des Notierens. Dokumentieren im Sinne eines Notizen Machens und Aufschreibens machen sind selten beobachtbare Praktiken während Sieverts Recherche in Dinslaken. Er führt nicht ständig ein Notizbuch o.Ä. mit sich, das er fortwährend mit Notizen oder Skizzen speist. Aufschreiben stellt keine dominante Praxis für Sieverts dar. Dies wird mir umso deutlicher, da ich jede Gelegenheit nutze, um unterwegs Stichpunkte in mein Notizbuch zu schreiben. An nur einem Punkt der Recherche notiere ich, dass Sieverts Zettel und Stift zur Hand nimmt, um einen Namen aufzuschreiben.

Während für die Recherche vor Ort ist das Aufschreiben keine dominante Praktik ist, nutzt er für Notizen seine ständig griffbereite Kamera, um z.B. Fotos oder Schilder zu fotografieren und so deren Inhalt zu archivieren (siehe 4.1.4.1). Sehr wohl dokumentiert Sieverts seine Arbeit jedoch und reflektiert seine Arbeitsweise in Veröffentlichungen (siehe 4.1.7 und 4.1.8). Die Monografie-Serie Carambolage beispielsweise entstand aufgrund der Nachfrage nach seinen Erkenntnissen über die bereisten Gebiete (Sieverts 2014). Sieverts gibt im Interview auch ökonomische Gründe für die mangelnde abschließende Dokumentation an, da diese nur selten beauftragt und entsprechend honoriert wird. Dennoch ist er in den letzten Jahren dazu übergegangen, einige Recherchewege sowie bei den Stadtreisen die ausgearbeiteten Touren in Karten festzuhalten. Die Dokumentation findet neben den Digitalfotos ex post auch im Kartenmaterial statt.<sup>53</sup>

Für komplexe Stadtentwicklungsprojekte, die künstlerische Beteiligung oder Beratung hinzuziehen, sind Informationsveranstaltungen oder -materialien der Auslober\*innen gängige Praxis geworden. Das Werkstattverfahren des Projektes in Dinslaken sah einen

---

<sup>53</sup> Die Dokumentation des Weges, die er während der Recherche gegangen ist, war lange Zeit nicht Bestandteil seiner Praxis und dient ihm inzwischen zur Reflexion. Sieverts beschreibt, er habe Form der zurückgelegten Wegstrecke als eine in die Karte eingezeichnete Linie schon während des vor Ort seins *gefühlt*. Die Dokumentation in einer Karte hat ihm die Weglinie im Wortsinne vor Augen geführt. Die Dokumentation in den Karten orientiert sich dabei nach dem in den 25.000er Karten vorgegebenem Weg, dennoch versucht Sieverts auch diesen weiter zu verfeinern und beschreibt, dass er einen „gefühlten Weg“ dokumentiere: „Das liegt natürlich zum Teil auch daran, dass ich die Linien der Straßen nicht ganz genau so zeichne, wie sie im Stadtplan sind, [6:09] sondern manchmal minimal, also wenn ich zum Beispiel manchmal das Gefühl habe, da bin ich um die Kurve gegangen, ne, auf dem Stadtplan hast du dann einfach ein Grid, gut, wenn du jetzt ne topografische Karte hast, eine 1:25.000er, dann ist die schon sehr präzise aber, naja, du hast ja jedenfalls die Wahl ob du ein Abbiegen als um die Ecke gehen einzeichnest, [6:32] dann machst du wirklich, wie sagt man, dann knickt die Linie ab, oder Du kannst es noch als eine Rundung darstellen. Diese Feinheiten berücksichtige ich bei diesen Zeichnungen, also je nachdem als was ich das empfunden hab. Das macht dann natürlich letztendlich die Zeichnung, die am Ende entsteht, anmutiger als einen normalen Stadtplan.“ (Sieverts I) Sieverts hat damit eine eigene Praxis des Kartografierens etabliert, die die von ihm favorisierte Detailtreue der 25.000er Karten weitertreibt.

zweitätigen Workshop vor, in dem die eingeladenen Künstler\*innen das Gelände der ehemaligen Zeche, den angrenzenden Stadtteil Lohberg sowie einzelne Protagonist\*innen vor Ort kennenlernten. Sieverts gibt an, dass er sich darüber hinaus schon zuvor mit dem Kurator Markus Ambach vor Ort getroffen habe und bereits einmal vor Ort war, da das Büro für Stadtreisen für eine Kartierung des Gebietes angefragt wurde.

Während seiner Recherche vor Ort geht Sieverts Informationen nach, die ihm Dritte über die Orte geben. So schaut er auf der Zeche nach, welche Pflanzen dort wachsen, da der Kurator Markus Ambach von dem Versuch berichtet hat, dort verschiedene Pflanzen zu kultivieren; er besucht einen Sportverein, von dem ihm ein Kollege erzählt hat; er umrundet eine Fabrik, von der ihm ein Anwohner berichtet hat. Er macht die Informationen Dritter über die Orte zum Ausgangspunkt für eigene Betrachtungen.

Sieverts nutzt darüber hinaus vor Ort Gelegenheiten, sich Fotos, Modelle oder Übersichtspläne der Gegend oder des Bauvorhabens auf der Zeche anzusehen. Die Informationen, die ihm Anwohner\*innen im Gespräch geben (siehe 4.1.3.5), reflektiert Sieverts als die für ihn relevanteste Informationsquelle. So gibt Sieverts auch an, die Protokolle der Bürgerbeteiligung gelesen zu haben und beschreibt diese als inspirierend für Überlegungen seines Projektvorschlags.

Die Praktik des Texte-Lesens ist während der Vor-Ort-Recherche nicht beobachtbar, stattdessen werden Schilder und Karten intensiv gelesen. Sieverts verweist seine Informiertheit nicht auf die Arbeit in Archiven oder die Recherche in Büchern, sondern reflektiert dies im Interview als Surplus, ein nicht zwingend notwendiges Extra seiner Recherche:

„Das ist bei mir ja immer so zusätzlich, dieses Lesen und so. Manchmal hilft es mir, einen Einstieg zu finden, in ein Gebiet, aber der fiel mir hier relativ leicht. [...] Es gibt ja Leute, die so arbeiten, dass sie sozusagen so lange forschen nach der Geschichte von so einem Ort bis sie eine Geschichte finden, mit der sie dann arbeiten. Und das mache ich ja nicht. [...] (15:16).“ (Sieverts IV)

Während Sieverts vor Ort kaum Notizen macht, nutzt er als memorierendes Medium seine Kamera. Neben jenen Praktiken des sich Informierens vor Ort über Karten, Pläne oder Modelle ist es vor allem das Expert\*innenwissen der Anwohner\*innen (4.1.3.5), dem Sieverts Recherche große Aufmerksamkeit schenkt.

#### 4.1.6 Praktiken der Explikation und Reflexion

Etymologisch meint reflektieren ‚(Licht- und Schallwellen) zurückwerfen, -strahlen, wiedergeben, widerspiegeln‘. Das Verb wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts entlehnt aus lat. reflectere (reflexum) ‚rückwärtsbiegen, zurückbeugen, drehen, wenden, umkehren‘. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts bezeichnet es auch Prozesse geistiger Tätigkeit, nämlich ‚bedenken, nachsinnen, zurückdenken, (prüfend, vergleichend) betrachten, Rücksicht nehmen‘ und seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ‚den Sinn, sein Augenmerk auf etwas richten, nach etwas streben, auf Vorteile spekulieren‘ (Pfeifer 1993c). Reflexion bezeichnet zum einen eine Rückstrahlung, zum anderen die Vertiefung in einen Gedankengang und das prüfende Nachdenken. Explizieren meint ‚näher erläutern, auseinandersetzen‘ und wurde im 16. Jahrhundert aus dem lateinischen explicāre ‚ausbreiten, entwickeln, im Einzelnen darstellen, erläutern‘ in die Gelehrtensprache entlehnt.

Auch wenn z.B. die philosophische Auseinandersetzung seit der Antike zu fassen versucht, was unter Reflexion zu verstehen ist und wie diese geistige Tätigkeit in Bezug zu Konzepten wie (sinnlicher) Wahrnehmung, (verstandesgemäßer) Erkenntnis oder Identität bzw. in Abgrenzung zur Introspektion zu verstehen ist (siehe 2.), lassen sich Praktiken der Explikation und Reflexion in ihren Ergebnissen, aber auch in ihrer Prozessualität beobachten. Aus praxeologischer Perspektive bzw. für die ethnografische Datenerhebung sind Gesten und Körperhaltungen, die ein Nachdenken anzeigen, beobachtbar: ein in die Ferne schweifender Blick, ein in die offene Hand aufgestützter Kopf, Finger, die ‚in Gedanken‘ an den Lippen klopfen oder sich am Kopf kratzen. Ebenso ist ein Nachdenken über etwas hörbar: Gedanken werden in Worte gefasst, Fragen formuliert, Änderungen kommuniziert.

Trotzdem ich derartige Denkpositionen im Laufe der Recherche beobachten konnte, sollen im Folgenden die Praktiken beschrieben werden, die verdeutlichen, dass ein Reflexionsprozess eingesetzt hat oder vollzogen wurde und die damit auch das Nachdenken über das Nachdenken im Sinne von reflektieren als ‚zurückdenken, (prüfend, vergleichend) betrachten‘ verdeutlichen und ebenso beobachtbar und hörbar werden lassen. Wie im Kapitel 4.1.3 gezeigt, verfolgt Sieverts eine induktive Strategie, die von einer großen Aufenthaltsdauer vor Ort geprägt ist und darauf fokussiert, die Suchbewegung während der Recherche möglichst offen zu halten. Diese beobachtbaren Praktiken der Wissensproduktion werden flankiert von Reflexionen ebenso wie von Vor-Erfahrungen und Vor-Wissen, auf die der Wissensvorrat (Schütz/Luckmann 1979) aufbaut

und der kontinuierlich erweitert wird. Jene beobachtbaren Praktiken der Wissensproduktion, die der Reflexion und Explikation, wenn also Gedanken verbalisiert werden und in den Verbalisierungen Reflexionsprozesse deutlich werden, sollen in den folgenden Kapiteln beschrieben werden.

#### **4.1.6.1 Beschreiben, vergleichen, bewerten**

Praktiken des Beschreibens, Vergleichens und Bewertens sind in Sieverts während der Recherche vor Ort ebenso beobachtbar, wie sie im Interview deutlich wurden.

Das Beschreiben einer mündlichen (oder schriftlichen) Darstellung durch Aufzählen von Kennzeichen und Besonderheiten ermöglicht eine Vorstellung von etwas oder jemandem. Das Beschreiben tritt während der Recherche als epistemische Praxis in Erscheinung: Sieverts unterbricht seine Fahrt, erklärt (mir als Fachfremde) Gegebenheiten vor Ort und kontextualisiert diese. Sieverts beschreibt die besuchten Orte und Landschaften und expliziert dabei auch die in ihnen gesehenen Bildqualitäten (4.1.4.2). Ebenso nutzt er meine Anwesenheit als Teilnehmerin seiner Recherchen auch als Reflexionsanlass; so korrigiert er seine Beschreibungen während des Explizierens.

Sieverts reflektiert im Interview, dass ein Bestandteil seines Kunststudiums das Training der Beschreibungsfähigkeit gewesen sei. Auch das Reisen, so gibt Sieverts an, provoziere das Beschreiben und Vergleichen des ‚anderen‘ mit dem Eigenen ebenso, wie diese Fähigkeit dadurch stetig auszubauen.<sup>54</sup> Reisen setzt Sieverts als „Modus konzentrierter Erfahrung und Erkenntnis“ mit „heuristischen Potentiale[n]“ (Schlögel 2013, 264). Praktiken des Beschreibens sind u.a. deshalb bedeutsam, weil Sieverts während der Recherche vor Ort keine schriftlichen Notizen macht. Über die Explikation stabilisiert und überprüft Sieverts seine Wahrnehmungen. Die Explizierungspraktiken dienen daher auch dem Einprägen von Wahrnehmungen. Sieverts transformiert die vor Ort gewonnene ‚dichte Beschreibung‘ im Anschluss an die Ortsrecherche in andere Medien (z.B. Vorschlag für Kunstprojekt, seine

---

<sup>54</sup> Den beim Reisen eintretenden Befremdungseffekt versteht der Philosoph Markus Gabriel neben den in Kunst und Philosophie provozierten als eine weitere Möglichkeit der Auseinandersetzung mit Sinn: „Auf einer echten Reise erlebt man immer eine gewisse Fremdartigkeit. Vieles, was Menschen in einer für uns fremden Umgebung tun, erscheint uns als fremdartig, ja als unsinnig. Wir müssen versuchen, uns einen Reim auf ihr Verhalten zu machen, was bedeutet, dass wir uns auf die Suche nach dem Sinn eines Sinnfeldes begeben, in dem wir uns plötzlich vorfinden. In unserer vertrauten Umgebung dagegen sind wir primär an den Gegenständen orientiert - unsere täglichen Riten und Routinen sind auf ungestörtes Gegenstandsmanagement, unser pragmatisches Kontrollbedürfnis ausgelegt. Die Gegenstände überraschen uns nicht allzu leicht durch eine ungeahnte Färbung oder Beleuchtung, sondern sind reibungslos prozessierbar.“ (Gabriel 2013, 224)

eigenen Dokumentationen). Zur Dokumentation nutzt er dagegen das Fotografieren (4.1.4.1).

Neben Praktiken des Beschreibens sind jene des Vergleichens beobachtbar. Sieverts vergleicht explizierend Wahrnehmungen mit zuvor gemachten oder mit bei anderen Recherche-Touren eingeholten Seheindrücken. Auffallend an Sieverts Explizierungen ist die Häufigkeit von Analogiebildungen. Sie spielen in Sieverts Beschreibungen eine zentrale Rolle. Das Wort Analogie beschreibt die ‚Entsprechung, Ähnlichkeit, Gleichheit von Verhältnissen‘ und wurde im 16. Jahrhundert aus dem lat. *analogia*, griech. *analogía*, dem ‘entsprechenden, richtigen Verhältnis, Übereinstimmung’ entlehnt. Der Denktradition Leibniz folgend werden Analogiebildungen in der aktuellen kunstwissenschaftlichen Diskussion als konstitutiv für die Hervorbringung von Neuem gesehen (Peres 2020).<sup>55</sup>

Sieverts Analogiebildung schaffen ein präzises sprachlichen Bild des Wahrgenommen, dies wird während seiner Beschreibungen vor Ort, aber insbesondere auch in seinen Veröffentlichungen deutlich. Hier zeigen sich diese in metaphorischen Übertragungen und lassen detaillierte Stadtbeschreibungen entstehen. Sieverts nutzt Analogien mit Rückgriff auf interdisziplinäres Fachwissen aus Kunst, Architektur oder Stadtplanung:

„Parkhäuser als typisches Element der Via Sacra, zur Versorgung der benachbarten City mit Parkraum. Sakrale Orte (Autotempel). Gleichzeitig Straße und Haus (für mich als Fan der Stadt der durchquerten Orte natürlich wunderbar), filigrane Bunker. Bunker wegen der massiven Bauweise für die große Last und wegen der simplen Funktion. Filigran wegen der minimierten Querschnitte zur Optimierung der Stellplatzzahlen, wohingegen der Querschnitt eines Bombenbunkers ja nicht ‚zu dick‘ sein kann. Skulpturaler Charakter wegen der gegossenen Konstruktion und besonders wegen der gegossenen Oberflächen. Symmetrie wegen der Rampen. Entstehung der eigenartigen Taschen an den Seiten und in der Mitte (Altarnischen).“ (Sieverts 2010, 55 f).

Sieverts klassifiziert das Parkhaus als „sakralen Ort“ und „filigranen Bunker“ mit „skulpturalem Charakter“ und „seitlichen Taschen“ bzw. „Altarnischen“. Die sprachliche Analogiebildung speist sich aus Fachbegriffen verschiedener Disziplinen. Sein Vergleichen zeigt einen durch die langjährige interdisziplinäre Praxis geschärften und gebildeten Blick

---

<sup>55</sup> Sowohl kognitions- (Testor 2016) wie erziehungs- und bildungswissenschaftliche (Küpers 2011) Diskurse markieren das Analogie-Denken als eine der Erkenntnisformen in Alltag, Wissenschaft und ästhetischen und künstlerischen Prozessen. Die wissenschaftshistorische Betrachtung legt eine Tradition des Analogie-Denkens in die Antike fest (Hentschel 2010) und dessen Innovationspotential wurde in den Science und Technology Studies insbesondere für die naturwissenschaftliche Analogiebildung kritisch von Knorr-Cetina (2002) sowie von Albrecht (2015) für die Heuristik transdisziplinärer Prägung diskutiert.

(Schlögel 2013, 272). Das in-Beziehung-setzen erschafft Ähnlichkeiten, die die Perspektive auf Stadt vom Funktionalen zum Symbolischen erweitert.

Neben Praktiken des Beschreibens und Vergleichens sind auch Praktiken des Bewertens beobachtbar; primär im Hinblick auf das Bewerten architektonischer und städtebaulicher Qualitäten. Sieverts nimmt Gebäude und ihre Funktion sowie Nutzung ebenso wie infrastrukturelle Angebote wahr und bewertet ihre Qualität. Sieverts kontextualisiert z.B. die Altstadt von Hiesfeld als „recht gelungen, gut belebt und ‚gesund‘“ und die Bahnstraße von Dinslaken als „attraktiv“ aufgrund der zahlreichen kleinen Läden, der aktiven Nutzung und der Tatsache, dass kein Leerstand zu beklagen scheint. Die Notwendigkeit der Sanierung, wie auf einem Plakat des Bürgerbüros gefordert, bezweifelt er.

Auch hier nutzt er sich als Reflexionsgegenüber und beschreibt, was und wie er etwas gesehen hat und wie er dies bewertet. Er vollzieht Nutzungen der Anwohner\*innen von Gebäuden und Infrastruktur während seiner Recherche körperlich nach (siehe 4.1.3.3). Insbesondere die Erreichbarkeit und Nutzbarkeit, die er wiederholt prüft, nachvollzieht und bewertet, sowie die tatsächliche Nutzung spielen für Sieverts eine Rolle:

Beim angrenzenden Kino hängen Fotos von der Geschichte des Platzes und des Kinos aus, die BS fotografiert. Ein Schild und Fotografien weisen darauf hin, dass aufgrund baurechtlicher Bestimmungen durch den Neubau von Wohnungen im Hinterhof des Kinos ein Spielplatz auf ein Dach gebaut werden musste. Für dessen Bau wurden wiederum Pfeiler in den Kinosaal gebaut.

Die spezifische Wahrnehmung und Bewertung architektonischer und städtebaulicher Qualitäten ist seinem Wissensvorrat geschuldet: Neben der Arbeit in Architekturbüros, für Stadtplanungsprozesse oder in der Kooperation mit anderen Künstler\*innen hat Sieverts entsprechende Kenntnisse ausgebildet. Die transdisziplinäre Zusammenarbeit in seiner Berufspraxis hat darüber hinaus zur partiellen Übernahme der Perspektive verschiedener Disziplinen geführt. Sieverts architekturhistorische Kenntnisse lassen ihn bei der Recherche in Dinslaken einen Reihenhaustypus aus den 1950er Jahren als eine „architektonische Besonderheit“ (Sieverts IV) erkennen. Er nutzt den Baukörper als Grundlage seines Projektvorschlags. Sieverts Beschreibung wertschätzt die Mittel-Zweck-Relation der Architektur der 1950er Jahre und goutiert dessen gelungenes Verhältnis. Eine Siedlung in der Nähe Dinslakens dagegen macht in seinen Augen dagegen eine unschöne Gestaltung aus und stellt für ihn während der Recherche ein Gegenbild des gelungenen Reihenhaustyps dar:

Über einen kleinen Feldweg gelangen wir zu einer Siedlung, die BS als schrecklich, bedrückend, versiegelt bezeichnet. Er kommentiert, hier würde jeder im Baumarktschick sein Haus umgestalten (es handelt sich meistens um Doppelhaushälften) und trotzdem sieht alles gleich aus. BS fährt in gemächlichem Tempo durch die Siedlung, dreht sich immer wieder einmal um, kommentiert während der Fahrt.

Die Praxis, architektonische und städtebauliche Qualitäten zu bewerten, wird in Sieverts Beschreibungen vor Ort wiederholt deutlich. Vorgenommene Kontextualisierungen verweisen auf den Wissensvorrat architektonischer und stadtplanerischer Kontextualisierung.

#### **4.1.6.2 Die eigene künstlerische Praxis reflektieren**

Sieverts Praxis konstituiert sich durch eine langjährige Arbeit als „Stadtreisender“ und an der Schnittstelle von Architektur und Stadtplanung arbeitender Künstler. Aus der Entwicklung von zahlreichen Stadtreisen oder Projekten für Städte oder Bezirke hat er idiosynkratische Methoden entwickelt, die er in seiner Anleitung „Wie man Städte bereist“ (Sieverts 2007) cum grano salis auf eine Kurzformel bringt. In der Anleitung beschreibt Sieverts sein methodisches Repertoire augenzwinkernd, aber - so habe ich aufgrund meiner teilnehmenden Beobachtung festgestellt - präzise. Sieverts bestätigt im Interview die Genese der Anleitung, als „Beschreibung dessen, was ich wirklich gemacht habe, zumindest in den ersten Jahren in Köln. [25:15].“ (Sieverts I)

Nicht nur in Gesprächssituationen vor Ort oder im Interview, sondern auch in seinen Veröffentlichungen reflektiert Sieverts seine über die Jahre etablierten Methoden. Insbesondere auch durch die Vermittlung seiner Methoden an Studierende ist Sieverts zur Reflexion der eigenen künstlerischen Praxis herausgefordert und dazu, seine Perspektive auf den Stadtraum erfahr- und vermittelbar zu machen:

„Um die (aesthetischen) Felder der Umgebungen, durch die ich führe, herauszuarbeiten, bediene ich mich deshalb einer Wegführung, die die Gegenwart des eigenen Körpers im und seine Bewegung durch den Raum als das eigentliche Kommunikationsmittel betrachtet. [...] Es gibt eine Übung, die ich gerne mit Studenten mache, wenn wir gemeinsam Touren ausarbeiten: Am Ende unserer Recherchephase und vor der Ausarbeitung des geführten Weges bitte ich sie, die Umgebung in psychogeografische Einheiten einzuteilen, also in ‚gefühlte Bezirke‘. Die Bereiche, die sie dabei bilden, stimmen nicht nur überraschend oft überein,

sondern sie umschließen häufig auch gegensätzliche oder durch große Infrastrukturen voneinander getrennte Elemente. Nach der labyrinthischen Recherche der Studenten basiert ihre Lesart der Gegend offenbar auf einer Erfahrung von Raum als Dimension, die sich über Milieu-, Verkehrs- und Grundstücksgrenzen oft genug hinwegsetzt und stattdessen ganz anderen, häufig schwer benennbaren Faktoren Bedeutung verleiht. Dadurch wird der Blick frei für das Erkennen verborgener Identitäten, die sich keinem Leitbild, keiner Stadtplanung und keinem Reiseführer wiederfinden, die jedoch demjenigen, der sich auf diese Weise durch den Raum bewegt hat, unglaublich naheliegend, wenn nicht zwingend erscheinen.“ (Sieverts 2010, 57f).

Sieverts hat an anderer Stelle seine Abneigung gegen sprachbasierte Informationsführungen durch Städte mit dem Wort „Kettenführungen“ (Sieverts 2007, 57) kenntlich gemacht und engagiert sich für eine körperlich intensive Raumerkundung, die für das Verständnis des Ortes oder der Landschaft die „Bewegung durch den Raum als das eigentliche Kommunikationsmittel“ (Sieverts 2010, 57f) einsetzt. Die beobachteten Recherchepraktiken belegen eine derartig intensive Vor-Ort-Recherche mit Hilfe idiosynkratischer Wahrnehmungspraktiken in Bewegung. Auch die im wahrsten Sinne des Wortes ‚grenzenlose Raumerfahrung‘ findet in Sieverts Recherchepraktiken (speziell 4.1.3.2 und 4.1.3.3) statt.

Sieverts reflektiert im Interview die Strategie seiner Recherche als eine Mixtur aus intensiver Recherche und Distanznahme:

„[...] sich einfühlen ist das eine, dass man dann aber auch wieder Abstand nehmen muss und die Sachen laufen lassen muss. Also dass das so ein Wechsel ist aus Sachen suchen und Sachen auf sich zukommen lassen und so. [39:33] [...] aber mich interessiert eigentlich dann weniger, irgendeine Kunst an den Ort zu bringen, sondern diese Strategie, die im Allgemeinen als eine künstlerische Strategie behandelt wird, wobei ich aber dann und durchaus mit Hille sprechen würde, das ist keine künstlerische Strategie, sondern das ist einfach die rechte Strategie. [40:47]“ (Sieverts I)

Die Strategie, zwischen „Sachen suchen und Sachen auf sich zukommen lassen“ (Sieverts) zu wechseln bezeichnet Sieverts als eine gängige künstlerische Praxis, die ihm ebenso für andere Bereiche geeignet scheint. Das Erkunden eines Stadtteils interessiert Sieverts mehr, als eine Tour zu erschaffen oder ein Kunstwerk zu hinterlassen. Über die Klassifizierung als

künstlerischer Strategie der Wissensproduktion hinaus generalisiert Sieverts diesen Anspruch an Recherche.

Sieverts arbeitet mit topografischen Karten im Maßstab 1:25.000, die er vor einer Recherche ausführlich, vor Ort dagegen nur selten konsultiert (siehe 4.1.3.1). Nach einer Recherchephase dokumentiert er den gegangenen oder gefahrenen Weg seit einigen Jahren in den jeweiligen Karten des Gebiets, die so zu einem Archiv seiner Wegstrecken werden. Diese Dokumentationspraktik wird darüber hinaus zu einer Reflexionstechnik, die die Wege und deren Figuren *in Erscheinung treten* lässt:

„[...] dann dachte ich, OK, es ist eine 8 und dann hatte ich die 8 grob vor mir und ich hatte auch wie stark oder wenig stark der Weg mäandert und so, aber wo ich das dann zum ersten Mal eingezeichnet hab, [11:01] ist mir aufgefallen, dass der eine sehr selbstähnliche Struktur hat oder eine fraktale Struktur in der Art und der Dynamik der Richtungswechsel und der Milieuwechsel und so weiter. [...] Und wenn man sich dann den ganzen Tag anguckt, dann macht der ganze Tag als Bewegung dasselbe, was man innerhalb einer oder von zwei Stunden macht und innerhalb dieser zwei Stunden ist jede Viertelstunde auch wieder ähnlich strukturiert [11:52]. Also dieses fraktale Prinzip. Das ist mir erst aufgefallen, als ich die Linie zum ersten Mal gezeichnet habe.“ (Sieverts I)

Auch wenn die Basis seiner Recherchen topographische Karten sind, bezeichnet er Google Earth als ein nützliches Werkzeug „sowohl zur Vorbereitung als auch zum Nachvollziehen für andere“ (Sieverts I). Sieverts aktualisiert etablierte Methoden und sein Rezeptwissen (Schütz/Luckmann 1979) um die aus neuen Techniken (Google Earth) gewonnene Erfahrungen.

Der ökonomische Aspekt von Kunstprojekten findet in seiner Reflexion Widerhall. Sieverts Recherche zeichnet sich nicht nur durch eine körperlich intensive, sondern auch zeitlich intensive Recherche aus. Sieverts betont im Interview, dass seinen Touren oder Projektvorschlägen oft wochenlange Vor-Ort-Recherchen vorausgehen. Die Möglichkeit, ohne Zeitdruck einen Ort bzw. Gegend erkunden zu können, verbessert seine Arbeitssituation unabhängig von seiner Erfahrung oder seinem Vor-Wissen:

„Wenn die Tage nach hinten hin offen sind, dann wird es letztendlich viel effektiver, weil ich mich dann der Intuition überlassen kann und der Übung, die ich darin hab, wie man auch ganze Felder erschließt (22:31) und am Ende wirklich kapiert hat, was da abläuft, in diesem Feld.“

Nicht nur die anwendungsorientierte, z.B. architektonische Praxis, sondern auch die künstlerische ist von ökonomischen Zwängen beeinflusst. Insbesondere der zeitliche Faktor spielt dabei eine herausragende Rolle, denn nur selten kann bis zu einem befriedigenden Punkt recherchiert werden, in den meisten Projekten dominieren Zeitvorgaben die Recherchephase und verkürzen diese entsprechend. Eine höhere Effizienz erreicht Sieverts in seiner Reflexion dagegen durch eine offene Zeiteinteilung.

Sieverts reflektiert sowohl während meiner Anwesenheit vor Ort, als auch im Interview sowie in zahlreichen Veröffentlichungen seine Arbeitsweise. Dabei betont er die Qualität des vor-Seins und Sachen auf sich zukommen lassen als wesentlich für seine Arbeit. Auch durch die Arbeit in Vermittlungskontexten wie Seminaren oder Workshops hat Sieverts seine Arbeit reflektiert und didaktisch aufbereitet. Idiosynkratische Wahrnehmungspraktiken werden hier mit Hilfe sprachlicher Praktiken vermittelt.

#### **4.1.7 Praktiken der Ausrichtung auf die Rezeption**

Während der Recherche nutzt Sieverts meine Anwesenheit für die Reflexion seiner Wahrnehmung: er verbalisiert seine Wahrnehmungen, korrigiert sich bzw. seine Beschreibungen, fasst zusammen und kommentiert. Ebenso wird während dieser Verbalisierungen seine langjährige Vermittlungspraxis deutlich: Er zeigt sein erworbenes Wissen über Stadt und insbesondere das Ruhrgebiet und vermittelt es mir. Sieverts erklärt, zeigt, verdeutlicht und hat schon während der Recherche die Seite der Rezeption durch Dritte im Blick.

Die künstlerische Wissensproduktion inkludiert reflexive Perspektiven, die bereits auf die spätere Rezeption ausgerichtet sind und damit eine Perspektivtransformation beinhalten. Das zeigt Deweys Annahme, dass der Künstler in den Phasen der Recherche und Produktion „in sich die Haltung des Betrachters“ (Dewey 1988, 62) verkörpert.

##### **4.1.7.1 Zeigen und erklären**

Sieverts ist die Begleitung durch Teilnehmer\*innen an seinen Recherchen gewohnt.<sup>56</sup> So nutzt er Situationen nicht nur für die Verbalisierung seiner Wahrnehmungen, sondern er teilt sein Wissen. Dieses wurde insbesondere in Städten und städtischen Regionen im Rheinland und Ruhrgebiet gewonnen und von Sieverts auch auf andere deutsche wie europäische Städte übertragen und vor Ort ergänzt. Während der Recherche in Dinslaken erklärt Sieverts die Spezifik von regionalen Eigenheiten ebenso wie die Hinterlassenschaften des Steinkohleabbaus oder bis heute sichtbare geschichtliche Aspekte der Landschaftsgestaltung:

BS sammelt immer wieder Steine auf, versucht die Kohle auseinanderzubrechen, zu schmecken und riechen. Er erklärt mir den Vorgang der Eisenherstellung und den Abfallprodukten, z.B. der Schlacke, da hier viele Schlackenstücke herumliegen

Wir folgen dem Flusslauf weiter, gelangen an 2 Metallrohre, die sich wie gekrümmte Finger in den Fluss senken. BS klärt mich auf, dass diese überall im Ruhrgebiet zu finden sind, da es durch den Bergbau starke Absenkungen gibt und das Land damit tiefer liegt als die Flüsse, so dass es zu Überschwemmungen kommt. (Auf einem Schild lese ich später, dass daran auch die Nachverdichtung und zunehmende Versiegelung schuld ist). Mit Hilfe von Pumpen wird Wasser aus der Ebene abgepumpt und in die Flüsse gepumpt.

Während auf seinen Städtereisen das körperliche Nachvollziehen und Erleben von Stadt und Stadtgebieten dominiert, wird an den exemplarisch ausgewählten Stellen meines Feldprotokolls deutlich, dass Sieverts das Gesehene kontextualisiert und durch ein die Gegebenheiten vor Ort für ein Zeigen und Verdeutlichen nutzt.

Sieverts studiert das Kartenmaterial einer Gegend intensiv vor der Recherche und benutzt es vor Ort nur noch selten (siehe 4.1.3.1). Der Blick in die Karte vor Ort gilt vornehmlich der Rückvergewisserung und um mir als Teilnehmerin seiner Recherche den zurückgelegten Weg und aktuellen Standort zu zeigen. Obwohl es also für seine eigene Orientierung nicht nötig scheint, gibt er mir die Möglichkeit, die Wege nachzuvollziehen und mich über unseren aktuellen Standort zu informieren. Er verbalisiert mit diesen Orts- und

---

<sup>56</sup> Die vom Goethe-Institut in Warschau beauftragte Stadtreise „The Promised City“ wurde von einem Dokumentarfilmteam begleitet und dokumentiert in dem Film „Warschau Frankenstein“ (Büchner 2012) seine Recherche.

Wegbeschreibungen jedoch nicht nur den aktuellen Standort, sondern zeigt vielmehr die bisherige Aktivität und die zukünftige Planung auf.

Die Praxis des Verortens ist wiederholt beobachtbar und dient weniger, wie oben gezeigt wurde (4.1.3.1), der eigenen Orientierung, sondern mit Hilfe der Verbalisierung der Reflexion, Planung und Vermittlung.

#### **4.1.7.2 Führen**

Während der Fahrten mit dem Fahrrad ebenso wie beim Gang durch die zu erforschenden Gebiete wird Sieverts Erfahrung im Führen von Einzelpersonen und Gruppen deutlich. Er zeigt mit seinen Bewegungen deutlich an, welchen Weg er nehmen will oder weist mich auf Unwägbarkeiten , während ich ihm per Fahrrad auf einem kleinen Trampelpfad folge:

BS fährt in ziemlich zügiger Geschwindigkeit durch den Wald und hat noch die Zeit und Muße, mich vor einem aus dem Dickicht herausragenden Stück Ast zu warnen. Dabei dreht er sich auf dem Fahrrad während des Fahrens um und zeigt mit dem Kopf auf die Seite und in die Richtung, wo der Baumstumpf herausragt und meinen Speichen nahekommt. Ich verhake mich etwas mit den Pedalen darin, wohl aber auch, weil ich mich über die plötzliche Warnung von Boris erschrocken habe und sie bemerkenswert finde. Obwohl auch er den Weg zum ersten Mal fährt, hat er Zeit, sich selbst zu orientieren, zu fahren und mich zu warnen.

In mehreren Einträgen meiner Feldnotizen beschreibe ich, dass Sieverts durch das Gelände *führt* und ich *folge*. Er gibt mit den Bewegungen seines Körpers die Richtung vor, ich kann leicht antizipieren, wohin es weiter geht. Es ist an den Recherchetagen in Dinslaken zu keinerlei Zusammenstößen oder Verwirrungen gekommen. Am dritten Tag der Recherche ist dieses fast eingespielte System jedoch zunächst schwierig. Ich notiere:

Das Tempo gestaltet sich heute für mich zuerst schwierig: einige Male wäre ich fast in BS hineingefahren, da er plötzlich bremst und ich heute nicht mitbekomme, dass er anhalten will. Mit der Zeit groovt es sich aber wieder ein, dann klappt das inzwischen so erprobt erscheinende „Führen und Folgen“ wieder.

Das kurzfristige Scheitern macht deutlich, wie problemlos es für mich möglich war, an den anderen Recherchetagen Sieverts zu folgen und als möglichst „unscheinbare“ und nicht störende Begleitung an seinen Recherchen teilzunehmen. Mein „folgen können“ zeigt Sieverts’ „führen können“ mit Hilfe verbaler wie körperlicher Praktiken und das den Praktiken inhärente didaktische Grundmoment (Schindler 2011, 181).

#### 4.1.8 Zusammenfassung

Die empirischen Daten der Wissensproduktion von Boris Sieverts zeigen eine multisensorische Recherche im Raum der Stadt, die die Nutzungen und die Wahrnehmungsangebote des Stadtraumes zusammenträgt. Die beobachteten Recherchepraktiken zeigen auch die Bedeutung der reflexiven und explikativen Praktiken für die künstlerische Wissensproduktion.

Die Praktiken der Raumwahrnehmung, des Sehens und der Explikation stellen Praktikenensembles dar, die als spezifische Praktiken der Wissensproduktion beschreibbar sind:

Sieverts untersucht Infrastrukturen, Architekturen ebenso wie planerische Dokumente und Modelle. Den Nutzungen der Anwohner\*innen und ihre Bewegungspraxis folgt er in seiner Recherche und vollzieht sie nach. Die Wissensproduktion findet in Bewegung im Stadtraum statt und umfasst einen umfangreichen, sensuellen Kontakt mit der Stadt.

Sieverts verschafft sich zunächst einen Überblick über den zu untersuchenden Raum. Dazu nutzt er vorab Karten, um sich eine Übersicht zu verschaffen, die er durch multiperspektivische Standpunkte ‚vor Ort‘ erweitert. Durch die jahrelange Praxis kann Sieverts die Informationen der Karten inkorporieren und vor Ort auf sie zurückgreifen. Die beobachteten Praktiken der Orientierung zeigen die Verwiesenheit auf ein routinisiertes Ausüben. Sieverts Bewegungen durch den Raum sind geprägt von zahlreichen Perspektiv- und Richtungswechseln sowie von der induktiven Strategie, zunächst die Umgebung und erst zum Abschluss der Recherche die Orte selbst aufzusuchen, um die es gehen soll. Aus den zahlreichen Sinneswahrnehmungen sucht Sieverts verallgemeinerbare Erkenntnisse über die Gegend um den untersuchten Ort zu ziehen.

Aus der Vielzahl der besuchten Orte erschließt Sieverts den Raum seiner Untersuchungen. Die Bewegungen durch den Raum stellen diesen sowohl als Stadt- als auch als Wahrnehmungsraum her. Die derart raumbildenden Maßnahmen vollziehen sich zu Fuß und auf dem Fahrrad. Urbane Mikroräume werden durch die Recherchepraktiken des Nutzungen Nachvollziehens erschlossen: Die Nutzungen der Anwohner\*innen sind als Praktikenensembles dahinter sehen, hineinschauen und verfolgen beobachtbar. Diese Praktiken verweisen auf das Teilen von Raumnutzungen und damit Raumerfahrungen mit den Nutzer\*innen und Anwohner\*innen in ihren täglichen Routinen. Sieverts hat diese

Recherchepraktiken inkorporiert, als dass sie als ein stetes dahinter sehen, hineingehen und verfolgen deutliche werden. Er vollzieht die Nutzungen nach und nutzt selbst', was zu einem umfangreichen Bild des erkundeten Gebietes beiträgt. Ebenso sind die zahlreichen Richtungswechsel und das Einholen verschiedener Perspektiven ein wesentlicher Aspekt der Recherchestrategie. Die Praktiken der Raumwahrnehmung erzeugen eine Multiperspektivität, die sich weniger durch ein gezieltes Suchen, als durch einen Prozess des Anreicherns ergeben kann.

Visuelle Praktiken, wie das Fotos machen, nutzt Sieverts routiniert, um Wahrnehmungen zu fixieren oder Gegebenheiten vor Ort in ihrer Bildqualität zu betrachten. Seine langjährige Auseinandersetzung mit urbanen Räumen hat zu inkorporierten Wahrnehmungsschemata geführt, die zu einer spezifischen Perspektive auf den Stadtraum führen. Die fixierten visuellen Eindrücke dienen ebenso als Mnemotechniken der an den Orten gemachten Erfahrungen. Die gemachten Fotos als Artefakte dieser Erinnerungspraktik rekurrieren bei der Produktion wie der Rezeption eine Erinnerung an die während Aufenthalts vor Ort gemachten Sinneseindrücke - und Wahrnehmungserfahrungen und intensivieren damit die Auseinandersetzung mit dem Raum. Praktiken des Foto Machens, des Aussortierens sowie die Bildbetrachtung tragen zur Auseinandersetzung mit den besuchten Orten bei und stabilisieren Sinneseindrücke, Erinnerungen sowie eine spezifische, technikvermittelte Perspektive auf die besuchten Orte und damit eine mediale Raumherstellungspraxis, die die körperliche Raumherstellungspraxis ergänzt.

Die intensive körperliche Recherchepraxis macht zudem eine konstante Bezugnahme auf die sinnliche Wahrnehmung erforderlich. Dies geschieht über Richtungs- und Perspektivwechsel und das Vermeiden von Rückwegen. Hier zeigt sich die Verschränkung von Bewegung und Wahrnehmung, indem Praktiken des sich Fortbewegens und des Sehens miteinander in Bezug gesetzt werden, um Ermüdungen zu vermeiden.

Sieverts' Recherchepraxis profiliert die lange und intensive Anwesenheit vor Ort, die Sammlung multisensorischer Sinneseindrücke und ein langes Offenhalten der Suchbewegung. Durch den zeit- und bewegungsintensiven Aufenthalt vor Ort werden Praktiken des Explizierens zu einer wichtigen Instanz der Wahrnehmungssensibilisierung: Da vor Ort in der Bewegung des Gehens oder Radfahrens keine Dokumentation stattfinden kann und die Stillstellung durch das Fotografieren vor allem die visuellen Eindrücke fixiert, ist eine Explikation der eigenen Wahrnehmungen an ein Gegenüber eine willkommene Gelegenheit, die Sinneseindrücke zu transformieren und ein Stück weit zu fixieren.

Sieverts Recherchepraxis ist bestrebt, einem Ort und seiner „Eigenlogik“ (Berking/Löw 2008) mit Hilfe der Instrumentalisierung sinnlicher Wahrnehmung und idiosynkratischen Methoden auf die Spur zu kommen. Die zeit- und bewegungs-intensive Sammlung von Wahrnehmungen und Eindrücken vor Ort, die den Modus der Suchbewegung lange offenhält, ist struktureller Bestandteil seiner Recherche. Dabei geht es immer auch darum, das eigene Wahrnehmungsrepertoire zu prüfen, um vorschnelle Schlussfolgerungen zu hinterfragen bzw. zu vermeiden. Dies stellt einen wesentlichen Bestandteil der Reflexion dar: Reflektierendes Denken besteht nicht darin, einen Gedanken sofort zu akzeptieren, sondern hat mit einer Beunruhigung zu tun. So markiert Dewey das Aufschieben von Schlussfolgerungen als wichtiges Element der Reflexion: „Einen Zustand des Zweifels zu ertragen und systematisch weiter zu forschen, das sind die wesentlichen Elemente des Denkens.“ (Dewey 1951, 16).

Sieverts nutzt meine Anwesenheit als Teilnehmerin seiner Recherchen, um seine Sinneseindrücke zu verbalisieren. Über die Explikation stabilisiert und überprüft Sieverts seine Wahrnehmungen. Dieser Transformationsprozess markiert einen Bestandteil der Wissensproduktion. Das In-Beziehung-Setzen von Wahrnehmungen arbeitet durch die Explikation auf das logische Schlussfolgern hin: „Worte sind nicht nur Namen oder Titel oder Einzelbedeutungen, sie bilden auch Sätze, in denen die Bedeutungen geordnet und zueinander in Beziehung gebracht werden“ (Dewey 1951, 187). Die Explikation des Wahrgenommenen stellt darüber hinaus eine Distanzierung zur eigenen Wahrnehmungspraxis dar und eröffnet die Möglichkeit zur Überprüfung und Kontextualisierung. Die Wissensproduktion zeigt sich damit sowohl im Wahrnehmen als auch im „darauf bezogenen Sprechen - im Gewährwerden, im Vermuten, im Erklären, im Schlussfolgern, im Rechtfertigen, im Kritisieren“ (Hörning 2004, 37).

Sieverts Recherche folgt einer Suche nach Dingen, die dem Ort eigentümlich sind, und damit sowohl das Spezifische als Differenzkriterium wie auch das Typische. Aus dem Finden der Eigentümlichkeiten von Orten erschließt sich die Eigenlogik einer Gegend. In ethnologischer Perspektive ist Sieverts auf das lokale Wissen (Geertz 1983) der Anwohner\*innen angewiesen und macht dies zum Gegenstand seiner Suche: Lokales Wissen umfasst

„die kognitive Dimension des praktischen Handelns im Umgang mit konkreten materiellen Gegebenheiten, wie sie unter den Bedingungen ‚vor Ort‘ verfügbar sind. ‚Lokales Wissen‘ kann sich aber auch auf semiotische (nichtsprachliche und sprachliche) Repräsentationen beziehen“ (Ernst/ Paul 2013, 19).

Dieses praktische Alltagswissen ist stark kontextgebunden und lokal spezifisch. Dabei produziert Sieverts dieses Wissen nicht selbst, sondern spürt es auf und eignet es sich durch die beschriebenen Praktiken der Raumwahrnehmung und des Sehens an.

## 4.2 Martin Nachbar

Im März und April 2014 begleitete ich die Recherchen des Choreografen Martin Nachbar für seine Geh-Performance „Gänge - Gemeinsam um die Häuser (bei Kampnagel) ziehen“ in Hamburg. Ich folgte Nachbar bei seinen Recherchen zu Fuß rund um das Gelände der Internationalen Kulturfabrik Kampnagel sowie bei den Proben mit den Performer\*innen im K3 - Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg und um das Kampnagel Gelände herum. Aus den entstandenen Fotos, Videos, Feldnotizen und schließlich den Feldprotokolle ebenso wie aus Texten, die mir Nachbar über und von seiner Arbeit zur Verfügung stellte, explizierte ich die Praktiken der Wissensproduktion. Auch mit Nachbar führte ich (im Juni 2021) ein Interview im Anschluss an seine Lektüre meiner Auswertungen und er bestätigte die Aktualität der beschriebenen Recherchepraxis.

### 4.2.1 Zur Person

Martin Nachbar wurde 1971 in Düsseldorf geboren. Im Alter von 19 Jahren begann Nachbar zu tanzen und erlernte verschiedene Tanz- und Bewegungstechniken wie Graham, Contact Improvisation, zeitgenössischer Tanz, Body-Mind-Centering, Feldenkrais, Alexander-Technik, Ballett und Mime. Nachbar studierte an der School for New Dance Development (SNDD) in Amsterdam Tanz und Choreographie und erhielt den Amsterdam Master of Choreography (AMCh / DAS Choreography) De Academie voor Theater en Dans in Amsterdam. Nachbar hat seit 2001 mehr als 20 Stücke erarbeitet. Seine Auseinandersetzung mit der deutschen Tänzerin, Choreographin und Tanzpädagogin Dore Hoyer und insbesondere ihrem Tanzzyklus „Affectos Humanos“, in dem sich Hoyer mit den Themen „Ehre/Eitelkeit“, „Begierde“, „Hass“, „Angst“ und „Liebe“ auseinandersetzt, mündete 2008 in der Performance „Urheben Aufheben“. Gemeinsam mit seinem Vater erarbeitete Nachbar das Stück „Repeater“, in dem die Vater-Sohn-Beziehung auf der Bühne verhandelt wird; das Stück wurde an diversen Aufführungsorten weltweit gezeigt. Martin Nachbar verbindet eine jahrelange Zusammenarbeit mit dem belgischen Dramaturgen Jeroen Peeters. 2005 erarbeitete er gemeinsam mit dem Choreographen Jochen Roller das Stück „mnemonic nonstop“, für dessen Recherche sie vier Städte in Europa bereist und kartographiert haben. „Straßenverläufe werden assoziiert mit Gedanken, Begegnungen simultan verzeichnet und Beobachtungen vermerkt. Durch

Übereinanderlegen der unterschiedlichen Karten bilden sich Schichten, die, gegeneinander verschoben, eine Legende formen, welche die beiden Tänzer bei der Arbeit anleitet.“ (Nachbar 2021). Die entstandenen Aufzeichnungen nutzen die beiden Tänzer als „kinetisches Logbuch“ (ebenda) und machten es zur Grundlage ihres Bewegungsmaterials für ein Bühnenstück. Inspiriert durch diese Arbeit, beschäftigt sich Nachbar seitdem immer wieder mit dem Gehen, sowohl als Tanzbewegung in Bühnenstücken, als auch in partizipativen Formaten im Straßenraum.

Nachbar war von 2012 bis 2014 Stipendiat des künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs „Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste“, einer Kooperation zwischen der HafenCity Universität und den künstlerischen Institutionen K3 - Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg und dem Fundus Theater. Die Stipendiat:innen des Kollegs, Regisseur\*innen, Filmer\*innen, Choreograph\*innen, Performancekünstler\*innen oder Dramaturg\*innen, arbeiteten künstlerisch und wissenschaftlich mit „Verfahren transdisziplinären Forschens zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft“ (Graduiertenkolleg Versammlung und Teilhabe 2021) zu Themen von Versammlung und Teilhabe, mit dem Ziel, ihren Forschungsprozess als einen Prozess gesellschaftlicher Teilhabe zu öffnen. 2018-2020 war Nachbar Graduiertenstipendiat des Forschungsschwerpunkts „Künstlerische Therapien in Gesundheitsförderung und Prävention“ an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg. Er verfasst eine künstlerisch-wissenschaftliche Dissertation sowie wissenschaftliche Artikel. Nachbar arbeitete als Dozent an Hochschulen wie der SNDO, dem Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin (HZT), SEAD Salzburg Experimental Academy of Dance, P.A.R.T.S. - Performing Arts Research and Training Studios oder am MA Performance Studies der Universität Hamburg. Seit 2020 hat Nachbar die Professur für Szenische Körperarbeit am Fachbereich Darstellende Kunst der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main inne.

#### **4.2.2 Zum Projekt: Gänge**

Die Arbeit „The Walk“ entwickelte Martin Nachbar 2012 als Koproduktion für das Forum Freies Theater Düsseldorf und den Sophienscenen Berlin mit seinen Künstlerkolleg\*innen Ehud Darash, Boris Hauf, Zoe Knights, Jeroen Peeters sowie Noha Ramadan in Berlin. Das Stück wurde in Berlin, Düsseldorf, Hamburg und Essen gezeigt. Nachbar hat es im Rahmen

seiner Arbeit für das Doktorandenkolloquium „Versammlung und Teilhabe“ 2014 unter dem Titel „Gänge - Gemeinsam um die Häuser (bei Kampnagel) ziehen“ für Hamburg adaptiert.

„The Walk“ wurde im Februar 2012 zunächst als Indoor-Version in den Sophienscælen uraufgeführt; im Mai 2012 folgte die Aufführung des Stücks rund um die Berliner Sophienscæle, an der je ca. 20 Besucher\*innen teilnehmen konnten. In dem auf der Webseite der Sophienscæle veröffentlichten Abendzettel findet sich folgende Beschreibung:

„Das Theater ist eines von vielen Gebäuden in der Stadt. In ihm performen Menschen, andere Menschen schauen dabei zu. Auf dem Weg dorthin driften die Gedanken im Rhythmus der Schritte durch die Straßen der Stadt. THE WALK beschreitet diesen Weg, indem es das Publikum einlädt, gemeinsam mit den PerformerInnen einmal um den Block der Sophienscæle zu gehen - vom Theater weg und gleichzeitig zum Theater hin. Gemeinsam werden die Beteiligten zu PassantInnen, die Stadt wird zur interaktiven Kulisse eines Stückes, das Weg ist. Wir finden, es lohnt sich zum Theater zu gehen. Wir wollen den Weg zum Theater begehen. Wir glauben, dass das auch politisch sein könnte. Wir hoffen, dass Sie mitgehen werden.“ (Sophienscæle/Nachbar 2013)

Der Wortbedeutung nach meint das Substantiv ‚walk‘ sowohl Spaziergang, Schritt, Runde, Gang, Weg, Anmarsch, Wanderweg, Fußmarsch oder im Tanzkontext auch Gehschritt (Pons 2021). Der Titel der Performance „The Walk“ bezieht sich auf den Gang zum Theater und von ihm weg, verweist aber auch auf die Theatralität des Gehens im Stadtraum ebenso wie auf die verschiedenen Qualitäten, die das Gehen einnehmen kann (Spaziergang, Anmarsch, Fußmarsch), sowie auf die Materialität des Weges, der begangen wird (Weg, Wanderweg). Auch das deutsche Wort ‚Gang‘ schließt diese materielle wie performative Ebene ein, indem es sowohl die Bewegung des Gehens, die Art des Gangs, das teleologische Gehen zu einem bestimmten Ort, den Ab- und Verlauf sowie den überdachten Weg bezeichnet (Duden 2021).

Nachbar hat die Auseinandersetzung mit dem Gehen im öffentlichen Raum zur Grundlage seiner künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeit im Rahmen des Graduiertenkollegs „Versammlung und Teilhabe“ gemacht. Die Kollegiat\*innen waren aufgefordert, ihre künstlerischen Abschlussarbeiten im Mai 2014 in der Internationalen Kulturfabrik Kampnagel in Hamburg zu präsentieren. Nachbar aktualisierte sein bereits in Berlin erarbeitetes und aufgeführtes Stück für die Aufführung in Hamburg, die er unter dem Titel

„Gänge - gemeinsam um die Häuser (bei Kampnagel) ziehen“ im Mai 2014 zur Aufführung brachte.

Nachbar hat die Performance in wissenschaftlichen Kontexten reflektiert, z.B. bei Vorträgen: Am 5. Oktober 2014 hielt er im Rahmen des GTF Symposiums „Tanz Raum Urbanität“ einen Vortrag und gab einen Workshop mit dem Titel „The Walk: Erkundung städtischen Gehverhaltens“. Er hielt eine Vorlesung mit dem Titel „The Walk - Gehen und Performance im Stadtraum“ am 13.03.2018 in der Hochschule für Künste im Sozialen Ottersberg im Rahmen von „punctum - Expertenvorträge aus KUNST.FORSCHUNG.PRAXIS“, einer Ringvorlesung des Forschungsschwerpunkts „Künstlerische Interventionen in Gesundheitsförderung und Prävention“.

Nachbar hat den Ablauf der Performance, wie er in Berlin erarbeitet wurde, für die Umgebung um das Gebäude der Internationalen Kulturfabrik Kampnagel adaptiert. „Gänge - gemeinsam um die Häuser (bei Kampnagel) ziehen“ besteht aus ca. 9 Scores. Als Scores bezeichnet man in der zeitgenössischen Tanzwissenschaft und -praxis „Sets von Anweisungen“ (Klein 2015, 112), die „einen orientierenden Handlungsrahmen“ (ebd.) setzen. Scores können in unterschiedlicher Weise fixiert werden (schriftlich, als Zeichnung, etc.) und verschiedene Informationen bereit halten (Bewegungsqualität, Zeiten, Art der Ausführung einer Bewegung etc.). Im Sinne einer regelgeleiteten Improvisation (siehe 2.3.2) werden die Bewegungen der Performer\*innen zwar gerahmt, die individuelle Bewegungsausführung den Performer\*innen in Abstimmung mit den raum-zeitlichen Gegebenheiten freigestellt (vgl. Klein 2015, 35f).

Die Scores von „Gänge - gemeinsam um die Häuser (bei Kampnagel) ziehen“ lauten im Einzelnen:<sup>57</sup>

Beginn: Rede (drinnen/im Foyer K3) und Scrambeln (nur Performer)

1. langsam gehen, beschleunigen und an Restaurantmöbeln vorbeigehen
2. (an großer Straße) rückwärts gehen
3. unterirdisch gehen und sich zerstreuen
4. sich wieder versammeln, homolateral gehen, drehen
5. stampfen, springen und hüpfen im Hinterhof

---

<sup>57</sup> Nachbar hat mir das Dokument zur Verfügung gestellt, in dem er den Ablauf für seine Performer\*innen in Hamburg beschrieben und auf einer Zeichnung die Wegstrecke festgehalten hat. Während der Proben wurden die einzelnen Scores zwar differenziert, die Wegstrecke als solche blieb, wie von Nachbar zuvor recherchiert, erhalten. Entsprechend habe ich in der Aufzählung der Scores das Dokument von Nachbar um die während der Recherchephase hinzugefügten Angaben ergänzt.

6. schnell/in einer Linie an einer Hauswand/Mauer entlang gehen
7. Striche vermeiden
8. Silly Walks
9. „Blind Walk“: sich an einem Seil festhalten und blind ins Theater zurück gehen

Ende: Sich wieder im Theater versammeln, einen Schnaps trinken

Die Recherchephase von Martin Nachbar in Hamburg lässt sich als zweifältig beschreiben: Nachbar hat 1. ohne Performer\*innen die Umgebung um die Internationale Kulturfabrik Kampnagel untersucht und nach Umsetzungsmöglichkeiten der in Berlin entwickelten Scores in Hamburg gesucht und 2. gemeinsam mit den Performer\*innen die Scores an die Gegebenheiten angepasst und differenziert.

Auch wenn die Recherche für das Stück mit der Aufführung nicht abgeschlossen ist (Peters 2013, 10), mache ich, wie auch bei der Teilnehmenden Beobachtung von Boris Sieverts', die Aufführung als solche nicht zum Bestandteil der Auswertung. Die Recherchephase endet für meine Untersuchung mit der letzten Probe.

Die Probenstage mit den Performer\*innen erfordern eine Gestaltung der Zusammenarbeit. Neben den beobachtbaren Praktiken der Wahrnehmung, Explikation und Reflexion oder des Transponierens, die im Folgenden beschrieben werden, sind arbeitsorganisatorische Praktiken nötig, die im Ergebnis zu beobachten sind: Nachbar hat Performer\*innen ausgewählt, kontaktiert und die gemeinsamen Probenstage sowie die dafür nötigen Räume organisiert und allen Performer\*innen (und auch mir) den Score vor den Proben zur Verfügung gestellt. Für mich während des Probenprozesses beobachtbar sind Praktiken der Zeitorganisation. Am Anfang der Probenstage mit den Performer\*innen gibt Nachbar den Ablauf für den Tag bekannt, so wie er ihn sich vorgestellt hat und er wiederholt nach Pausen bzw. zu bestimmten Tages-Abschnitten, was als nächstes kommt. Die strukturierenden Anmerkungen ermöglichen es den Performer\*innen, ihre Kräfte und Aufmerksamkeit für den Probenstag einzuteilen und ggf. in andere Anforderungen einzupassen. Nachbar fördert durch Praktiken des Feedback Gebens und Einholens eine kollaborative Arbeitsatmosphäre.

### 4.2.3 Praktiken der Orientierung und Raumwahrnehmung

Nachbar verschafft sich zunächst einen Überblick über das Gebäude und Gelände um die Internationale Kulturfabrik Kampnagel, die er nach eigenen Angaben von früheren Aufenthalten bereits kennt. Praktiken des sich Orientierens ebenso wie das Praktikenensemble „Perspektiven einholen“ dienen der Orientierung im und einer Wahrnehmung des Raumes. Die Organisationstruktur des Nebeneinanders bzw. die Objekte, zwischen denen sich der Raum aufspannt (Löw et al. 2008) werden mit Hilfe mikrostruktureller Praktiken erkundet. Beide Praktikenensembles finden vornehmlich im Gehen statt.

Nachbar bezeichnet das Theater im Interview (Nachbar I) als „Intensivierungsmaschine“ und zeigt dort wie in seinen Arbeiten sein Interesse am öffentlichen Raum und am Theater in ihrer Qualität als Räume im Sinne eines relationalen Raumverständnisses, das räumliche Settings als Praktiken beeinflussend und von ihnen beeinflusst versteht. Nachbars Wahrnehmungspraktiken, so wird im Folgenden gezeigt, fokussieren auf eine Wahrnehmung des Stadtraums als Bühnenraum. Die Praxis des Kommentierens seiner Wahrnehmungen mir gegenüber (siehe 4.2.5) erlaubt mir als teilnehmende Beobachterin, seinen Wahrnehmungen zu folgen.

#### 4.2.3.1 Sich orientieren

Martin Nachbar kennt nach eigenen Angaben das Kampnagel-Gebäude und -Gelände sowie die nähere Umgebung von früheren Aufenthalten. Er gibt an, erst kürzlich das Kampnagel gegenüberliegende Wohngebiet mit einem VHS Kurs und Studierenden des MA Performance Studies der Universität Hamburg erkundet zu haben.

Zur Vorbereitung hat Nachbar sich die Umgebung von Kampnagel auf einer Karte angesehen. Auf die Frage, ob er noch weitere Hilfsmittel genutzt hat, antwortet er im Interview:

„Nein. Ich hab' nur Google Maps benutzt und dann halt Rumlaufen. ((Lachen)) Meine Füße sind das hauptsächliche Mittel. #00:04:31-6# [...] Das war auch in den anderen Orten, also Berlin Mitte, Essen und Düsseldorf genauso. Also ich habe nicht nach Informationen gesucht, was es da gibt, über Geschäfte oder über die Geschichte von Gebäuden. #00:04:58-3# Ich will ja, dass das Publikum irgendwie das nachvollziehen kann, was ich da mache oder was wir da machen und zwar möglichst ohne Sprache.

Insofern versuche ich dann selber auch nur mich zu orientieren und dann rumzulaufen und das wahrzunehmen im Rumlaufen.“ [00:05:19-9] (Nachbar IV)

Nachbar nutzt für seine Recherche vor Ort einen Ausdruck von Google Maps, in dem das jeweilige Gebiet ausschnittsweise gezeigt wird. Nachbar zeigt eine gute Orientierung im Sinne eines erfolgreichen Abgleichs der gebauten Realität mit dem Kartenmaterial. Am ersten Tag seiner Recherche vor Ort jedoch hat er seine Karte vergessen und nutzt für eine kurze Recherche mein Smartphone bzw. dessen Karten App und stellt sofort fest, dass eine Brücke, die er während der Recherche am Tag betreten hat, dort nicht verzeichnet ist (Feldprotokoll vom 29.3.14) Während seiner Recherche in der Umgebung des Kampnagel Gebäudes hält Nachbar gelegentlich inne, sieht auf seinen Ausdruck von Google Maps oder zeigt mir auf der Karte, wo wir sind und erklärt, was er sucht. Auch hier zeigt sich, ein ‚sich zurechtfinden Können‘, ein Finden ohne Suchen (Stegmaier 2008, 1) Das Gehen von Umwegen oder ein suchendes sich-Umsehen notiere ich nur ein einziges Mal (Feldprotokoll vom 29.3.2014).

Bei den ersten beiden Recherchehängen ohne Performer bleibt er gelegentlich stehen, macht sich Notizen und sieht sich um. Die ersten beiden Recherchegänge sind geprägt von einem zügigen Gehen, das nur unterbrochen wird vom gelegentlichen Notizen machen und stehenbleiben, um sich nach allen Seiten umzusehen. Das daraufhin folgende Weitergehen wirkt stets zielgerichtet, was auf eine gelungene Orientierung schließen lässt.

Jedoch kommt es auch zu Rückwegen. Beim 2. Recherchehang stellt Nachbar fest, dass der Weg auf den Parkplatz von Kampnagel sowie später die Grünfläche am Parkplatz nicht geeignet sind. Schon beim Gang auf den Parkplatz und später zur Grünfläche wird sein Schritt langsamer, seine Bewegungen suchender. Schließlich dreht er um und macht zu mir bzw. in die Kamera eine halb ernste Geste des Bedauerns. Die vorgefundene Wegstrecke und Fläche stimmt mit den Erfordernissen für die Scores nicht überein, der eingeschlagene Rückweg zollt dieser Erkenntnis Tribut und vermeidet ein weiteres „sich aufhalten“ vor Ort.

#### **4.2.3.2 Verschiedene Perspektiven einnehmen**

Während der Erkundung des Gebiets um das Kampnagel Gelände notiere ich wiederholt in meinen Feldnotizen, dass Martin Nachbar stehen bleibt, z.B. auf eine Mauer springt und sich von dort umsieht oder er sich auf eine Treppenstufe stellt und von dort auf die Barmbeker Straße sieht. Die Einnahme verschiedener Sicht-Punkte lässt sich vielfach beobachten: Während er auf der einen Seite der Jarrestraße steht, sieht er hinüber zur

anderen Seite. Er wendet während des Gehens den Kopf in alle Richtungen oder bleibt wiederholt stehen, um sich umzusehen.

Aber auch die Perspektive des Teilnehmers der Performance nimmt Nachbar ein. Nachbar nimmt an seinem ersten Tag der Recherche eine Brücke über den Osterbekkanal und geht auf der Rückseite des Kampnagel Geländes entlang zurück zur Barmbeker Straße. Dazu notiere ich:

Wir gehen auf der anderen Seite des Osterbekkanals entlang sehen Kampnagel von hinten. Das meint er, sei auch eine gute Perspektive. In dem Stück gehe es auch darum, vom Theater wegzugehen und dabei doch die ganze Zeit im Theater (der Stadt) zu sein. (Feldprotokoll 29.3.14)

Praktiken des „Perspektiven Einnehmens“ zeigen sich als eng verknüpft mit Praktiken des Imaginierens (4.2.5.2): Wenn Nachbar z.B. expliziert, warum er zurückgegangen ist, wird deutlich, dass er schon während der Recherche die Perspektive der Rezeption einnimmt. Auch hier werden reflexive Perspektiven deutlich, die schon während der Recherche auf die spätere Rezeption ausgerichtet sind und eine Perspektivtransformation beinhalten, wie Dewey es markant für die künstlerische Recherche und Produktion formuliert (Dewey 1988, 62).

#### **4.2.3.3 Stadtraum als Bühne etablieren**

Martin Nachbars Recherche in Hamburg ist auf die Umsetzbarkeit der Scores seines Stückes „The Walk“ fokussiert. Wie er im Interview (Nachbar I) angibt, interessiert ihn die Perspektive auf Stadt als Bühne, in der Bewegungen in Erscheinungen treten und wahrnehmbar werden, sie also beobachtet und aufgeführt werden können. Zeitgenössische Choreographie und Theater sind geprägt von einem performativen Aufführungsbegriff, in dem die theatrale Situation nicht mehr nur den Blick aus einem abgedunkelten Raum auf die erleuchtete Guckkastenbühne darstellt, sondern eine aktive Partizipation des Publikums verlangt, die u.a. auch den Akteuren in unterschiedliche Bühnensettings folgt. Nachbar kehrt die Perspektive um und lässt die sich im Stadtraum bewegend Passanten zu Akteuren werden, indem er ihre spezifische Art und Weise zu gehen in Scores wie den „Silly Walks“ aufgreift und hybridisiert. Die gebaute Ordnung der Stadt - Treppen, Torbögen oder Gehwegabschnitte zwischen zwei Bäumen - wird so zu einer Bühnensituation, in dem Passanten ausschnitthaft zu Akteuren werden und ‚die Bühne betreten‘. Zugleich werden Stadträume in ihrer Qualität als Bühne bewertet und für die Performance organisiert.

Nachbar sucht während seiner Recherchen nach Orten, die Auf- und Abgänge bieten, die ein Zuschauen und eine theatrale Erfahrung ermöglichen. Die Orte stellen Punkte in der Stadt dar, die durch ihr bauliches Setting als Bühnenraum etabliert werden können. Potentielle Bühnenräume werden in der Stadt zunächst gesucht und später als solche performativ hergestellt. Auch hier bildet sich ein relationales Raumverständnis ab (de Certeau 1988, 218)

Da Nachbar seine Recherche während der ersten beiden Durchgänge kommentiert und sein Anliegen in den Probendurchläufen mit den Performer\*innen kommentiert, finden sich in meinen Feldtagebüchern zahlreiche Belege für diese Suche nach bühnenartigen Orten in der Stadt. Die Sicht von den Arkaden am Osterbekkanal auf die Barmbeker Straße kommentiert Nachbar während seines ersten Rundgangs als mögliche Schlussituation seines Stücks:

Er stellt sich auf die Treppenstufen und probiert die Sicht auf die Barmbeker Straße aus. Hier könnte The Walk enden, meint er, in umgekehrter Theaterperspektive (Zuschauer schauen hinauf auf die Straße, auch wenn die hinteren vielleicht nicht so gut sehen), man könnte sich hier auf den Stufen versammeln und die Performance beenden. (29.3.14)

Statt eines Blicks der Teilnehmer\*innen der Performance AUF die Performer auf der Bühne interessiert sich Nachbar hier für die umgekehrte Positionierung: die Zuschauer sehen zu den Performer\*innen hinauf und zugleich auf den Verkehr und die Bewegungen auf der Barmbeker Straße. Die Arkaden markieren den Zuschauerraum und stellen die Zuschauer\*innen in einem begrenzten Ort still, während die Performer\*innen den Blick auf das Treiben auf der Straße lenken.

Auch die Bewertung der Kampnagel Nachbarschaft erfolgt mit Blick auf die möglichen Bühnensituationen. Während des ersten Rundgangs kommentiert Nachbar das Kampnagel gegenüberliegende Viertel. Das Stadtviertel bietet nach Ansicht Nachbars wenig Bühnensituationen im Sinne eines Sehen und Gesehen-Werdens und damit wenige Möglichkeiten, in Auseinandersetzung mit anderen zu treten. Die architektonische Gleichförmigkeit des Stadtviertels beurteilt Nachbar als urban und stadtplanerisch interessant, aber als erfahrungsarm. Hier wird Nachbars gehende Perspektive deutlich: Mögen derartige Stadtviertel aus ökonomischer, stadtplanerischer oder architektonischer Sicht sinnvoll und stilistisch einheitlich sein, bieten sie aus künstlerischer Perspektive und mit Blick auf mögliche Situationen, die sinnlich erfahren werden, wenig Anreiz. Nachbar geht es hierbei sowohl um Orte, an denen Austausch stattfinden kann, als auch um ein ‚Sehen

und Gesehen Werden'. So interessiert ihn bspw. die Möglichkeit, dass Gäste eines Cafés dem Treiben auf der Straße und insbesondere der Aufführung zusehen. Die Bühnensituationen ergeben sich für Nachbar im städtischen Kontext durch das Zusammenspiel von Sehen und Gesehen Werden im öffentlichen Raum. Nachbar inszeniert sie konkret, wenn er die Performance vom Mitmachen auf Zusehen umstellt und die Teilnehmer\*innen als Zuschauer\*innen stillstellt. Der Score „Silly Walks“ soll nur von den Performer\*innen ausgeführt werden und die Teilnehmer\*innen vor allem zusehen. Dazu sucht Nachbar bei seinen Recherchen eine ‚Bühne‘ und findet sie an einem Torbogen:

Dann geht es weiter in eine ‚Unterführung‘, so MN, zwischen zwei Neubauten mit den Silly Walks. Dies solle, so MN weiter, ein theatraler Moment werden, bei dem die Zuschauer zuschauen und nicht mitmachen. (7.5.14 um 10 h in der K3)

Die für die Bühnensituation erforderlichen Räume erfordern Auf- und Abgänge. Entsprechend fordert Nachbar seine Performer\*innen bei den Proben auf, auf die Auf- und Abgänge zu achten:

„Wir haben jetzt viel mit Abgängen und Aufgängen gearbeitet, das ist gut, (16:01) weil das die Subtilität .. das ist noch einmal so ein bisschen, wie sagt man das, einmisch in die Stadt. Aber es gibt eben auch die Möglichkeit, nicht abzugehen. Die beiden Begrenzungen sind die Bäume. Alles, was darüber hinaus geht, sind Abgänge, man kann aber auch eben da drinnen bleiben.“ (Nachbar III)

Martin Nachbar durchsucht den Stadtraum sowohl nach Bühnen für bestimmte Scores, bei denen seinen Performer\*innen alleinige Darsteller sind, zum anderen spielt er wiederholt mit Aufführungssituationen im Stadtraum: wenn sich die Gruppe der Performer\*innen und Teilnehmer\*innen durch die Stadt bewegt, können Passant\*innen zusehen. Genauso stellt er die Gruppe der Performer\*innen und Teilnehmer\*innen still, um ihnen einen Blick auf die Darsteller\*innen bzw. Passant\*innen im Stadtgeschehen zu gehen und so den Blick auf die Theatralität der Straßengeschehens zu ermöglichen. Dazu sucht Nachbar nach baulichen Situationen, die eine Umrandung haben, einen Ausschnitt bieten, einen Zuschauerraum markieren etc. Die Suche stellt einen spezifischen Blick auf Stadt bzw. auf deren bauliche Struktur dar. Die gesuchten Orte stellen Möglichkeiten dar, die Darstellbarkeit bzw. Wahrnehmbarkeit von Bewegung als ein ‚sich Verhalten‘ zu zeigen.

#### 4.2.3.4 Räume finden und etablieren

Nachbars Recherche in der Kampnagel Umgebung basiert auf der Umsetzung der Scores. Für den Score von „The Walk“ sind verschiedene Qualitäten von Räumen gefragt, die er während seiner Ortsbegehungen gezielt sucht. Eine Qualität wird sowohl von baulichen, atmosphärischen als auch von rechtlichen Grundlagen markiert.

Am ersten Tag der Recherche in Hamburg findet er in der Nähe des Kampnagel Gebäudes ein Parkhaus. Er geht - statt durch die für Fußgänger vorgerüsteten Zuwegungen - durch die Ausfahrt für die Autos in das Parkhaus hinein. Das Parkhaus bietet eine andere räumliche Erfahrung für die Teilnehmer\*innen der Performance, als es der Straßenraum: Künstliches Licht, ein mehr oder minder geschlossener Raum, eine tiefliegende Deckenkonstruktion sowie der intensive Geruch von Autoabgasen. Bei einem der späteren Rechercheterminen notiere ich:

MN biegt bei den Ladengeschäften auf Höhe des Kampnagelverwaltungsgebäudes in die gegenüberliegende Passage ein und begeht den Hinterhof. Er springt auf der Wiese herum und unterhält sich mit einem kleinen Jungen. Später zeigt er mir einen Ausdruck von Google Maps, auf dem er den Hinterhof entdeckt hat. Der Fund macht ihn glücklich, er bezeichnet den Hinterhof als Dorf in der Stadt, nach dem er immer auch sucht (...)) (Blumentöpfe vor der Tür mit frisch angepflanzten Blühpflanzen, insgesamt ein gepflegter und ruhiger Eindruck). (15.4.15)

Nach der Raumerfahrung des Parkhauses bietet die des gestalteten Innenhofes mit hohem Grünanteil eine differente Wahrnehmungserfahrung für die Teilnehmer\*innen der Performance. Nachbar sucht unterschiedliche Räume im Stadtraum, um unterschiedliche Sinneserfahrungen in seiner Performance anbieten zu können. Praktiken des ‚Räume Findens‘ stellen die Suche darauf ab, Räume unterschiedlicher Qualität hinsichtlich Bauweise, rechtlicher oder atmosphärischer Qualität zu finden. Auch hier ist die Recherche-Methode das Gehen selbst. Nachbar betont die Bedeutung des Gehens und des Vor-Ort-Seins im Interview:

„Und mir ist total wichtig, dass ich vor Ort bin. [...] Ich könnte nicht qua- Stadtplan und Fotos so einen Walk konzipieren. Das ginge nicht. [...] Diese Spaziergänge funktionieren ja auch über so überraschende Raumnutzungen. Und auch überraschende Raumerscheinungen. [...] Gestern haben wir ja diese Tiefgarage gefunden. Da muss ich da sein, um das irgendwie zu realisieren. [...] Oder heute dieses Stück Wiese.“ #00:31:41-7#“ (Nachbar I)

Eine Konzeptionierung der Walks via Kartenmaterial o.Ä. schließt Nachbar aus. Die körperliche Co-Präsenz, das Vor-Ort-sein ist für seine Recherchen essentiell. Die Scores fungieren dabei als Suchmaske, die ihn bei der fokussierten Recherche vor Ort unterstützen.

„Weil, ich glaube auch, also eine Sache, ich- ich finde Überraschungen auch dadurch, dass ich den Score suche. Also dass ich versuche den Score zu platzieren. Also das Parkhaus. Ich wär da nie durch gegangen, im Leben nicht, wenn ich nicht in diesem Score hätte, dass man durch Privatgelände latschen muss. Und das ist in dem Sinne ja kein Privatgelände, aber es macht insofern etwas ganz anderes auf, was ich total interessant finde. Wir gehen da durch einen Raum, der eigentlich nur für Autos gemacht ist. Das find' ich super.“ #00:41:32-0# (Nachbar I)

Nachbar kann Überraschungen finden, obwohl seine Suche gezielt auf Umsetzungsmöglichkeiten der Scores abgestellt ist. Zugleich ermöglicht diese gezielte Suche, eine Wahrnehmung verschiedener Räume und ihrer jeweiligen sinnlichen Qualitäten.

#### **4.2.3.5 Wahrnehmungen intensivieren**

Sinnliche Wahrnehmung dient Martin Nachbar als Erkenntnisinstrument. Er nutzt seine Sinne, um die Gegend um Kampnagel herum zu erkunden. Seine (beobachtbaren) Bewegungen untersuchen Aspekte choreografischer Ordnung des Raumes. Zum Zeitpunkt meiner Analyse kenne ich - anders als bei der Begleitung der Recherchen von Nachbar - die Performance und die Scores bereits, so dass ich beim Betrachten des Videomaterials und der Lesen meines Feldprotokolls nachvollziehen kann, was Martin Nachbar gesucht haben kann.

Für die Analyse sind Videomaterial und Feldprotokoll fruchtbar: Bei Nachbars erstem Gang durch die Kampnagel Umgebung kommentiert er oft seine Suche (siehe 4.2.5.2). Ich notiere in meinem Feldprotokoll oft Verben wie ‚denkt laut nach‘, ‚sagt‘, ‚meint‘, ‚erzählt‘ etc. Am zweiten Recherchegang probiert er einige der Scores aus: Rückwärts gehen, homolaterales Gehen, Striche vermeiden, mit geschlossenen Augen gehen. Auffallend ist hier die suchende Qualität seiner Bewegungen: Nachbar bleibt oft stehen, sieht sich nach allen Seiten um und nimmt nachdenkliche Positionen ein (siehe 4.2.5.2). Sein dritter Recherchetag ohne Performer\*innen ist dagegen zunächst von einem erhöhtem Gehtempo gekennzeichnet, so dass ich mit der Kamera kaum folgen kann, nach Erreichen des von ihm gesuchten Innenhofs und Rückkehr auf die Jarrestraße kehrt Nachbar zurück zu einem langsamen Tempo, bleibt erneut viel stehen, sieht sich um, nimmt nachdenkliche Positionen und Gesten ein, macht Notizen, kommentiert seine Erkenntnisse. Am Ende dieses Tages geht er die Strecke noch einmal in höherem Tempo ab. In der Rückschau wird deutlich, dass er

den Parcours für „Gänge - gemeinsam um die Häuser (bei Kampnagel) ziehen“ festgelegt hat und verinnerlichen will.

Die Beobachtung, dass Nachbar langsam geht, oft und lange stehen bleibt und sich umsieht, legt nahe, dass er die Sinneseindrücke, die die Stadt bietet, auf sich wirken lässt und die Scores antizipiert und imaginiert (siehe 4.2.5.2). Nachbar intensiviert seine Wahrnehmung während der Recherche, indem er seine Wahrnehmung fokussiert. Dies wird deutlich, da während der Proben mit den Performer\*innen dazu ebenso auffordert. Neurowissenschaftlich wird klassisch zwischen sechs Sinnen unterschieden: Sehen, Fühlen, Schmecken, Hören, Gleichgewicht und Riechen. Diese sechs Sinne werden um die Fähigkeit zur Wahrnehmung der Temperatur und des Schmerzes, der Propriozeption und den viszerale Sinn - die Wahrnehmung der inneren Organe - ergänzt. Einige Scores von „Gänge - gemeinsam um die Häuser (bei Kampnagel) ziehen“, laden durch das ‚Verhindern‘ einer Sinneswahrnehmung im Besonderen dazu ein, die Wahrnehmung jeweils anderer Sinne zu intensivieren: So werden durch die geschlossenen Augen beim „Blind Walk“ das Hören und der Gleichgewichtssinn intensiviert. Der Score „rückwärts gehen an einer großen Straße“ ermöglicht durch die Umkehrung der Gehrichtung eine Sensibilisierung für den Straßenverkehr ebenso, wie er die Achtsamkeit für die Gruppe und das Erlebnis eines Gemeinschaftsgefühls erhöht. Auf das „stampfen, springen und hüpfen im Hinterhof“ soll ein Moment der Ruhe folgen, um die Wirkung der Bewegung auf den dann wieder stillgesetzten Körper und die Umgebungswahrnehmung fokussieren zu können. Das „schnell/in einer Linie an einer Hauswand/Mauer entlang gehen“ vereitelt einen Rundumblick, wie wir ihn beim Gehen gewohnt sind und macht die Wegführung spürbarer.

Diese Wahrnehmungsintensivierungen waren während Nachbars Recherche beobachtbar. Am ersten Tag seiner Vor-ort-Recherche notiere ich in meinem Feldtagebuch:

Er geht weiter am Gebäude entlang in Richtung Osterbekkanal, dort biegt er rechts ab und geht langsamer unter den Arkaden lang. Er verlangsamt seinen Schritt noch mehr und sagt: Das bekomme ich nicht aus meinem System raus, der Sound ist auch immer mit dabei. Hörst Du das? Er spielt auf den Kiesweg und unsere Schritte darauf an und verweist dann auf die Barmbeker Straße, die immer lauter wird, je näher wir ihr kommen.

Während seiner Recherche macht mich Nachbar wiederholt auf seine Wahrnehmung aufmerksam, kommentiert und reflektiert diese. Auch in der Vermittlung der Scores an die Performer\*innen weist Nachbar auf die nötige Betonung der jeweiligen Sinne hin. Die

Wahrnehmungsschulung ist Bestandteil der Praxis zeitgenössischer Choreografie (Klein 2015, 61ff) und wird von Nachbar sowohl als Körper- als auch als Raumerfahrung in der Recherche berücksichtigt: Nachbar bietet die Möglichkeit zur Raumerfahrung in seiner Performance an und kennt die Bedeutung der Temporalität, die damit verbunden ist. Während eines Feedback-Gesprächs mit den Performer\*innen kommentiert Nachbar die Passage in der Tiefgarage:

„Ich finde es am Anfang schon wichtig, dass wir ein bisschen Zeit geben, den Raum überhaupt wahrnehmen zu lassen. Weil die Leute die gehen, kommen da zum ersten Mal runter. Als ich das zum ersten Mal entdeckt habe, vielleicht für Euch auch gestern, da war so die Decke ist tief plötzlich, es riecht so anders, das war so die Stimmung für den Egoshooter.“ (Transkription Durchlauf Küche K31 am 8.5.13, ca. bei 00:09:00)

Die intensivierte Körperwahrnehmung ist in verschiedenen Situationen der Recherche für das Stück beobachtbar und für Arbeitsweisen zeitgenössischer Choreografie typisch. Während der Proben mit den Performer\*innen führt Nachbar Aufwärmübungen zum Gehen ein. Nachdem er gemeinsam mit den Performer\*innen den Parcours einmal begangen ist, sollen sie im Proberaum K31 Gehen üben. Ich notiere in meinem Feldprotokoll (hier in Ausschnitten):

In der K31 sollen die verschiedenen Gänge, vor allem homolaterales Gehen und Scrambeln geübt werden. Die Performer\*innen ziehen sich, wie gewohnt, die Schuhe aus, als MN etwas später reinkommt, fordert er alle auf, auch hier drinnen ihre Schuhe anzulassen, da sie ja auch bei der Performance in Straßenschuhen seien. Alle sollen sich in Bewegung setzen, gehen, MN will dabei „einmal durch den Körper sprechen“. Er fängt in den Füßen an und lenkt die Wahrnehmung der Performer auf das, was beim Gehen passiert. [...] Alle gehen weiter und MN gibt neue Aufgaben, die die Performer sofort umsetzen: Haken schlagen, kehrt wenden, Beschleunigung. Sie sollen herausfinden, wann das Gehen zum Rennen wird. Sie sollen sich gegenseitig in den Weg stellen, die Geschwindigkeit variieren, zu einer Person immer den gleichen Abstand halten und dabei aufmerksam dafür sein, was dann mit der Raumwahrnehmung passiert; eine Person immer sehen müssen, dann eine zweite Person. Wieder lenkt MN die Aufmerksamkeit auf die Raumwahrnehmung.“

Nachbar lenkt die Aufmerksamkeit der Performer\*innen auf die Raum- und Körperwahrnehmung während der verschiedenen Gangarten (siehe 4.2.6.1). Die Aufgabe

im Probenraum korrespondiert mit seinem Ziel des Scores von „The Walk“ als einer Sensibilisierung für die Körperwahrnehmung in der Stadt: „Mich interessiert eine Veränderung von Stadt, aber eben über Bewegungsveränderung. [...] Mir geht's eben [...] auch darum, den Körper wahrzunehmen und die Atmosphäre.“ #00:03:21-4# (Nachbar I) Eine derartige Wahrnehmungsschulung ist wesentlich für Nachbars Recherche vor Ort und in der Arbeit mit den Performer\*innen.

#### **4.2.3.6 Wiederholen**

Martin Nachbars Recherche besteht aus einem wiederholten Abgehen von Wegen, unter anderem auch des Parcours bzw. dessen, was zunächst als Parcours geplant ist und dann ggf. revidiert wird (siehe 4.2.6.3).

Am ersten Tag der Recherche umrundet Nachbar das Kampnagel Gelände einmal gehend, am folgenden Tag notiere ich wiederholtes Gehen eines Teilabschnitts des Parcours. Durch das wiederholte Gehen und vor Ort sein klärt Nachbar Fragen an den Ablauf bzw. Reihenfolge der Scores und deren mögliche Umsetzung vor Ort. So notiere ich am 15.4.14 (dritter Tag der Recherche):

MN erklärt, dass er den Gang ab Tiefgarage heute noch einmal gehen will. Der Anfang sei ihm klar, aber ab der Tiefgarage habe er noch Fragen, wie er die Scores umsetzen will. (Feldprotokoll 15.4.14)

Und später an diesem Tag:

Nach dem Ausprobieren auf der Jarrestraße und einem Gang auf den Parkplatz von Kampnagel will MN zum Eingang der K3 und den Weg der Performance bis dahin einmal abgehen.

Auch die Proben mit den Performer\*innen sind von Wiederholungen gekennzeichnet. Ebenso die Praxis des durch das Stück Sprechens (siehe 4.2.6.4) wiederholt Nachbar zum Teil mehrfach an einem Tag.

Das wiederholte Durchsprechen ebenso wie ein wiederholtes Gehen des Parcours und von Teilabschnitten sind zu beobachtende Recherche-Praktiken. Nachbars primäre Recherchepraktik ist das Gehen, das wiederholte Abgehen des Parcours dient der Überprüfung und Bestätigung von Entscheidung ebenso wie als Mnemotechnik zur Erinnerung bzw. Umsetzung der Scores.

#### **4.2.4 Praktiken der Explikation und Reflexion**

Wie im vorausgegangenen Kapitel gezeigt wurde, nutzt Nachbar Praktiken der Wahrnehmungsintensivierung, um den Stadtraum als Bühne zu etablieren, Räume unterschiedlicher sinnlicher Qualität zu finden und durch das gezielte Verschließen einzelner Sinne Wahrnehmungen zu intensiveren und diese durch Wiederholung zu überprüfen. Das folgende Kapitel beschreibt Praktiken der Reflexion und Explikation: Nachbar nutzt meine Anwesenheit als Gesprächsanlass, um seine Gedanken zu verbalisieren, laut Fragen an sich selbst zu stellen oder die eigene Arbeitsweise zu reflektieren. Auch hier zeigen sich Praktiken der Explikation und Reflexion ebenso in ihren Ergebnissen wie in ihrer Prozessualität. Im Folgenden werden Praktiken beschrieben, die den Reflexionsprozess im Prozess oder Ergebnis zeigen und somit ein reflektierendes Moment verdeutlichen und dieses ebenso beobachtbar wie hörbar werden lassen. Diese beobachtbaren Reflexionsprozesse werden als Praktiken des Notierens, Beschreibens, Kommentierens, Formulierens und die eigene künstlerische Praxis Reflektierens gefasst.

##### **4.2.4.1 Notieren**

Nachbar macht sich während der Recherchegänge um das Kampnagel Gelände gelegentlich Notizen. Bei seinen Erkundungen ohne Performer\*innen hält er das Notizbuch stets in der Hand, nutzt es aber vor allem während des zweiten und dritten Recherchetages, dann auch während des Gehens.

Am ersten Tag der Recherche nutzt er es bei der Nachbereitung im Anschluss an das Gehen. Am zweiten seiner Recherche vor Ort zeigt die Videoaufnahme, dass Nachbar an einer Weggabelung und auch während des Gehens Notizen macht und wenn er stehen bleibt, auf die Notizen schaut (30.3.14, Video: 08:02:11 und 42:53:79). Am dritten Tag der Recherche zeigen die Videoaufnahmen, dass Nachbar im Anschluss an den Score „stampfen im Innenhof“ auf dem Jean-Paul-Weg sowie beim Wendehammer am Kampnagel Parkplatz das Notizheft nicht nur festhält, sondern darin schreibt und nachsieht. Während der Durchläufe mit den Performer\*innen hat er das Notizheft nicht dabei.

Insgesamt ist das Aufschreiben und Nachsehen in den eigenen Notizen keine stark vorgängige Praktik. Sie ist beobachtbar, aber marginal im Vergleich zu stehen bleiben, sich umsehen etc.

#### 4.2.4.2 Beschreiben, kommentieren, formulieren

Während meiner Begleitung der Recherchen von Martin Nachbar waren Praktiken des Beschreibens, Kommentierens und Formulierens von Fragen vor Ort beobachtbar. In kurzen Gesprächen während des Aufenthaltes auf der Straße, die ich als ‚friendly conversation‘, informelle Gespräche bzw. ethnografische Interviews dokumentiert mit der Kamera oder stichwortartig in meinen Feldprotokollen dokumentiert habe, kommentiert Nachbar sein Doing, beschreibt seine Pläne oder deren Änderungen oder formuliert Fragen. Nachbar macht, wie zuvor gezeigt wurde, nur wenige Notizen. Meine Anwesenheit im Feld nutzt er zum Kommentieren, Formulieren von Fragen und zur Verbalisierung seiner Wahrnehmungen.

Mein Feldprotokoll ist vor allem am ersten Tagen seiner Recherche vor Ort gefüllt mit Beschreibungen wie „MN erklärt“, „er beschreibt“ oder „er denkt laut nach“:

Wir folgen der Jarrestraße und MN denkt laut nach, welchen Score er hier machen würde: „Hier käme jetzt normales Gehen.“ (Feldprotokoll 29.3.2014)

Er sieht sich um und sagt, dass hier das Stampfen käme. (Feldprotokoll 29.3.2014)

MN überlegt laut, welche Wiederholungen er einbauen würde (loops) und welche Stadterfahrung er den Teilnehmer\*innen ermöglichen möchte. (Feldprotokoll 29.3.2014)

Am zweiten und dritten Tag gibt Nachbar vorab an, vornehmlich ohne diese Kommentierungen arbeiten zu wollen, unterbricht die gewählte Stille aber immer wieder einmal, um Fragen zu formulieren oder zu kommentieren, warum er stehen bleibt, umkehrt o.Ä.. Die Formulierungen in meinem Feldprotokoll werden „inhaltlicher“: Statt „MN beschreibt“, „wundert sich“ etc. greife ich auf, welche inhaltlichen Aspekte des Stücks Nachbar beschrieben hat:

MN sucht Anschlüsse und Möglichkeiten, mit der großen Gruppe zu gehen. (Feldprotokoll 30.3.2014)

Gegen den Gang über den Osterbekkanal sträubt er sich heute, da er meint, er sei zu sehr Choreograf, um Routinen aufzugeben und die Stadt einfach so zu erkunden, im Sinne eines *dérive*. (Feldprotokoll 30.3.2014)

Methodologisch sei an dieser Stelle angemerkt, dass ich zur Dokumentation von Nachbars Recherche ich eine Videokamera, ein Smartphone sowie ein Notizbuch genutzt habe. Das Festhalten von Nachbars Verbalisierungen basiert z.T. auf meiner Nutzung der Kamera als Audioaufnahmegerät: Die Wegstecke von Nachbar dokumentiere ich mit der Kamera, während ich ihm gehend folge. Dreht er sich um und kommt dann auf mich zu, nehme die

Kamera meist herunter, so dass das Objektiv auf den Boden gerichtet ist und ich die Kamera als Audioaufnahmegerät nutzen kann. Das entlastet meine Feldprotokollierungen insofern, als ich den beschrifteten Weg und seine Bewegungen visuell und informelle Gespräche im Feld auditiv festhalten kann. Dieser sensible Umgang mit der Kamera sorgt für einen stabilen Rapport und ist für die ethnografische Arbeit von großer Bedeutung. Statt einer Beobachtung weist die methodische Literatur immer wieder auf die Bedeutung einer Teilnahme am Feld hin. Aus diesem Hinweis habe ich den Einsatz der Kamera in allen Beobachtungen sorgfältig abgewogen und gestaltet. Nichtsdestotrotz ist Nachbar Beobachtung gewöhnt: Zeitgenössische Choreografie ist gekennzeichnet durch einen kreativen Prozess, bei dem die Themenfindung, die Bewegungsgenerierung, die Komposition und die Zusammenarbeit als einer Arbeit im Team angelegt ist, bei dem die Rollen fluide verhandelt werden (Klein 2015, 42ff). Diese Zusammenarbeit kennt er sowohl aus der Recherche für „The Walk“ in Berlin als auch von anderen Arbeiten. Auch im Leitfadeninterview stützt er seine Erkenntnis auf ein geteiltes Wir: „Gestern haben wir ja diese Tiefgarage gefunden. [...] #00:31:41-7#“ (Nachbar I) Es wird deutlich, dass Nachbar meine Begleitung seiner Recherchen zur Reflexion nutzen kann. Durch kollaborative Arbeitsweisen im Feld der zeitgenössischen Choreografie ist Nachbar mit gemeinsamen Recherchen sowie verschiedene Arten der Zusammenarbeit vertraut. Die Zusammenarbeit mit anderen, z.B. den Performer\*innen oder Dramaturgen, reflektiert er Teil seiner künstlerischen Arbeitsweise (siehe 4.2.4.3). Meine Co-Präsenz im Feld ist wiederholt ein Anlass für Nachbar, mich als Begleiterin seiner Recherchen als Reflexionsanlass zu nutzen. Nachbar nutzt an Erkenntnispunkten seiner Recherche - wenn er sich wundert, umkehrt, etwas verwirft etc. - meine Anwesenheit als Reflexionsgegenüber und verbalisiert seine Gedanken. Deutlich wird an der Praxis der Verbalisierung, dass diese an ‚kritischen Punkten‘ gestartet wird und dem Fixieren und Problembenennen und -bewältigen dient. Hier zeigt sich die Strategie kreativer Problemlösungen, wie Dewey sie beschrieben hat: Nicht-reflexive Abläufe werden irritiert, reflektiert bzw. verbalisiert und verändert fortgesetzt. Störungen des Doings, also des die Performance bereits imaginierenden Gehens auf der Straße stoßen die Explikation und den Reflexionsprozess an. Das reflektierende Denken ordnet die Dinge bzw. Abläufe oder hier: die Scores und setzt sie zueinander in Relation (Dewey 1951, 3).

#### **4.2.4.3 Die eigene künstlerische Praxis reflektieren**

Zeitgenössische Künstler\*innen sind in ihrer Praxis - z.B. durch die Beantragung finanzieller Mittel zur Umsetzung von Produktionen - aufgefordert, das eigene künstlerische Doing zu reflektieren und zu beschreiben. Das Nachdenken und Sprechen über die eigenen Arbeitsweisen gehören zu den Routinen der künstlerischen Praxis. Praktiken der Reflexion der eigenen Arbeitsweise waren auch während des Aufenthaltes im Feld beobachtbar; ebenso wurde diese in Interviewsituationen deutlich.

Das Sprechen über die eigene Arbeit hat verschiedene Ausprägungen und zieht sich auch als Arbeitsweise durch die künstlerische Praxis, z.B. als Form der Zusammenarbeit. Die Zusammenarbeit mit den Performer\*innen ist gekennzeichnet von Praktiken des Beschreibens und Reflektierens (siehe 4.2.4.2 und 4.2.4.3). Praktiken Zeitgenössischer Choreografie sind vielfach als heterarchisch (Ziemer 2015) und dialogisch (Klein 2015) gekennzeichnet worden. Die beobachteten Praktiken des Durchsprechens (4.2.6.4) untermauern Nachbars Selbstbeschreibung als „dialogischen Typ“ (Nachbar I) und markieren einen Aspekt zeitgenössischer choreografischer Praxis, die auf reflexiven Kompetenzen fußt.

Für die choreografische Arbeit markiert Nachbar iterierende Praktiken als relevant. Was zuvor als Praktiken des Wiederholens (4.2.3.6) insbesondere in Bezug auf die Wahrnehmungsintensivierung beschrieben wurde, reflektiert Nachbar als „wiederholen, bis sich etwas festschreibt“ (Nachbar I):

„in meiner Praxis, was ich merke, was so wichtig ist, ist dieses (retirieren) #00:35:22-2# - Also mach' ich auch, wenn ich choreografiere, so mach' ich auch Abfolgen von Bewegungen, (...) Loops und dann wird das so 'n bisschen weiter und dann noch 'n bisschen weiter und wenn ich einen Text schreibe auch, dann eigentlich improvisier ich den immer wieder, immer wieder bis sich irgendwie was festschreibt so. (...) ich würd's Methode nennen oder es ist wahrscheinlich ein Verfahren, [...]“ (Nachbar I)

Durch seine Arbeit als Dozent ist Nachbar aufgefordert, künstlerische Arbeitsprozesse anzuleiten. Die Vermittlungstätigkeit nimmt starken Bezug auf die jeweilige Arbeit bzw. sind zeitgenössische Choreograf\*innen und Performer\*innen oftmals wegen ihrer idiosynkratischen Methoden eingeladen, ihre Arbeit Studierenden an Universitäten oder Tanz- und Performance-Schaffenden der freien Szene zu vermitteln. Diese Vermittlungstätigkeit provoziert notwendigerweise eine Reflexion der eigenen Arbeitsweise. Nachbar markiert bei der Reflexion seiner Arbeitsweise iterierende Praktiken, eine leitende Fragestellung für den Kurationsprozess, das Kreieren von

dialogischen Settings, um über die eigene Arbeit nachzudenken sowie die Praxis des Textes Lesens. Diese Praktiken stellen keine vollständige Aufzählung dar, sondern sind im Kontext der Arbeit an „Gänge - gemeinsam um die Häuser (um Kampnagel) ziehen“ genannt worden oder waren beobachtbar.

Nachbars Arbeit ist, beeinflusst durch seine Kooperationen mit anderen Künstler\*innen, seine Arbeit im Doktorandenkolloquium und als Ergebnis seiner bisherigen Studien- und Arbeitskontexte, theorieinspiriert. Während meiner Begleitung seiner Recherche wurde deutlich, dass er wissenschaftliche Texte als Inspiration für seine Arbeit nutzt, diese in seiner Arbeit oder während der Zusammenarbeit mit Performer\*innen an Stücken reflektiert oder Referenzen an Texte in die Arbeit einfließen lässt. Nachbar verweist auf die Genese dieser Praxis zum einen aus seiner Studienzeit sowie zum anderen aus der regelmäßigen Zusammenarbeit mit dem Performer, Dramaturgen und Autor Jeroen Peeters. Neben der Textexegese nutzen Peeters und Nachbar die Texte zur Generierung von Bewegungsmaterial (vgl. Klein 2015, 70), so auch während der Recherche für „The Walk“ in Berlin. Die Genese des Scores „stampfen, springen und hüpfen im Hinterhof“ erläutert Nachbar den Hamburger Performer\*innen folgendermaßen:

MN erklärt die Idee, die aus der Lektüre von Michel de Certeau „Die Kunst des Handelns“ stammt. Nach de Certeau, so Martin, ist Gehen sprechen. Aber auch von Jane Bennetts „Vibrant Matter. A political ecology of things“. In ihrem letzten Kapitel schreibt Bennett über Darwin und dass der gesagt habe, Regenwürmer seien wichtig für den Garten und für Archäologen, da sie Humus produzieren, der wiederum die Altertümer bewahrt. Die Performance will also an diesem Punkt die Regenwürmer aus dem Boden holen, um ihnen dafür zu danken, dass sie ihnen den Boden bereiten für das Gehen, erklärt MN selbst eher lachend und erntet dafür ein Lachen von den Performer\*innen. (Ausschnitt Feldprotokoll 7.5.14)

Die theorieinspirierten Teile der Recherche in Berlin werden auch in der Vermittlungspraxis an die Performer\*innen in Hamburg weitergegeben und damit zum Bestandteil der Aufführungspraxis der Performer\*innen in Hamburg. Nachbar hat mit seinen Performer\*innen bei den Proben in Berlin eine Recherchepraxis etabliert, die durch die Vermittlung an die Performer\*innen in Hamburg transportiert und damit zum Bestandteil von „Gänge - gemeinsam um die Häuser (bei Kampnagel) ziehen“ wird.

Durch die Arbeit im Doktorandenkolloquium ist Nachbar angeregt, die Arbeitsweisen künstlerischer und wissenschaftlicher Kontexte zu kontextualisieren. Nachbar reflektiert

seine Position trotz des wissenschaftlichen Kontextes als eine künstlerische und beschreibt seine Position als die eines Choreografen:

„[...] wir hatten ein Interesse daran, ein bestimmtes Material zu generieren. Wir sind keine Theoretiker oder Forscher, sondern Choreografen. Wir wollen immer was. ((lachen)) Forscher wollen ja auch etwas, aber wir wollten in dem Sinne keine Erkenntnis, sondern Material. (#00:02:38-6#)“ (Nachbar I)

Auch in meinem Feldprotokollnotiere ich folgende Selbstbeschreibung als Choreograf:

Gegen den Gang über den Osterbekkanal sträubt er sich heute, da er meint, er sei zu sehr Choreograf, um Routinen aufzugeben und die Stadt einfach so zu erkunden, im Sinne eines *dérive*. (Feldprotokoll 30.4.14)

Nachbar positioniert seine Praktiken für die Recherche an „Gänge - gemeinsam um die Häuser (um Kampnagel) ziehen“ als künstlerisch und reflektiert seine Position als die eines Choreografen, der an der Generierung von Bewegungsmaterial interessiert ist. Praktiken wissenschaftlichen Arbeitens sind durch die Arbeit im Kolloquium gefordert, finden aber außerhalb des Rahmens der Proben statt.

#### **4.2.5 Praktiken der Ausrichtung auf die Rezeption**

Wie zuvor (4.2.4) beschrieben, nutzt Nachbar meine Begleitung seiner Recherche, um seine Wahrnehmungen und Überlegungen für die Rezeption bzw. das Wahrnehmen durch Dritte auszurichten und dabei sein über die Jahre erworbenes Wissen als Choreograf und Performer sowie die Erfahrung in Bezug auf die Adaption der Scores von „The Walk“ in unterschiedlichen Städten zu teilen und zu reflektieren. Nachbar hat, dies zeigen die im folgenden beschriebenen Praktiken, schon während der Recherche die Rezeption durch Dritte im Blick. Dies wird deutlich, wenn er Gangarten aus den Scores von „The Walk“ ausprobiert, sowie insbesondere an den Praktikenensembles „imaginieren“ und „antizipieren“. Auch hier zeigt sich schon in der Herstellungspraxis eine Perspektivtransformation vom Künstler zur Haltung der Rezipient\*innen (Dewey 1988: 62).

##### **4.2.5.1 Gangarten ausprobieren**

Die Umsetzung der Scores von „Gänge - gemeinsam um die Häuser (um Kampnagel) ziehen“ beinhaltet verschiedene Gangarten, wie homolaterales Gehen, rückwärts gehen, Striche vermeiden. Diese Gangarten werden von Nachbar bei seinen Recherchegängen selbst im Straßenraum ausgeführt und anschließend an die Performer\*innen zunächst im Probenraum und anschließend im Stadtraum vermittelt (4.2.5.1), bevor sie zum Bestandteil der Aufführung werden.

An seinem ersten Recherchetag in Hamburg erkundet Nachbar das Gelände um die Kampnagel Gebäude gehend, er probiert noch keine in den Scores enthaltenen Gangarten aus. Stattdessen verbalisiert Nachbar, welche Scores an verschiedenen Punkten und Strecken umsetzbar oder passend wären (siehe 4.2.4.2) und imaginiert, wie die Scores umzusetzen wären bzw. wie die Besucher dies wahrnehmen würden (4.2.5.2).

Am zweiten und dritten Tag seiner Recherche führt Nachbar alle weiteren Gangarten der Scores im Stadtraum aus. Bis auf die „Silly Walks“ probiert Nachbar an seinen Recherchetagen ohne Performer bereits alle in den Scores enthaltenen Gangarten vor Ort aus. Zum Teil werden die Bewegungen zunächst nur angedeutet, jedoch alle an einem der drei Tage voll ausgeführt. Gemeinsam mit den Performer\*innen spricht Nachbar am ersten Probenstag zunächst einmal „durch die Scores“ (siehe 4.2.6.4), bevor in einer Probe draußen der Parcours einmal begangen wird. Durchsprechen, Arbeiten im Probenraum sowie das gemeinsame Ausführen der Scores im Stadtraum bestimmen die Arbeit an den Probenstagen mit den Performer\*innen.

Das Stück bietet verschiedene Gangarten, die von Nachbar beim ersten Gang beschrieben, jedoch nicht ausgeführt und ab dem zweiten Recherchetag konsequent im Stadtraum ausprobiert werden. Nach einer Probe im Innenraum und einem ersten Kennenlernen der Wegstrecke gilt dies auch für die Performer\*innen. Bestandteil der Recherchepraxis ist es, die Probe in den Stadtraum zu verlegen. Während Nachbar noch nach Umsetzungsmöglichkeiten und Festlegungen der Scores in einen Ablauf sucht, werden Gangarten immer auch schon vor Ort ausprobiert und umgesetzt.

#### **4.2.5.2 Imaginieren und antizipieren**

Praktiken des Imaginierens und Antizipierens sind Praktiken, die in ihrer Folge beobachtbar werden, wenn Nachbar sein Nachdenken und Ausprobieren unterbricht und seine Gedanken verbalisiert (4.2.4.2), was wiederum die Praktiken verändert oder bestätigt. Es sind vornehmlich sowohl das praktische Ausprobieren als auch Überlegungen zur

Umsetzung und Umsetzbarkeit der Scores, die als Praktiken des Imaginierens und Antizipierens beobachtbar sind:

Er stellt sich auf die Treppenstufen und probiert die Sicht auf die Barmbeker Straße aus. Hier könnte The Walk enden, meint er, in umgekehrter Theaterperspektive.

Wir gehen auf der anderen Seite des Osterbekkanals entlang sehen Kampnagel von hinten. Das meint er, sei auch eine gute Perspektive. In dem Stück gehe es auch darum, vom Theater wegzugehen und dabei doch die ganze Zeit im Theater (der Stadt) zu sein.

Er geht zielstrebig weiter unter der Tordurchfahrt, überquert in relativ schnellen Schritten den kleinen Verkehrskreisel und stoppt auf dem weiten Platz. Er sieht sich um und sagt, dass hier das Stampfen käme. (Feldprotokoll 29.3.14)

Nachbar imaginiert im Stadtraum die Scores und verbalisiert an bestimmten Punkten seiner Recherche im Stadtraum seine Überlegungen (4.2.4.2). Dann unterbricht er seine *ongoing* Praktik des Gehens, Nachdenkens, etc., um das Problem zu beschreiben, mit dem er sich konfrontiert sieht. Die Konfrontation mit einem Problem lösen ein Innehalten und Explizieren aus. Wiederholt geht es bspw. um die Umsetzbarkeit der Scores mit einer größeren Gruppe von Zuschauer\*innen bzw. Teilnehmer\*innen der Performance. Schon während der Recherche vor Ort imaginiert Nachbar den Parcours und antizipiert die Dauer, die dieser mit einer großen Gruppe von Teilnehmer\*innen haben wird, welche Aspekte der Teilnahme und Sinnerserfahrung möglich sind oder wie ein reines Zuschauen ermöglicht werden kann. Die Praktiken imaginieren und antizipieren sind stumme Praktiken, die an problematischen Situationen als Problem oder nach erfolgter Problemlösung als Lösung verbalisiert werden. Wie zuvor beschrieben, wird hier eine reflexive Perspektive deutlich, die schon während der Recherche auf die spätere Rezeption ausgerichtet ist und eine Transformation zeigen, die Dewey als markant für die künstlerische Recherche und Produktion formuliert hat (Dewey 1988, 62).

#### **4.2.6 Praktiken des Transponierens**

Martin Nachbar adaptiert den in Berlin erarbeiteten und in Essen und Düsseldorf bereits zur Aufführung gebrachten Score von „The Walk“ in Hamburg. Der Score wird für das Gelände um Kampnagel in Hamburg transponiert. Der Begriff des Transponierens ist in der zeitgenössischen Choreografie zur Bezeichnung einer derartigen Kompositionspraxis

gängig und bezeichnet die Übertragung einer „Bewegung oder Bewegungssequenz, choreografisches Material, ein Objekt oder eine Szene (...) in einen anderen Rahmen“ (Klein 2015, 185). Auch der Score von „The Walk“ wird auf die Gegebenheiten in Hamburg angepasst. Für die Umsetzung des Scores in Hamburg sind verschiedene Praktikenensembles beobachtbar, die im Folgenden vorgestellt werden sollen.

#### **4.2.6.1 Bewegung anleiten**

Bestandteil der Praktiken des Transponierens ist die Vermittlung von Bewegung. Wie die Performer\*innen Gangarten ausführen bzw. zu welcher Bewegungserfahrung sie inspiriert werden, wird sowohl sprachlich angeleitet als auch körperlich gezeigt. Diese Praktiken werden daher erst an den Probetagen mit den Performer\*innen beobachtbar, bspw. wenn die Performer\*innen unterschiedliche Gangarten ausprobieren. Nachbar ist sowohl als Choreograf und Performer wie auch als Dozent durch seine langjährige Praxis als routiniert in der Anleitung von Bewegung zu bezeichnen. Die Aufmerksamkeit seiner Performer\*innen will er am ersten gemeinsamen Probetag in den Räumen des K3 - Zentrum für Choreografie zunächst nur auf den Akt des Gehens und die dabei involvierten Körperteile legen. Er nutzt ein Irritationsmoment („die Hüfte beschreibt eine 8“), um die Konzentration der Performer\*innen einzufangen. Nachbar leitet die Übung, selbst gehend, verbal an.

Alle gehen weiter und MN gibt neue Aufgaben, die die Performer sofort umsetzen: Haken schlagen, kehrt wenden, Beschleunigung. Sie sollen herausfinden, wann das Gehen zum Rennen wird. Sie sollen sich gegenseitig in den Weg stellen. Sie sollen die Geschwindigkeit variieren. Zu einer Person immer den gleichen Abstand halten und dabei aufmerksam dafür sein, was dann mit der Raumwahrnehmung passiert. Sie sollen eine Person immer sehen müssen, dann eine zweite Person. Wieder lenkt MN die Aufmerksamkeit auf die Raumwahrnehmung. Er macht alle Übungen mit, leitet sie parallel mit fester und angenehm lauter Stimme an. Alle sollen dann mit den beiden Leuten von vorher ein gleichschenkeliges Dreieck bilden. Schließlich sollen alle herausfinden, mit wem sie ein Dreieck gebildet haben. Am Ende der Übung stehen alle in einer Ecke des Raums und zeigen mit ausgestrecktem Arm mit den Fingern aufeinander. Es gibt zum Teil Lachen und Erstaunen, zum Teil zustimmendes Gemurmel.

Die Übungen sollen für den Raum durch die durch Bewegung veränderten Perspektiven sensibilisieren und die Wahrnehmung der Performer\*innen auf die Gruppe durch einen Fokus auf deren Bewegungen legen. Die verbalen Anmerkungen geschehen mit „lauter und angenehm fester Stimme“. Die Arbeit im Probenraum soll eine Konzentration auf die Bewegung ermöglichen, die durch irritierende Geräusche (oder Blicke unbeteiligter Dritter) im Straßenraum schwerer möglich wäre. Zugleich ist stellen zu leise oder zu laute Anweisungen Irritationen dar und würden die Performer\*innen ablenken.

Danach will MN homolaterales Gehen üben. Er betont, dass dies von der Wirbelsäule initiiert sei, zeigt dabei aber auf den Solar Plexus, also auf seine Brustkorb-Vorderseite. MN demonstriert das homolaterale Gehen, die Performer machen mit, MN justiert und kommentiert parallel: der Kopf muss nicht mitgehen, man kann geradeaus gucken, die Performer sollen das homolaterale Gehen von der Hüfte aus denken. Im Gehen soll es dann zum Scrambling kommen. MN weist alle darauf hin, die Arme locker zu lassen. MN beschreibt das homolaterale Gehen als „Cowboygang“ oder „Demogang“. Die Füße sollen ein- und ausdrehen. MN spricht weiter und justiert, während alle gehen. Wenn ihm etwas bei einem auffällt, macht er eine laute Ansage für alle, z.B. dass die Bewegung nicht von den Schultern, sondern von den Hüften ausgeht. Dann sei sie auch subtiler, so MN. Alle probieren das homolaterale Gehen, kommen dabei in die Drehung hinein, scrambeln (also: durch den Raum gehen, einander nicht anstoßen, jeden gehen lassen, Unfälle vermeiden)<sup>58</sup>. Beim Drehen sollen die Performer contralateral arbeiten, so MN, für mehr Dynamik. Auch das proben die Performer sofort.

Durch das Nennen von mentalen Bildern wird die Bewegungsausführung für die Performer\*innen leichter umsetzbar. So liefert etwa „wie ein Cowboy gehen“ eine Vorstellung einer bestimmten Gangart, die als kulturelles Motiv über filmische Darstellungen wiederholt und aktualisiert wird und allen Performer\*innen präsent zu sein scheint. Die Performer\*innen probieren aus und erhalten parallel verbale Rückmeldungen von Nachbar, die sie wiederum sofort umsetzen können. Auffallend ist der Einsatz von Fachtermini wie „homolateral“, „contralateral“, „scrambeln“ etc., die allen Performer\*innen bekannt zu sein scheinen, und ohne weitere Klärung in den Arbeitsprozess eingebracht und umgesetzt werden.

Nachbar zeigt ebenso Bewegungsausführungen, ergänzt diese immer auch verbal:

---

<sup>58</sup> Beim Scrambling handelt es sich um eine Technik, die die Choreografin Simone Forti aus der Beobachtung der Bewegungsflüsse von Passanten an Bahnhöfen in die Studiopraxis übertragen hat.

#### 7.5.14: erstes Durchsprechen

Nach dem Parkhaus soll es auf der Jarrestraße homolaterales Gehen bis über den Zebrastreifen geben. MN macht es in der Küche vor und erklärt, dass es die Menschen auf Demos so gehen. Seine Bewegungen dazu verdeutlichen das Bild eindrücklich: man sieht einen Mann, der auf einer Demo geht, getragenen Schrittes, mit einem ernsten Ansinnen. Obwohl MN es nur in der K3 Küche vormacht. Das homolaterale Gehen soll aus einem Schlendern starten, von der Körpermitte ausgehend dann größer werden. MN fügt noch „zombiemäßig“ in seine Beschreibungen hinzu.

Nicht zuletzt wird Bewegung auch in den verschriftlichten Scores angeleitet. Die Scores beschreiben die Bewegungen, die die Performer\*innen an einem bestimmten Abschnitt im Stadtraum machen sollen. Diese Beschreibung allerdings ist durchaus eher assoziativ. So wird der Score „Striche vermeiden“ als „Das gute alte Kinderspiel“ markiert.

Die Praxis des Bewegungen Anleitens geschieht vornehmlich verbal, während der Probe oder beim Durchsprechen (4.2.6.4). Auffallend ist der Einsatz von mentalen Bildern zur Unterstützung und Präzisierung der Bewegungsausführungen.

#### 4.2.6.2 Rhythmisieren

Die Probenarbeit mit den Performer\*innen ist neben dem Üben der Gangarten und dem Lernen und Erinnern des Parcours geprägt von der Frage der Rhythmisierung. Wiederholt kommt Nachbar mit den Performer\*innen darauf zu sprechen, ob die Gruppe geteilt werden soll, da es ggf. zu viele Zuschauer\*innen werden, um den Parcours in angemessener Zeit zu gehen. Die Gruppengröße und damit die angenommene Dauer der Performance werden in den Gesprächen thematisiert.

Die zeitliche Struktur des Stücks sieht einen langsamen Anfang und darauffolgend ein höheres Tempo sowie einen langsamen Abschluss (Blind Walk) vor. Das Transponieren des Scores führt zu einer Tempoverschiebung im Vergleich zu den Aufführungen in z.B. Berlin, wie Nachbar im Interview reflektiert:

„Es gibt in diesem Stück am Anfang zwei Tempoanstiege. [...] mir geht's, glaub' ich, eher um Rhythmus. Wobei hier hab' ich in Hamburg das Gefühl, das hat mit dem Weg da bei den Arkaden zu tun, das is' ja normalerweise 'ne Beschleunigung, aber am Ende wird des da so eng und so durcheinander mit dem ganzen Restaurantzeug

und die Treppen da hoch, dass ich glaube, das es hier langsam bleibt bis man aus dem Parkhaus rauskommt und bis des Trampeln kommt.“

Neben der Gesamtdauer der Performance wird daher auch immer wieder die Geschwindigkeit einzelner Scores thematisiert und ist Gegenstand von Übungen und Wiederholungen. Insbesondere das langsame Gehen zu Beginn der Performance und die Beschleunigung, die dann durch einige Performer\*innen erfolgen soll, wird mehrfach geprobt und besprochen. Selbst nach dem letzten Durchlauf sind hier Justierungen nötig. Das Transkript des Feedback nach der letzten Probe hält dies folgendermaßen fest:

MN: Ich finde, das langsame Gehen sollte schon beschleunigen, aber eben nicht in der Frequenz, sondern in der Schrittlänge. Die Frequenz bleibt die, die es ist. Und dann machst Du am Anfang eben so einen viertel Fuß, dann einen halben Fuß und irgendwann ist es vielleicht ein ganzer Fuß. Und dadurch wird es dann schneller. Und das ist die Art der Beschleunigung, die ich bis dahin Euch antragen würde.  
(05:59) Aber es war viel besser. Ne genau, es war total gut.

Hier zeigt sich, wie differenziert die verschiedenen Gangarten erarbeitet werden. Die Performer sollen, um schneller zu gehen, nicht schnellere, sondern größere Schritte machen. Die Performer\*innen, die hinten starten, sollen mit Hilfe dieser Schritttechnik die anderen überholen.

Der Umgang mit Zeit wird wiederholt in den Proben mit den Performer\*innen thematisiert. Auch hinsichtlich der Raumwahrnehmung der Teilnehmer\*innen ist es nötig, die Performance zu rhythmisieren und einzelnen Scores eine bestimmte Gehgeschwindigkeit und damit auch einen bestimmten Erfahrungszeitraum einzuräumen. So sollen die Performer\*innen das Parkhaus nicht zu schnell betreten bzw. den Score dort starten, so dass die Teilnehmer\*innen den Raum zunächst wahrnehmen können. Später erfordert der Score „schnelles Gehen an einer Mauer entlang“ ein hohes Tempo.

Praktiken des Rhythmisierens zielen aber auch auf die Interaktion mit den Teilnehmer\*innen ab. Wie lange beispielsweise der Score „Silly Walks“ umgesetzt oder wie oft ein Kreislauf umrundet werden soll, ist abhängig davon, wie lange die Gruppe der Teilnehmer\*innen benötigt, um die Stationen des Parcours zu erreichen. Praktiken der Rhythmisierung unterliegen im Sinne einer Echtzeit-Komposition (Klein 2015, 45) auch der Abstimmung mit den Teilnehmer\*innen der Performance und sind in der Aufführungssituation anzupassen.

#### **4.2.6.3 Entscheidungen treffen und revidieren**

Der Score von „Gänge - um die Häuser (bei Kampnagel) ziehen“ wurde vor seiner Aufführung in Hamburg bereits in Berlin, Düsseldorf und Essen gezeigt. „The Walk“ und seine Adaptionen suchen den Theaterraum auf die Straße zu bringen und als eine Prozession um den Theaterraum herumzuführen. „So beginnt das Theater schon mit dem Gang zum Theater.“ (Sophiensæle/Nachbar 2013). Wenngleich beim Start von Nachbars Recherche in Hamburg ein Set an Scores für „The Walk“ bzw. „Gänge“ existiert, bestehen in deren Reihenfolge, Besetzung und Ausgestaltung Spielräume, die durch die vor-Ort-Recherche gestaltet werden. Die Scores stellen ein Gerüst dar, das die Idee der Performance fixiert, ohne jedoch eine präzise Vorgabe für deren Umsetzung darzustellen. Die Adaption beinhaltet immer auch ein Hinzufügen bzw. Weglassen einzelner Scores. Die Aufführung in Berlin umfasste bpws. mehr Scores, als in Hamburg zur Umsetzung kamen. In den Recherche- und Proben Tagen vor Ort wird deutlich, dass zahlreiche Entscheidungen zu treffen sind. Dies geschieht zum Beispiel mit Hilfe des Feedback Einholens bei den Performer\*innen. Nachbar holt während der Proben ihre Einschätzung zu Bewegungsabläufen sowie zu den Scores ein. Das Feedback einholen unterstützt ihn dabei, Entscheidungen treffen und revidieren (4.2.6.3) zu können. Die Praktik ist zumeist während des Durchsprechens (4.2.6.4) beobachtbar oder während der Reflexion im Anschluss an einen Durchgang oder eine Übung. So werden die Performer\*innen auf die Geh-Übungen im Probenraum um ihr Feedback zu den Bewegungen gebeten:

Der erste Durchlauf der ersten Gruppe wird reflektiert, dann folgt die 2. Diagonale der anderen Gruppe. Der Kreis soll der Höhepunkt sein, aus dem dann ein Performer ausbricht und damit die Silly Walks auflöst. Auch nach der 2. Gruppe gibt es wieder eine Reflexion.

Die Verbalisierung von Bewegungserfahrungen ist Bestandteil der Praxis des Probens. Im Anschluss an jede praktische Einheit bittet Nachbar die Performer\*innen um Rückmeldung bzw. fordert sie auf, ihre Gedanken und Erfahrungen zu explizieren. Er kreiert dazu eine offene Arbeitsatmosphäre, die insgesamt von einem freundlichen Ton und einem fürsorglichen Umgang miteinander geprägt ist. Es ist zu beobachten, dass die Performer\*innen auch „ungefragt“ Rückmeldung geben.

Das Feedback unterstützt Nachbar, offene Punkte der Scores festzulegen und damit Entscheidungen zu treffen, bzw. zu revidieren (4.2.6.3). Die Festlegung einzelner Scores, wie bpws. Dem des Endes der Performance, hat Nachbar erst in der gemeinsamen Probenarbeit mit den Performer\*innen vorgenommen. Bei den Proben wird deutlich, dass Entscheidungen verhandelbar sind und im Anschluss an Probensituationen getroffen werden.

Das Einholen von Feedback ist eine während der Recherche beobachtbare Praxis, Nachbar beim Entscheidungen treffen unterstützt, für eine wertschätzende Arbeitsatmosphäre sorgt und die enge Verbindung von körperlicher Praxis und Verbalisierung in der zeitgenössischen Choreografie zeigt. Die Entscheidungen selbst trifft Nachbar, dies betont er im Interview („Die letztendliche Entscheidung jeweils, hab' ich dann immer getroffen.“) und ist auch Bestandteil seiner Selbstbeschreibung als Choreograf (siehe 4.2.4.3).

Auch während der Recherchetage ohne Performer\*innen formuliert Nachbar Entscheidungen. Bereits getroffene Entscheidungen werden zum Teil aber auch revidiert oder nicht mehr genannt bzw. verfolgt. So notiere ich in meinem Feldprotokoll wiederholt, dass einige Score bzw. die Orte der Umsetzung geklärt sind, während sie am darauffolgenden Tag neu aufgegriffen und anders gesetzt werden. Auch in der Zusammenarbeit mit den Performer\*innen finden sich zahlreiche Beispiele dafür, dass Entscheidungen getroffen und revidiert werden. Dies ist insbesondere bei der Praxis des Durchsprechens (4.2.6.4) evident.

Die Scores stellen während der Recherche ein Gerüst dar, das die Erforschung des Raumes um Kampnagel herum fokussiert, sie aber zugleich auch öffnet. Ein Score stellt eine Suchfunktion dar, die ebenso Überraschungen produziert.

#### **4.2.6.4 Durch das Stück sprechen**

Das „durch das Stück Sprechen“ ist eine wiederholt zu beobachtende, verbale Praxis. Dabei werden alle Scores des Stücks in der gesetzten Reihenfolge genannt und um Angaben zu Ort, Bewegungsausführung oder unterstützenden Hinweisen ergänzt. Die Praxis ist nur während der Proben mit den Performer\*innen, dann allerdings mehrfach täglich beobachtbar.

Noch bevor Nachbar mit den Performer\*innen gemeinsam einen ersten Gang um das Kampnagel Gelände macht, nutzt er die Aufmerksamkeit der versammelten Performer\*innen nach der Einführung, um mit ihnen zum ersten Mal „durch das Stück“ zu sprechen. Nach dem ersten Durchgang des Parcours mit den Performer\*innen draußen und einer Probe der Gangarten drinnen, findet ein erneutes Durchsprechen statt. Die Performer\*innen sind dazu aufgefordert, ihre Ideen zu offenen Fragen nennen. Es kommt dabei auch zu generellen Rückfragen zur Performance. Am zweiten Probenstag beginnt Nachbar ebenfalls mit einem Durchsprechen, es erscheint wie eine ‚geistiges Warm-up‘ oder eine ‚mentale Reise durch das Viertel‘.

Auch das Feedback findet in der Form des Durchsprechens statt. Die verbale Praxis ergänzt die körperliche Praxis der Aus- und Ausführung der Scores und gestaltet die Basis für kollaborative Formen der Zusammenarbeit. Das Durchsprechen greift den zeitlich-räumlichen Ablauf der Performance auf und bietet eine Orientierung für das Feedback.

#### **4.2.7 Zusammenfassung**

Die Recherchepraxis von Martin Nachbar für „Gänge - gemeinsam um die Häuser (bei Kampnagel) ziehen“ ist geprägt von einer multisensorischen Raumwahrnehmung und der Untersuchung und dem Gestalten von Bewegungen und dem „sich Verhalten“ im öffentlichen Raum der Stadt. Das Gehen selbst ist sowohl eine dominante Praktik der Recherche als auch eine Bewegungsform zeitgenössischer Choreografie, die in verschiedenen Ausprägungen in die Proben und den Stadtraum eingebracht wird.

Praktiken des sich Orientierens vor Ort mit Hilfe von Karten sowie einer gehenden Erkundung des Raumes ebenso wie das Praktikenensemble „Perspektiven einholen“ dienen in Martin Nachbars Recherchepraxis der Wahrnehmung des Raumes. Markant sind Praktiken des Wahrnehmens vom Stadt-Raum als Bühne, in denen sich Verhalten beobachten und zeigen lässt. Die gebaute Ordnung der Stadt wird zu Bühnensettings arrangiert, in denen Passanten zu Akteuren werden. Zugleich werden in der Recherche somit Stadträume in ihrer Qualität als Bühne bewertet. Eine derartige Recherche, die den Stadtraum als Bühnensetting für die Darstellung von Verhalten etabliert und entsprechend die bauliche Struktur nach dem Potential derartiger Erfahrungsmomente beurteilt, sucht ein Reflexionspotential des Raumes als Erfahrungs- und Erkenntnisumgebung.

Nachbars Recherche pointiert Raumerfahrungen als Wechsel verschiedener Raumqualitäten, diese werden sowohl von baulichen, atmosphärischen als auch von rechtlichen Grundlagen markiert. Das Auffinden dieser Raumqualitäten setzt eine vor-Ort-Recherche voraus und profiliert sinnliche Wahrnehmung als Erkenntnisinstrument. Nachbar intensiviert darüber hinaus seine Körperwahrnehmung durch das gezielte „Ausschalten“ bestimmter Sinne und macht das Wahrnehmungsangebot des urbanen Raumes deutlich erfahrbar.

Prägnant an Nachbars Recherche ist die iterative Praxis. Sowohl das wiederholte Gehen von Wegen oder des Parcours bzw. des Gesamt-Scores ebenso wie das ‚durch die Performance sprechen‘ mit den Performer\*innen sind als dominante Praktiken zu

bezeichnen, die Nachbar ebenso wie die theorieinspirierte und damit von wissenschaftlichen von Diskursen durchdrungene und informierte Recherche als Strategie seiner Produktionspraxis reflektiert.

Praktiken der Reflexion sind ebenso in ihren Ergebnissen wie in ihrer Prozessualität beobachtbar: Während Nachbars Recherche zeigen sich Praktiken des Beschreibens, Kommentierens und des Formulierens ebenso, wie die, die eigene künstlerische Praxis zu reflektieren. Praktiken des Beschreibens, Kommentierens und des Formulierens zeigen, dass ein Reflexionsprozess eingesetzt hat oder vollzogen wurde und lassen diese beobacht- und hörbar werden. Auch Praktiken des Imaginierens und Antizipierens sind zunächst stillschweigende Praktiken, die an problematischen Situationen oder nach erfolgter Problemlösung artikuliert werden. Diese Praktiken der Ausrichtung auf die Rezeption verweisen auf die Relevanz der Rezeption durch Dritte, die bereits in der Recherche in den Blick genommen wird und welche in der Herstellungspraxis die Perspektivtransformation vom Künstler zur Haltung des Rezipienten (Dewey 1988, 62) inkludiert. Die Imagination der späteren Rezeption durch Dritte stellt eine Distanzierung und Objektivierung der eigenen Wahrnehmungen und Überlegungen dar, welche sich in den Praktiken der Ausrichtung auf die Rezeption widerspiegeln.

Die Recherchepraxis wird strukturiert durch die Realisierbarkeit der Scores, die eine Wahrnehmung verschiedener Räume und ihrer Qualitäten zu ermöglichen suchen und die wiederum derart die Recherche gestalten. Die Umsetzung des Scores der Performance profiliert die Bedeutung des Vor-Ort seins für seine Praxis. Der bereits etablierte Score wird für die Performance in Hamburg adaptiert und die Recherche vor Ort auf dessen Umsetzungsmöglichkeiten fokussiert. Das Transponieren erfordert Praktiken wie die Anleitung von Bewegung, rhythmisieren, Entscheidungen treffen und revidieren, Feedback einholen oder die emische Kategorienbezeichnung des „durch das Stück sprechens“, die wie oben beschrieben wiederholt beobachtbar werden. Die Praktiken einer kollaborativen Arbeitsweise, wie das Einholen von Feedback zur Unterstützung des Entscheidungen Treffens, welche Nachbar in seiner Arbeit etabliert und die auch in Hamburg beobachtbar sind, zeigen die enge Verbindung von körperlicher Praxis und Verbalisierung in der zeitgenössischen Choreografie ebenso wie die nötige „Fähigkeit, sich durch die andere Perspektive verändern zu lassen“ (Ziemer 215, 172). Auch hierin zeigt sich eine Spezifik der künstlerischen Arbeitsweise, die in verschiedenen Praktiken, wie der des Beschreibens der eigenen Arbeit, der Wiederholung oder der Zusammenarbeit, eingenommen wird: Das eigene Doing wird reflektiert, Wahrnehmungen expliziert oder eine andere Perspektive -

nämlich die einer dritten Person - eingenommen und das eigene Tun darauf ausgerichtet. Diese Distanz ermöglicht eine Autonomie und die Möglichkeit zur Übernahme einer alternativen Perspektive. Die Scores stellen während der Ortsrecherche ein Gerüst dar, das die Erkundung des Raumes ebenso fokussiert wie es durch die Suchfunktion Überraschungen produzieren kann. Nachbars Recherche zeigt sein Interesse am Gehen in den verschiedenen Dimensionen: als mechanischer wie performative und politische Bewegung und als bewegt werden.

Nachbars Wissensproduktion nimmt den Stadtraum als Bühne in den Blick, dem sich Handeln ebenso beobachten und darstellen und legt die Verbindung des materiellen Settings des Stadtraums mit den darin eingelagerten Bewegungserwartungen und Verhaltensweisen offen. Der Stadtraum wird in der Recherche zu einem Reflexionsmedium sozialer und ästhetischer Kontextualisierungen und als solcher für die Rezeption in der Performance etabliert.

### **4.3 blauraum Architekten**

Das hamburgische Architekturbüro blauraum Architekten GmbH hat 2015 an einem Wettbewerb für einen städtebaulichen Entwurf zum Neubau des sog. Esso-Areals auf St. Pauli teilgenommen. Von Juni bis August 2015 habe ich ein Team der Wettbewerbsabteilung von den ersten Modellentwicklungen bis zur Werkstatt-Präsentation des Wettbewerbsbeitrags ethnografisch begleitet und im Anschluss Interviews mit Mitarbeiter\*innen sowie einer Berliner Architektin und Dozentin zur Wissensproduktion in Architekturbüros geführt. Aus diesen Aufzeichnungen explizierte ich in der sich anschließenden Analyse die unten beschriebenen Praktiken der Wissensproduktion. Das (inzwischen ehemalige) Mitglied der Geschäftsführung, Carsten Venus, bestätigte mir in einem Gespräch und im Mailautausch im September 2021 die Aktualität der beschriebenen Recherchepraxis in ähnlichen Projekten. Aus Gründen des Datenschutzes wurden die Namen der Mitarbeiter\*innen anonymisiert und mit Pseudonymen versehen, die Namen der Geschäftsinhaber werden dagegen als übergeordnete Verantwortliche des Projekts genannt.

#### **4.3.1 Zum Büro**

Die blauraum Architekten GmbH wurde 2002 von Prof. Rüdiger Ebel, Prof. Volker Halbach, Maurice Paulussen und Carsten Venus in Hamburg gegründet. Das Büro mit Standort in Hamburg hat aktuell (Stand Mai 2021) rund 40 Mitarbeiter\*innen. blauraum Architekten realisierte seit Gründung mehr als 25 Projekte, vornehmlich von Bau von Wohn-, Büro- und Geschäftshäuser und hat auch Aufträge für Messegestaltungen oder Möbelbau angenommen. blauraum wurde in Hamburg insbesondere für die Konversion eines Bürohauses aus den 1970er Jahren in ein Wohnhaus mit 15 Wohneinheiten in der Bebelallee sowie das „Quartier KPTN“, einem Gebäudeensemble mit 220 Wohnungen, Handel, Gastronomie, Hotels und Kino am Sandtorpark in der Hafencity bekannt.

Das Büro bietet alle Leistungsphasen der Objektplanung ebenso wie städtebaulichen Planungen an und bezeichnet sich selbst als „konzeptorientiertes Büro“ (blauraum 2021), „das sich durch Designqualität, Nachhaltigkeit und interdisziplinären Arbeitsstil auszeichnet“ (ebd.).

blauraum hat bürointern eine Abteilung gegründet, die mit der Teilnahme sowohl an städte- wie an hochbaulichen Wettbewerben befasst ist. Vier Architekt\*innen arbeiteten

hier im Juli 2015 jeweils gemeinsam mit einer studentischen Praktikant\*in an jeweils einer Auslobung. Die Wettbewerbsabteilung bezog in den Büroräumen am damaligen Bürostandort am Altonaer Bahnhof eigene Räumlichkeiten im Stockwerk über dem restlichen Büro, um der differentiellen Arbeitsweise der Entwurfsarbeit Rechnung zu tragen: So ist hier ein andersgearteter kommunikativer Austausch innerhalb der Abteilung nötig, es besteht ein höherer Platzbedarf für Modelle sowie den Modellbauraum. Eine Projektleiterin leitete die Abteilung und übernahm übergreifende Aufgaben des Projektmanagements (Zeitplanung, Kommunikation, Beauftragungen etc.). Die Wettbewerbsabteilung stellt ein vornehmlich junges Team dar, viele der Architekt\*innen beendeten kurz vor der Anstellung ihr Studium. Dies sei der Tatsache geschuldet, so die Aussage der Projektleitung, dass Berufsstarter\*innen „utopischere Ideen“ entwickelten und sich die intensiven, unregelmäßigen Arbeitszeiten schlechter mit Lebenssituationen späterer Lebensphasen (Familienfreundlichkeit) vereinbaren lassen.

Für das ausgelobte Projekt am Spielbudenplatz zeichnen sich Tim als Architekt und seine studentische Assistentin Lena zuständig. Auch Tim hat zu Beginn des Jahres 2015 seinen Abschluss an der Hafen City Universität Hamburg gemacht, die Anstellung bei blauraum ist seine erste als Architekt. Er hat zuvor als studentischer Praktikant bei blauraum gearbeitet.<sup>59</sup>

#### **4.3.2 Zum Projekt: Die städtebauliche Überplanung des Spielbudenplatzes**

blauraum Architekten wurden 2015 eingeladen, gemeinsam mit acht weiteren internationalen Büros an einem Wettbewerb zur städtebaulichen Überplanung des Spielbudenplatzes teilzunehmen. Das Verfahren sah einen zweistufigen Architekturwettbewerb vor. In der ersten Stufe, dem städtebaulichen Wettbewerb, sollte das Areal des Spielbudenplatzes 5-13 als gemischt genutztes Quartier entwickelt werden und in der darauffolgenden zweiten Stufe, einem hochbaulichen Realisierungswettbewerb, die architektonische Ausgestaltung folgen. Ausloberinnen des Verfahrens sind die Bayerische Hausbau GmbH & Co.KG und Bezirksamt Hamburg Mitte im Einvernehmen

---

<sup>59</sup> Die Gesellschafter von blauraum Architekten GmbH sind im Juni 2021 übereingekommen, das Büro aufzuspalten. Beide neuen Architekturbüros werden nicht mehr unter dem Namen "blauraum" firmieren. Der ehemalige Gesellschafter Carsten Venus arbeitet zukünftig mit seinem Team unter der Bezeichnung "Architekten Venus" weiter an den Themen Konzeptentwicklung, Entwurf und Planung nachhaltiger Wohn- und Geschäftsgebäude.

mit der Freien und Hansestadt Hamburg. Die Auslobung formuliert als Ziel des städtebaulichen Wettbewerbs

„eine differenzierte und stark gegliederte Ausformulierung des Bauvolumens mit der Aufgabenstellung, dieses in die heterogene Bestandsstruktur der Umgebungsbebauung bestmöglich einzugliedern und mit dieser zu vernetzen. Dabei wird besonderen Wert auf das Auflösen der Baumasse in die maßstäbliche Körnung des Quartiers mit unterschiedlicher Höhenentwicklung gelegt“ (Bayerische Hausbau GmbH & Co.KG et al. 2015).

Die Gebäude sollen sich in der Höhe an den umliegenden Bestandsgebäuden, insbesondere denen der Taubenstraße und Kastanienallee, orientieren. Die Gebäude sind für Nutzungen im frei finanzierten und im geförderten Wohnungsbau sowie für Gewerbe zu planen, die zuvor ansässigen Läden, Gastronomie und Clubs sollen Berücksichtigung finden sowie ein Hotel in den Obergeschossen vorgesehen werden.

Die geforderte Auflösung der Baumasse spiegelt sich neben dem Wunsch der Berücksichtigung der für St. Pauli typischen Heterogenität auch in den Zielen des sog. St. Pauli Codes wider. Dieser stellt das Ergebnis eines Beteiligungsprozesses in den Jahren 2014 und 2015 dar, den ein Team aus Stadtplaner\*innen, Architekt\*innen und Sozialpädagog\*innen organisiert. Insbesondere deren Mitglieder Margit Czenki, Christoph Schäfer und Sabine Stövesand haben zuvor als Gründer\*innen des Projekts ‚Park Fiction‘, das statt einer Wohnbebauung des Elbhangs einen gemeinschaftlich geplanten Park in St. Pauli durchsetzte, über die Grenzen Hamburgs für Projekte partizipativer Stadtplanung Bekanntheit erlangt. Planbude hatte 2014 einen Container am Spielbudenplatz aufgestellt, diesen 7 Tage in der Woche besetzt und Anwohner\*innen eingeladen, sich am Planungsprozess der Neubebauung des Spielbudenplatzes 5-13 zu beteiligen. Planbude hat in verschiedenen Formaten und Aktionen diese Wünsche als ein „Wissen der vielen“ (Planbude 2015) gesammelt, geclustert und an Politik und Investoren kommuniziert. Dieser sog. St. Pauli Code umfasst folgende Punkte: „Unterschiedlichkeit statt Homogenität, Kleinteiligkeit, Günstig statt teuer, Originalität und Toleranz, Aneignung und Lebendigkeit, Experiment und Subkultur, Freiraum ohne Konsumzwang“ (Planbude 2015a). Die Ergebnisse des Planbude-Prozesses insgesamt wurden als 300 Seiten starkes Buch den Teilnehmer\*innen des städtebaulichen Gutachterverfahrens 2015 anhand gegeben. Die Planbude begleitet weiterhin Stadtentwicklungsprozesse auf St. Pauli mit Fokus auf das sog. Esso-Häuser-Areal, das 2017, ebenfalls in einem Beteiligungsverfahren, in Paloma-Viertel umbenannt wurde.

Die partizipative Gestaltung des Neubaus wurde aufgrund der zahlreichen Proteste ebenso nötig wie erleichtert. Schon der Abriss des als Esso-Häuser in Hamburg bekannten Gebäudeensembles aus den 1960er-Jahren wurde von Protesten begleitet. Das Ensemble spannte sich zwischen Spielbudenplatz, Taubenstraße und Kastanienallee auf und umfasste zwei achtstöckige Wohnhäuser mit rund 100 Wohnungen sowie einen zweigeschossigen Gewerberiegel, in dem ein Hotel, Einzelhandel, Musik-Clubs und eine Tankstelle untergebracht war, die über die Grenzen Hamburgs hinaus zum Kult avancierte und dem Ensemble seinen Namen verlieh. Die Bebauung wurde im Dezember 2013 geräumt und zu Beginn des Jahres 2014 abgerissen. Die Initiative Esso-Häuser sowie Wissenschaftler\*innen, Kulturtreibende und Künstler\*innen aus Hamburg und darüber hinaus hatten sich zunächst für den Erhalt eingesetzt, später dafür, dass die Bewohner\*innen zu gleichen Konditionen im Neubau wohnen könnten und die heterogene Nutzungsstruktur zu günstigen Wohn- und Gewerbemietpreisen beibehalten wird.

Um diese Preisstruktur einhalten zu können, sieht die Auslobung neben dem Bau des dann wesentlich größeren Hotels zur Reeperbahn hin insgesamt mindestens eine Vervierfachung der Fläche auf insgesamt 24.000-28.000 qm vor. Alle am Wettbewerbsverfahren beteiligten Architekturbüros hatten nach eigenen Aussagen Schwierigkeiten, die geforderte hohe qm-Zahl auf der Grundfläche unterzubringen. Sie markierten dies als typische Herausforderung zeitgenössischer urbaner Architektur: Kosteneffizientes Bauen zu realisieren, das sich nicht negativ in der Raumeffizienz niederschlägt.

Die zeitliche Struktur des Wettbewerbs sah eine öffentliche Präsentation der ersten Entwürfe der eingeladenen Architekturbüros am 10.7.2015 im Ballsaal Süd des FC St. Pauli Stadions vor. Bei dieser sog. gläsernen Werkstatt zeigten die Büros erste Zwischenstände. Die Fragen, Anregungen der Besucher\*innen nahm das Planbude-Team auf und leitete dies an die Auslober\*innen und die Architekturbüros weiter. Die Büros konnten bis zur Jury-Sitzung im September 2015 die Anmerkungen aufnehmen und ihre Entwürfe ggf. anpassen oder weiter entwickeln.

Da die Recherche für den Entwurf bzw. die Arbeit am Entwurf mit der Einreichung der Idee für die erste öffentliche Präsentation im Juli 2015 großteils abgeschlossen wurde, konzentriert sich meine ethnografische Untersuchung auf den Zeitraum bis zur Gläsernen Werkstatt.

Die Jury des Wettbewerbs zur städtebaulichen Überplanung des Spielbudenplatzes, bestehend aus Vertretern aus Behörden und dem Bezirk Hamburg Mitte, den Bauherren, Mitgliedern der Bezirksversammlung, Vertreter\*innen der Bürger\*innen/Anwohner\*innen

sowie beratenden Architekt\*innen und Stadtplaner\*innen und Landschaftsarchitekt\*innen, hat in seiner Sitzung im September 2015 einvernehmlich für den gemeinsamen Entwurf des niederländischen Büros nl Architects, Amsterdam und Bel Sozietät für Architektur aus Köln votiert. Der Entwurf von blauraum wurde nicht für die zweite Phase des Wettbewerbs ausgewählt.

### 4.3.3 Praktiken des Entwerfens

Praktiken des Entwerfens stellen sich als komplexe Praktikenensembles dar. Sie beinhalten Praktiken des Suchens, Notierens, Übersicht Erstellens oder laut Nachdenkens. Das Verb beschreibt sowohl zeichnerische wie schriftliche Vorgänge und hebt auch auf eine sinnbildliche Ebene ab: ‚Entwerfen‘ umfasst sowohl das planende Zeichnen oder Skizzieren und in übertragener Bedeutung auch ein Bild zu entwerfen, sowie die schriftliche Fixierung der wesentlichen Punkte (Duden 2021). Bei den beobachteten Praktiken architektonischen Entwerfens geht es sowohl um eine zeichnerische und eine schriftliche Fixierung von zunächst vielen Ideen, als auch um die Imagination der Nutzungen und die Ästhetik des zu entwerfenden Gebäudekomplexes und damit einer sinnbildlichen Vorstellung. Neben der geistigen Leistung umfasst das Entwerfen auch Darstellungspraktiken sowie neben der schöpferischen Leistung auch die Berücksichtigung diverser rechtlicher, statischer, ästhetischer, sozialer, nutzungsrelevanter oder normungsbezogener Aspekte.

Der Entwurfsprozess gilt in der Architektur ebenso als Königs- wie als Kerndisziplin, wengleich das Entwerfen in der architektonischen Praxis nur einen kleinen Teil der gesamten Arbeit an der Realisierung eines Gebäudes z.B. ausmacht.<sup>60</sup> Entwerfen generiert Pläne, Skizzen, Modelle und schließlich auch das fertige Gebäude. Zugleich ist der Entwurfsprozess nicht dem Erstellen oder Präsentieren des Entwurfs abgeschlossen, wie die Architekturtheoretikerin Dana Cuff festhält:

„A design process is a perpetual discovery, potentially endless, for reasons such as the negotiability of all issues, the relatedness of problems, the difficulties of coordination, and the disproportionate time taken by relatively insignificant tasks.

---

<sup>60</sup> So sieht die Verordnung über die Honorare für Architekten- und Ingenieurleistungen (HOAI 2013) nur eine von insgesamt neun sogenannten Leistungsphasen für die Entwurfsplanung vor. Die weiteren Leistungsphasen der HOAI sehen nach Grundlagenermittlung, Vorplanung und Entwurf die Genehmigungs- und Ausführungsplanung, Vorbereitung und Mithilfe bei der Vergabe der Aufträge an verschiedene ausführende Gewerke sowie die Objektüberwachung und -betreuung vor.

Even when construction is complete, the design project is not finished. The building is continuously inhabited, personalized, weathered, landscaped, ventilated, viewed and visited.” (Cuff 1992, 94)

Cuff hebt ab auf jene Praktiken des Entwerfens, die als Anpassung im späteren Umsetzungs- bzw. Bauprozess sowie durch die Anpassung des fertigen Gebäudes an Gebrauchspraktiken der Nutzung geschehen.

Für die Teilnahme am Wettbewerb zur städtebaulichen Überplanung des Spielbudenplatzes war ein städtebauliches Modell gefordert, das zur Werkstattpräsentation vorgestellt sowie zur Jurysitzung vervollständigt werden sollte. Die im Folgenden vorgestellte Entwurfspraxis beschreibt die komplexe Aufgabenstruktur des Entwurfs und zeigt sich in Praktiken der Suche nach Referenzen, der Erstellung von Übersichten, des Bedenkens von Vorgaben oder der Imagination von Nutzungen. Ebenso dazu gehören aber auch informelle Gespräche mit Kolleg\*innen, notieren oder kommentieren und laut nachdenken.

#### **4.3.3.1 Referenzen suchen**

Um Ideen für den Entwurf bzw. bestimmte Gebäudeteile zu finden, nutzen die Architekt\*innen das Internet oder Fachpublikationen für die Suche nach Referenzen. Sie suchen bspw. mit Hilfe der Google Bildersuche oder via Pinterest, auf der Webseite „Archdaily“, in der Zeitschrift „Arch+“ oder in Büchern wie „Wohnen+“ oder der digitalen Veröffentlichung „Raumpilot“. Die verschiedenen Quellen werden abwechselnd, wiederholend und parallel konsultiert:

Lena geht in den 8. OG und sucht nach einem Buch über Hotelarchitektur. Tim setzt sich an den Rechner und will dort suchen: „Ich mach noch einmal ein bisschen Recherche.“ In der Google Suche gibt er das Centre Pompidou ein. (Feldtagebuch, 17.6.16)

Bei der Frage der Erschließung eines spezifischen Gebäudeteils war zu beobachten, dass Referenzen ähnlicher Gebäude gesucht wurden und die Suche global gestaltet wird:

Die Frage kommt wieder auf: wie funktioniert die Erschließung des Hotels? Tim gibt in der Google Bildersuche nacheinander ein: Adlon Hotel (wegen der großen Treppe), Hotel Dubai, 25 h Hafencity. (Feldtagebuch, 18.6.15)

In informellen Gesprächen (4.3.3.8) nennen Kolleg\*innen, die mit anderen Projekten befasst sind, Projekte renommierter Architekt\*innen oder Architekturbüros, die dann

ebenfalls im Internet recherchiert und ggf. als Referenz genutzt werden. Auch das Projektteam nennt in den internen Gesprächen immer wieder Referenzen, die zum Teil verfolgt, zum Teil verworfen werden:

Beide wenden sich wieder den Rechnern und der Recherche nach möglichen Fassaden zu. Lena verweist auf Torre David als Referenz, schränkt aber gleich ein, dass das nicht realistisch ist. (Feldtagebuch, 17.6.15)

Zur Praktik des Referenzen Suchens gehört auch das Zeigen ebenso wie das Bewerten von Referenzen. Bei der Recherche nach Bildern am eigenen Rechner unterbrechen Tim und Lena wiederholt ihre Suche und zeigen einander die Fundstücke. Dabei geht es über das Gezeigt hinaus, insofern als einzelne Arbeiten bzw. Gebäude eines Architekturbüros für deren Stil und Arbeitsweise positioniert werden:

Lena zeigt Tim Referenzen: „Kennst Du das Büro, die machen echt ganz schicke Sachen.“ (Feldtagebuch, 15.6.15)

Sitzen Tim und Lena gemeinsam am Rechner oder blättern in den Fachpublikationen, folgt auf das Betrachten eines neuen Bildes dessen Bewertung:

Piet sucht auf dem Rechner daneben nach Referenzen für Fassaden, Immer wieder einmal werfen Philipp, Tim und Lena einen Blick auf das jeweilige Bild, wenn er sagt „da sind ein paar ganz schöne Sachen“, „das finde ich ganz schön.“(Feldprotokoll23.6.15)

Bestandteil der Praktik des Suchens nach Referenzen ist auch die Analogiebildung beim Bewerten von Referenzen. „Das sieht aus wie...“ und „das erinnert mich an“ sind Beschreibungen, die die Architekt\*innen wiederholt beim Suchen und Kommentieren von Referenzen nutzen.

Zum Teil verweisen die Architekt\*innen untereinander auch auf ihre eigenen Skizzen und zeigen sich Zeichnungen, die sie in den Zeichenbüchern verfasst haben.

Tim und Lena drucken die Referenzen bzw. die gefundenen Bilder aus und legen sie auf den Tisch oder speichern sie auf dem Server. Die recherchierten Bilder werden wiederholt angesehen und auf sie z.B. in Gesprächen verwiesen. Die Suche nach Referenzen führt ebenso zu einer Übersetzung ins Modell:

Gemeinsame Recherche im Netz nach Bildern, Projekt in Amsterdam (angeschnittene Kubatur). T findet das nicht gut, L findet Gefallen an angeschnittener Kubatur, geht in Modellraum und probiert das aus. (Feldprotokoll16.6.15)

Die Praktik des Referenzen Suchens umschließt Praktiken der Internet- und Buch- oder Zeitschriftenrecherche, der Datenspeicherung, ebenso wie die der Analogiebildung, des Bewertens, Zeigens und Kommentierens. Sie stellt im Vergleich mit anderen hier vorgestellten eine dominante Praktik dar, die wiederholt zu beobachten ist und im Entwurfsprozess vielfach zum Tragen kommt. Die Suche und Begutachtung von ähnlichen Gebäuden oder Gebäudebestandteilen ermöglicht in Teilen einen Blick in die Zukunft, da imaginierte Gebäudebestandteile oder Anmutungen (Böhme 1998) in ihrer Realisierung betrachtbar werden: „Architects look for extant buildings similar to ones they are planning as a means of seeing into the future.“ (Cuff 1992, 99) Den recherchierten Bildern kommt im Entwurfsprozess auch insofern eine zentrale Stellung zu, als sie als inspirativer Aspekt zu einem integralen Element werden. Eva Maria Froschauer hat das Sammeln als Praktik des Entwurfsprozesses beschrieben und die gesammelten Artefakte und Bilder als „Wissensdepositen“ (Froschauer 2013, 51) markiert. Das jeweils projektspezifische Sammeln von Daten, Bildern oder Materialien stellt für den Entwurfsprozess sowohl eine Akkumulation von Inspirationen als auch ein wesentliches Werkzeug der Wissensproduktion dar, bei der durch Rekombination des Gesammelten Neues entstehen kann.

#### **4.3.3.2 Übersicht erstellen**

Um die Anforderungen der Auslobung umsetzen und Ideen für den Entwurf zu entwickeln, sind Übersetzungsleistungen zu erbringen. Der Begriff der Übersetzung zielt hier in seinem metaphorischen Gebrauch auf das Übertragen von Zahlenvorgaben in zwei- bzw. dreidimensionale Strukturen ab. So muss bspw. das sog. Raumprogramm, also die vom Bauherren vorgegebenen Details der Bauaufgabe (Gesamtzahl der qm-Flächen für Wohnen oder Gewerbe, Abstandsflächen, Anzahl der Stellplätze bzw. die dafür benötigte qm-Flächenzahl etc.) im Entwurf Berücksichtigung finden und wird dafür bei komplexen Bauvorhaben in verschiedene Ansichten aufgeteilt.

Eine Einarbeitung in ein Projekt sieht neben dem sich Einlesen in die Auslobungsunterlagen (4.3.3.6) auch vor, Tabellen über die Nutzung der qm oder Grafiken zu den Größen und Nutzungen anzufertigen. Dazu gehört z.B. im beobachteten Fall das Erstellen eines Flächenschemas für die unteren Geschosse eines Gebäudes, aus dem die weitere Aufteilung des darüber liegenden Wohnhauses abgeleitet werden kann. Das zu planende Hotel haben Lena und Tim in Bereiche aufgeteilt (Rezeption, Versorgung, Bar und Restaurant, Zimmer), um das Gebäude an sich dann entwickeln zu können.

Lena gibt die Zahlen in den Taschenrechner ein. Sie rechnet nach, ob das Staffelgeschoss in den eigenen Kuben enthalten ist. Wenn ja, kann ein Haus bzw. Kubus entfallen. Tim probiert parallel in Vectorworks. Beide rechnen, wie viele Wohnungen sie in die Gebäude bekommen, wie viele Häuser sie noch in den gestern erarbeiteten Klassifizierungen brauchen. Beide kommen zu dem Schluss, dass die Staffelgeschosse enthalten sind in ihren Kuben (haben Maße und Geschosse anscheinend inzwischen vergessen). Die Aufteilung der Häuser auf der Grundfläche scheint also zu passen. Beide freuen sich und wollen nun an die Detailplanung gehen. (Feldprotokoll 17.6.15)

Wiederholt nutzen Tim und Lena den Taschenrechner, um bspw. auszurechnen, wie viele qm Wohnfläche in die vorgesehenen Kuben bringen können. Praktiken des Übersicht Erstellens umfassen neben der Erstellung von Übersichten auch Praktiken des Rechnens, am Taschenrechner, auf Papier, im Smartphone oder am PC.

In den regelmäßigen Zwischenpräsentationen mit einem der drei Geschäftsführenden Gesellschafter des Büros fordert dieser das Team wiederholt auf, Übersichten und Tabellen zu erstellen und den Entwurf damit von analytischer Seite zu fundieren.

Praktiken des Übersicht Erstellens sind Transferleistungen, die auf der Grundlage der in der Auslobung genannten Daten in verschiedene Perspektiven und Strukturen übersetzt werden. Neben Mikro-Praktiken, wie einen Taschenrechner bedienen, EXCEL-Tabellen anlegen oder schreiben gehört dazu vor allem die wiederholte Reflexion der Zahlen und die Imagination ihrer Umsetzung in die Bauaufgabe.

#### **4.3.3.3 Nutzungen imaginieren**

Bestandteil der Praktiken des Entwerfens sind Überlegungen zu den späteren Nutzungen bzw. Imaginationen, welche Bewohner\*innen die Gebäude wie nutzen könnten und welche Problematiken sich durch die Nutzung einer heterogenen Nutzerschaft und divergierenden Ansprüchen ergeben können.

Neben der Anfertigung im Planungsprozess vorgegebener Analysen, wie z.B. dem Erstellen einer Belichtungsstudie, die Aussagen über Sonneneinstrahlung bzw. Verschattungen treffen lässt, gehört auch das Abwägen potentieller Nutzungssituationen und Nutzer\*innen zum Entwurfsprozess. In den Gesprächen imaginiert das Entwurfsteam wiederholt Nutzungssituationen und verwirft daraufhin Gestaltungsideen bzw. bestätigt diese. Dazu gehören neben Aspekten von Zugänglichkeit und Aufenthaltsqualität auch solche sozialer

Heterogenität, wie z.B. die gemeinsame Nutzung der Infrastruktur des Hotels durch Bewohner\*innen und Hotelgäste:

B: „Wir können die Infrastruktur (Pool, Sauna etc.) für die Bewohner zugänglich machen.“ Kurze Pause. „Ach es ist unrealistisch, dass die Hartz-4-Empfänger in den Pool dürfen ... gehen.“ (Feldprotokoll 16.6.15)

Wiederholt zu beobachten ist der Transfer der zu planenden Gegebenheiten auf die eigene Lebenssituation. So thematisiert das Planungsteam in den Gesprächen, ob und wie sie selbst derartige Gebäude genutzt haben oder nutzen würden. In den Zwischenpräsentationen werden beide wiederholt dazu aufgefordert, zu bedenken, wie sie selbst im Alltag die Zugänge zu den Wohnungen nutzen würden, z.B. mit Einkäufen beladen Treppen und Aufzüge überwinden. Auch beim Imaginieren von Nutzungen ist die Suche nach Referenzen von Bedeutung (4.3.3.1): In den Gesprächen des Entwurfsteams verweisen beide wiederholt auf andere, bereits existierende Gebäude und ihre gelungene oder schwierige Nutzungssituation und wägen dies für die eigene Arbeit ab.

#### **4.3.3.4 Vorgaben einhalten**

Praktiken des Vorgaben Einhaltens zeigen sich beim Modellbau oder in Gesprächen und werden darüber hinaus beobachtbar beim Nachschlagen sowie beim Kritisieren derselben. Bereits für den Entwurfsprozess sind allgemeine bau- und planungsrechtliche Vorgaben (Abstandsflächen, Brandschutz etc.) bedeutsam. Darüber hinaus finden sich in den Auslobungsunterlagen die einzuhaltenden projektspezifischen Vorgaben. In dem Wettbewerbsverfahren zur Überplanung des Spielbudenplatzes wurde den teilnehmenden Büros am 18.6.2015 im Rahmen eines sogenannten Rückfragekolloquiums die Möglichkeit gegeben, Fragen zur Planung und zu den Wünschen von zukünftigen Bewohner\*innen, Bezirk und Investor zu klären. Das Rückfragekolloquium wurde von den Ausrichtern protokolliert und dieses Schriftstück allen Büros zur Verfügung gestellt. Neben allgemeinen bau- und planungsrechtlichen Unterlagen stehen den Architekt\*innen die Auslobungsunterlagen und das Protokoll des Rückfragekolloquiums zur Verfügung.

Die Auslobung liegt bei dem blauraum-Wettbewerbsteam ausgedruckt sowie digital auf dem Server vor. Es ist wiederholt zu beobachten, dass Tim und Lena sie konsultieren, um Details nachzuschlagen, insbesondere wenn sie in Gesprächen Ideen für Gestaltungen entwickeln und sich fragen, ob diese umsetzbar sein werden. In Gesprächen wird wiederholt insbesondere durch Tim auf die in der Auslobung formulierten Ansprüche

verwiesen. Tim gibt im Gespräch mit mir an (Feldprotokoll 15.6.15), sich in der ersten Woche der Arbeit an dem Projekt intensiv mit der Auslobung auseinandergesetzt zu haben und zitiert oft in den Gesprächen deren Details. Es ist zu beobachten, dass Lena viele Ideen in die Gespräche einbringt, während Tim die Vorgaben und Baumaße im Kopf hat. Er bezeichnet sich als „Spaßbremse“ (Feldprotokoll 16.6.15), wenn er diese - Lenas Ideen einschränkend - anführt.

Eine besondere Herausforderung stellt die in der Auslobung geforderte qm-Anzahl dar, die auf der Baufläche untergebracht werden soll. Die Diskrepanz zwischen der so vom Investor angestrebten Kosteneffizienz und der zu realisierenden Wohnqualität wird von Tim wiederholt als enorm beschrieben. Die Architekten sehen sich als Mediatoren zwischen zwei Interessenlagen gestellt.

Auch der Kostenfaktor ist wiederholt Thema in den Gesprächen von Tim und Lena, so beispielsweise beim Aspekt der Erschließung:

Die beiden suchen nach Inspiration und zeigen sich an den Rechnern bzw. in der Google Bild Suche, wer was gut findet. Immer wieder fällt das Schlagwort Kleinteiligkeit. Tim meint: „Viele Treppenhäuser können wir uns nicht leisten.“ (Feldprotokoll 15.6.15)

Die im St. Pauli Code beschriebene und in der Auslobung wiederholte Forderung nach Kleinteiligkeit markiert eine modulare Nutzung des Gebäudekomplexes: Gewünscht wird nicht ein einziger, großer Komplex, sondern die Planung mehrerer Häuser. Tim äußert in den Gesprächen mit Lena wiederholt Kritik daran, sieht die Umsetzbarkeit nur zum Teil gegeben und Kleinteiligkeit in den oberen Geschossen als schwer umsetzbar. Er entwickelt eine kritische Gegenhaltung zu der geforderten Kleinteiligkeit, die von seinen ästhetischen Ansprüchen abweicht und zu der er eine gegenteilige Position entwerfen möchte:

Als er mit Lena wieder allein ist, erzählt Tim, dass die Entwürfe, die bei Wettbewerben gewinnen, immer die sind, die große Teile der Auslobung über den Haufen werfen bzw. nicht beachten. (Feldprotokoll 22.6.15)

Die Praxis des Entwurfsprozesses umfasst das Entscheidungen treffen und diese gegenüber Auftraggeber\*innen, Kolleg\*innen oder zukünftigen Bewohner\*innen vertreten (Cuff 1992, 37ff). Die Zunahme von Gebäuden und Gebäudekomplexen vor allem in Großstädten, die auf das Engagement von Investoren zurückzuführen ist, hat die Zusammenarbeit von Architekt\*innen und Auftraggeber\*innen neu strukturiert und im Sinne einer Zeitersparnis durch eine professionalisierte Zusammenarbeit optimiert. Dennoch stellen die Rentabilitätserwartung, die an Gebäude gestellt werden, für den Entwurfsprozess enorme

Herausforderungen dar. Die vom St. Pauli Code vorgegebene Kleinteiligkeit und die vom Investor vorgegebene Kosteneffizienz konfliktieren und forcieren die Einnahme einer kritischen Gegenposition der „decision making authority - design control“ (Cuff 1992, 39) der Architekt\*innen.

#### **4.3.3.5 Notizen machen**

Notizen machen und Aufschreiben sind regelmäßig zu beobachtende Praktiken der Arbeit des Wettbewerbsteams. Tim und Lena nutzen jeweils ein Buch, das sie fortwährend mit Notizen oder Skizzen speisen. Sie schreiben während der bürointernen Zwischenpräsentationen, bei informellen Gesprächen oder beim Rückfragekolloquium in den Büchern. Ebenso ist die Nutzung der Niederschriften beobachtbar: Beide zeigen sich ihre Notizen, sehen während der Arbeit am PC nach und suchen sich Dinge mit Hilfe der Notizen in Erinnerung.

Obwohl das Aufschreiben keine dominante Praxis darstellt, ist es stets präsent und mehrfach täglich zu beobachten. Notizen machen hat eine inspirierende, mnemotechnische und demonstrierende Funktion.

#### **4.3.3.6 Sich einlesen**

Der bürointerne Start in das Projekt geschieht über ein ritualisiertes Verfahren, den sog. Kick-Off, dem die geschäftsführenden Gesellschafter, die Projektleiterin und das Wettbewerbsteam (Architekt\*in und studentische Assistentin) beiwohnen und bei dem dem Team die Auslobungsunterlagen sowie interne Informationen zur Verfügung gestellt werden. Das Wettbewerbsteam startete seine Arbeit am Projekt im Anschluss an diesen Kick-Off am 11.6.15 mit dem sich Einlesen in die Auslobungsunterlagen sowie den Unterlagen, die die Planbude den Architekturbüros zu Verfügung gestellt hat, den sog. St. Pauli Code. Tim gibt im Gespräch an, Lena und er haben eine Woche gebraucht, um die Auslobung zu verstehen, sie sei sehr komplex. Bei der späteren Einarbeitung des neuen Mitarbeiters Theo wird dieser von Tim nach einem einführenden Gespräch zunächst gebeten, sich mit den Auslobungsunterlagen vertraut zu machen.

Im weiteren Verlauf der Entwurfsarbeit ist beobachtbar, dass Tim und Lena wiederholt in den Auslobungsunterlagen recherchieren. Neben dem Nachschlagen in den Auslobungsunterlagen stellt die Suche von spezifischen Bauvorgaben in Büchern zur

Bauentwurfslehre eine zu beobachtende Praktik dar. Notwendige Maße und Abmessungen für Räume, Einrichtungen, Geräte oder maßstabsgerechte, beispielhafte Grundrissen, Richtlinien oder Vorschriften, die beim Entwurf zu berücksichtigen sind, werden beispielsweise in digitalen Veröffentlichungen (wie dem *Raumpilot*) oder Büchern (z.B. Neuferts *Bauentwurfslehre*) nachgeschlagen. Das Sich Einlesen in den Entwurf eines spezifischen Gebäudetyps wird insbesondere beobachtbar, als Tim und Lena die Planung des Hotels beginnen.

Das sich Einlesen stellt nach dem Kick-Off die initiale Praktik des Projekts dar, die die Rahmenvorgaben für das Bauvorhaben festsetzt und den Entwurfsprozess auslöst. Als sich Praktik des Vorgaben Bedenkens (4.3.3.4) kehrt die initialisierende Informationspraktik wiederholt in den Entwurfsprozess zurück.

#### **4.3.3.7 Kommentieren, laut nachdenken und abwägen**

Bei der Arbeit des Wettbewerbsteams sind Praktiken des Kommentierens und des laut Nachdenkens beobacht- bzw. hörbar. Beim Ansehen und Erstellen von Skizzen oder von Zeichnungen am Rechner ebenso wie bei der Arbeit am Modell denken Tim und Lena laut über weitere Schritte, sich anschließende Aufgaben, mögliche Umsetzungen oder Einschränkungen nach. Sie sprechen aufgrund der Arbeit im Großraumbüro und mit Rücksicht auf die Kolleg\*innen angemessen leise, und dennoch für mich als ethnografische Begleiterin, die gelegentlich in der Schreibtischreihe dahinter sitzt, gut verständlich. Dabei unterteilen die beiden die Arbeit in Zwischenaufgaben, nach deren Erledigung sie sich wieder zusammensetzen. Der darauffolgenden Besprechung schließt sich die Praxis des gemeinsam lauten Nachdenkens an, wie beispielhaft dieser Eintrag zeigt:

Tim schlägt vor, die Arbeitsbereiche in Etagen aufzuteilen. Gemeinsam überlegen sie, wie die Geschosse des Hotels aufgeteilt werden können. Sie sehen in der Ausschreibung nach den Wünschen der Auslober\*innen. Sie imaginieren daraufhin eine öffentliche oder eine halböffentliche Hotelbar und deren mögliche Nutzer (und fragen sich, ob das sinnvoll oder ein Überangebot ist), die Möglichkeit der verschiedenen Einkommensstufen nebeneinander (Hotelgast, Student, Hartz-4-Empfänger). Sie überlegen, wo welche Bereiche des Hotels sein sollen (Hotelbar, Frühstücksraum etc.). (Feldprotokoll 17.6.15)

In meinem Feldprotokoll finden sich für die Praktik des Kommentierens und des lauten Nachdenkens zahlreiche prädikative Beschreibungen wie „wägen im Gespräch ab“,

„besprechen die Erschließung“ oder „tauschen sich über Möglichkeiten aus“. Lautes Nachdenken ermöglicht die kooperative Wissensproduktion, indem es die Gedankengänge des anderen nachvollziehbar macht und Zwischenschritte auf Lösungswegen anzeigt. Im Vergleich zu den reflexiven Praktiken des Visualisierens und Präsentierens (4.3.5) wird deutlich, dass es hier nicht um eine Vermittlung im Sinne einer Einführung, Erklärung oder Rechtfertigung für eine dritte Person geht, sondern um Praktiken des sich Abstimmens, die gemeinsame Arbeitsschritte nachvollziehbar und bestimmbar machen.

#### **4.3.3.8 Informelle Gespräche mit Kolleg\*innen führen**

Die Wettbewerbsabteilung umfasst mehrere Zweierteams, die sich mit der Arbeit an jeweils einem Projekt beschäftigen. Die Arbeitstage im Großraumbüro sind geprägt von der Arbeit der Teams an ihren Entwürfen. Regelmäßige Team-übergreifende Meetings sind nicht institutionalisiert, ein stetiger Austausch der Teams in Form von informellen Gesprächen jedoch beobachtbar.

Die Arbeit am Entwurf wird ‚unterbrochen‘ von kurzen Pausen (4.3.6) oder informellen Gesprächen mit Kolleg\*innen. Diese bahnen sich an, wenn Kolleg\*innen anderer Abteilungen aus dem unteren Geschoss nach oben kommen, um sich über die Arbeit der Wettbewerbsabteilung zu informieren oder wenn Kolleg\*innen der Wettbewerbsabteilung eine Pause machen, das Modell, die ausliegenden bildlichen Referenzen oder Skizzen betrachten und kommentieren oder Fragen stellen. Auffallend ist, dass sowohl das Modell als auch Visualisierungen immer einen Gesprächsanlass darstellen:

Philipp macht eine kurze Pause und geht zu Tim, sieht sich sein Modell an und beide fangen an zu reden. B erklärt wesentliche Stichpunkte aus der Auslobung (Kleinteiligkeit, Blockrandbebauung). Philipp schlägt vor, den Baukörper des Hotels über Vor- und Rücksprünge zu gliedern. Tim ist dafür, einer Funktion eine Fassade zuzuweisen, alles andere findet er künstlich. Philipp widerspricht und findet eine aufgelockerte Fassade gut. Philipp fragt nach den typischen Kiezfassaden: Wie wird auf St Pauli typischerweise mit Baukörpern und Fassaden umgegangen? Und weist auf die Ortstypik hin: „Was ist die Qualität des Hotels? Was gibt der Ort her?“. Philipp gibt Tim Anregungen, den Ort bei der Fassadengestaltung mehr mitzudenken, z.B. was ist mit den 2 Bühnen auf dem Spielbudenplatz. Er schlägt vor, verschiedenen Referenzen noch einmal anzusehen, z.B. Steve Holl.

Gemeinsame Recherche im Netz nach Bildern, Projekt in Amsterdam (angeschnittene Kubatur). Tim findet das nicht gut, Lena findet Gefallen an angeschnittener Kubatur, geht in den Modellraum und probiert diese aus. (Feldprotokoll 16.6.15)

Beobachtbar ist zudem eine ‚schwebende Aufmerksamkeit‘ im Büroraum: die Kolleg\*innen hören bei den informellen Gesprächen zu und treten dem Gespräch bei, so sie Stichworte hören, die in ihren Aufgaben- oder Interessensbereich fallen. Trotz der Konzentration auf die eigene Arbeit ist ein dauerhaftes Mithören und Begleiten der Arbeit der Kolleg\*innen zu beobachten.

Nach dem Mittag fragt Anna telefonisch Bilder vom Renderer an, sie findet eine Firma, die das Rendering für die Esso-Häuser übernehmen. Tim und Lena unterbrechen ihre Arbeit, sehen sich die Webseite der Firma an, sprechen über ihnen bekannte Renderer und gehen davon aus, dass der Job mit der Zeit nicht mehr so lukrativ sein wird, da die Programme immer besser werden und leichter zu haben sind. Mia bringt Skalbobar ein und verweist auf die Figuren, die auch in der Vorlage und in fast allen Architekturgrafiken zu finden sind. (Feldprotokoll 15.6.15)

Praktiken des Bewertens sind in diesen informellen Gesprächen fast immer zu finden. Wiederholt wird davon gesprochen, wie etwas bewertet wird, was gut oder schön ist, was gefällt, und auf Entdeckungen in der Fachliteratur, auf relevanten Online-Medien oder eigene Funde auf Reisen verwiesen.

Über derart informelle Gespräche ist eine Reflexion des eigenen Entwurfes bzw. der Lösungswege zu beobachten. Die Architekt\*innen nutzen das Führen der informellen Gespräche zur Verbalisierung ihrer Position und der gefundenen Lösungsvorschläge. Die architektonische Praxis verlangt Dana Cuff zufolge nach einer Verantwortungsübernahme für Gestaltungslösungen, die in Studium wie in der Berufspraxis eingeübt und in verschiedenen Gesprächs- und Präsentationssituationen (4.3.5) routinisiert wird. Zugleich dienen informelle Gespräche dazu, Vorschläge der Kolleg\*innen, auch aus anderen Abteilungen, zu reflektieren und ggf. aufzugreifen. Ignacio Farías hat dies als epistemische Dissonanz herausgestellt, „die auf den unterschiedlichen Perspektiven Erkenntnispositionen und Detailkenntnissen der Büromitglieder bezüglich eines Projektes beruht, um auf neue Fragen, Probleme, Ideen und Entwurfsalternativen zu kommen.“ (Farías 2013, 83). Insbesondere die räumliche Nähe der Kolleg\*innen ermöglicht „wichtige Anschlusspunkte für eine beiläufige Einbeziehung anderer Studiomitglieder in einer gemeinsamen

Exploration von Projekialternativen“ (ebd. 90) Eine solche „produktive Ausschöpfung alternativer Erkenntnisperspektiven“ ist damit sowohl ein „intersubjektives Phänomen“, das die Wissensproduktion verschiedener Architekt\*innen integriert, als auch ein „soziotechnisches Phänomen“ (Fariás 2013, 101), das die durch Visualisierung in verschiedenen Medien inspiriert wird. Zugleich zeigt eine derartige „Teamwork with independence“ (Cuff 1992, 241f) auch die Komplexität und Vielstufigkeit des architektonischen Entwurfsprozesses und wie die Wissensproduktion und die Entscheidungsfindung sowohl kollaborativ als auch individuell vorangetrieben wird.

Die Praktik des informelle Gespräche Führens ist als eine Praktik des Explizierens zu bezeichnen, bei der Praktiken des Bewertens zur Anwendung kommen und intern Praktiken des Präsentierens (4.3.5) geübt und vorbereitet werden.

#### **4.3.3.9 Exkurs: Praktiken des Entwerfens variieren**

Die hier vorgestellten Praktiken des Entwerfens sind zyklische Praktiken, die innerhalb einer Tagesstruktur oder einer mehrere Tage übergeordneten Aufgabe wiederholt, variiert und unterbrochen werden. Sie beinhalten Mikro-Praktiken wie lesen, schreiben, skizzieren (4.3.5.1), sowie das als typisch für die architektonische Entwurfspraxis zu markierenden Praktikenensembles wie Nutzungen imaginieren (4.3.3.3) oder Referenzen suchen (4.3.3.1). Die Zyklik der Praktiken zeigt sich auch daran, dass zwischen Praktiken des Entwerfens und Praktiken der Explikation und Präsentation (4.3.5) variiert wird. So wechseln sich beispielsweise die Arbeit am Modell, die Recherche von Referenzen oder von Bauvorgaben ab mit einer Rückkehr ans Modell und schließlich dem Erstellen einer Visualisierung im CAD-Programm am Rechner. Insbesondere an den ersten Tagen der Arbeit am Projekt ist eine starke Variation der Bearbeitung verschiedener Teilaufgaben zu beobachten. Je mehr das Projekt voranschreitet, desto fokussierter wird eine Aufgabe bearbeitet und abgeschlossen. Die folgende Übersicht der bearbeiteten Teilaufgaben auf der Basis des Feldtagebuchs zeigt diese Mikrostruktur des Tages in chronologischer Reihenfolge und ihre Entwicklung über 10 Tage:

##### **18.6.15**

- Grundrisse ausprobieren
- Übersetzung ins CAD Programm
- Frage der Fassadengestaltung klären
- Suche nach Freiraum-Referenzen für Dach und Innenhof sowie für die Fassade

- Zeichnung eines Schnitts
- Frage der Dach-Erschließung
- Frage der Fassadengestaltung
- Suche nach Hotelgrundrissen, Suche nach Erschließung von Hotels
- Organisation des Ortstermins

#### **19.6.15**

- Modellbauraum aufräumen
- Grundflächenplan / verschiedene Grundflächen erstellen
- Schnitt erstellen
- Erschließungsmöglichkeiten untersuchen
- Abstandsflächen ermitteln
- Grundflächenpläne verändern

#### **23.6.15**

- Zwischenpräsentation vorbereiten
- qm in Module aufteilen (Wohnen, Gewerbe, Hotel)
- Kubaturen weiterentwickeln
- Zwischenpräsentation vorbereiten
- Kubaturen weiterentwickeln
- Zwischenpräsentation halten
- Grundriss und Schnitt weiterentwickeln / Flächenschema für die ersten 4 Geschosse entwickeln

#### **24.6.15**

- Zwischenpräsentation halten
- Visualisierung erstellen
- Grundriss und Schnitt weiterentwickeln / Raumprogramm der Auslobung umsetzen
- Filmvorführung vorbereiten, Film ansehen

#### **29.6.15**

- Aufteilung der Geschossflächen
- Gestaltung der oberen Geschosse
- Entwurf möglicher Kubaturen
- Frage der Erschließung des Innenhofs
- Entwicklung des sog. Stadtbalkons
- Einführung eines Mitarbeiters in das Projekt
- Erstellen von Grundrissvarianten für das Hotel

- Entwurf möglicher Kubaturen

Die Zyklik zeigt auch einen Wechsel der Entwurfsstrategien: zunächst wurde versucht, über die Entwicklung der Kubatur des Gebäudes zum Entwurf zu gelangen, später vornehmlich über die Grundrisse.

Praktiken des Entwerfens sind eng miteinander verknüpft. Es ist beobachtbar, wie sich Praktiken abwechseln und zyklisch in Variation wiederholen. Insbesondere in der frühen Phase der Entwurfsentwicklung wechseln sich das Absprachen treffen, skizzieren und das Umsetzungsmöglichkeiten am Modell suchen ab. Auch die Materialitäten der Arbeit wechseln sich ab: So folgt auf das Arbeiten am Rechner die Arbeit am Modell, das Skizzieren oder eine Arbeit an der Visualisierung. Treten Probleme auf - wie beispielsweise die Frage, wie das extensive Raumprogramm untergebracht werden soll - wird die aktuelle beendet und es ist eine Rückkehr zur vorherigen Praxis beobachtbar.

Albena Yaneva hat diese Praxis am Beispiel des Architekturbüros OMA als Kreislauf beschrieben (2005), in dem wiederholt getestet, ausprobiert, skaliert und wiederum neu skaliert wird. Iterative Praktiken ebenso wie die Variation dieser Praktiken spielen im Entwurfsprozess eine wesentliche Rolle. Da hier ein permanenter Informationsmangel und zugleich komplexe Entscheidungszwänge herrschen, kann der Entwurfsvorgang unendlich perpetuiert werden (Cuff 1992, 62). Damit spiegeln zyklische Praktiken die komplexe Struktur des architektonischen Prozesses wider, für dessen Gesamtheit analoge Zykliken anzunehmen sind.

#### **4.3.4 Praktiken der Ortsrecherche**

Im Rahmen der Auslobung des städtebaulichen Wettbewerbs haben die Auslober\*innen, der Bezirk Hamburg Mitte und die Bayrische Hausbau sowie die Planbude die teilnehmenden Architekturbüros zu einem Rückfragekolloquium mit anschließender Ortsbegehung und Stadtteilbesichtigung eingeladen. Zuvor waren Tim und Lena bereits vor Ort, um Fotos zu machen und ihren Angaben nach ‚die Stimmung einzufangen‘, dies habe aber „nicht so viel gebracht“ (Feldprotokoll 15.6.15). Tim kennt nach eigener Aussage die Esso-Häuser, er habe während des Studiums zum Ort ein Projekt gemacht. Tim und Lena haben sich bei ihrem Besuch auf St. Pauli mit den Leuten von der Planbude unterhalten. Tim kennt den Film „BuyBuy St. Pauli“ von einer Vorführung im Kino, bei der auch einer der Regisseure anwesend war.

Die für sie relevanten Informationen finden sie in den Auslobungsunterlagen und dem St. Pauli Code. Die Recherche vor Ort umfasst einen gemeinsamen Besuch des Teams und eine organisierte Ortsbegehung im Anschluss an das Rückfragekolloquium. Das Teilnehmen an der Ortsbegehung ebenso wie die Praktiken des Kontextualisierens werden im Folgenden beschrieben.

#### **4.3.4.1 An Ortsbegehungen teilnehmen**

Im Anschluss an das Rückfragekolloquium am 18.6.2015 sind die teilnehmenden Architekturbüros eingeladen, an einer Führung zur Baustelle und umliegender Gebäude sowie darüber hinaus am Abend einer Stadtteilfehrung teilzunehmen. Rückfragekolloquium und Ortsbegehung stellen klassische Instrumente der organisierten Informationsvermittlung in Auslobungsprozessen dar.

Auf dem Weg die Reeperbahn hinunter meint Tim zu mir, dass er die Fassaden auf der Reeperbahn noch nie so intensiv wahrgenommen hat, obwohl er schon so oft da war. „Es ist wie das erste Mal da sein.“ Anna und Lena unterhalten sich über Lenas und Tims Besuch auf den tanzenden Türmen. Wie schön das gewesen sei, einen Zugang zum Dach zu haben und sie einigen sich darauf, dass es das Beste sei, einfach zu fragen, meistens gingen ja solche Zutritte. (Feldprotokoll 18.6.2015)

Tim und Lena beschreiben eine veränderte Wahrnehmung eines Ortes durch die Einnahme einer neuen Perspektive ebenso wie die Entdeckung von Teilaspekten architektonischer Gestaltung durch eine Wahrnehmungsfokussierung.

Die Führung im Anschluss an das Rückfragekolloquium findet in Kleingruppen statt. Neben Tim und Lena nehmen einer der drei geschäftsführenden Gesellschafter sowie die Projektleiterin teil. Sie schließen sich der Gruppe an, die von Mitgliedern der Planbude, Margit Czenki und Christoph Schäffer, geführt wird. Die Führung nimmt ihren Start am Planbude-Container bzw. der Baustelle am Spielbudenplatz, wo Czenki und Schäffer den Fokus auf die Verschiedenheit der Fassaden lenken. Weitere Stationen, an denen die beiden Planbude-Mitglieder jeweils etwas zu Architektur, Prozessen der Planbude oder Stadtteilgeschichte vermitteln, sind der Neidclub, das Pyjama Hotel, die Älteste Tätowierstube Deutschlands im Hamburger Berg, Crazy Jeans im Silbersack, die Kreuzung von Silbersackstraße und Querstraße, Hans Albers Platz, Herbertstraße, Brauereiquartier bzw. die „Neue Hafenkronen“ zwischen Hopfenstraße, Zirkusweg, Bernhard-Nocht-Straße und Davidstraße und die Bernhard-Nocht-Straße 59 bzw. die Kogge. Die Ortsbegehung

endet im Gezi Park Fiction, zw. St. Pauli Fischmarkt und Pinnasberg, wo Christoph Schäffer in die Geschichte der Planung des Parks sowie über die gemeinsame Wunschproduktion einführt. Margit Czenki und Christoph Schäffer zeichnen während der Führung das Bild eines friedlich-harmonischen Miteinanders aller Interessenlagen auf St. Pauli, betonen die Beständigkeit des Viertels und wiederholen in ihren Ausführungen zu den einzelnen Stationen die wesentlichen Punkte des St. Pauli Codes (friedliche Co-Existenz, Heterogenität, Austausch, Vielfalt der Gestaltungen).

Die Teilnehmer\*innen der Führung von blauraum folgen den Stadtteilführer\*innen, unterhalten sich miteinander und gelegentlich mit den Architekt\*innen anderer Büros, machen sporadisch Fotos oder Notizen. Tim und Lena besuchen nach Ende der Führung die Baustelle der Esso-Häuser, da es hier aber „nichts zu sehen gibt“ (Feldprotokoll vom 18.6.2020) kehren sie ins Büro zurück.

An der abendlichen Führung nehmen neben Tim die Projektleiterin sowie einer der geschäftsführenden Gesellschafter teil. Erneut leiten Christoph Schäffer und Margit Czenki, später Lisa Marie Zander sowie eine weitere Mitarbeiterin der Planbude die Führung. Die Beteiligung der Architekturbüros ist verglichen mit der Führung am Nachmittag im Anschluss an das Rückfragekolloquium gering. Die Führung nimmt die Route über das Docks am Spielbudenplatz 19, das „Haus ohne Haus“ am Spielbudenplatz neben dem Schmidt Theater, die Davidstraße, den Imbiss Lucullus, Hans Albers Platz, Silbersackstraße, Beatles-Platz, Molotow am Nobistor 14, den Hamburger Berg. Die Führung endet im Golden PudelClub auf dem St. Pauli Fischmarkt. Auch die abendliche Stadtteilführung erinnert an einen gemeinschaftlichen Spaziergang. Die vermittelten Informationen erreichen nicht alle Teilnehmer\*innen. Tim und Anna wundern sich über die Art der Führung und machen in den informellen Gesprächen (4.3.3.8) am nächsten Tag deutlich, dass die Architekt\*innen den Austausch mit den anderen Architekturbüros und den Planbude-Mitarbeiter\*innen begrüßt haben, zum Teil gute Kontakte knüpfen konnten, aber von der Führung selbst als einer „typischen Stadtführung“ (Feldprotokoll 19.6.2015) sprechen, die sie als nicht sonderlich informativ einordnen.

Derartige organisierte Exkursionen sind zum festen Bestandteil architektonischer Praxis in städtebaulichen Wettbewerben geworden. Sie sollen sowohl die Interessen der Anwohner\*innen vermitteln, als auch den Architekt\*innen eine Wahrnehmung des Ortes des Entwurfs und seiner Atmosphäre (Böhme 1995; 2006) ermöglichen.

„In der Architektur ist ein atmosphärisches Verständnis des Ortes für die emotionale und rationale Planung des weiteren Entwurfs oftmals wichtig. Wenn sich ein

Gebäude in den städtebaulichen Kontext ‚einfügen‘ oder aber auch ihn innovieren und aufbrechen soll, dann ist ein solches Ortsverständnis entscheidend. Dieser Aneignungsvorgang kann intensiv oder sehr schematisch verlaufen.“ (Eckardt 2014, 14f)

Wenngleich der von der Planbude initialisierte und begleitete partizipative Entwicklungsprozess einen intensiven Austausch mit Planer\*innen vorsieht und zum Ziel hatte, wurde von den blauraum Architekt\*innen der Ortstermin als schematischer Aneignungsvorgang wahrgenommen, jedoch auch nur durch geringe eigeninitiierte Zugänge ergänzt. Strategien der Wissensproduktion in Bezug auf den zu gestaltenden Raum konfliktieren in der architektonischen Auseinandersetzung und variieren zwischen intensiver Ortsrecherche und einem weitgehenden Verzicht auf jeglichen Bezug zur Ortsspezifität.

#### **4.3.4.2 Kontextualisieren**

Die Auslobung des städtebaulichen Wettbewerbs, insbesondere der der Auslobung hinterlegte St. Pauli Code, fordern einen Ortsbezug des zu planenden Gebäudeensembles. Die Spezifität von St. Pauli spiegeln in ästhetischer bzw. architektonischer Hinsicht insbesondere die Forderungen des St. Pauli Codes nach „Unterschiedlichkeit statt Homogenität“ sowie die geforderte „Kleinteiligkeit“ wider. Diese soll sich neben dem bezahlbaren Wohn- und Gewerbebau, der verschiedenen sozialen Schichten ein Wohnen und Arbeiten auf St. Pauli ermöglicht, vor allem in einem diversen Fassadenbild widerspiegeln. Statt eines Baukörpers sollen sich unterschiedlich gestaltete Häuser in den Fassaden finden, selbst wenn diese nur ‚vorgängig‘ sind und dahinter nur ein einziger Baukörper liegt.

Praktiken des Kontextualisierens zeigen sich beim Imaginieren der Nutzungen (4.3.3.3). Hier führen sie zu der Herausforderung, dass für eine stark heterogene Nutzergemeinschaft (Touristen, Anwohner mit unterschiedlichen Lebensrhythmen, Bedürfnissen und sozialem Status etc.) zu planen ist. Die Praktiken des Kontextualisierens verweisen ebenso auf die Praktik des sich Einlesens (4.3.3.6), da neben dem wiederholten Blick in die Auslobungsunterlagen in Gesprächen wiederholt auf die dort gemachten Angaben verwiesen wird. Obschon die Begleitung der Bauherr\*in zu einem Ortstermin in der architektonischen Leistungsbeschreibung vorgesehen ist (HOAI Leistungsphase I, Grundlagenermittlung), hat in der Entwurfspraxis die Ortsrecherche bzw. ein längerer

oder mehrmaliger Aufenthalt vor Ort keine übergeordnete Bedeutung. Die Architektin Miriam Carlow, Leiterin des Institute for Sustainable Urbanism der TU Braunschweig, reflektiert dies auch als kreative Strategie der architektonischen Praxis:

„Ich kenne auch Architekten, die sagen, in unserer künstlerischen Freiheit werden wir eingeschränkt, wenn wir uns zu stark auf den Ort einlassen. Der Bau an sich soll wirken. Das ist immer auch eine Frage, wie man mit dem Stadtkontext umgeht. Es gibt ja Büros, die denken sehr stadträumlich und entwickeln auch Hochbau oder Architektur aus Ideen über die Stadt hinaus. Dann gibt es Architekten, die viel mehr über Materialwahl oder minimale Konstruktionen nachdenken etc., die eben aus einer anderen Richtung entwerfen. (#00:07:49-3#)“

Eine Kontextualisierung im Sinne einer intensiven Ortsrecherche, die Auseinandersetzung mit historischem Material oder mit den Interessen der Anwohner\*innen über die Auslobungsunterlagen sind nicht beobachtbar. Dies mag der oben (4.3.4.1) beschriebenen Strategie liegen oder der Praktik des Entscheidungen Treffens in Bezug auf die einzuhaltenden Vorgaben (4.3.3.4) Rechnung tragen.

#### **4.3.5 Praktiken des Visualisierens und des Präsentierens**

Praktiken des Visualisierens und Präsentierens zeigen sich als sich wiederholende Praktiken, die den Rechercheprozess im Entwurfsteam ebenso unterbrechen wie begleiten und unterstützen. Das Verb präsentieren umfasst verschiedene Bedeutungsebenen, hier gemeint sind die einem Dritten zeigenden, also „zeigen, vorführen, vorstellen, bekannt machen und darbieten, einem Publikum, der Öffentlichkeit vorstellen“ (Duden 2021). Praktiken des Visualisierens sind in verschiedener Ausprägung zu beobachten, als ausdrucken, skizzieren (4.3.5.1) und wiederum auch Teil der Praktiken des Präsentierens (4.3.5.3). Das Visualisieren, in seiner Wortbedeutung als „optisch darstellen, veranschaulichen“ (Duden 2021) ist ebenso deren Bestandteil, wie es die Präsentationen vorbereitet. Das Präsentieren als zeigende Praktik, die zunächst bürointern mit dem Ziel der öffentlichen Vorstellung des Entwurfs beobachtbar ist, inkludiert Praktiken des Explizierens, also des Erklärens und verbal Darlegens. Explizierende Praktiken sind ebenso beobachtbar beim Nutzungen imaginieren (4.3.3.3) oder beim laut nachdenken und diskutieren (4.3.3.7). Als

Präsentationspraktiken allerdings weisen sie einen zeigenden Charakter auf: sie zeigen Zwischenergebnisse, erläutern Prozesse und damit das Geworden-sein. Aus den bürointernen Präsentationen ergeben sich neue Ansätze, Aufgaben, Problemstellungen, sie weisen also einen spiralgigen Charakter aus. Sie bereiten in ihrer Gesprächspraxis als Zwischenpräsentation auf öffentliche, büroexterne Präsentationen vor.

#### **4.3.5.1 Skizzieren**

Das Anfertigen von Skizzen ist eine wiederholt zu beobachtende Praktik. Dabei wird ins Skizzenbuch oder auf Papier skizziert, unter anderem auch speziell dafür vorgesehenes transparentes Papier, das sich über Ausdrucke und Pläne legen und deren Zeichnungen durchscheinen lässt. Die Skizzen werden während der Arbeit am Rechner oder während der Besprechungen angefertigt. Der Aspekt des Skizzierens als „sich für etwas Notizen, ein Konzept machen; entwerfen“ (Duden 2021) kommt dann zum Tragen, wenn Lena und Tim still arbeiten und etwas entwickeln, was sie dann ggf. im nächsten Schritt einander zeigen.

Wenn bei der gemeinsamen Arbeit von Lena und Tim skizziert wird, wird dies von erklärenden Worten begleitet. Hier kommt das Skizzieren in seiner Wortbedeutung von „zeichnen, darstellen“ (Duden 2021) zum Tragen. Das Skizzieren bei Besprechungen zu zweit wird parallel zum Zeichnen verbalisiert, wie diverse Feldprotokolleintragungen zeigen:

Tim nimmt Skizzenpapier, zeichnet auf den Grundflächenplan mit der Idee, die Erschließung zu klären. Lena verdeutlicht ihre Idee mit einer Zeichnung. (Feldprotokoll 15.6.15)

Tim zeichnet auf Skizzenpapier, beide besprechen die Varianten, zeichnen abwechselnd auf Skizzenpapier, zeigen sich Referenzen am PC / bei der Google Bildersuche. (Feldprotokoll 16.6.15)

Lena skizziert in ihr Heft, was sie sich vorstellt. Tim kommentiert dies nach Kriterien wie Abstandsflächen und Geschosshöhen. (Feldprotokoll 17.6.15)

Das gegenseitige Zeigen und Erklären der Skizzen ist eine wiederholt beobachtbare Praktik. Es stellt ein gemeinsames Verständnis her oder fundiert dies.

Auch das Skizzieren während der Zwischenpräsentation mit einem der geschäftsführenden Gesellschafter wird expliziert. Hier dienen die Verbalisierungen der Verdeutlichung von Argumentationen; sie haben einen lehrenden wie appellativen Charakter:

Carsten sagt, er wolle das noch einmal ganz kurz zusammenfassen und notiert parallel Skizzen und Stichpunkte auf dem Skizzenpapier. Ein anderes Skizzenpapier zerknüllt er. „Das probiert ihr mal, ne?“ sagt er zu Tim, Theo und Lena und zeigt dabei auf die Skizze. (Feldprotokoll29.6.15)

Carsten visualisiert verschiedenen Szenarien auf dem Skizzenpapier (wenn x hier ist, dann Fluchtweg so; wenn y so groß, dann Erschließung hier lang etc.). (Feldprotokoll23.6.15)

Das Skizzieren und Sprechen werden meist gleichzeitig ausgeführt; die Zeichnungen nehmen eine untermauernde Funktion des Gesprochenen ein.

Die in den Skizzenbüchern angefertigten und aufbewahrten Skizzen zeigen ergo auch die Historie der Entwurfsentwicklung. Andere Skizzen, wie die auf transparentem Zeichenpapier, werden meist nach Besprechungen und der sich daran anschließenden Umsetzung im Entwurf entsorgt. Ebenso entstehen am Rechner Zeichnungen, die zur digitalen Sammlung des Projekts hinzugefügt werden:

Tim wirft ein, dass Öffentlichkeit und Privatheit besser getrennt werden sollten. Lena skizziert weiter in ihrem Buch: Ich stelle mir hier ne coole Bar vor. Tim wendet sich seinem PC zu: Vielleicht müßte man mal nen Schnitt zeichnen (er klickt in ein Programm am Rechner). Tim arbeitet am PC, Lena sitzt daneben und skizziert weiter in ihr Heft. Sie versuchen die Frage zu klären, wie man auf das Dach kommt. (Feldprotokoll18.6.15)

Die Praxis des Skizzierens geht in Teamarbeitssituationen einher mit Praktiken des Explizierens. Die Zeichenpraktik dient der medialen Transformation von Ideen „aus dem ‚Kopf‘ aufs Papier“ sowie den Weiter-Entwickeln, Erinnern, Ausbauen, Verdeutlichen, Untermauern und Zeigen dieser Ideen.

#### **4.3.5.2 Modell bauen und nutzen**

Der Bau eines Modells in der Architekturpraxis dient - neben der Modellierung am PC - der maßstäblichen Darstellung des Entwurfs. Das Modell ist meist eine vereinfachende Darstellung der Kernidee des Entwurfs und daher wenig detailreich. Es unterstützt insbesondere die Erfassung der Kubatur sowie - im Falle eines städtebaulichen Modells -

die Vorstellung der Kontextualisierung in die gebaute Umgebung. Das Modell ergänzt die zweidimensionale Darstellung von Zeichnungen und Plänen und ermöglicht die Simulation von Belichtungsstudien oder aerodynamischen Prozessen. Modelle werden meist aus modellbaueigneten Materialien wie Pappe, Polystyrol-Hartschaumplatten, Kunststoffen oder Holz gebaut. Diese sind leicht zu bearbeiten und zu transportieren.

blauraum nutzt ein städtebauliches Modell, das auch als Entwurfs- und Präsentationsmodell für die Zwischenpräsentation, der Gläsernen Werkstatt, genutzt wird. Das städtebauliche Modell wurde von einem professionellen Modellbauer hergestellt. Den Bau der Kuben Modells für die Überplanung des Spielbudenplatzes übernimmt vornehmlich Lena.

Die Wettbewerbsabteilung verfügt über einen Modellbauraum. Dort steht ein sog. Styrocutter zur Verfügung, mit dem die Polystyrol-Hartschaumplatten geschnitten werden können. In den Regalen sind neben diesen Platten diverse Modellbaumaterialien in Kisten verstaut. Auf der Arbeitsfläche finden sich Cutter, Werkzeuge und verschiedene Klebematerialien. Das verwendete Modellbaumaterial ist ebenso leichtgewichtig wie leicht formbar und erfordert ein feinmotorisch sensitives Anfassen und Umstellen auf dem städtebaulichen Modell. Dies übernimmt vor allem Lena, ebenso geht sie öfter als Tim in den Modellbauraum zum Schneiden und Ausprobieren, während Tim vornehmlich am Platz bzw. seinem Rechner arbeitet. Beide gesellen sich regelmäßig ans Modell, das an einem extra-Tisch am Ende der Tischreihe steht, in dem die beiden auch ihre Arbeitsplätze haben. Diese Aufteilung halten beide fast durchgängig ein.

In meinem Feldprotokoll notiere ich paradigmatisch für diese Aufteilung:

Lena stellt ihr Zwischenergebnis vor, Tim misst ihre Styropor-Module nach und stellt ihr vor, was er in der Zwischenzeit am PC erarbeitet hat. Sie rechnen gemeinsam, wie viel qm sie noch brauchen / umsetzen müssen. Sie bauen das Modell erneut zusammen, und versuchen zu klären, wie die Gebäude erschlossen werden. Sie stellen am Modell die Styropor Klötzchen hin und her, rekonstruieren ihre eigenen Ideen, vergleichen ihre Ideen mit anderen Architekten „das sieht aus wie ...“. Primär geht es in der Diskussion um die qm, Lena findet, die jetzige Idee folgt keinem Thema. „Es sieht cooler aus, wenn es verschiedenen Layer der Klötzchen sind.“ Tim weiß nicht, wie er da die verschiedenen Grundrisse unterbringen soll. Die beiden wollen eine spannende Kubatur entwickeln, treten immer wieder vom Modell zurück, sehen es sich an. Schauen auf die Farbausdrucke der recherchierten Referenzen, diskutieren über Blockrandbebauung. Sie denken parallel immer auch die Präsentation mit (das finde ich, sieht auch gut aus). (Feldprotokoll 15.6.15)

Im Anschluss an die Arbeit am Rechner und im Modellraum kehren beide ans Modell zurück, besprechen ihre Erkenntnisse und zeigen sich die Ergebnisse ihrer Teilaufgaben. Der Einsatz bzw. der Verweis auf Skizzen, die Auslobung, erstellte Übersichten kulminiert in der Erstellung des Modells sowie in seiner Besprechung und anschließenden Überarbeitung. Die beiden besprechen Varianten, zeichnen abwechselnd auf Skizzenpapier, zeigen sich Bild-Referenzen in der Google Bildersuche, Lena geht dann Modellteile bauen, Tim an den Rechner. Beide organisieren daraufhin dann das Modell neu.

Das Modell dient insbesondere zur Visualisierung von Varianten. Stehen mehrere potentielle Ideen zur Auswahl, hilft das Einsetzen der maßstäblichen Modellteile in das städtebauliche Modell bei der Entscheidung für oder gegen eine Kubatur und bei der Visualisierung dem Verständnis dafür, was die geforderte qm-Zahl für den Baukörper insgesamt bedeutet. Die Modelle bzw. Varianten stellen somit auch Tests dar, um Entwurfsentscheidungen zu überprüfen bzw. ggf. zu widerrufen. Je länger das Wettbewerbsteam jedoch am Entwurf arbeitet, desto weniger häufig bzw. intensiv wird das Modell genutzt. Die Arbeit konzentriert sich stattdessen mehr auf Berechnungen und zweidimensionale Visualisierungen (4.3.5.3)

Das Modell stellt dennoch weiterhin den Gegenstand der internen Zwischenpräsentation dar. Gegenüber den Kolleg\*innen bietet es einen Gesprächsanlass für interne Gespräche (4.3.3.8) sowie für die Zwischenpräsentation mit den geschäftsführenden Gesellschaftern.

Carsten kommt rein und fragt nach dem Stand der Dinge. Tim stellt sich ans Modell und erklärt seine Ideen. (Feldprotokoll 23.6.15)

Carsten zeigt am Modell, verschiebt einen Kubus. Tim zeigt mit seinem Stift auf das Modell. (Feldprotokoll 19.6.15)

Die Arbeit am Modell basiert auf feinmotorischen und handwerklichen Fähigkeiten. Die Visualisierung der Entwurfsideen am Modell zeigt sich in den ersten Tagen der Recherche intensiver als im vorangeschrittenen Prozess. Das Modell bzw. seine Repräsentation stellt Gesprächsanlass und Gegenstand von internen Gesprächen und Präsentationen dar.

#### **4.3.5.3 Präsentieren und Präsentationen erstellen**

Neben den informellen Gesprächen (4.3.3.8) stellen vor allem die bürointernen Präsentationen, die jeweils mit einem der drei geschäftsführenden Gesellschafter durchgeführt werden, einen Anlass zur Explikation der Entwurfsarbeit vor. Termine für diese Präsentationen werden regelmäßig vereinbart, gelegentlich besucht einer der

Geschäftsführer die Wettbewerbsabteilung spontan, um sich nach dem Stand oder Teilbereichen des Entwurfes zu erkundigen. An den Zwischenpräsentationen nehmen neben Tim und Lena die Projektleiterin und der Geschäftsführer teil.

Carsten sieht sich das Modell an und fragt nach dem Schnitt. (...) Zurück am Modelltisch fordert Carsten ihn auf: „OK, erzähl mal.“ Woraufhin Tim die erste Idee der Grundrisse beschreibt. [...] Tim präsentiert dann Variante 2 seiner Überlegungen. Carsten fordert ihn auf, die verschiedenen Wohnungstypen und -größen in verschiedenen Farben dazustellen. Sie diskutieren die Erschließung. (Feldprotokoll29.6.15)

Tim und Lena sind aufgefordert, neben dem Modell immer auch die Visualisierung für die Werkstattpräsentation zu gestalten und bearbeiten diese parallel zur eigentlichen Entwurfsarbeit und der Arbeit am Modell. Diese Visualisierung soll auch im Büro sichtbar sein, so dass Kolleg\*innen über den Stand der Arbeiten des Wettbewerbs-Teams informiert sind bzw. sich informieren können. Ausdrucke der recherchierten Referenzen (4.3.3.1) als Visualisierung bestimmter Teilaufgaben werden als Collage zusammengestellt. Die Visualisierung dient neben der Dokumentation des Arbeitsfortschritts, Information der Kolleg\*innen auch als Möglichkeit zur Kontrolle der Einhaltung baurechtlicher und auslobungsrelevanter Vorgaben:

Carsten nimmt immer wieder einmal das Lineal zur Hand und misst Maßstäbe und Längen am Plan (z.B. die Länge der Fluchtwege). (Feldprotokoll29.6.15)

Die zweidimensionale Visualisierung ergänzt das städtebauliche Modell und wird zum Bestandteil der externen Werkstattpräsentation.

Carsten fragt danach, wie die Collage zu der Gläsernen Werkstatt transportiert wird und wie die Präsentationsfläche dort aussieht. Er stellt dies als Aufgabe an Tim und Lena herauszuarbeiten, wie die Präsentation aussehen soll. Die Leute sollen stehen bleiben und diskutieren wollen. Er sensibilisiert für die unterschiedliche Besucherschaft und regt an, evtl. 2 verschiedenen Präsentationen zu machen: eine für die Investoren und eine für die St. Paulianer. Erstere würden Dinge wie Baurecht, Abstandsflächen etc. interessieren, letztere Wohnungen (Grundriss), Grünflächen und wo noch die Möglichkeit zur Partizipation besteht. Er nennt als Stichwort: mitbauen können und regt an, ein Modell mit verschiedenen Farben zu bauen. Die Farben signalisieren die verschiedenen Funktionen (Wohnen, Gewerbe), so dass diese gut erkennbar sind. Seine Idee ist, spielerisch Leute zu involvieren, die keine Ahnung von Baurecht haben. (Feldprotokoll29.6.15)

Bei den internen Präsentationen mit Carsten erhalten Tim und Lena Rückmeldung zu ihren Ideen, werden aufgefordert, ökonomische, baurechtliche oder gestalterische Aspekte zu bedenken und erhalten neue Aufgaben sowie Feedback zu absolvierten Teilaufgaben. Die internen Präsentationen ermöglichen die Überprüfung von Meilensteinen, sind Medien der Arbeitskontrolle und Möglichkeit zur Explikation der Entwurfsarbeit. Sie stellen ebenso ein Training der Präsentationstechnik dar und lenken den Fokus auf die unterschiedlichen Nutzer\*innenperspektiven und ihre Anforderungen an Präsentationen. Zugleich dient die Präsentation der Selbstinszenierung und Vermarktung des Entwurfs ebenso wie der Arbeit des Architekturbüros insgesamt. Gernot Böhme hat auf diesen Visual-Arts-Aspekt der Architektur hingewiesen und deutlich gemacht, dass das Präsentieren durch Zeichnungen, Modelle, Animationen etc. sowohl wichtig für Bauherren wie für die Teilnahme an Wettbewerben ist; ebenso die spätere fotografische Repräsentation und Dokumentation der Projekte. Architektur hat in einem Markt zu bestehen (Böhme 2006, 109).

Die internen Präsentationen sehen wie ein ‚outside eye‘ auf den Entwurfsprozess und treiben diese in den spezifischen, zur jeweiligen Präsentation gesetzten Aufgabe bzw. dem jeweiligen Thema voran. In den Präsentationsterminen wird der Entwurf von Kelleg\*innen oder den Geschäftsführern ‚mit Abstand‘ betrachtet, was mit Farías als epistemischen Dissonanz zu bezeichnen ist:

„Es handelt sich um ein paradoxes Phänomen. Wer das Projekt als Ganzes ‚besser‘ zu verstehen scheint, ist nicht derjenige, der länger daran arbeitet, sondern es sind eher die anderen Projektbeteiligten, die die Details nicht so gut kennen, aber deswegen die Fähigkeit haben, das Projekt ‚mit Abstand‘ zu betrachten.“ (Farías 2013, 93)

Die Dissonanzen ermöglichen verschiedene Perspektiven auf das Projekt und stellen eine Ressource der Wissensproduktion dar, die durch die regelmäßigen internen Präsentationen systematisch ausgeschöpft wird. Neben der Wissensproduktion weist Cuff bei der intergenerativen Kollaboration eines Architekturbüros auf die Weitergabe von „values, attitudes, and beliefs“ (Cuff 1992, 19) hin.

Praktiken des Präsentierens im Sinne der Explikation von Gestaltungsideen und deren in Szene Setzens als Visualisierungen sind feste Bestandteile der Entwurfsarbeit. Sie werden regelmäßig wiederholt und parallel zur Entwurfsarbeit ebenso trainiert wie weiterentwickelt. Die visuelle Präsentation wird in der Entwurfsarbeit parallel bearbeitet. Praktiken des Präsentierens gestalten den Entwurf mit, entwickeln ihn weiter und dienen nebenbei der Kontrolle und als institutionalisiertes Feedbacksystem.

#### 4.3.6 Praktiken der Arbeitsorganisation

Die Arbeit des Wettbewerbsteams ist eingebettet in die etablierte Struktur eines mittelständischen Architekturbüros. Arbeitsrechtliche Aspekte sind ebenso in ihrer Wirkung zu beobachten wie Praktiken der Arbeitsorganisation. Sie begleiten die inhaltliche Arbeit, unterbrechen und strukturieren sie.

Im Raum der Wettbewerbsabteilung stehen in drei Zweierreihen Schreibtische aneinander, an denen sich je vier Arbeitsplätze befinden. An den Stirnseiten steht jeweils ein Tisch, auf dem die Modelle platziert werden können. Dieser fehlt in der dritten Tischreihe, denn dort steht ein Kicker, den die Mitarbeiter\*innen der Wettbewerbsabteilung für kurze Pausen nutzen. Im Hauptbereich des Büros im Stockwerk unter der Wettbewerbsabteilung, steht eine Siebträgerkaffeemaschine. Die Mitarbeiter\*innen der Abteilung nutzen den Gang in das darunterliegende Stockwerk bzw. die Kaffeeküche, um eine Pause zu machen. Sowohl das Kickerspiel wie auch der Gang zur Kaffeeküche sind willkommene bewegte Pausen, die zwar rituell bzw. wiederkehrend, allerdings nicht extensiv genutzt werden.

Zu den beobachtbaren Praktiken der Büroorganisation gehören ablauforganisatorische (wie das Buchen von Räumen für interne Präsentationen), die Ablage oder das Aussortieren von Materialien (wie nicht mehr benötigte Modellteile, Skizzen oder Referenzen (Bücher, Zeitschriften)) sowie generell das Nutzen verschiedener PC Programme, seien dies eMails, Programme zur Erstellung von architektur-spezifischen Präsentations- und Konstruktionswerkzeugen oder die internetbasierte Informationsrecherche.

Ebenso sind Praktiken der Aufgabenteilung und des Einarbeitens neuer Mitarbeiter\*innen beobachtbar. Besprechen Tim und Lena die Aufgaben, verbalisiert Tim die Aufgabenstellung in der Regel, im Anschluss gehen beide den jeweiligen Aufgabenteilen nach, wobei beobachtbar ist, dass Lena vornehmlich den Modellbau oder das Abspeichern von Referenzen übernimmt, während Tim eher konzeptionelle Aufgaben am Rechner vorantreibt. Auch die Einarbeitung eines weiteren Mitarbeiters in die Aufgabenstellung des Projekts übernimmt Tim.

Die beobachteten Praktiken der Arbeitsorganisation sind innerhalb der Arbeit in der Struktur eines Großraumbüros kontextualisiert, sie strukturieren die Entwurfs- bzw. Recherchepraktiken.

#### 4.3.7 Zusammenfassung

Die Praxis des Entwerfens stellt einen komplexen Prozess dar, der Praktiken des Suchens, Skizzierens, Übersicht Erstellens, Präsentieren, Visualisierens oder laut Nachdenkens beinhaltet. Begleitet werden diese Praktiken von Imaginationen möglicher Nutzungspraktiken des zu entwerfenden Gebäudekomplexes sowie der Berücksichtigung rechtlicher, statischer, ästhetischer, sozialer, nutzungsrelevanter oder normungsbezogener Aspekte. Neben der geistigen Leistung umfasst das Entwerfen aber auch Explikations- und Darstellungspraktiken. Denn, wie auch Sabine Ammon in ihrer epistemischen Reflexion des Entwurfsprozess beschreibt, zeichnet sich „Entwerfen (...) gerade dadurch aus, dass die Klärung der oftmals widerstreitenden Anforderungen, Ziele und Rahmenbedingungen Teil des Prozesses ist.“ (Ammon 2013, 345)

Die vorgängige Praxis der Recherche stellt die Suche nach Referenzen für Gestaltungen auf Internet-Plattformen oder in Fachpublikationen dar sowie das Zeigen und Bewerten dieser Referenzen. Dabei stellt die Suche nach Referenzen eine dominante Praktik dar, die den Entwurfsprozess mehrfach und verschiedentlich beeinflusst.

Die Artefakte des Entwurfsprozesses, wie Skizzen, Zeichnungen oder das Modell, stellen Gesprächsanlässe dar und lenken diese: Informelle Gesprächen mit Kolleg\*innen nehmen die Materialisierungen der Gestaltungsideen zum Anstoß und bieten über den Austausch sowohl Inspiration als auch Möglichkeit zur Explikation des Entwurfs bzw. der gewählten Lösungswege und damit zu deren Reflexion. Diese reflexiven Praktiken bilden den Entwurfsprozess als zyklische Praxis ab: Praktiken des Entwerfens und Praktiken der Explikation und Präsentation werden variiert und reziprok fruchtbar gemacht. Der Wechsel von Entwurfsstrategien - über die Entwicklung der Kubatur und über die Grundrisse - ebenso wie der Wechsel der Materialisierungen (Zeichnung/Skizze, Rechner, Modell) flankieren diese Variation der Entwurfsarbeit. Hier zeigt sich, dass die Entwicklung des architektonischen bzw. städtebaulichen Konzepts nicht in einer einzigen Idee produziert wird, die stringent verfolgt wird, sondern der Entwurfsprozess vor allem ein Aushandlungsprozess ist, der von iterativen und rekursiven Prozessen bestimmt ist (Göbel 2016, 201). Die beschriebenen Praktiken zeigen die Vielschrittigkeit eines Entwurfsprozesses in der Architektur, der weit entfernt von einem einzigen inspirierten Einfall ist, der in einem Gebäude mündet. Stattdessen ist der Entwurfsprozess als hochkomplex, viele Stadien umfassend, zahlreiche Praktiken iterierend und variierend aufrufend zu beschreiben (vgl. Cuff 1992)

Praktiken der Imagination der Nutzung, der Komplexitätsreduktion, des Variierens und Vergleiches und des Präsentierens sind in Variation beobachtbar. Sie sind als epistemische Praktiken zu bezeichnen und ermöglichen eine Wissensproduktion über die formulierte Bauaufgabe hin zu einer Lösung.

Durch Praktiken des Kommentierens ebenso wie durch das informelle Gespräche mit Kolleg\*innen führen werden Gestaltungsentscheidungen vorangetrieben. Die verschiedenen Perspektiven der Mitarbeiter\*innen werden in informellen Gesprächen und internen Präsentationen produktiv gemacht und materialisieren sich in Modellen und Skizzen, ggf. auch als Abgrenzung von ihnen. Die architektonische Wissensproduktion und Entscheidungsfindung werden ebenso kollaborativ wie individuell vorangetrieben.

Der Entwurfsprozess stellt darüber hinaus eine Übersetzung dar, die sich neben den Zeichnungen und dem Modell auch im Erstellen von Tabellen, Grafiken oder Teilstudien manifestiert. Die Bauaufgabe ist als eine Transferleistung von Daten in verschiedene Materialisierungen und Perspektiven zu beschreiben, die in ihren Übersetzungsprozessen jeweils und wiederholt Reflexionen evozieren. Ökonomische, allgemeine bau- und planungsrechtliche Vorgaben sowie insbesondere die Details der Auslobungsunterlagen rufen in der Entwurfsphase ebenso eine genaue Einhaltung wie ein sich-Widersetzen hervor. Praktiken des Entscheidungen Treffens und präsentieren markieren wesentliche Aspekte der architektonischen Entwurfsarbeit (Cuff 1992). Das nicht-Einhalten der ausgelobten Gestaltungswünsche markiert eine kreative Strategie, die gezielt eine gegenteilige Position zur geforderten Position entwickelt. Die Entwurfsentscheidungen werden im Rahmen der Praktiken des Zeichnens, Modellierens, Renderns etc. getroffen, und sind hier ebenso rekursiv wie weitere Entscheidungen provozierend.

Die beobachteten Formen der Zusammenarbeit werden durch Praktiken des Kommentierens und des lauten Nachdenkens beim Ansehen und Erstellen von Skizzen oder von Zeichnungen oder bei der Arbeit am Modell stabilisiert und transparent gehalten.

Das Sammeln von Materialien, Bildern oder wie hier Referenzen markieren im Entwurfsprozess dominante Praktiken. Praktiken der Ortsrecherche oder des vor-Ort-seins sind dagegen als marginal zu beschreiben. Das Einholen sinnlicher Eindrücke vor Ort ist eine nur selten zu beobachtende Praktik, insbesondere im Vergleich mit den zuvor beschriebenen extensiven vor-Ort-Recherchen der Künstler. Die Ortsrecherche beschränkt sich in der beobachteten architektonischen Praxis auf kurze Besuche vor Ort sowie die Teilnahme an zwei geführten Rundgängen. Die Wissensproduktion für den Entwurf entsteht damit zu einem größeren Teil in der Organisation der Entwurfsabteilung oder im Studio.

Die Sammlung visueller Daten erfolgt vornehmlich über Fachliteratur und online Recherchen und damit auf einer globalen Skala.

Im Vergleich zu den oben beschriebenen Praktiken künstlerischer Wissensproduktion über den Stadtraum (4.1 und 4.2) dominieren in der beobachteten architektonischen Entwurfspraxis visuelle Recherchepraktiken und Praktiken der Explikation und des Präsentierens. Die Bauaufgabe als Rahmen der Wissensproduktion ist dabei als hochgradig spezifisch und komplex zu beschreiben; sie erfordert die Einhaltung diverser Vorgaben und Richtlinien. Auch die architektonische Praxis sucht die Nutzungen der (zukünftigen) Bewohner\*innen zu imaginieren und zu antizipieren. Jedoch erfolgt dies verbal und in der Reflexion visueller oder abstrakt-mathematischer Daten. Die Wissensproduktion *über* erfolgt, so ließe sich summierend feststellen, kaum *in* dem Raum, um den es geht. Dies soll im Folgenden im Vergleich zu den Praktiken künstlerischer Recherchen zu Stadt und auf der Folie des Begriffes einer Choreografischen Stadtforschung abschließend analysiert werden.

## 5 Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit beschreibt Praktiken der künstlerischen Recherche sowie die Entwurfspraxis in einem Architekturbüro als epistemische Praktiken. Zunächst erscheinen sie nicht vergleichbar aufgrund ihrer unterschiedlichen ökonomischen, inhaltlichen, materiellen Kontexte und ‚Ergebnisse‘. Beide Wissenskulturen produzieren jedoch Wissen über einen oder mehrere Orte in der Stadt und entwickeln Vorschläge für dessen - zum Teil ephemere und temporäre - Gestaltung. Die Wissenskulturen Kunst und Architektur übersetzen körperliche Routinen der Wissensproduktion in materielle, temporäre oder dauerhafte Gestaltungen von Stadt. Die Arbeit begleitet die Epistemologie des Entwurfs, der Gestaltung und der Performance.

Die drei epistemischen Wissenspraktiken produzieren ein in der beruflichen Praxis spezialisiertes und stetig aktualisiertes Rezeptwissen (Schütz/Luckmann 1979), wie es als typisch für professionelles Wissen zu bezeichnen ist. Dieses Wissen wird in spezifischen Praktiken in der Recherche für den Entwurf oder die (temporäre) Gestaltung des Stadtraums hervorgebracht.

Durch den Vergleich der Wissensproduktion der künstlerischen und der architektonischen Recherche zeigt sich, dass die künstlerische Wissensproduktion eine multisensorische und multiperspektivische Raumwahrnehmung in Bewegung im Raum der Stadt profiliert, die einen umfangreichen, sensuellen Kontakt mit Stadt ermöglicht. Der epistemische Modus der Bewegung ermöglicht ferner, dass und wie der Raum der Stadt in Bewegungs- und Wahrnehmungspraktiken hergestellt wird und untersucht dessen kulturelle und ästhetische Kontextualisierungen.

Die Prozesse der Wissensproduktion der beiden ethnografisch begleiteten Künstler weisen professionsspezifische Unterschiede auf: Während Sieverts einer induktiven Strategie folgt und zunächst die Umgebung und erst zum Abschluss der Recherche die Orte selbst aufsucht, dabei möglichst jeden Rückweg vermeidet, um seine Wahrnehmung frisch zu halten, verlässt sich Nachbar auf iterative Praktiken „bis sich etwas festschreibt“ und schaltet einzelne Sinneswahrnehmungen aus, um das Wahrnehmungsangebot des Stadtraums zu erforschen. Sieverts Recherche ist geprägt von der Suche nach einer Eigenlogik der Orte, während Nachbar der performative Bewegungscharakter und das Finden von Bühnensettings in der Stadt interessiert. Die Recherche aber gestalten beide in Bewegung, in dem Raum, der zum Gegenstand des späteren Gestaltungsvorschlags wird: Der Raum der Wissensproduktion und sein Ziel fallen in eins. Praktiken des Dahinter Sehens, des

Verfolgung des Hineingehens ebenso wie die Praktiken, verschiedene Perspektiven einzunehmen und sich einen Ort von mehreren Seiten anzusehen erzeugen eine Multiperspektivität auf den Raum. Während Sieverts die Nutzungspraktiken der Anwohner\*innen in unterschiedlichen Praktiken nachzuvollziehen sucht, interessiert sich Nachbar für die unterschiedlichen Raumqualitäten eines Stadtraums und sucht diese zu arrangieren. In beiden Fällen wird ein Reflexionspotential des Raumes in Bewegung als Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Erkenntnisumgebung hervorgebracht.

Eine unsystematische oder auch eine nicht-diskursive Wissensproduktion, wie sie in den nachgezeichneten Diskussionen um Künstlerische Forschung vielfach für die künstlerische Wissensproduktion angenommen wird, geht aus den empirischen Daten nicht hervor. Dagegen zeichnen sich die künstlerischen Praktiken durch ein Reflektieren des Doings und der eigenen Sinneswahrnehmungen aus, die in Praktiken des Beschreibens, Formulierens, Bewertens oder Vergleichens beobachtbar werden. Durch die Explikation werden Wahrnehmungen stabilisiert und kontrolliert. Der Transformationsprozess - von Sinneswahrnehmung zur Verbalisierung oder in der Konzeption Deweys (2004b): von Primär- zu Sekundärerfahrung - markiert einen wesentlichen Bestandteil dieser reflexiven Wissensproduktion. Dies wird auch deutlich an Praktiken des Imaginierens und Antizipierens als zunächst stillen oder schweigenden Praktiken, die an problematischen Situationen oder nach erfolgter Problemlösung zu Praktiken des Verbalisierens werden. Praktiken der Ausrichtung auf die Rezeption zeigen, dass schon während der Recherche die Rezeption durch Dritte in den Blick genommen wird und die Herstellungspraxis die Perspektivtransformation vom Künstler\*in zur Haltung des Rezipienten inkludiert.

Markant an der künstlerischen Wissensproduktion ist neben dem intensiven Aufenthalt vor Ort und der multisensorischen und -perspektivischen Wahrnehmung in Bewegung das lange Offenhalten der Suchbewegung. Sowohl durch die lange Anwesenheit am Ort der Recherche bei Sieverts als auch durch iterative Praktiken in Nachbars Recherche werden (vor-)zeitige Fixierungen oder Schlussfolgerungen vermieden. Die beschriebenen künstlerischen Praktiken suchen so die Wahrnehmung des Raumes zu extensivieren und das Finden von Wahrnehmungseindrücken zu vermehren. Dies ist an anderer Stelle als Deroutinisierung beschrieben worden, welches die eigenen Wahrnehmungspraktiken wiederholend und dauerhaft exotisiert, um eine Routinisierung der Wahrnehmung zu vermeiden (Schürkmann 2015, 319). In praxeologischer Perspektive werden somit Fähigkeiten, Fertigkeiten, Praktiken, Wissen und Können dieser Verfremdungsstrategie folgend zu einem permanenten Nicht-Können und Nicht-Wissen, auf das Künstler\*innen

verwiesen sind, um sowohl ihre Praxis zu perfektionieren, als auch um Wissen zu produzieren.

An diesem Aspekt zeigt sich auch, wie die für die Analyse vorgeschlagene Verschränkung praxistheoretischer mit pragmatistischen Konzeptionen fruchtbar gemacht werden konnte: Das praxeologische Theorieprogramm macht die die Routine der Befremdung und des Offenhaltens des Recherche- und Wahrnehmungsprozesses als sich wiederholenden und gekonnt ausgeführte Praxis beschreibbar. Das lange Suchen, sich Aufhalten vor Ort, Einnehmen immer anderer Perspektiven oder Untersuchen der Sinnesqualitäten von Räumen ist eine beobachtbare, iterative Praxis der künstlerischen Wissensproduktion. Pragmatistische Konzeptionen fassen dies als Problemsituationen: obwohl ein Raum schon von einer Perspektive betrachtet wurde oder sehend wahrgenommen wird, wird er aus anderer Perspektive betrachtet und ein Sinn verschlossen, um ggf. auf weitere Qualitäten des Raumes zu stoßen. Diese Problematisierung der der Wissensproduktionspraxis ist zwar routiniert, aber nur wenn sie als Herausforderung der Wahrnehmungspraktiken gelesen wird, wird der Beitrag zur Wissensproduktion deutlich. Sowohl die Routine als auch die Problematisierung der Sinneswahrnehmung sind kennzeichnend für die künstlerische Epistemologie. Die dargestellte fruchtbare Verschränkung von Praxeologie und Pragmatismus wäre entsprechend auch an anderer Stelle voranzutreiben: So wird für künstlerische Praktiken der Prozess des Scheiterns als epistemologisch bedeutsam betont. Praxistheoretisch ist daher zu fragen, wie sich das Scheitern von Praktiken praxistheoretisch fassen und epistemologisch begleiten lässt. Für die historische Praxeologie erscheinen in diesem Licht auch ‚aussterbende‘ Praktiken von Interesse. Im Bereich der Architektur sind dies z.B. die durch die Digitalisierung verdrängten Praktiken des technischen Zeichnens. Sterben diese Praktiken aus oder finden sie in digitalisierter Form bei der Nutzung von Computerprogrammen eine Übersetzung?

Auch im Hinblick auf den Wissensbegriff erweist sich die praxeologisch-pragmatistische Verschränkung als wertvoll. In den beobachteten Praktiken der Wissensproduktion zeigen sich Praktiken der Reflexion und der Explikation als Bestandteil der Praxis: Die gekonnte Orientierung im Raum ebenso wie das Anleiten von Bewegungen oder die Reflexion der eigenen Arbeitspraxis weisen auf ein Können hin, das Wahrgenommene zu verbalisieren. Durch die Erfahrung der choreografischen Praxis kann Nachbar Bewegungen ebenso anleiten wie antizipieren, was dabei wahrgenommen werden kann. Durch die jahrelange Expertise als Stadtführer kann Sieverts sich in ihm unbekanntem Räumen orientieren. Die Entscheidungen für einen während der Ortsbegehungen vorgenommenen Richtungswechsel

kann er explizieren, ebenso wie diese Entscheidungspraxis seine Orientierungspraxis wiederum unterstützt. Wissen ist nicht nur als eine mentale Aktivität zu konzeptionieren, sondern mit dem Doing und Artefakten als Bestandteilen der Praxis verschränkt. Die Bewegungen durch den Stadtraum, das Wahrnehmen von Sinneseindrücken oder deren verbale Reflexion sind, so wird hier deutlich, Denken im Sinne einer körperlichen Aktivität (Dewey 2004b, 102). Das ‚stumme Wissen‘ kann zum Sprechen gebracht werden und ist kein minderes Wissen, sondern Bestandteil des Wissens. Die Praktiken künstlerischer Wissensproduktion über Stadt zeigen einen Komplex von Bewegung, Sinneswahrnehmung und mentalen Praktiken des Denkens und Reflektierens als in eins gesetzt. Eine Trennung zwischen implizitem und explizitem Wissen, bei der die Explizierfähigkeit des Wissens ein Differenzkriterium markiert, manifestiert die Trennung von Körper und Geist, von Kognitivem und Körperlichem. Die Unterscheidung von implizitem und explizitem Wissen hat sich als nützlich erwiesen, um die Säkularisierung der Wissensproduktion voranzutreiben. Sie ist jedoch nur eine Perspektive auf Wissen. In der praktischen Problemlösung oder allgemeiner: in der Praxis spielen verschiedene Wissensformen zusammen, die in Praxis als hybrid (Hirschauer 2011, 91) erscheinen. Die Betonung künstlerischen Wissens als vornehmlich implizit, schwer oder nicht gänzlich verbalisierbar ist aus den empirischen Daten der vorliegenden Studie nicht ableitbar und stattdessen von im Laufe der Professionalisierung spezifizierten Praktiken der Wissensproduktion auszugehen.

In den Diskussionen um Künstlerische Forschung wird die künstlerische Wissensproduktion vielfach als die ‚andere‘, körperliche und auf implizitem, nicht oder nur schwer verbalisierbarem Wissen aufruhende Wissensproduktion dargestellt. Die vorliegende Arbeit hat mit der Analyse der empirischen Daten sowie mit dem Begriff Choreografischer Stadtforschung als epistemologischen Praktiken in Bewegung in der Stadt eine nötige und fruchtbare Differenzierung hergestellt, an die weitere empirische Beschreibungen anzuschließen sind, um den stark programmatisch gefärbten Diskussionen um Künstlerische Forschung eine differenzierte, empirische Basis zu bieten.

Reflexive Praktiken werden auch in der architektonischen Wissensproduktion deutlich und konturieren den Entwurfsprozess in zyklischen Variationen, indem Praktiken des Entwerfens und Praktiken der Explikation und Präsentation variiert und reziprok fruchtbar gemacht werden. Auch der Entwurfsprozess ist als eine Übersetzung lesbar, die die Bauaufgabe in Form von Daten in verschiedene Materialisierungen und Perspektiven transformiert. Jeder Übersetzungsschritt - von Zahlen in einen dreidimensionalen Kubus, von Präsentationen in

Zeichnungen - provoziert reflexive Praktiken. Die Komplexität der Bauaufgabe, das kann nicht genug betont werden, ist immens. Neben ökonomischen, bau- und planungsrechtlichen Vorgaben, ästhetischen Ansprüchen sind Wünsche der zukünftigen Bewohner\*innen oder Nachbar\*innen zu bedenken. Im Entwurfsprozess lässt sich eine genaue Einhaltung dieser Vorgaben wie ein gezieltes sich-Widersetzen beobachten. Die Praktiken des Entscheidungs Treffens und des Entwürfe Präsentierens machen wesentliche Bestandteile der architektonischen Entwurfsarbeit aus, zu der ebenso Strategien des nicht-Einhaltens von Gestaltungswünsche oder -vorgaben gehören. Entwurfsentscheidungen werden in den Praktiken des Zeichnens, Modellierens, Renderns etc. gefällt und sind hier ebenso rekursiv, wie sie weitere Entscheidungen nötig machen. Auch sie zeigen die Reflexivität der architektonischen Wissensproduktionspraktiken. Als eine bedeutsame epistemische Praktik ist das Präsentieren zu kennzeichnen: Sowohl in informellen Gesprächen mit Kolleg\*innen als auch in Präsentationen mit dem geschäftsführenden Gesellschafter des Architekturbüros werden verschiedene Perspektiven eingeholt, zusammengetragen und diese erneut in Modellen und Skizzen umgesetzt. Die entstehende epistemische Dissonanz (Farías 2013), also die unterschiedlichen Kenntnisstände der Mitarbeiter\*innen und der Blick von außen ergänzen die Wissensproduktion. Bedeutsam für die Entwurfsarbeit ist des Weiteren die mediale Suche nach Referenzen für die Gestaltung von Bauteilen sowie das Zeigen, Präsentieren und Bewerten dieser Referenzen. Die architektonische Wissensproduktion ist damit zu einem erheblichen Teil auf visuelle Praktiken verwiesen. Den architektonischen Entwurfsprozess dominieren insgesamt diese Praktiken der Suche nach Referenzen und Praktiken der Präsentation. Der Entwurfsverlauf ist rekursiv und spiralig und wird von Explikationsaufrufen und Materialisierungen als Übersetzungsprozessen produktiv gemacht.

Ebenso wie für die Praxis der künstlerischen Recherche sind für die architektonische Entwurfsarbeit die Imaginationen der Nutzungspraktiken und Nutzer\*innen des zu entwerfenden Gebäudekomplexes bedeutsam. Beide Wissenskulturen sind darauf angewiesen, die bestehenden Nutzungen zu kennen und in ihren Arbeiten zu reflektieren. Die architektonische Praxis ist darüber hinaus darauf verwiesen, auch zukünftige, potentiell andere Nutzungen zu imaginieren. Die künstlerische Wissensproduktion kommt den (aktuellen) Raumnutzungspraktiken durch Nachvollzug und Einnahme multiperspektivischer Positionen im Stadtraum nach, während die Praktiken der Ortsrecherche oder des vor-Ort-seins dagegen in der beobachteten architektonischen Praxis als marginal zu beschreiben sind. Im Vergleich der Praktiken der beiden Wissenskulturen wird deutlich, dass Praktiken

der Raumwahrnehmung und damit das ‚vor Ort Sein‘ die künstlerische Recherche wesentlich bestimmen. Auf die Kernfrage der Arbeit zugespitzt bedeutet dies, dass das Wissen über den Raum zu einem Gutteil in dem Raum erworben wird, um den es geht. An diesem Punkt setzt der für die Beschreibung der künstlerischen Praxis entwickelte heuristische Begriff der Choreografischen Stadtforschung an: Die künstlerische Wissensproduktion untersucht multisensorisch und multiperspektivisch, Nutzungen und Wahrnehmungen nachvollziehend, antizipierend und imaginierend den Stadtraum. Sie fokussiert den Konnex von makro- und mikrostrukturellen Aspekten des Stadtraums und damit die Verbindung von Sozialem und Ästhetischem. Choreografische Stadtforschung untersucht, wie sich Stadt als Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum bildet und welchen kulturellen und ästhetischen Kontexten dies unterliegt. Die künstlerischen Praktiken der Wissensproduktion finden im Stadtraum in Bewegung statt und können so die in die Stadträume eingeschriebenen Raum- und Bewegungsordnungen untersuchen und deren Wirkmächtigkeit offenlegen. Sieverts und Nachbars Recherche im Stadtraum zeigt eine Bewegungspraxis, die auf die Wahrnehmung der raum-zeitlichen Strukturierung der von ihnen untersuchten Räume angelegt ist: sie bewegen sich durch den Stadtraum, sie gehen, fahren und nehmen die gewohnten Nutzungen der Stadtbewohner wahr. Sie legen somit in ihrer Recherchepraxis Bewegungsordnungen als Wissensordnungen frei und eignen zugleich durch und in ihrer Recherche ihr Wissen über Stadträume an. In der künstlerischen Wissensproduktion fallen Ort und Gegenstand der Wissensproduktion zusammen. Oder anders formuliert: Das epistemische Ding wird vor Ort kreiert. Wenn es erst die Bewegung im Raum ist, die dieser herstellt und erst die Bewegung die Raumwahrnehmung ermöglicht, zeigt sich deutlich: Wer etwas vom Raum wissen will, muss sich in ihm bewegen. Bewegung als raumkonstituierende Praxis und Bewegung als Grundlage der sinnlichen Wahrnehmung markieren damit zwei zentrale Aspekte der theoretischen Fundierung der Arbeit. Bewegung wird als wirklichkeitskonstituierend und bedeutungsgenerierend verstanden wird damit zu einer Grundkategorie der Analyse. Die Wahrnehmung und die Wahrnehmbarkeit von Räumen stellt eine Syntheseleistung des Körpers dar: Raumwahrnehmung ist ein multisensorisches Wahrnehmen, das die Perzeptionen aller Sinne und die Bewegung des Körpers im Raum inkludiert. Choreografische Stadtforschung gibt Antworten auf die Frage, wie sich Stadt als Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum bildet und welchen kulturellen und ästhetischen Kontexten dies unterliegt.

Wenn, wie eingangs beschrieben, mehr Menschen in Städten leben, stellt sich die Frage, wessen Wissen bei der Produktion von Stadt zählt. Sollen in Stadtforschung und

Stadtplanung epistemische Praktiken von Künstler\*innen eingebracht werden, so ergeben sich hieraus zwei Forderungen: Zum einen sind sie als epistemische Praktiken ernst zu nehmen und damit von Beginn an in den Prozess der Wissensproduktion über einen Ort, ein Gebäude oder einen Stadtraum einzubringen. In partizipativen Prozessen der Stadtplanung und -entwicklung sind Künstler\*innen in den letzten Jahren vielfach erst dann beauftragt worden, wenn Vieles bereits entschieden war und es nur noch Partikulares zu gestalten gab. Die Aufgabe der Künstler\*innen wird dann auf eine ‚soziale Dekoration‘ reduziert. Die Filmemacherin und Kulturtheoretikerin Miwon Kwon hat diese Funktion zeitgenössischer Kunst an anderer Stelle als „culture-makers-for-hire“ (Solga et al. 2011, 1) beschrieben. Wissen und Sozialität sind aufeinander angewiesen, sie können nur dort entstehen, wo sie gefordert werden (Clemens 2017). Wird eine Zusammenarbeit von Kunst und Stadtplanung sowie Stadtforschung trotz oder gerade wegen der oben beschriebenen Probleme der transdisziplinären Zusammenarbeit gewollt, ist die Wertschätzung der ‚anderen‘ Wissenskultur vonnöten sowie eine „selbstkritische Reflexion des eigenen professionellen Habitus“ (Ziemer 2015, 171). Dies stellt auch einen zukünftigen Forschungsansatz dar, den die Arbeit mit ihrem Begriff Choreografischer Stadtforschung vorbereiten möchte. Im Anschluss an die Arbeit wären partizipative Stadtgestaltungsprozesse auch als Prozesse der Wissensproduktion zu begleiten und die epistemischen Praktiken und Dinge im transdisziplinären Prozess der Wissensproduktion zu erforschen. Dies verspricht nicht zuletzt insbesondere jenen Stadtforschungsinstituten und -studiengängen wertvolle Erkenntnisse, die sich – erneut - auf die Perspektive vornehmlich naturwissenschaftlicher Disziplinen zurückziehen haben und deren künstlerische, sozial- und geisteswissenschaftlicher Expertise zu reduzieren gesucht wird. Relevante Bestandteile städtischer Wirklichkeit geraten so aus dem Fokus.

Der heuristische Begriff Choreografischer Stadtforschung zeigt den Ort der Wissensproduktion an: Diese findet im Stadtraum in Bewegung statt. Die wissenschaftliche Stadtforschung hat ethnografische Praktiken als den Ort aufsuchende Praxis qua von Beginn der Disziplin an genutzt und weiterentwickelt. Dies zeigt sich an den als Standard der Stadtforschung zu bezeichnenden Arbeiten der Chicago School of Sociology ebenso wie in künstlerisch-wissenschaftlichen Grenzbereichen wie der Promenadologie oder aktuell der Fundierung sinnlicher Wahrnehmung für die Stadtforschungspraxis im Sensory Urbanism. Dagegen wird der Ortsbezug und die Auseinandersetzung mit dem Ort in der architektonischen Praxis dialektisch geführt. Während die Kontextualisierung auf der einen

Seite als den Entwurfsprozess und die Gestaltung des zu errichtenden Gebäudes als einschränkend gesehen wird, wird auf der anderen Seite ein stadträumlicher Bezug betont. Für die architektonische und raumplanerische Praxis wurde die Auseinandersetzung mit lokalen Gegebenheiten im Entwurfsprozess bereits vielfach gefordert (Eckardt 2014, 14f). Ebenso wurde darauf hingewiesen, dass Architektur keine visuelle Kunst ist, sondern das Ziel verfolgt, Räume zu erschaffen (Böhme 1995). Visuelle Praktiken sind, wie oben gezeigt wurde, ein wesentlicher Bestandteil des Entwurfsprozesses; Artefakte wie Zeichnungen, Modellierungen oder Fotos sind vitaler Bestandteil der architektonischen Wissensproduktion. Der epistemische Gewinn einer Choreografischen Stadtforschung besteht in der Herstellung des Raumes in Bewegung und der Wahrnehmung seiner sozialen und ästhetischen Qualitäten und Kontextualisierungen. Choreografische Stadtforschung sucht die Komplexität von Stadt als multisensorischem Wahrnehmungsraum mit heterogenen Nutzungen erfahrbar zu machen. Für die architektonische Entwurfspraxis wäre daher zu erforschen, inwiefern eine Integration Choreografischer Stadtforschung in den Entwurfsprozess eine fruchtbare epistemische Praxis darstellt.

## Literaturverzeichnis

Adams, Mags / Guy, Simon (2007): „Editorial: Senses and the City“, in: *The Senses and Society*, 2(2), S.133-136.

Albrecht, Andrea (2015): „Analogieschlüsse und metaphorische Extensionen in der interdisziplinären literaturwissenschaftlichen Praxis“, in: Albrecht, Andrea/ Danneberg, Lutz/ Krämer, Olav/ Spoerhase, Carlos (Hg.): *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*. Berlin u.a.: DeGruyter, S. 271-299.

Alkemeyer, Thomas/ Buschmann, Nikolaus/ Michaeler, Matthias (2015a): „Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien“, in: ders. / Schürmann, Volker/ Volbers, Jörg (Hg.): *Praxis denken. Konzepte und Kritik*. Wiesbaden: Springer VS. S. 25-50.

Alkemeyer, Thomas/ Schürmann, Volker/ Volbers, Jörg (Hg.) (2015b): *Praxis denken. Konzepte und Kritik*, Wiesbaden: Springer VS.

Alkemeyer, Thomas (2010): „Körperwissen“, in: Engelhardt, Anina/ Kajetzke, Laura (Hg.): *Handbuch Wissensgesellschaft. Theorien, Themen und Probleme*, Bielefeld: transcript, S. 293-310.

Amman, Klaus/ Hirschauer, Stefan (1997): *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.

Ammon, Sabine (2019): „Schlussfolgern durch Skizzieren. ‚Kooperative‘ Materialien des zeichnerischen Denkens“, in Gießmann, Sebastian/ Röhl, Tobias/ Trischler, Ronja (Hg.): *Materialität der Kooperation*. Wiesbaden: Springer VS. S. 221-251.

Ammon, Sabine (2013): „Wie Architektur entsteht. Entwerfen als epistemische Praxis“, in: dies./ Froschauer, Eva Maria (Hg.): *Wissenschaft Entwerfen. Vom forschenden Entwerfen zur Entwurfsforschung der Architektur*, München: Fink, S. 337-361.

Antony, Alexander (2017): „Jenseits des Dualismus zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘. Eine pragmatistische Perspektive auf soziale Praktiken“, in: Dietz, Hella/ Nungesser, Frithjof/ Pettenkoffer, Andreas (Hg.): *Pragmatismus und Theorien sozialer Praktiken. Vom Nutzen einer Theoriedifferenz*, Frankfurt a.M.: Campus. S. 327-356.

Appadurai, Arjun. (1999): Globalization and the research imagination, in: *International Social Science Journal*, 51(160), S. 229-238.

Awan, Nishat/ Schneider, Tatjana/ Till, Jeremy (2011): *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*. London: Routledge.

Bachleitner, Reinhard / Weichbold, Martin (2015): „Zu den Grundlagen der visuellen Soziologie: Wahrnehmen und Sehen, Beobachten und Betrachten“, in: *Forum Qualitative Sozialforschung*, 16 (2), Art. 10.

Bachmann-Medick, Doris (2018): *Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Baecker, Dirk (2009): „Kunstformate (Kulturrecherche)“, in: *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven* (subTexte 03, Zürcher Hochschule der Künste; Institut for Performing Arts and Film), Zürich. S. 79-97.

Badura, Jens/ Dubach, Selma/ Haarmann, Anke/ Mersch, Dieter/ Rey, Anton/ Schenker, Christoph/ Toro-Pérez, Germán (Hg.) (2015a): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich: Diaphanes.

Badura, Jens/ Dubach, Selma/ Haarmann, Anke (2015b): „Vorweg: Warum ein Handbuch zur künstlerischen Forschung?“, Badura, Jens/ Dubach, Selma/ Haarmann, Anke/ Mersch, Dieter/ Rey, Anton/ Schenker, Christoph/ Toro-Pérez, Germán (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich: Diaphanes, S. 9 – 16.

Badura, Jens (2015a): „Darstellende Künste“, in: Badura, Jens/ Dubach, Selma/ Haarmann, Anke/ Mersch, Dieter/ Rey, Anton/ Schenker, Christoph/ Toro-Pérez, Germán (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich: Diaphanes, S. 23-25.

Badura, Jens (2015b): „Erkenntnis (sinnliche)“, in: ders. / Dubach, Selma/ Haarmann, Anke/ Mersch, Dieter/ Rey, Anton/ Schenker, Christoph/ Toro-Pérez, Germán (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich: Diaphanes, S. 43–48.

Bänsch, Axel/ Alewell, Dorothea (2020): *Wissenschaftliches Arbeiten*. Berlin: De Gruyter.

Barck, Karlheinz/ Heininger, Jörg/ Kliche, Dieter (2010): „Ästhetik/äthetisch“, in: ders./ Fontius, Martin/ Schlenstedt, Dieter/ Steinwachs, Burkhardt/ Wolfzettel, Friedrich (Hg.) (2010): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 1: *Absenz-Darstellung*, Stuttgart: Metzler. S. 308-399.

Barck, Karlheinz/ Gente, Peter/ Paris, Heidi (1991) (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam.

Barthel, Gitta (2017): *Choreografische Praxis. Vermittlung in Tanzkunst und Kultureller Bildung*. Bielefeld: transcript.

Barthel, Julia (2019): „Zwischenspiel 2. Sahlkamp: Stadtforschung als Künstlerische Praxis“, in: Kagan, Sacha/ Kirchberg, Volker/ Weisenfeld, Ursula (Hg.): *Stadt als Möglichkeitsraum: Experimentierfelder einer Urbanen Nachhaltigkeit*, Bielefeld: transcript, S. 41-44.

Barrett, Estelle/ Bolt, Barbara (Hg.): *Practice as Research. Approaches to Creative Enquiry*, London: 2010.

Baumann, Peter (2002): *Erkenntnistheorie*. Stuttgart: Metzler.

Bauriedl, Sybille/ Strüver, Anke (Hg.) (2018): *Smart City – Kritische Perspektiven auf die Digitalisierung in Städten*, Bielefeld: transcript.

Bedorf, Thomas (2015): „Leibliche Praxis. Zum Körperbegriff der Praxistheorien“, in: Alkemeyer, Thomas/ Schürmann, Volker/ Volbers, Jörg (Hg.): *Praxis denken. Konzepte und Kritik*, Wiesbaden: Springer VS. S. 129-150.

Bell, Daniel (1976): *Die nachindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Campus.

Bendix, Regina (2006): „Was über das Auge hinausgeht: Zur Rolle der Sinne in der ethnographischen Forschung“, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 102, S. 71-84.

Benjamin, Walter (1991): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Tiedemann, Rolf/ Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. I.2; Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.435-505.

Berger, Hilke Marit (2017): *Handlung statt Verhandlung. Kunst als gemeinsame Stadtgestaltung*. Berlin: Jovis.

Berger, Hilke Marit/ Ziemer, Gesa (Hg.) (2017): *New Stakeholders of Urban Change: A Question of Culture and Attitude? Perspectives in Metropolitan Research 4*, Berlin: Jovis.

Berking, Helmuth/ Löw, Martina (Hg.) (2008): *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*. Frankfurt a.M.: Campus.

Berleant, Arnold (1970): *The aesthetic field: a phenomenology of aesthetic experience*. Springfield: Thomas.

Bernardy, Jörg/ Klimpe, Hanna (2017): „Michel de Certeau: Kunst des Handelns“, in: Eckardt, Frank (Hg.): *Schlüsselwerke der Stadtforschung*, Wiesbaden: Springer. S 173 -186.

Binder, Beate/ Hess, Sabine (2013): „Eingreifen, kritisieren, verändern. Genealogien engagierter Forschung in Kulturanthropologie und Geschlechterforschung“, in: Binder, Beate/ Bose, Friedrich von/ Ebell, Katrin/ Hess, Sabine/ Keinz, Anika (Hg.): *Eingreifen, Kritisieren, Verändern!? Interventionen ethnografisch und gendertheoretisch*, Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 22-54.

Bippus, Elke (Hg.) (2009): *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*. Diaphanes: Berlin.

Bippus, Elke (2015): „Künstlerische Forschung“, in: Badura, Jens/ Dubach, Selma/ Haarmann, Anke/ Mersch, Dieter/ Rey, Anton/ Schenker, Christoph/ Toro-Pérez, Germán (Hg.) (2015): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich: Diaphanes, S. 65–68.

Blohm, Manfred/ Mark, Elke (Hg.) (2015): *Formen der Wissensgenerierung: practices in performance Art*. Oberhausen: ATHENA.

Böhm, Diana (2017): *Stadteinfahrten. Translokale Wahrnehmungswege Bahnreisender*. Freiburg: Syntagma Verlag.

- Böhle, Fritz (2009): „Erfahrungswissen — Erfahren durch objektivierendes und subjektivierendes Handeln“, in: Bolder Axel/ Dobischat, Rolf (Hg.): *Eigen-Sinn und Widerstand. Bildung und Arbeit*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Böhle, Fritz (2017): „Wissen“, in: Gugutzer, Robert/ Klein, Gabriele/ Meuser, Michael (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*, Wiesbaden: Springer VS, S. 143-148.
- Böhle, Fritz/ Porschen, Stephanie (2011): „Körperwissen und leibliche Erkenntnis“, in: Keller, Rainer/ Meuser, Michael (Hg.): *Körperwissen*, Wiesbaden: Springer VS, S. 53-67.
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (1998): *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern: Edition Tertium.
- Böhme, Gernot (2006): „Atmosphären in der Architektur“, in: ders: *Architektur und Atmosphäre*, Paderborn: Fink, S. 105-125.
- Bösch, Stefan (2010): „Wissenschaft: Epistemisches Niemansland?“, in: Engelhardt, Anina/ Kajetzke, Laura (Hg.): *Handbuch Wissensgesellschaft. Theorien, Themen und Probleme*, Bielefeld: transcript, S. 159-170.
- Boesen, Elisabeth/ Schnuer, Gregor/ Wille, Christian (2015): „Urbanität im ländlichen Raum. Wohnmigration in der deutsch-luxemburgischen Grenzregion“, in: Garstener, Rita/ Unterwurzacher, Anne (Hg.): *Aufbrechen, Arbeiten, Ankommen. Mobilität und Migration im ländlichen Raum seit 1945*, Innsbruck: Studienverlag, S. 225-244.
- Bongartz, Gregor (2007): „Soziale Praxis und Verhalten – Überlegungen zum Practice Turn“, in: *Social Theory. Zeitschrift für Soziologie*, 36 (4), S. 246-260.
- Bonk, Thomas (2013) (Hg.): *Lexikon der Erkenntnistheorie*. Darmstadt: WBG.
- Borgdorff, Henk (2006): „The Debate on Research in the Arts“, in: *Focus on Artistic Research and Development*, 02, Bergen: Bergen National Academy of the Arts.
- Borgdorff, Henk (2009): „Die Debatte über die Forschung in der Kunst“, in: *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven (subTexte 03, Zürcher Hochschule der Künste; Institut for Performing Arts and Film)*, Zürich. S 23-51.
- Borries, Friedrich von / Wegner, Friederike / Wenzel, Anna-Lena (2012 a): „Ästhetische und politische Interventionen im urbanen Raum“, in: Hartmann, Doreen/ Lemke, Inga / Nitsche, Jessica (Hg.): *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*. München: Fink, S: 95-104.
- Borries, Friedrich von / Hiller, Christian / Kerber, Daniel / Wegner, Friederike / Wenzel, Anna-Lena (2012b): *Glossar der Interventionen*. Berlin: Merve.
- Bourdieu, Pierre (1974): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Bourdieu, Pierre (1976): *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1989): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1991): „Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum“, in: Wenz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume*. Frankfurt: Campus, S. 25-34.
- Bourdieu, Pierre (1997): *Der Tote packt den Lebenden. Schriften zu Politik und Kultur 2*, hg. von Margareta Steinrücke, Hamburg: VSA Verlag.
- Bourdieu, Pierre (1998): „Ortseffekte“, in: Kirchberg, Volker/ Göschel, Albrecht (Hg.): *Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur*, Opladen: Leske und Budrich, S. 17-26.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2014). *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Braun-Thürmann, Holger (2010): „Wandel der Wissensproduktion“, in: Simon, Dagmar/ Knie, Andreas/ Hornbostel, Stefan (Hg.): *Handbuch Wissenschaftspolitik*, Wiesbaden: Springer, S. 71-88.
- Braun, Karl/ Dieterich, Claus-Marco/ Hengartner, Thomas/ Tschofen, Bernhard (2017) (Hg.): *Kulturen der Sinne. Zugänge zur Sensualität der sozialen Welt*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Breckner, Ingrid (2015): „Stadtsoziologie: Entwicklungslinien und zeitgenössische Perspektiven“, in: Flade, Antje (Hg.): *Stadt und Gesellschaft im Fokus aktueller Stadtforschung*, Springer VS: Wiesbaden, S. 101-119.
- Breidenstein, Georg/ Hirschauer, Stefan/ Kalthoff, Herbert/ Nieswand, Boris (2013): *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*, Konstanz: utb.
- Brümmer, Kristina (2015): *Mitspielfähigkeit. Sportliches Training als formative Praxis*. Bielefeld: transcript.
- Brümmer, Kristina/ Alkemeyer, Thomas (2017): „Bausteine zu einer Geschichte 'schweigenden Wissens'“, in: Budde, Jürgen/ Hietzge, Maude/ Kraus, Anja/ Wulf, Christoph (Hg.): *Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen*, Weinheim: Beltz Juventa, S. 29-44.
- Buchmann, Sabeth (2007): *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Helio Oiticica*, Berlin: b-books.

- Burckhardt, Lucius (2006): „Spaziergangswissenschaft“, in: Ritter, Markus / Schmitz, Martin (Hg.): *Lucius Burckhardt: Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, Berlin: Martin Schmitz Verlag, S.: 327-335.
- Bürgin, Reto (2020): „Wissen mal ganz konventionell unkonventionell. Stadt verstehen mit Lucius Burckhardt“, in: *s u b \ u r b a n. zeitschrift für kritische stadtforschung*. 8 (3), S. 231-240.
- Busch, Kathrin (2016) (Hg.): *Anderes Wissen. Kunstformen der Theorie*, München: Fink.
- Busch, Kathrin/ Dörfling, Christina/ Peters, Kathrin/ Szántó, Ildikó (2018): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn: Fink.
- Caduff, Corina/ Siegenthaler, Fiona/ Wälchli, Tan (Hg.) (2009): *Kunst und künstlerische Forschung*, Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Clemens, Iris (2017): „Schweigendes Wissen in kulturtheoretischer und epistemologischer Perspektive“, in: Budde, Jürgen/ Hietzge, Maude/ Kraus, Anja/ Wulf, Christoph (Hg.): *Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen*, Weinheim: Beltz Juventa, S. 45-56.
- Collins, Harry M. (2010): *Tacit and Explicit Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.
- Coverley, Merlin (2006): *Psychogeography*. Harpenden: Herts Pocket Essentials.
- Cuff, Dana (1992): *Architecture. The Story of Practice*, Cambridge: MIT Press.
- Danko, Dagmar/ Andrea Glauser (2012): „Kunst – soziologische Perspektiven“, in: *Sociologia Internationalis*, 50 (1-2), S. 3–21.
- Degen, Monica/ Rose, Gillian (2012): „The Sensory Experiencing of Urban Design: The Role of Walking and Perceptual Memory“, in: *Urban Studies*. 49. S. 3271-3287.
- Delitz, Heike (2010): *Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen*. Frankfurt: Campus.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix (1977): *Rhizom*, Berlin: Merve.
- Dempster, Elisabeth (2010): „The Choreography of the Pedestrian“, in: *Performance Research*, 13(1), S. 23-28.
- Dertnig, Carola/ Diederichsen, Diedrich/ Holert, Tom/ Porsch, Johannes /Schaffer, Johanna/ Seibold, Stefanie/ Stockburger, Axel (Hg.) (2014): *Troubling Research: Performing Knowledge in the Arts*. London: Sternberg Press.
- Derrida, Jacques (2001): *Die unbedingte Universität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Detel, Wolfgang/ Zittel, Claus (2002): *Wissensideale und Wissenskulturen in der Frühen Neuzeit*, Berlin: Akademie Verlag.

Dewey, John (1938): *Logic. The Theory of Inquiry*, New York: Henry Holt.

Dewey, John (1951): *Wie wir denken. Eine Untersuchung über die Beziehung des reflektiven Denkens zum Prozeß der Erziehung*, Zürich: Morgarten.

Dewey, John (1988): *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Dewey, John (1998): *Die Suche nach Gewissheit. Eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnis und Handeln*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Dewey, John (2004a): *Die menschliche Natur. Ihr Wesen und ihr Verhalten*, Zürich: Pestalozzianum.

Dewey, John (2004b): *Erfahrung, Erkenntnis und Wert. Die Theorie der Forschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Dewey, John (2008): *Logik. Die Theorie der Forschung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Diaconu, Mădălina (2012): *Sinnesraum Stadt. Eine multisensorische Anthropologie*, Münster: Lit Verlag.

Diaconu, Mădălina/ Buchbauer, Gerhard/ Skone, James G./ Bernhardt, Karl-Georg/ Menasse-Wiesbauer, Elisabeth (2011) (Hg.): *Sensorisches Labor Wien. Urbane Haptik- und Geruchsforschung*, Münster: LIT Verlag.

Diers, Michael/ Wagner, Monika (2010) (Hg.): *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin: Akademie Verlag.

Dietz, Hella/ Nungesser, Frithjof/ Pettenkoffer, Andreas (2017): „Der Nutzen einer Theoriedifferenz. Zum Verhältnis von Pragmatismus und Theorien sozialer Praktiken“, in: (dies.) (Hg.): *Pragmatismus und Theorien sozialer Praktiken. Vom Nutzen einer Theoriedifferenz*. Frankfurt a.M.: Campus. S. 7-40.

Dombois, Florian (2006): „Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen“, in: Hochschule der Künste Bern (Hg.): *HKB 2006*, Bern, S. 23-31.

Dotzler, Bernhard J./ Schmidgen, Henning (2008): „Einleitung: Zu einer Epistemologie der Zwischenräume“, in: (dies.) (Hg.): *Parasiten und Sirenen: Zwischenräume als Orte der materiellen Produktion von Wissen*. Bielefeld: transcript, S. 7-18.

Downey, Greg (2005): *Learning capoeira : lessons in cunning from an Afro-Brazilian art*. Oxford New York: Oxford University Press.

Drach, Ekkehard (Hg.) (2016): *Das Verschwinden des Architekten. Zur architektonischen Praxis im digitalen Zeitalter*. Bielefeld: transcript.

Dünne, Jörg/ Günzel, Stephan (2006) (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Eco, Umberto (2002): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eckardt, Frank (2014): *Stadtforschung. Gegenstand und Methoden*, Wiesbaden: Springer VS.
- Eggers, Michael/ Rothe, Matthias (2009) (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*, Bielefeld: transcript.
- Eggers, Simone (2014): „New York City. ‘Die Stadt spüren‘ als Zugang zum Feld“, in: Arantes, Lydia Maria/ Rieger, Elisa (Hg.): *Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen*. Bielefeld: transcript. S. 269-286.
- Eisch-Angus, Katharina (2014): „Vorwort“, in: Arantes, Lydia Maria/ Rieger, Elisa (Hg.): *Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen*. Bielefeld: transcript. S. 11-12.
- Elias, Friederike/ Franz, Albrecht/ Murmann, Henning/ Weiser, Ulrich (2014) (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin: De Gruyter.
- Engel, Juliane/ Paul, Heike (2017): „Implizites Wissen im interdisziplinären Diskurs“, in: Budde, Jürgen/ Hietzge, Maude/ Kraus, Anja/ Wulf, Christoph (Hg.): *Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen*, Weinheim: Beltz Juventa, S. 107-119.
- Engel, Pascal (1999): „Wissen“, in: Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie. Band 2: O-Z*. Hamburg: Meiner, S. 1759-1780.
- Engelen, Eva-Maria/ Fleischhack, Christian/ Galizia, Giovanni C./ Landfester, Katharina (2010) (Hg.): *Heureka – Heureka - Evidenzkriterien in den Wissenschaften. Ein Kompendium für den interdisziplinären Gebrauch*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.
- Engelhardt, Anina/ Kajetzke, Laura (2010) (Hg.): *Handbuch Wissensgesellschaft. Theorien, Themen und Probleme*, Bielefeld: transcript.
- Ernst, Christoph/ Paul, Heike (2013): „Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften“, in: dies (Hg.): *Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript. S. 9-34.
- Färber, Alexa (2013): „Anthropologie der Stadt und/oder Akteurnetzwerkforschung? Zur Greifbarkeit der Stadt und ihrer kulturwissenschaftlichen Erforschbarkeit“, in: Rolshoven, Johanna/ Omahna, Manfred (Hg.): *Reziproke Räume. Texte zu Kulturanthropologie und Architektur*, Marburg: Jonas Verlag, S. 50-64.
- Färber, Alexa (2014): „Low-budget Berlin: towards an understanding of low-budget urbanity as assemblage“, in: *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society* 7/2014, 19-36.

- Färber, Alexa/ Dietze, Gabriele/ Binder, Beate/ Audehm, Kathrin (2015): „Der Preis der Wissenschaft. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Ökonomisierung akademischer Wissensproduktion – zur Einleitung“, in: *ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1(2015), Bielefeld: transcript, S. 11-15.
- Farías, Ignacio (2010): „Introduction: decentring the object of urban studies“, in: ders./ Bender, Thomas (Hg.): *Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*, London: Routledge, S. 1-24.
- Farías, Ignacia (2013): „Epistemische Dissonanz. Zur Verfielfältigung von Entwurfsalternativen in der Architektur“, in: Ammon, Sabine/ Jung, Eva Maria (Hg.): *Wissenschaft Entwerfen. Vom forschenden Entwerfen zur Entwurforschung der Architektur*, München: Fink, S.77-107.
- Farías, Ignacio/ Thomas Bender (Hg.) (2010): *Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*. London: Routledge.
- Fassmann, Heinz (2005): *Stadtgeographie I: Allgemeine Stadtgeographie*, Braunschweig: Westermann.
- Feyerabend, Paul (1984): *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Feyerabend, Paul (1986): *Wider den Methodenzwang*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fingerhut, Joerg/ Hufendiek, Rebekka/ Wild, Markus (2017): „Was ist Philosophie der Verkörperung?“, in: (dies.) (Hg.): *Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte einer aktuellen Debatte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 9-102.
- Firmhofer, Angela (2018): *Pioniere des Wandels und städtische Kulturen der Nachhaltigkeit. Beispiele für zivilgesellschaftliche Transformation in München, Barcelona und Kopenhagen*, München: oekom verlag.
- Fischer, Ralph (2011): *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*. Bielefeld: transcript.
- Flick, Uwe (2004): *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Foster, Susan Leigh (2011): *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge
- Foucault, Michel (2005): *Die Heterotopien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1995): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Franzen, Martina (2010): „Open Science als wissenschaftspolitische Problemlösungsformel?“, in: Simon, Dagmar/ Knie, Andreas/ Hornbostel, Stefan (Hg.): *Handbuch Wissenschaftspolitik*, Wiesbaden: Springer, S. 279-296.
- Frayling, Christopher (1993): „Research in Art and Design“, in: *Royal College of Art Research Papers Series 1 (1)*, London: Royal College of Art, S. 1–5.

Froschauer, Eva Maria (2013): „Jäger, Sammler, Architekten. Oder, wie ‚kolligierende Prozeduren‘ des architektonischen Entwerfens beschrieben und erforscht werden können“, in: Ammon, Sabine/ Jung, Eva Maria (Hg.): *Wissenschaft Entwerfen. Vom forschenden Entwerfen zur Entwurforschung der Architektur*, München: Fink, S. 48-68.

Funke-Wieneke, Jürgen/ Klein, Gabriele (2008): *Bewegungsraum und Stadtkultur. Sozial- und Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript.

Füssel, Marian (2013): „Tote Orte und gelebte Räume: zur Raumtheorie von Michel de Certeau“, in: *S. J. Historical Social Research*, 38(3), S. 22-39.

Gabriel, Marcus (2013): *Warum es die Welt nicht gibt*, Berlin: Ullstein.

Garfinkel, Harold (1967): *Studies in ethnomethodology*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Garfinkel, Harold (Hg.) (1986): *Ethnomethodological studies of work*, London: Routledge & Kegan Paul.

Garfinkel, Harold (1996): „Ethnomethodology's program“, in: *Social Psychology Quarterly*, 59(1), S. 5-21.

Geertz, Clifford (1983): *Local Knowledge: Further Essays In Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books.

Geertz, Clifford (1990): *Die künstlichen Wilden*. München: Hanser.

Clifford, James/ Marcus, George E. (Hg.) (2009): *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley u. a.: University of California Press.

Gehm, Sabine/ Husemann, Pirkko / Wilcke, Katharina von (2007) (Hg.): *Wissen in Bewegung*. Bielefeld: transcript.

Genz, Carolin (2020): „Stadt ethnographisch erforschen: Potenziale reflexiver Positionalität“, in: *sub\urban. Zeitschrift für Kritische Stadtforschung*, 8(3), S. 11–30.

Gethmann, Daniel/ Hauser, Susanne (2009) (Hg.): *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*. Bielefeld: transcript.

Globa, Anastasia/ Wang, Rui/beza, Beau B. (2019): „Sensory Urbanism and Placemaking. Exploring Virtual Reality and the Creation of Place, in: *Intelligent & Informed, Proceedings of the 24th International Conference of the Association for Computer-Aided Architectural Design Research in Asia (CAADRIA)*, Volume 2, S. 737-746.

Gludovatz, Karin/ Lüthy, Michael/ Schieder, Bernhard, Hantelmann, Dorothea von (2010) (Hg.): *Kunsthandeln*. Zürich: Diaphanes.

Göbel, Hanna Katharina (2015): „Die Aussicht. Zur Herstellung ästhetischer Wahrnehmungsordnungen von Architektur“, in: Göbel, Hanna K./ Prinz, Sophia (Hg.): *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*, Bielefeld: transcript, S. 219-241.

- Göbel, Hanna Katharina (2016): „Die atmosphärische Vermittlung der Moderne. Architektur und Gebäude in praxeologischer Perspektive“, in: Schäfer, Hilmar (Hg.): *Praxistheorie. Ein Forschungsprogramm*, Bielefeld: transcript, S. 199-220.
- Göbel, Hanna K./ Prinz, Sophia (2015): „Die Sinnlichkeit des Sozialen. Eine Einleitung“, in: Dies. (Hg.): *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*, Bielefeld: transcript, S. 9-50.
- Goffman, Erving (2003): *Wir Alle Spielen Theater*. München: Piper.
- Gray, Carole/ Malins, Julian (2004): *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design*. Aldershot: Ashgate.
- Grubbauer, Monika/ Steets, Silke (2014): „The Making of Architects: Knowledge Production and Legitimation in Education and Professional Practice“, in: *Architectural Theory Review*, 19(1), S. 4-9.
- Haarmann, Anke (2019): *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld: transcript
- Hälker, Nina/ Ziemer, Gesa (2020): „Digitale Stadtpolitiken. Wie Daten Städte steuern“, in: Breckner, Ingrid/ Göschel, Albrecht/ Matthiesen, Ulf (Hg.): *Stadtsoziologie und Stadtentwicklung. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft. S.117-128.
- Haller, Melanie (2014): *Abstimmung in Bewegung. Intersubjektivität im Tango Argentino*. Bielefeld: transcript.
- Hannula, Mika/ Suoranta, Juha/ Vadén, Tere (2005): *Artistic Research – theories, methods and practices*, Gothenburg: ArtMonitor Bok.
- Heil, Christine (2007): *Kartierende Auseinandersetzung mit aktueller Kunst. Erfinden und Erforschen von Vermittlungssituationen*. München: kopaed.
- Heinelt, Hubert (2015): *Wissen und Entscheiden: Lokale Strategien gegen den Klimawandel in Frankfurt am Main, München und Stuttgart*. Frankfurt a.M. [u.a]: Campus.
- Hengartner, Thomas (1999): *Forschungsfeld Stadt. Zur Geschichte der volkskundlichen Erforschung städtischer Lebensformen*. Hamburg: Dietrich Reimer Verlag.
- Hentschel, Klaus (2010): „Die Funktion von Analogien in den Naturwissenschaften, auch in Abgrenzung zu Metaphern und Modellen“, in: *Acta Historica Leopoldina*, 56/2010, S. 13–66.
- Hewitt, Andrew (2005): *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham u.a.: Duke UP.
- Hickman, Larry A./ Neubert, Stefan/ Reich, Kersten (2004) (Hg.): *John Dewey-Zwischen Pragmatismus und Konstruktivismus*. Münster u.a. Waxmann.

Hillebrandt, Frank (2009): *Praktiken des Tauschens. Zur Soziologie symbolischer Formen der Reziprozität*. Wiesbaden: Springer VS.

Hillebrandt, Frank (2014). *Soziologische Praxistheorien*. Wiesbaden: Springer VS.

Hirschauer, Stefan (2004): „Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns“, in: Hörning, Karl H./ Reuter, Julia (Hg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld: transcript, S. 73-91.

Hirschauer, Stefan (2008): „Körper macht Wissen. Für eine Somatisierung des Wissensbegriffs“, in: Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): *Die Natur der Gesellschaft*. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006, Band 2, Frankfurt a.M u.a.: Campus, S. 974–984.

Hirschauer, Stefan (2010): „Die Exotisierung des Eigenen. Kultursoziologie in ethnografischer Einstellung“, in: Wohlrab-Sahr, Monika: *Kultursoziologie. Paradigmen – Methoden – Fragestellungen*, Wiesbaden: Springer VS, S. 207–225.

Hirschauer, Stefan (2011): „Sei ein Mann! Implizites Zeigen und praktisches Wissen“, in: Schmidt, Robert/ Stock, Wiebke/ Volbers, Jörg (Hg.): *Zeigen. Dimensionen einer Grundtätigkeit*, Weilerswist: Velbrück, S. 89–104.

Hirschauer, Stefan (2017): „Praxis und Praktiken“, in: Gugutzer, Robert/ Klein, Gabriele/ Meuser, Michael (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*, Wiesbaden: Springer VS, S.91-96.

Hnilica, Sonja (2012): *Metaphern für die Stadt. Zur Bedeutung von Denkmodellen in der Architekturtheorie*. Bielefeld: transcript.

Hofmann, Kerstin P. (2015): „(Post)Moderne Raumkonzepte und die Erforschung des Altertums“, in: *Geographia antiqua* 23-24 (2014-2015), S. 25-42.

Honer, Anne (2011): *Kleine Leiblichkeiten. Erkundungen in Lebenswelten*. Wiesbaden: Springer VS.

Hörning, Karl H./ Reuter, Julia: *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: transcript.

Holert, Tom (2011): „Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur“, in: ders./ Busch, Kathrin/ Elkins, James/ Bippus, Elke/ Graw, Isabelle (Hg.): *Artistic Research*. 82 (6/2011), Berlin: Texte zur Kunst.

Holert, Tom/ Terkessidis, Mark: (2006): *Fliehkraft: Gesellschaft in Bewegung - Von Migranten Und Touristen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Jung, Eva-Maria (2011): „Implizites Wissen und Wissensvermittlung. Ein Blick auf Polanyis Wissenschaftsphilosophie“, in: Hoof, Florian/ dies./ Salaschek, Ulrich: *Jenseits des Labors. Transformationen von Wissen zwischen Entstehungs- und Anwendungskontext*, Bielefeld: transcript, S. 199-214.

- Hopkins, D.J./ Orr, Shelley/ Solga, Kim (2009): *Performance and the City*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Hörning, Karl (2004): »Soziale Praxis zwischen Beharrung und Neuschöpfung. Ein Erkenntnis- und Theorieproblem«, in: ders./ Reuter, Julia (Hg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld: transcript, S. 19–39.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (2017): *Dialektik der Aufklärung*. Berlin: De Gruyter.
- Howes, David (2003): *Sensual relations : engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Huffschmid, Anne/ Wildner; Kathrin (Hg.) (2013): *Stadtforschung aus Lateinamerika*. Bielefeld: transcript.
- Janda, Valentin (2018): *Die Praxis des Designs. Zur Soziologie arrangierter Ungewissheiten*, Bielefeld: transcript
- Janson, Alban / Tilges, Florian (2013): *Grundbegriffe der Architektur: Das Vokabular räumlicher Situationen*, Basel: Birkhäuser.
- Joas, Hans (1996): *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Joas, Hans (1999): *Pragmatismus und Gesellschaftstheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jonas, Hans (1997): „Der Adel des Sehens“, in: Konersmann, Ralf (Hg.): *Kritik des Sehens*, Leipzig: Reclam, S. 242-271.
- Jung, Eva-Maria: „Probleme mit dem Wissensbegriff“, in: *Information Philosophie 3* (2010), S. 18-27.
- Kagan, Sascha (2011): *Art and sustainability: Connecting patterns for a culture of complexity*. Bielefeld: transcript.
- Kazig, Rainer/ Popp, Monika (2011): „Unterwegs in fremden Umgebungen. Ein praxeologischer Zugang zum Wayfinding von Fußgängern“, in: *Raumforschung und Raumordnung Spatial Research and Planning*, 69(1), S. 3-15.
- Kämpf-Jansen, Helga (2013): *Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag Kunst und Wissenschaft – Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung*, Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag.
- Keitz, Kay von/ Voggenreiter, Sabine (2010) (Hg.): *En passant. Reisen durch urbane Räume: Perspektiven einer anderen Art der Stadtwahrnehmung*. Berlin Jovis.
- Keller, Rainer/ Meuser, Michael (Hg.) (2011): *Körperwissen*, Wiesbaden: Springer VS.
- Keller, Ursula (Hg.) (1999): *Perspektiven metropolitaner Kultur*. Frankfurt a.M. Suhrkamp.

Klein, Gabriele (2004): Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf. In: Dies. (Hg.): *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Bielefeld: transcript. S. 131-154.

Klein, Gabriele (Hg.) (2005): *Stadt.Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*. Wien: Passagen Verlag.

Klein, Gabriele (2009): „Das Soziale Choreographieren. Tanz im öffentlichen Raum“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 146 (40), S. 25-30.

Klein, Gabriele (2014): „Kulturelle Übersetzungen und soziale Rahmungen von Bewegungswissen“, in: Behnke, Cornelia/ Lengersdorf, Diana/ Scholz, Sylka (Hg.): *Wissen – Methode – Geschlecht: Erfassen des fraglos Gegebenen*, Wiesbaden: Springer VS, S. 79-89.

Klein, Gabriele (Hg.) (2015): *Choreografischer Baukasten. Das Buch*. Bielefeld: transcript.

Klein, Gabriele (2017): „Bewegung“, in: Gugutzer, Robert/ dies./ Meuser, Michael (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie, Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*, Wiesbaden: Springer VS, S. 9-15.

Klein, Gabriele (2019): *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*. Bielefeld: transcript.

Klein, Gabriele (2020): „Soziale Choreografie. Bewegungsordnungen und -praktiken in urbanen Räumen“, in: Breckner, Ingrid/ Göschel, Albrecht/ Matthiesen, Ulf (Hg.): *Stadtsoziologie und Stadtentwicklung. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft. S. 391-402.

Kneer, Georg (2010): „Wissenssoziologie“, in: ders./ Schroer, Markus (Hg.): *Handbuch Spezielle Soziologien*. Wiesbaden: Springer VS, S. 707-724.

Knoblauch, Hubert (2008): „Wissen“, in: Baur, Nina/ Korte, Hermann/ Löw, Martina/ Schroer, Markus (Hg.): *Handbuch Soziologie*. Wiesbaden: Springer. S. 465-482.

Knorr Cetina, Karin (1984): *Die Fabrikation von Erkenntnis: zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Knorr-Cetina, Karin (1999): *Epistemic cultures, how the sciences make knowledge*, Cambridge: Harvard Univ. Press.

Knorr Cetina, Karin (2002): *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kokot, Waltraud/ Hengartner, Thomas/ Wildner, Katrin (2000) (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Stadtforschung*. Berlin: Reimer.

Krämer, Hannes (2014): *Die Praxis der Kreativität. Eine Ethnografie kreativer Arbeit*, Bielefeld: transcript.

Krasny, Elke (2015): „Urban Curators at Work. A Real-Imagined Historiography“, in: Holub, Barbara/ Hohenbüchler, Christine (Hg.): *Planning Unplanned. Towards a New Function of Art in Society*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 119-127.

Krauthausen, Karin (2010): „Vom Nutzen des Notierens. Verfahren des Entwurfs“, in: dies./ Nasim, Omar W. (Hg.): *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*. Zürich: Diaphanes. S. 7-27.

Kuhn, Thomas S. (1967): *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kuhn, Thomas S. (1978): *Die Entstehung des Neuen - Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Küpers, Wendelin (2011): „Analogical Reasoning“, in: Seel, Norbert M. (Hg.): *Encyclopedia of the Sciences of Learning*, Boston: Springer.

Landau, Friederike / Mohr, Henning (2015): „Interventionen als Kunst des urbanen Handelns? Rezension zu Judith Laister / Anton Lederer / Margarethe Makovec (Hg.) (2014): *Die Kunst des urbanen Handelns / The Art of Urban Intervention*“, in: *sub\urban. Zeitschrift für Kritische Stadtforschung*, 3(1), S. 173–178.

Laister, Judith/ Lederer, Anton/ Makovec, Margarethe (2014) (Hg.): *Die Kunst des urbanen Handelns / The Art of Urban Intervention*. Wien: Löcker.

Lefebvre, Henri (2016): *Das Recht Auf Stadt*. Hamburg: Edition Nautilus.

Lehnert, Getrud (2011) (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld: transcript.

Leuze, Kathrin/ Unger, Hella von (2015): *Wissenschaftliches Arbeiten im Soziologiestudium*. Paderborn: Fink.

Ley, Astrid/ Rahman, Md Ashiq Ur/ Fokdal, Josefine (2020) (Hg.): *Housing and Human Settlements in a World of Change*. Bielefeld: transcript.

Liebsch, Katharina (2011): „Von langer Hand vorbereitet? Neue Organisationslogiken und die Bewältigung der universitären Zukunft“, in: Hoyer, Timo/ Beumer, Ulrich/ Leuzinger-Bohleber, Marianne (Hg.): *Jenseits des Individuums – Emotion und Organisation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 203-218.

Liesner, Andrea (2014): „Ökonomisierung der Hochschulen durch den Bologna-Prozess“, in: Tremmel, Jörg (Hg.): *Generationengerechte und nachhaltige Bildungspolitik*. Springer VS, Wiesbaden. S. 264-276.

Lindner, Rolf (1990): *Die Entdeckung der Stadtkultur: Soziologie aus der Erfahrung der Reportage*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lindner, Rolf (1995): „Kulturtransfer. Zum Verhältnis von Alltags-, medien- und Wissenschaftskultur“, in: Kaschuba, Wolfgang (Hg.): *Kulturen-Identitäten-Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie*, Berlin: Akademie Verlag, S. 31-44.

- Lindner, Rolf (2003): „Der Habitus der Stadt – ein kulturgeographischer Versuch“, in: *Petermanns Geographische Mitteilungen. Zeitschrift für Geo- und Umweltwissenschaften* 147. S. 46–53.
- Lindner, Rolf (2004): *Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Loenhoff, Jens (2012) (Hg.): *Implizites Wissen. Epistemologische und handlungstheoretische Perspektiven*, Göttingen: Velbrück Wissenschaft.
- Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Löw, Martina (2008a): Eigenlogische Strukturen – Differenzen zwischen Städten als konzeptuelle Herausforderung. In: Berking, Helmuth/ Dies. (Hg.): *Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*. Frankfurt a.M.: Campus. S. 33-53.
- Löw, Martina (2008b): *Soziologie der Städte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Löw, Martina (2018): *Vom Raum aus die Stadt denken. Grundlagen einer raumtheoretischen Stadtsoziologie*. Bielefeld: transcript.
- Löw, Martina/ Steets, Silke/ Stoetzer, Sergej (2008): *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, Opladen: Verlag Barbara Budrich.
- Löw, Martina/ Weidenhaus, Gunter (2018): „Relationale Räume mit Grenzen. Grundbegriffe der Analyse alltagsweltlicher Raumphänomene“, in: Brenneis, Andreas/ Honer, Oliver/ Keesser, Sina/ Ripper, Annette/ Vetter-Schultheiß, Silke (Hg.): *Technik – Macht – Raum. Das Topologische Manifest im Kontext interdisziplinärer Studien*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 207-227.
- Lucht, Petra/ Schmidt, Lisa-Marian/ Tuma, René (Hg.) (2013): *Visuelles Wissen und Bilder des Sozialen. Aktuelle Entwicklungen in der Soziologie des Visuellen*. Wiesbaden: Springer.
- Lüders, Christian (1995): „Von der teilnehmenden Beobachtung zur ethnographischen Beschreibung“, in: König, Eckard/ Zedler, Peter: *Bilanz qualitativer Forschung*. Band 2: Methoden. Weinheim: Deutscher Studien Verlag. S. 311-342.
- Lüders, Christian (2004): „Beobachten im Feld und Ethnographie“, in: Flick, Uwe/ von Kardorff, Ernst/ Steinke, Iris (2004): *Qualitative Forschung: Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 384-401.
- Lynch, Kevin (1960): *The Image of the City*. Cambridge/Mass: MIT Press.
- Lynch, Michael (1993): *Scientific Practice and Ordinary Action: Ethnomethodology and Social Studies of Science*. Cambridge: Cambridge UP.
- Maasen, Sabine (2009a): „Wissenschaftssoziologie. Von der Bindestrichsoziologie zur Gesellschaftsdiagnostik“, in: Dies./ Kaiser, Mario/ Reinhart, Martin/ Sutter, Barbara (Hg.) (2012): *Handbuch Wissenschaftssoziologie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. S. 9-14

- Maasen, Sabine (2009b): *Wissenssoziologie*. Bielefeld: transcript.
- Maharaj, Sarat (2004): „Unfinishable Sketch of ‚An Object in 4D‘: Scenes of Artistic Research“, in: Balkema, Annette W./ Slager, Henk (Hg.): *Artistic Research. L&B, Volume 18*. Amsterdam u.a. S. 39 - 58
- Martin, Randy (1998): *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Durham: Duke University Press.
- Massey, Doreen/ Allen, John/ Sarre, Phil (1991) (Hg.): *Human Geography Today*. Cambridge: Wiley.
- Matthiesen, Ulf (2007): „Wissensformen und Raumstrukturen“, in: Schützeichel, Rainer (Hg.): *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*. Konstanz: UVK, S. 649-661.
- Mattenklott, Gert (1997): „Stadt“, in: Wulf, Christoph (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim und Basel. S. 211-220.
- Mauss, Marcel (1989): „Der Begriff der Technik des Körpers“, in: ders.: *Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person. Soziologie und Anthropologie*, Band 2. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuchverlag. 1989. S.199-220.
- McNiff, Shaun: *Art-Based Research*. London u.a.: Jessica Kingsley Publishers.
- Merleau-Ponty, Maurice (1974): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter (2015): *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich: Diaphanes.
- Mersch, Dieter/ Ott, Michaela (2007) (Hg.): *Kunst und Wissenschaft*. München: Fink.
- Merton, Robert K. (1973): „The Normative Structure of Science“, in: ders. (Hg.): *The Sociology of Science: Theoretical and Empirical Investigations*, Chicago: University of Chicago Press.
- Mittelstraß, Jürgen/ Blasche, Siegfried/ Wolters, Gereon/ Carrier, Martin (2004): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Stuttgart: Metzler.
- Mörtenböck, Peter/ Mooshammer, Peter (2011) (Hg.): *Space (Re)Solutions. Intervention and Research in Visual Culture*. Bielefeld: transcript.
- Molis, Katja (2019): *Kuratorische Subjekte. Praktiken der Subjektivierung in der Aus- und Weiterbildung im Kunstbetrieb*, Bielefeld: transcript.
- Myers, Garth Andrew (2011): *African cities: Alternative visions of urban theory and practice*. New York: Zed Books.
- Nowotny, Helga/ Scott, Peter/ Gibbons, Michael (2008): *Wissenschaft neu denken. Wissen und Öffentlichkeit in einem Zeitalter der Ungewissheit*. Weilerswist: Velbrück.

- Oelkers, Jürgen (1997): „Wissen“, in: Wulf, Christoph (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim und Basel. S.1095-1104.
- Oesterle, Günter (2013): „Wissenspopularisierung“, in: Frietsch, Ute / Rogge, Jörg (Hg.): *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*, Bielefeld: transcript, S. 473-478.
- Ogien, Albert (2017): „Forschung als Praxis“, in: Dietz, Hella/ Nungesser, Frithjof/ Pettenkoffer, Andreas (Hg.): *Pragmatismus und Theorien sozialer Praktiken. Vom Nutzen einer Theoriedifferenz*, Frankfurt a.M.: Campus, S. 261-282.
- Panzer, Gerhard (2010): „Kunst: Objekt und Motor der Wissensgesellschaft“, in: Engelhardt, Anina/ Kajetzke, Laura (Hg.): *Handbuch Wissensgesellschaft. Theorien, Themen und Probleme*, Bielefeld: transcript, S. 183–193.
- Park, Robert Ezra (1925): „The city: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment“, in: ders./ Burgess, Ernest W./ McKenzie, Roderick D.(Hg.): *The City*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press. S. 1-46.
- Park, Robert Ezra (1950): „Human Migration and the Marginal Man“, in: ders.: *Race and Culture*. Glencoe, Illinois: Free Press, S. 345-356.
- Peres, Constanze (Hg.) (2020): *Wie entsteht Neues? Analogisches Denken, Kreativität und Leibniz' Idee der Erfindung*. Paderborn: Fink.
- Peters, Sibylle (2011). *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript.
- Peters, Sibylle (2013): „Das Forschen aller – ein Vorwort“, in: dies. (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Bielefeld: transcript. S. 7-21.
- Peters, Sibylle/ Evert, Kerstin (2013): „Artistic Research: Between Experiment and Presentation“, in: Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele: *Dance [and] Theory*. Bielefeld: transcript. S. 35 – 43.
- Pile, Steven (1996): *The Body and the City. Psychoanalysis, Space and Subjectivity*. London: Routledge.
- Pink, Sarah (2005): „Dirty laundry. Everyday practice, sensory engagement and the constitution of identity“, in: *Social Anthropology*, 13(3), S. 275-290.
- Pink, Sarah (2009): *Doing sensory ethnography*. Los Angeles, Calif. [u.a.]: Sage.
- Poferl Angelika/ Keller Rainer (2016): „Wissenskulturen und Soziologiegeschichte“, In: Moebius Stephan/ Ploder, Andrea (Hg.): *Handbuch Geschichte der deutschsprachigen Soziologie*. Springer VS, Wiesbaden. S. 1-18.
- Polanyi, Michel (1985): *Implizites Wissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Prinz, Sophia (2014): *Die Praxis des Sehens: Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*. Bielefeld: transcript.
- Prinz, Sophia (2015): „Ein Modernismus ohne Modernisierung. Lina Bo Bardi's künstlerische Forschung im Nordosten Brasiliens“, in: Göbel, Hanna K./ Prinz, Sophia (Hg.): *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*, Bielefeld: transcript, S. 79-104.
- Prinz, Sophia (2016): „Dispositive und Dinggestalten. Poststrukturalistische und phänomenologische Grundlagen einer Praxistheorie des Sehens“, in: Schäfer, Hilmar (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld: transcript, S. 181-198.
- Rainer, Lucia (2017): *On the Threshold of Knowing*. Bielefeld: transcript.
- Reckwitz, Andreas (2003): „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (4), S. 282–301.
- Reckwitz, Andreas (2006): *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück.
- Reckwitz, Andreas (2008a): „Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation“, in: Kalthoff, Herbert/ Hirschauer, Stefan/ Lindemann, Gesa (Hg.): *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 188-209.
- Reckwitz, Andreas (2008b): *Subjekt*. Bielefeld: transcript.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2015): „Sinne und Praktiken. Die sinnliche Organisation des Sozialen“, in: Göbel, Hanna K./ Prinz, Sophia (Hg.): *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*, Bielefeld: transcript, S.441-455.
- Reckwitz, Andreas (2016): *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: transcript
- Rheinberger, Hans-Jörg (2006): *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte Der Proteinsynthese Im Reagenzglas*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rogoff, Irit (2007): „Was ist ein/e TheoretikerIn?“, in: Melzwig, Ulrike/ Spangberg, Marten/ Thielicke, Nina: *Reverse Engineering Education in Dance, Choreography and the Performing Arts. Follow-up reader for MODE05*. Berlin: b\_books.
- Rohde, Katharina/ Wildner, Kathrin (2020): „Urban Citizen Walkers. Methodologische Reflexionen zum kollaborativen Gehen in der Stadt“, in: *sub \ urban. zeitschrift für kritische stadtforschung*. 8(3), S. 241-256.
- Rolshoven, Johanna / Schneider, Ingo (2018): *Dimensionen des Politischen. Ansprüche und Herausforderungen der Empirischen Kulturwissenschaft*. Portland: Neofelis.

Rorty, Richard (1992): *Der Spiegel der Natur: Eine Kritik der Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Ryave, Alan Lincoln/ Schenkein, James N. (1974): „Notes on the Art of Walking“, in: Turner, Roy (Hg.): *Ethnomethodology: selected readings*. Harmondsworth: Penguin Education, S. 265-275.

Ryle, Gilbert (1969): *Der Begriff des Geistes*. Stuttgart: Reclam.

Sacks, Harvey (1963): *On sociological description*. *Berkeley Journal of Sociology*, 8, S. 1-16.

Sacks, Harvey (1984): *Notes on methodology*, in: Heritage, John/ Atkinson, Maxwell J. (Hg.): *Structures of social action: Studies in conversation analysis*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 2-27.

Sacks, Harvey (1985): „On doing ‚being ordinary‘“, in: Atkinson, Maxwell J./ Heritage, John (Hg.): *Structures of Social Action. Studies in Conversation Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 413–429.

Sander, Sabine (2009): „Ästhetik als Weise des Verstehens von Welt: Soziale und kulturelle Implikationen“, in: Sachs; Melanie/ dies. (Hg.): *Die Permanenz des Ästhetischen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 197-216.

Sandkühler, Hans Jörg (2009): *Kritik der Repräsentation. Einführung in die Theorie der Überzeugungen, der Wissenskulturen und des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Schatzki, Theodore R. (1991): „Spatial ontology and explanation“, in: *Annals of the Association of American Geographers* 81 (4), S. 650-670.

Schatzki, Theodore R. (1996): *Social Practices. A Wittgensteinian approach to human activity and the social*. Cambridge. 1996.

Schatzki, Theodore R. (2010): *The Timespace Of Human Activity: On Performance, Society, and History as Indeterminate Teleological Events*, Lanham: Lexington Books.

Schatzki, Theodore/ Knorr Cetina, Karin/ von Savigny, Eike (2001) (Hg.): *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London: Routledge.

Schäfer, Hilmar (2012): „Kreativität und Gewohnheit. Ein Vergleich zwischen Praxistheorie und Pragmatismus“, in: Kurt, Ronald/ Göttlich, Udo (Hg.): *Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen*, Wiesbaden: Springer VS, S. 17–43.

Schäfer, Hilmar (2013): *Die Instabilität der Praxis. Reproduktion und Transformation des Sozialen in der Praxistheorie*, Weilerswist: Velbrück.

Schäfer, Hilmar (2017): „Praxistheorie als Kultursoziologie“, in: Moebius, Stephan/ Nungesser, Frithjof/ Scherke, Katharina (Hg.): *Handbuch Kultursoziologie. Bd. 2: Theorien – Methoden – Felder*, Wiesbaden: Springer VS, S. 109-130.

Schäfer, Susann/ Everts, Jonathan (Hg.) (2019): *Handbuch Praktiken und Raum. Humangeographie nach dem Practice Turn*. Bielefeld: transcript.

Schenker, Christoph: „Künstlerische Forschung“, in: Präsidium der Hochschule für bildende Künste Hamburg (Hg.): *querdurch: Kunst + Wissenschaft. Veranstaltungsreihe zu Kunst und Wissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg*. Hamburg: T EXTEM VERLAG, S. 147-156.

Scherzinger, Christine (2017): *Berlin - Visionen Einer zukünftigen Urbanität: über Kunst, Kreativität und Alternative Stadtgestaltung*. Bielefeld: transcript Verlag.

Schiewe, Jochen / Ziemer, Gesa (2017): „Finding Places for refugees with the City Science Lab at the HafenCity University Hamburg“, in: Pelka, Walter/ Kasting, Frauke (Hg.): *Perspectives in Metropolitan Research. Science and the City: Hamburgs Path to Built Environment Education*. Berlin: Jovis. S. 172-185.

Schimank, Uwe (2008): „Ökonomisierung der Hochschulen: eine Makro-Meso-Mikro-Perspektive“, in: Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Teilbd. 1 u. 2*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag, S. 622-635.

Schindler, Johanna (2018): *Subjectivity and Synchrony in Artistic Research. Ethnographic Insights*. Bielefeld: transcript.

Schindler, Larissa (2011): *Kampffertigkeit. Eine Soziologie praktischen Wissens*, Stuttgart: Lucius und Lucius.

Schindler, Larissa/ Liegl, Michael (2013): Praxisgeschulte Sehfertigkeit. Zur Fundierung audiovisueller Verfahren in der visuellen Soziologie. In: *Soziale Welt*, 64(1-2), S. 51 – 67.

Schivelbusch, Wolfgang (1977): „Das panoramatische Reisen“, in: *Saeculum* 28(1), Wien: Böhlau Verlag, S. 110-120.

Schlögel, Karl (2003): *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München: Carl Hanser.

Schmidt, Robert (2012): *Soziologie der Praktiken: Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Schmidt, Robert (2016): „Theoretisieren. Fragen und Überlegungen zu einem konzeptionellen und empirischen Desiderat der Soziologie der Praktiken“, in: Schäfer, Hilmar (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. - Bielefeld: transcript. S. 245-263.

- Schmidt, Robert (2017): „Praxistheorie“, in: Gugutzer, Robert/ dies./ Meuser, Michael (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie, Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*, Wiesbaden: Springer VS, S.335-344.
- Schmidt, Robert/ Stock, Wiebke-Marie/ Volbers, Jörg (2011) (Hg.): *Zeigen. Dimensionen einer Grundtätigkeit*. Weilerswist: Velbrück.
- Schmidt-Lauber, Brigitta (2007): „Feldforschung. Kulturanalyse durch teilnehmende Beobachtung“, in: Götsch, Sabine/ Lehmann, Albrecht (Hg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie*. Berlin: Reimer, S. 219-248.
- Schmidt-Lauber, Brigitta/ Wolfmayr, Georg/ Eckert, Anna (2020): *Aushandlungen städtischer Größe: Mittelstadt leben, erzählen, vermarkten. Ethnographie des Alltags*, Wien u.a.: Böhlau.
- Schnädelbach, Herbert (2002): *Erkenntnistheorie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Schnettler, Bernt/ Knoblauch, Hubert (2007) (Hg.): *Powerpoint-Präsentationen. Neue Formen der gesellschaftlichen Kommunikation von Wissen*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Schubert, Hans-Joachim (2009): „Pragmatismus und Symbolischer Interaktionismus“, in: Kneer, Georg/ Schroer, Markus (Hg.): *Handbuch Soziologische Theorien*, Wiesbaden: Springer VS, S. 345–367.
- Schön, Donald (1984): *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Ashgate.
- Schönig, Barbara/ Kadi, Justin/ Schipper, Sebastian (Hg.) (2017): *Wohnraum Für Alle?!: Perspektiven Auf Planung, Politik Und Architektur*. Bielefeld: transcript.
- Schroer, Markus (2006): *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schroer, Markus (2010): „Raum und Wissen“, in: Engelhardt, Anina/ Kajetzke, Laura (Hg.): *Handbuch Wissensgesellschaft. Theorien, Themen und Probleme*, Bielefeld: transcript, S. 281-291.
- Schroer, Markus/ Wilde, Jessica (2017): „Stadt“, in: Gugutzer, Robert/ Klein, Gabriele/ Meuser, Michael (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 2: Forschungsfelder und Methodische Zugänge*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. S. 319 – 334.
- Schürkmann, Christine (2015): „Blinde Flecken vor grauem Putz. Künstlerische Praxis und ethnografische Grenzgänge auf den Spuren sinnlicher Wahrnehmung“, in: Göbel, Hanna K./ Prinz, Sophia (Hg.): *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*, Bielefeld: transcript, S. 317– 339.
- Schürkmann, Christine (2017). *Kunst in Arbeit: Künstlerisches Arbeiten zwischen Praxis und Phänomen*. Bielefeld: transcript.

- Schütz, Alfred (1971): „Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten“, in: ders. (Hg.): *Gesammelte Aufsätze I. Das Problem der sozialen Wirklichkeit*, Den Haag: Martinus Nijhoff, S. 237-298.
- Schütz, Alfred/ Luckmann, Thomas (1979): *Strukturen der Lebenswelt, Band 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schützeichel, Rainer (2012): „‘Implizites Wissen‘ in der Soziologie. Zur Kritik des epistemischen Individualismus“, in: Loenhoff, Jens (Hg.): *Implizites Wissen. Epistemologische und handlungstheoretische Perspektiven*, Göttingen: Velbrück Wissenschaft.
- Shusterman, Richard (1994): *Kunst Leben: Die Ästhetik des Pragmatismus*. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Shusterman, Richard (2005): „Leibliche Erfahrung“, in: *Kunst und Lebensstil*. Band 3. Berlin 2005.
- Shusterman, Richard (2009): „Auf der Suche nach der ästhetischen Erfahrung. Von der Analyse zum Eros“, in: *DZPhil*, Berlin 54 (2009) 1, S. 3 – 20.
- Schwanhäußner, Anja (2016) (Hg.): *Sensing the city: a companion to urban anthropology*. Basel: Birkhäuser.
- Seggern, Hille von/ Werner, Julia/ Grosse-Bächle, Lucia (2008) (Hg.): *Creating Knowledge. Innovationsstrategien im Entwerfen urbaner Landschaften*, Berlin: Jovis.
- Shinn, Terry (2002): „The Triple Helix and New Production of Knowledge: Prepackaged Thinking on Science and Technology“, in: *Social Studies of Science* 32, S.599-614.
- Shotwell, Alexis (2011): *Knowing Otherwise. Race, Gender, and Implicit Understanding*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Sick, Andrea (2006): *Orientierungen. Zwischen Medien, Technik und Diskursen*. Bremen: thealit.
- Sieverts, Boris (2007): „Wie man Städte bereist“, in: *ARCH+ 183: Situativer Urbanismus*, S. 45.
- Sieverts, Boris (2008a): „Neue Räume“. In: Reicher, Christa/ Edelhoff, Silke/ Kataikko, Päivi/ Niemann, Lars/ Schauz, Thorsten/ Uttke, Angela (Hg.): *StadtPerspektiven: Positionen und Projekte zur Zukunft von Stadt und Raum*, Stuttgart u.a.: Karl Krämer Verlag, S. 261-263.
- Sieverts, Boris (2008b): „Der Park des geringsten Widerstands. Eine Bestandsaufnahme“. In: Seggern, Hille von/ Werner, Julia/ Grosse-Bächle, Lucia (Hg.): *Creating Knowledge. Innovationsstrategien im Entwerfen urbaner Landschaften*, Berlin: Jovis, S. 446.
- Sieverts, Boris (2010): „Köln als Schule des Sehens“, in: Keitz, Kay von/ Voggenreiter, Sabine (Hg.): *En passant. Reisen durch urbane Räume: Perspektiven einer anderen Art der Stadtwahrnehmung*, Berlin: Jovis, S. 48–71.

Sieverts, Boris (2014): *Carambolage. Der Kölner Hauptbahnhof und seine Umgebung*, Köln: Selbstverlag.

Sieverts, Boris/ Sieverts, Thomas (2014): „Elemente einer Grammatik der Ränder“, *JB StadtRegion*, 1-2014, S. 61-82.

Sieverts, Thomas (2014): *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*, Braunschweig: Vieweg.

Simmel, Georg (1992): „Soziologische Ästhetik“, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1894- 1900. Georg Simmel Gesamtausgabe Bd. 5.* herausgegeben von Hans-Jürgen Dahme und David P. Frisby. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 197-214.

Simmel, Georg (1957): „Philosophie der Landschaft“, in: ders.: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, herausgegeben von. Von Michael Landmann, Stuttgart. K. F. Koehler Verlag, S.141-152.

Situationistische Internationale (2008): *Der Beginn einer Epoche*. Hamburg: Nautilus.

Stehr, Nico (1994): *Arbeit, Eigentum und Wissen. Zur Theorie von Wissensgesellschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Sonderegger, Ruth (2016): „Praktiken im Vollzug, in der Theorie und als Objekt der Kritik. Eine sehr kurze Einführung in Praxistheorien“, in: Gaugele, Elke/ Kastner, Jens (Hg.): *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 303-323.

Stamer, Peter (2005): „Orte des Wissens“, in: Odenthal, Johannes (Hg.): *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft. Arbeitsbuch 14*. Berlin: Theater der Zeit.

Steiner, Theo (2006): *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst*. München: Fink.

Steets, Silke (2017): „Raum“, in: Gugutzer, Robert/ Klein, Gabriele/ Meuser, Michael (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*, Wiesbaden: Springer VS, S. 97-101.

Storch, Maja/ Cantieni, Benita/ Hüther, Gerald/ Tschacher, Wolfgang (2010): *Embodiment. Die Wechselwirkung von Körper und Psyche verstehen und nutzen*. Bern: Huber.

Streule, Monika (2013): „Trend zur Transdisziplinarität – Kritische Einordnung einer ambivalenten Praxis qualitativer Stadtforschung“, in: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 15(1), Art. 17.

Strübing, Jörg (2017): „Where ist he Meat/d? Pragmatismus und Praxistheorien als reziprokes Ergänzungsverhältnis“, in: Dietz, Hella/ Nungesser, Frithjof/ Pettenkoffer, Andreas (Hg.): *Pragmatismus und Theorien sozialer Praktiken. Vom Nutzen einer Theoriedifferenz*, Frankfurt a.M.: Campus. S. 41-76.

Sudnow, David (1978): *Ways off the Hand. The Organization of Improvised Conduct*. London: Routledge.

Tetens, Holm: „Wissenschaft“, in: Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie. Band 2: O-Z*. Hamburg: Meiner, S. 1759-1780.

Testor, Karl (2016): *Kognitionstheoretische Grundlagen der Kreativität. Wie Neues im Gehirn entsteht und dadurch kreatives Denken erklärbar wird*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Texte zur Kunst (2011): *Artistic Research*. Nr. 82 / Juni 2011, Berlin: Texte zur Kunst.

Thoreau, Henry: *Vom Spazieren*, Zürich: Diogenes.

Tribble, Renée/ Wedler, Patricia/ Katthagen, Volker (2017): „PlanBude Hamburg. Kollektives Wissen als Grundlage von Stadtgestaltung“, in: *sub\urban. Zeitschrift für Kritische Stadtforschung*, 5(1/2), S. 267–276.

Tröndle, Martin (2011a): „Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft – eine Einleitung“, in: ders./ Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld: transcript, S. XV-XVII.

Tröndle, Martin (2011b): „Methods of Artistic Research. Kunstforschung im Spiegel künstlerischer Arbeitsprozesse“, in: ders./ Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld: transcript, S. 169–199.

Tröndle, Martin; Warmers, Julia (2011) (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld: transcript.

Turner, Stephen P. (2014): *Understanding the Tacit*. London: Routledge.

Volbers, Jörg (2015): „Theorie und Praxis im Pragmatismus und in der Praxistheorie“, in: Alkemeyer, Thomas/ Schürmann, Volker/ ders. (Hg.): *Praxis denken. Konzepte und Kritik*, Wiesbaden: Springer VS, S. 193–215.

Voigtländer, Michael (2019): *Luxusgut Wohnen: Warum Unsere Städte immer teurer werden und was jetzt zu tun ist*, Wiesbaden: Springer.

Weber, Max (2016): *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Hamburg: Nikol Verlag.

Weber, Vanessa/ Ziemer, Gesa (2017): „Urbanität kuratieren. Plädoyer für einen erweiterten Nachhaltigkeitsbegriff durch Kunst“, in: Jeschonnek, Günter (Hg.): *Darstellende Kunst im öffentlichen Raum*. Berlin: Theater der Zeit, S. 435- 442.

Wehling, Peter (2007): „Wissensregime“, in: Schützeichel, Rainer (Hg.): *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*, Konstanz: UVK, S. 704-712.

- Weingart, Peter (1976): *Wissensproduktion und soziale Struktur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Weingart, Peter (1997): „From Finalization to Mode 2: old wine in new bottles?“, in: *Social Science Information* 36, S.591-613.
- Weishaar, Bertram (2010): „Gehen, um zu verstehen. Spaziergangswissenschaft“, in: Keitz, Kay von/ Voggenreiter, Sabine (Hg.): *En passant. Reisen durch urbane Räume: Perspektiven einer anderen Art der Stadtwahrnehmung*, Berlin: Jovis, S.72-97.
- Welsch, Wolfgang (1990): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Welsch, Wolfgang (1993): „Ästhetisierungsprozesse: Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. 41 (1993), S. 7-29.
- Welsch, Wolfgang (1996): *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam.
- Welsch, Wolfgang (1997): *Undoing Aesthetics*. London: SAGE Publications.
- Whybrow, Nicolas (2009) (Hg.): *Performance and the Contemporary City. An Interdisciplinary Reader*, Hampshire u.a.: Palgrave Macmillan.
- Wietschorke, Jens (2013): „Anthropologie der Stadt: Konzepte und Perspektiven“, in: Mieig /Heyl (Hg.): *Stadt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler. S. 202-221.
- Wildner, Kathrin (2015): „Inventive Methods. Künstlerische Ansätze in der ethnographischen Stadtforschung“, in: *Ethnoscripts* 17(1), S. 168-185.
- Willke, Helmut (1998): „Organisierte Wissensarbeit“, in: *Zeitschrift für Soziologie* 27(3), S. 161–177.
- Wille, Christian (2014): „Räume der Grenze – eine praxistheoretische Perspektive in den kulturwissenschaftlichen Border Studies“, in: Elias, Friederike/ Franz, Albrecht/ Murmann, Henning/ Weiser, Ulrich (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin: De Gruyter, S. 53-72.
- Wille, Christian (2020): „Räumliche Identifikationen und Identifizierungen in Grenzregionen. Das Beispiel der Großregion SaarLorLux“, in: Weber, Florian/ Wille, Christian/ Caesar, Beate/ Hollstegge, Julian (Hg.): *Geographien der Grenzen. Räume – Ordnungen – Verflechtungen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 25-54.
- Winter, Katharina (2014): *Ansichtssache Stadtnatur. Zwischennutzungen und Naturverständnisse*, Bielfeld; transcript.
- Wolfrum, Sophie (2010): „Performativer Urbanismus“, in: Broszat, Tilman/ Gareis, Sigrid/ Nida-Rümelin, Julian/ Thoss, Michael (Hg.): *Woodstock of Political Thinking. Im Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft*. Berlin: Theater der Zeit.

Yaneva, Albena (2005): „Scaling up and Down: Extraction Trials in Architectural Design“, in: *Social Studies of Science* 35(6), S. 867-894.

Yaneva, Albena (2009): *The Making of a Building. A Pragmatist Approach to Architecture*. Bern

Zardini, Mirko (2016): „Toward a sensorial urbanism“, in: Schwanhäußer, Anja (Hg.): *Sensing the City*, Berlin u.a.: Birkhäuser, S. 141-153.

Zembylas, Tassos (1997): *Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*. Wien: WUV-Universitäts-Verlag.

Zembylas, Tassos (Hg.) (2014): *Artistic Practices. Social Interactions and Cultural Dynamics*, London: Routledge.

Zenker, Olaf/ Kumoll, Karsten (2010): *Beyond Writing Culture*, Oxford u.a.: Berghahn Books.

Ziemer, Gesa (2009): „Forschen anstatt Wissen. Komponieren: Ein kreatives Prinzip in Kunst und Wissenschaft“, in: Lotter, Wolf (Hg.): *Die kreative Revolution. Was kommt nach dem Industriekapitalismus?* Hamburg: Murmann Verlag, S. 50-64.

Ziemer, Gesa (2011): „Performative Forschung. Am Beispiel urbaner Räume“, in: *Urban Art Marks* (1). Luzern. 2011. S. 5-9.

Ziemer, Gesa (2015): „Kollektives Arbeiten“, in: Badura, Jens/ Dubach, Selma/ Haarmann, Anke/ Mersch, Dieter/ Rey, Anton/ Schenker, Christoph/ Toro-Pérez, Germán (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich: Diaphanes, S. 169-176.

Ziemer, Gesa (2021): „Stadt als Interface. Analoge und digitale Aspekte“, in: Hosoya, Hiromi/ Schaefer, Markus (Hg.): *The Industrious City. Urban Industry in the Digital Age*, Zürich: Lars Müller Publishers.

### **Digitale Publikationen:**

Ambach, Markus (2012): „Choreografie einer Landschaft“, <http://www.markusambachprojekte.de/choreografieeinerlandschaft.html>, letzter Zugriff: 27.5.2021.

Bayerische Hausbau GmbH & Co.KG/ Bezirksamt Hamburg Mitte (2015): „Eckdatenpapier der Ausloberinnen Bayerische Hausbau GmbH & Co.KG und Bezirksamt Hamburg Mitte im Einvernehmen mit der Freien und Hansestadt Hamburg Leitlinien zum städtebaulichen Wettbewerb Hamburg Spielbudenplatz als Ergebnis der Abstimmung mit Bezirk und Bürgerbeteiligung“, <https://planbude.de/nord-sued-passage-the-future-of-nachbarschaft/>, letzter Aufruf: 27.5.2021.

blauraum Architekten GmbH (2021): „ABOUT“, <https://www.blauraum.eu/buero/>.  
Letzter Aufruf: 27.5.2021.

Duden. Onlinewörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.duden.de/>

Letzter Aufruf: 30.5.2021

Hewitt, Andrew (2007): „Choreography is a Way of Thinking about the Relationship of Aesthetics to Politics“, interviewed by Goran Sergej Pristas. <http://www.old.tkh-generator.net/sr/openedsources/andrew-hewitt-choreography-a-way-thinking-about-relationship-aesthetics-politics>.

Letzter Aufruf: 30.5.2021

Honorarordnung für Architekten und Ingenieure – HOAI, in der Fassung vom 10.07.2013, in Kraft getreten am 17.07.2013,

[https://www.hoai.de/online/HOAI\\_2013/HOAI\\_2013.php](https://www.hoai.de/online/HOAI_2013/HOAI_2013.php).

Letzter Aufruf: 27.5.2021

Klein, Julian (2011): „Was ist künstlerische Forschung?“, in: [kunsttexte.de/Auditive Perspektiven](http://kunsttexte.de/Auditive-Perspektiven), 2(2011).

<https://www.academia.edu/1576965>

Letzter Aufruf: 28.8.2021

Nachbar, Martin (2021): mnemonic nonstop.

<http://www.martinnachbar.de/produktionen-auf-anfrage/mnemonic-nonstop>. Letzter

Zugriff: 19.4.2021

Nachbar, Martin und Sophiensaele (2013): The Walk.

<https://sophiensaele.com/de/archiv/stueck/martin-nachbar-the-walk>. Letzter Zugriff:

6.6.2020

Pfeifer, Wolfgang et al (1993): „finden“, in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*,

<https://www.dwds.de/wb/etymwb/finden>, Letzter Aufruf: 30.05.2021.

Pfeifer, Wolfgang et al (1993b): „recherchieren“, in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/recherchieren>,

Letzter Aufruf: 30.05.2021.

Pfeifer, Wolfgang et al (1993c): „reflektieren“, in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/reflektieren>, Letzter Aufruf: 30.05.2021.

Planbude (2015): PlanBude-Intro: Knack' den St. Pauli Code!.

<https://planbude.de/planbude-intro/>. Letzter Aufruf: 22.6.2020

Planbude (2015a): St. Pauli Code. <https://planbude.de/st-pauli-code/>. Letzter Aufruf: 22.6.2020

Pons.Online-Wörterbuch, <https://de.pons.com/>

Letzter Aufruf: 30.5.2021

Rheinberger, Hans-Jörg (2007): Man weiss nicht genau, was man nicht weiss. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen. <https://www.nzz.ch/articleELG88-1.354487>  
Letzter Aufruf: 22.6.2020

Hanne Seitz (2015 / 2012): Performative Research. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/performative-research>  
(letzter Zugriff am 3.5.2021).

Siegmund, Judith (2011): „Wissen versus Kreativität? Über Beschreibungsweisen von Kunst und deren Bezug zu ökonomischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen“, <https://transversal.at/transversal/0311/siegmund/de> (Letzter Zugriff: 27.5.21)

Sieverts, Boris (2015): „Geografische Monografie # 2: 21 PFADE“, [http://www.neueraeume.de/?page\\_id=117](http://www.neueraeume.de/?page_id=117). (Letzter Zugriff: 27.5.21)

Sieverts, Boris (2012): „Info“, <http://www.neueraeume.de>. (Letzter Zugriff: 27.5.21)

Steyerl, Hito (2010): „Ästhetik des Widerstands? Künstlerische Forschung als Disziplin und Konflikt“, <http://eicpc.net/transversal/0311/steyerl/de>. 2010 (letzter Aufruf: 27.5.21)

### **Internetquellen:**

PEEK / Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste (PEEK).  
<https://www.fwf.ac.at/de/forschungsfoerderung/fwf-programme/peek>  
Letzter Zugriff: 18.4.2021

Leonardo:  
<https://direct.mit.edu/leon>  
Letzter Zugriff: 18.4.2021

Claussen Simon Stiftung  
<https://www.claussen-simon-stiftung.de/de/kunst-kultur/kuenstlerischeforschung/>  
Letzter Zugriff: 18.4.2021

Graduiertenkolleg „**Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste**“  
<http://www.versammlung-und-teilhabe.de/cms/>.  
Letzter Zugriff: 18.4.2021

Journal for Artistic Research JAR  
<https://www.jar-online.net/>  
Letzter Zugriff: 18.4.2021

GfK / Gesellschaft für künstlerische Forschung in Deutschland  
<https://gkfd.org/>  
Letzter Zugriff: 18.4.2021

Filme:

Büchner, Christiane (2012): „Warschau Frankenstein“ [DVD], Köln: 2Pilots Filmproduction GmbH

# Anhang I

## Kurzfassungen

Künstler\*innen setzen sich mit Städten auseinander. Gegenwärtig werden sie vermehrt in partizipativen, stadtplanerischen Projekten engagiert, um ein ‚anderes‘ (als das wissenschaftliche, planerische oder historische) Wissen über Städte zu zeigen. Wie aber wissen Künstler\*innen, was sie über Städte wissen? Die Arbeit basiert auf der ethnografischen Untersuchung der Recherchepraktiken von zwei Künstlern sowie der des angewandten Bereichs eines Architekturbüros. Die Analyse der routinierten Hervorbringung spezifischer Wissensformen entwickelt die These, dass die künstlerische Wissensproduktion über Stadt multiperspektivisch und -sensorisch in Bewegungen im Stadtraum vollzogen wird und die Bewegungen dabei einen Modus von Wissensproduktion darstellen. Dieser epistemische Modus offeriert einen umfangreichen, sensuellen Kontakt mit Stadt und wird in der Arbeit als Choreografische Wissensproduktion fokussiert: Choreografische Stadtforschung setzt sich mit der Herstellung von Stadt als Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum und ihren kulturellen und ästhetischen Kontextualisierungen auseinander. Die empirische Beschreibung und Analyse der Praktiken künstlerischer Wissensproduktion leistet einen relevanten Beitrag zur Fundierung der nach wie vor programmatisch geführten Diskussionen um Künstlerische Forschung und sucht den Begriff Choreografischer Stadtforschung für kollaborative Praktiken im Überschneidungsbereich von Kunst, Stadtforschung und Stadtplanung fruchtbar zu machen.

**Schlagwörter:** Epistemologie, Praxeologie, Ethnografie, Stadtforschung, Choreografische Stadtforschung, Praktiken künstlerischer Wissensproduktion, Wissensproduktion in Bewegung, künstlerische Forschung.

## **Abstract**

Artists deal with cities; they are currently increasingly involved in participatory urban planning projects to reveal a 'different' (than scientific, planning or historical) knowledge about cities. How do artists know what they know about cities? The study is based on the ethnographic field studies of the research practices of two artists as well as that of the applied area of an architectural office. The analysis of the routine production of specific forms of knowledge develops the thesis that the artistic production of knowledge about the city is carried out in a multi-perspective and multi-sensory manner in motion in the urban space and that movements thereby represent a mode of knowledge production. This epistemic mode offers an extensive, sensual contact with the city and is focused on as a choreographic knowledge production: Choreographic Urban Research deals with the creation of the city as a space of perception and experience and its cultural and aesthetic contextualization. The empirical description and analysis of the practices of artistic knowledge production makes a relevant contribution to the ongoing programmatic discussions about artistic research and seeks to make the term Choreographic Urban Research fruitful for collaborative practices in the intersection of art, urban studies and urban planning

**Keywords:** Epistemology, Practice theory, Ethnography, Urban Studies, Choreographic Urban Research, Practices of Artistic Knowledge Production, Knowledge Production in Motion, Artistic Research

## **Aus der Dissertation hervorgegangene Veröffentlichungen**

2017:

Reflexion als Praxis. Das Beispiel einer künstlerischen Recherche zu Stadträumen. In: Klein, Gabriele und Göbel, Hanna: Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag. Bielefeld: transcript.

2015:

Choreografische Stadtforschung: Wissensproduktion in Bewegung. In: Bäcker, Marianne und Schütte, Mechthild (HG): Jahrbuch Tanzforschung Band 25: „TANZ RAUM URBANITÄT“. Leipzig: Henschel Verlag. S. 147-157.

2013:

„Scheitern“. Beitrag zum A-Z der transdisziplinären Forschung. In: <http://www.versammlung-und-teilhabe.de/az/index.php?title=Hauptseite>

# Eidesstattliche Erklärung



Fakultät für  
Psychologie und  
Bewegungswissenschaft

Institut für Bewegungswissenschaft  
Institut für Psychologie

Eidesstattliche Erklärung nach *(bitte Zutreffendes ankreuzen)*

- § 7 (4) der Promotionsordnung des Instituts für Bewegungswissenschaft der Universität Hamburg vom 18.08.2010
- § 9 (1c und 1d) der Promotionsordnung des Instituts für Psychologie der Universität Hamburg vom 20.08.2003

Hiermit erkläre ich an Eides statt,

1. dass die von mir vorgelegte Dissertation nicht Gegenstand eines anderen Prüfungsverfahrens gewesen oder in einem solchen Verfahren als ungenügend beurteilt worden ist.
2. dass ich die von mir vorgelegte Dissertation selbst verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und keine kommerzielle Promotionsberatung in Anspruch genommen habe. Die wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen habe ich als solche kenntlich gemacht.

\_\_\_\_\_  
Ort, Datum

\_\_\_\_\_  
Unterschrift

Studien- und Prüfungsbüro Bewegungswissenschaft • Fakultät PB • Universität Hamburg • Mollerstraße 10 • 20148 Hamburg  
Studien- und Prüfungsbüro Psychologie • Fakultät PB • Universität Hamburg • Von-Melle-Park 5 • 20146 Hamburg

· [www.pb.uni-hamburg.de](http://www.pb.uni-hamburg.de)

## Anhang II: Empirisches Material

### Feldprotokoll Boris Sieverts

Protokoll Werkstatt „Choreografie einer Landschaft“ im Kreativquartier Lohberg am 15.6.12

#### Persönliche Eindrücke:

- ich saß um 5.45 h im vollgetankten Auto, so dass ich gleich losfahren konnte
- um ca. 18.15 h am selben Tag bin ich zurückgefahren, um 17.30 h habe ich das Kreativquartier verlassen
- die Werkstatt startet im KQL, in den Räumen der ehemaligen Zeche, die Künstlerinnen sitzen um einen im Quadrat aufgestellten Tische, die Außenstehenden (Architekt\*innen, Künstler\*innen aus dem Haus, Beobachter\*innen, Mitarbeiter\*innen von Markus Ambach etc.) in einer Stuhlreihe dahinter
- Programm startet mit Power Point Präsentationen und warmen Worten, danach Tour durch die Gartenstadt, Mittagessen in der Türkischen Gemeinde inkl. Besuch einer Moschee (mein erstes Mal), dann Fahrt mit 3 Bullies auf das Gelände der Zeche (sehr schlechtes Wetter, kalt und regnerisch, man ist froh, wenn man wieder im Bulli ist), Abschluss: Beitrag des Landschaftsarchitekten, wieder im KQL, in demselben Raum wie am morgen
- Gute Verpflegung des ganzen Tag über
- Ansprache der Künstler\*innen immer sehr gezielt mit dem Auftrag unter gleichzeitiger Betonung ihrer „Freiheit“, sie sollen soziale Prozesse initialisieren
- Planung für das Gebiet ist in „Cluster“ aufgeteilt Kreativ, Wohnen und Industrie-Cluster
- Eigentlich war die Werkstatt mal als öffentlich / unter Beteiligung der Bevölkerung geplant, das haben die Planer\*innen aber zurückgenommen, jetzt waren nur Künstler\*innen und einige Außenstehende zugelassen

#### Notiz aus Gespräch mit Ruth Reuter:

- es soll kein klass. Stadtpark geschaffen werden, sondern etwas Besonderes, das Strahlkraft hat, vor allem auch für zukünftige Investoren, deswegen werden nun Künstler\*innen mit eingebunden

#### Notizen von der Werkstatt:

- Bernd Lohse = Bürgermeister von Dinslaken, zusammen mit Ruth Reuter (Projektleiterin) und Markus Ambach (Kurator und Künstler) verantwortlich für die Umsetzung des Programms
- Lohse:
  - o Dinslaken = Urbanität + Landschaft + Industrie
  - o Lohberg = Gartenstadt, liegt an der Grenze von Ruhrgebiet und Niederrhein
  - o Gebäude der Zeche ist zum Teil ein Denkmal, es gibt aber auch Platz für Neubau
- Ruth Reuter:
  - o Gewerbegebiet: neue Architektur gewünscht, nicht die klass. Wellblecharchitektur, sowie Niedrigenergiestandard
  - o Künstlerische Bespielung des Bergparks = Reste des Bergbaus / Aushub aus Bergbau
  - o Lohberg hat schlechtes Image, 35 % der Bevölkerung = türkisch, Problem der Segregation in der Gartenstadt und Lohberg und Dinslaken, türkische Jugendliche aus Lohberg bekommen keine Lehrstellen
  - o Revitalisierung einer Landschaft kann sich nur über eine Praxis einstellen (Schwimmbäder, Kletterwände etc. und deren Nutzung)
- Markus Ambach:
  - o Begreift seine Tätigkeit als künstlerische
  - o Begriff der Choreografie gewählt, um das Ziel = die Zusammenführung der Landschaftsteile zu verdeutlichen
  - o Die Leute sollen für die Landschaft interessiert werden
  - o Frage ist dabei das Verhältnis von Erinnerungskultur und Platz für Neues
  - o Trotz Problem der Segregation „Deutsche nicht vergessen“ (O-Ton Ambach), Ausländeranteil soll thematisiert aber nicht überdramatisiert werden

- Es gibt ein Vor-Konzept für den Park von Markus Ambach, daher Name „Choreografie einer Landschaft“, dieses hat folgende Unterpunkte:
  - Lohberg Glocal
  - Zukunft der Geschichte
  - Nach der Natur
  - Von der Stadt aus aufs Land zurück
- Bausteine
  - Lohberger Landschaft
    - Projekte, die sich künstlerisch mit Park-Stadt auseinandersetzen
    - Laufzeit 1-3 Jahre möglich, eine Recherchephase für die Künstler\*innen ist eingeplant
    - 2014 muss alles fertig sein, danach gibt es keine Gelder mehr, „immenser Zeitdruck“
    - bis Ende August 2013 sind Künstler\*innen eingeladen, Vorschläge zu machen, ggf. werden die dann realisiert, eine Jury entscheidet „Werkstattverfahren“
  - Lohberger Labor
    - Temporäre Aktionen (Führungen, Essen auf dem Gelände, künstlerische Interventionen)
  - Lohberg Parcours
    - Verknüpfung des Geländes durch Wegesystem (Zeche, Landschaft, Wohnsiedlung etc.)
  - Lohberger Zeichen
  - Lohberger Zukunft
- Dabei sollen die Künstler das Umfeld in den Fokus nehmen, es sollen keine Satelliten entstehen, Anschluss hergestellt werden, nicht wie bei Zeche Zollverein, wo das Gelände zwar funktioniert, aber kein Bezug zu Bewohnern in der Umgebung hergestellt wurde, in Lohberg sollen die Leute mitgenommen werden, hier gibt es einen Quantensprung zwischen Kreativen und Arbeitern, das wird bislang nicht vermittelt
- Markus Ambach: für Künstler hat das Konzept „keine Bindung“, „ihr könnt frei denken“, eigentlich wurden die Künstler\*innen zu spät in das Projekt gerufen, aber das ist „nun der Kontext, mit dem man umgehen muss“, Park ist nun eigentlich schon geplant, eigentlich sollten Künstler\*innen mit in die Planung einbezogen werden
- Axel Lohrer: Landschaftsarchitekt: gemeinsame Gestaltung in Beteiligungsverfahren, wird zunächst positiv formuliert, dann rudert Markus Ambach zurück: es sei ja auch oft ein Wunsch Dir was, die Leute wüssten nicht, was sie sich wünschen; dennoch hohe Beteiligung (mehrstufiges Verfahren, ca. 950 Kontakte)

#### **Notizen vom Rundgang**

- soziale Kontrolle als positives Merkmal der Gartenstadt Lohberg
- Gartenzaungespräch bzw. Tür-Besuch bei einem ehemaligen Kumpel und in einem Tattoo- und Piercing-Studio
- Markus Ambach zu Ruth Reuter in Bezug auf diese Türgespräche / Kontakt mit Bewohnern: „Das mit den Leuten ist super, das hat man ja sonst auch nicht so.“ -> solch eine „Innensicht“ ist Bestandteil jeder Führung von Boris

#### **8.8.12**

Start der Fahrt nach Dinslaken mit dem Auto um 8.30 h ab Hamburg, bin um ca. 13 h mit Boris Sieverts (BS) vor Ort verabredet, da er gestern auch erst spät aus dem Büro gekommen ist, schrieb er um 23.30 h am Vortag eine SMS, dass wir doch erst gemeinsam Mittag essen sollten und dann starten

Ankunft in Dinslaken um kurz nach 12 h, gutes Wetter (20°, kein Regen), Anruf von Boris um 12.40 h: er ist noch in Köln, fährt gleich los und ist gegen 14.30 h vor Ort, er meldet sich von unterwegs zwecks Treffpunkt Ich überbrücke die Wartezeit im Auto vor der Zeche Lohberg mit Mail schreiben und Telefonaten und mache mich mit der Kamera vertraut. Vor mir rauscht der Verkehr auf der Hünxer Straße.

Um 15.28 h klingelt endlich das Telefon: Boris ist kurz vor Dinslaken, wir verabreden uns zum Essen bei einem türkischen Restaurant am Lohberger Marktplatz.

Bei Ankunft entschuldigt sich Boris für die Verspätung, ich habe den Eindruck, dass es trotzdem so sein musste, wie es war. Wir essen und Boris fängt an über das Projekt zu erzählen: dass er schon dreimal vor Ort war

(einmal mit Markus Ambach, Kurator der Choreografie einer Landschaft), einmal beim Workshop im Mai, einmal mit seinen Kollegen von Legenda (Mustafa Tazeoğlu und einer weiteren Person), weil die ggf. eine Karte über das Gebiet erstellen sollen. BS findet den Auftrag schwierig (aber gut bezahlt (3000 €)), weil er erstens Markus Ambach nicht mag und 2. Das Projekt nutzlos findet: keiner braucht den Park wirklich, der wurde schon geplant ohne Beteiligung der Künstler, die nun den Bezug zur Siedlung herstellen sollen, die Künstler wurden also zu spät in die Planung einbezogen, insgesamt findet er Dinslaken „low“, also wenig spannend. (Seine mangelnde Begeisterung findet sich in der Tiefe und Energie der Erkundung nicht wieder, ich habe später den Eindruck, dass Boris mit „Spielfreude“ an die Erkundung geht).

Wir starten die Tour beim Marktplatz bzw. in der Teerstraße, BS will nach eigener Aussage die Ränder erkunden, hat dafür eine Straße (Teerstraße) als Beginn ausgesucht. BS bleibt dort bei Flachbau stehen, der so uneigentümlich für Gartenstadt-Siedlungsbau ist, das Gebäude steht leer, an den blauen Aufklebern an der Scheibe etc. schließt er schnell auf eine ehemalige Schleckerfiliale, was sich an Aufschrift auf Briefkasten („Schlecker Betriebsrat“) bewahrheitet. Liest die Infotafel nebenan, auf der zu lesen ist, dass es sich um Ort der ehemaligen Kirche gehandelt hat, in der Nachkriegszeit wurde der Bau dann durch einen „siedlungsuntypischen“ Flachbau ersetzt. [CIMG0083 -86](#)

BS fährt auf Fahrrad durch die Straßen der Siedlung, hält immer wieder an, macht Fotos, biegt plötzlich ab, scheint mit der Struktur der Hinterhöfe und dem System der Trampelpfade vertraut zu sein. Sucht die Trampelpfade, also die eigentümlichen Wege, die die Bewohner als Abkürzung nutzen, die ihn immer wieder in Insiderpunkten der Siedlung führen (wilde Kleingärten etc.). Immer wieder spricht er auch Leute an, fragt nach dem Weg, erklärt, was er tut und warum (z.B. eine Mutter, die im Hinterhof auf einer Parkbank sitzt, Kinder spielen vor ihr im Sandkasten, sie will nicht, dass Kinder fotografiert werden, da sie anscheinend Probleme mit ihrem Mann hat und der ihren Aufenthaltsort nicht kennen soll. Oder einen Herren, dessen Eingangstür er fotografiert, da dieser die Steine um die Tür rot angemalt und die Fugen in grau-weiß betont hat). [CIMG0087-92](#)

Ich habe den Eindruck, dass er ähnlich wie Gerrit auf der Suche nach Strukturen, Analogien, „poetischen Bildern“ (er sagt meine ich sogar einmal „romantisch“) ist, nach Orten, die Geschichten erzählen, bestimmte Bildqualität aufweisen (z.B. unverhältnismäßig stabile Tür (wie aus einem Kühlhaus) auf der Rückseite einer Garagenwand zur Gartenseite von Häusern hin (ich mutmaße, dass die jemand eingebaut hat, der gerne von seinem Garten einen direkten Zugang zu seinem Auto will und dass derjenige diese Tür von irgendwo günstig bekommen hat, BS stimmt zu), BS gefallen die abblätternde Farbe der Tür in Zusammenhang mit der Wandfarbe der Garage und die Eigentümlichkeit der Tür [CIMG0107](#)). [CIMG0093-98](#)

BS gibt immer wieder einmal ‚ungefragt‘ Auskunft darüber, warum er was fotografiert und was ihn daran interessiert. Immer wieder einmal nimmt er Hände vor das Gesicht, formt Rechteck mit den Fingern, als würde er fotografieren.

BS mag „wilde“ / illegale Kleingärten, die sich Bewohner in das Unkrautdickicht schlagen. Bei der Verfolgung einer dieser Trampelpfade gelangen wir zu Neubauten. Anwohner arbeiten dort, einer der Herren stellt sich als der Herr von der islamischen Gemeinde heraus, der uns beim Workshop im Mai die Moschee gezeigt hat. BS und er unterhalten sich über den Bau. Die Eltern ziehen mit ein, in der türkischen Gemeinde gebe es keine adäquaten Altersheime bzw. sei das nicht attraktiv für die Älteren, daher richtet der Herr ihnen nun eine kleine Wohnung im EG des Neubaus ein. [CIMG0099-106](#)

BS beschreibt den Tordurchgang in einer der Straßen, die parallel zu Hünxer Straße verlaufen (also der Torbogen sich zum Eingang der Zeche und in den Hinterhof des Gartens öffnet) als Parabel. [CIMG0108](#)  
Immer wieder landen wir in Hinterhöfen, wo uns die Bewohner bei ihren Tätigkeiten (Motorradteile lackieren, auf dem Balkon sitzen etc.) begegnen. BS kommt mir vor wie eine Katze, der sich kurz hereinschleicht, aber fast nicht weiter auffällt. Leute sind ihm freundlich gesonnen, er scheint nicht zu stören (obschon ich im Schlepptau bin).

Wir fahren aus der Siedlung heraus in ein Waldstückchen, entdecken einen kleinen Flusslauf. Auf einer Lichtung bleibt BS stehen, erklärt mir auf der Karte, wo wir nun sind, welchen Weg wir bisher genommen haben. Immer wieder finde ich bemerkenswert, wie gut seine Orientierung ist und wie er den Weg auf der mitgebrachten Karte (BS nutzt topografische Karten im Maßstab 1:25.000) nachvollziehen kann. Mir kommt es wirklich so vor, als wäre es ein körperlicher Nachvollzug des Kartenmaterials. Später erklärt er, dass es für ihn einfacher ist, da er bewusst die Entscheidungen trifft, wo wir hingehen. Wenn man ‚nur dabei‘ ist, folgt man einfach, ohne sich aktiv zu orientieren. Mir ist das klar, allerdings noch nicht die Antwort auf die Frage, warum seine Orientierung so gut ist.

Wir folgen dem Flusslauf weiter, gelangen an 2 Metallrohre, die sich wie gekrümmte Finger in den Fluss senken. BS klärt mich auf, dass diese überall im Ruhrgebiet zu finden sind, da es durch den Bergbau starke Absenkungen gibt und das Land damit tiefer liegt als die Flüsse, so dass es zu Überschwemmungen kommt. (Auf einem Schild lese ich später, dass daran auch die Nachverdichtung und zunehmende Versiegelung schuld ist). Mit Hilfe von Pumpen wird Wasser aus der Ebene abgepumpt und in die Flüsse gepumpt. So sei auch der Emscher Park entstanden (Oberbaudirektor habe nach 1% der Bausumme für die Abpumpenanlagen gefragt und mit der Summe den Emscher Park errichtet). [CIMG0110-112](#)

BS folgt dem Weg weiter am Fluss entlang, dann auf dem parallel verlaufenden Fahrradweg. Er bemerkt, dass der kleine Weg am Fluss wohl vor allem von Hundebesitzern genommen wird und viel schöner sei als der offizielle Fahrradweg, an dem es fast nichts zu sehen gibt. Er wechselt zwischen beiden hin und her.

BS gelangt zu einem Waldstück, fährt auch dort wieder hinein. Der kleine Weg ist an beiden Seiten stark bewachsen und nur eine kleine Schneise durch Bäume und Farne, die dicht an dicht am Boden wachsen. BS fährt in ziemlich zügiger Geschwindigkeit durch den Wald und hat noch die Zeit / Muße, mich vor einem aus dem Dickicht herausragenden Stück Ast zu warnen. Dabei dreht er sich auf dem Fahrrad während desfahrens um und zeigt mit dem Kopf auf die Seite und in die Richtung, wo der Baumstumpf herausragt und meinen Speichen nahekommt. Ich verhake mich etwas mit den Pedalen darin, wohl aber auch, weil ich mich über die plötzliche Warnung von Boris erschrocken habe und sie bemerkenswert finde. Erneut erinnert mich sein ‚Geschwindigkeit‘ und seine Flexibilität, auf Dinge im / am / um den Weg zu reagieren an eine Katze. Obwohl auch er den Weg zum ersten Mal fährt, hat er Zeit, sich selbst zu orientieren, zu fahren und mich zu warnen. **CIMG0113-115**

Mehrere Male während der Tour fällt mir auf, dass BS führt und ich folge. Fast äquivalent zum Tanzen gibt er mit den Bewegungen seines Körpers die Richtung vor, ich kann leicht antizipieren, wohin es weiter geht. Am Ende des Waldstücks gelangen wir an ein Feld, das zwischen diesem und dem nächsten liegt und durch einen in gerader Linie verlaufenden Trampelpfad verbunden ist. BS mutmaßt, dass der Weg von Hundebesitzern etabliert wurde und beschreibt, dass er diese in gerader Linie verlaufenden Wege bemerkenswert findet. Der Eingang zum nächsten Waldstück ist auf dem Weg mit einem Baumstamm versperrt. BS mutmaßt, dass ein Bauer die Spaziergänger womöglich so von der Überquerung seines Feldes abhalten wolle.

Wir gelangen an verschiedene Baggerseen, an einem will BS sich genau orientieren, da er sich nicht sicher ist, an welchem der Seen wir nun sind. Von zwei Frauen, die mit einem Kind auf einer Bank eine Pause machen, erfährt er, an welchem der Seen wir sind und dass einer der drei inzwischen mit einem der beiden Seen zusammengelegt bzw. der Deich dazwischen entfernt wurde. **CIMG0116**

Ein Stück weiter geht BS in einem der Seen baden, ich nutze die Pause, um Aufzeichnungen zu machen.

Als er aus dem Wasser kommt, erzählt er, dass sein Vater (Thomas Sieverts, emeritierter Prof. für Städtebau und Siedlungswesen) viel über Städte weiß und ihm der Zusammenhang zwischen Architektur und Stadtplanung deutlich wurde, da sein Vater immer wieder zwischen Notwendigkeiten der Architektur (Grundrisse) und den daraus resultierenden Notwendigkeiten in der Stadtplanung (Geschosshöhe und Siedlungsgrün) aufmerksam gemacht hat. Er meint, dass ein Vater viele nützliche Dinge über Stadt weiß, die eigentlich jeder wissen sollte (z.B., dass man ab 8 Stockwerken einen 2. Aufzug bauen muss, bis 4 kann man ohne bauen, ab 8 muss ein zweiter her, deswegen sind so viele Bauten nur 7 oder 8geschossig; er kenne viele Bauverordnungen und deren Veränderungen im Laufe der Jahre, die er dann auch an den Stadtentwicklungen aufzeigen könne). BS erzählt, dass sein Vater beim Besuch anderer Städte mit der Familie immer wieder einmal in Hinterhöfen verschwand. „Wenn man sich umdrehte, war er weg“, er tauchte aber auch wieder auf. Ich muss lachen und BS bemerkt gleich, dass er die Vorliebe für Hinterhöfe und das ‚Schauen, was dahinter ist‘ wohl von seinem Vater habe, aber auch seine Mutter habe das (wenn auch seltener) gemacht.

Wir umfahren einen der Seen, kommen an einem Campingplatz mit Surfschule vorbei (**CIMG0117**), an dem See liegt auch das Malta Bad. Immer wieder hält BS abrupt an, geht z.B. näher an den See, macht Fotos. (**CIMG0118-119**). Sucht nach Ansichten, die er für typisch, bemerkenswert hält. Beim Malta Bad halten wir an, trinken eine Apfelschorle, BS kommt kurz mit den wenigen Gästen ins Gespräch, fragt nach Weg zur Wohnung Wasserburg, entschließt sich aber dagegen, dorthin zu fahren. BS wundert sich über den riesigen Parkplatz des Freibades, auf dem nur wenige Autos stehen.

Über die B8 fahren wir zurück in die Stadt. BS bemerkt, dass er heute viele Symmetrie Fotos geschossen hat. Wir scherzen, dass das Thema des Tages Symmetrien ist. Dann fotografiert er Thujas, die steil und hoch in einem Vorgarten stehen - schon wieder Symmetrie. **CIMG0121-122**

Wir kommen an einem Mehrfamilienhaus vorbei, das Boris besonders zu interessieren scheint. Ich frage ihn, warum. BS gibt an, dass es die Anordnung des Baumes, des Hauses und der Garage sowie des leicht regenverhangenen Himmels. Bei den Erklärungen fällt ihm auf, dass es vielmehr das ist, dass das Haus an den Giebelseiten gemauert und zur Straßenseite hin verputzt ist. Der Farbverlauf auf der Giebelseite wiederhole sich in der Baumrinde, so BS. Durch die gemauerte Giebel- und verputzte Straßenfront des Hauses wirke das Haus wie eine Filmrequisite, wie nicht real. BS erzählt, dass er diese requisitenhaften Momente möge, wenn Häuser nicht mehr Häuser sind, sondern Kulisse bzw. Szenerie werden. Dann fallen sie auf, so BS, werden ein Ereignis, man fange an, sich damit zu beschäftigen. **CIMG0122-125**

Bei der Durchquerung der Innenstadt gelangen wir an einen Hinterhof eines REWE Marktes. BS lässt sein Fahrrad einfach etwas im Weg im Eingang zum Hof stehen, erkundet zu Fuß die beiden Dächer, gelangt dort über Treppen hinauf. Die z.T. asphaltierten Dachgärten, die laut seiner Aussage eigentümlich kahl (= unbenutzt) sind, weisen keine Zeichen von der Benutzung durch die Bewohner auf. **CIMG0126-129**

Auf einem der beiden findet BS eine Kinderschaukel, allerdings ohne Sitz und Ketten etc. BS bezeichnet das Dach als das abgefahrenste, das er je gesehen hat.

BS fährt weiter durch die Innenstadt, findet Wasserspiele belustigend (da die Fontänen nur etwa kniehoch aus dem Boden schießen), liest sich einige der Tafeln durch **CIMG0131**, die Auskunft über historische Gebäude in der Innenstadt geben, versucht auf einer Karte im Stadtraum den Standort der ehemaligen Stadtmauer nachzuvollziehen (und liegt, wie wir später feststellen, damit richtig).

Wir essen in einem Restaurant namens Canapé zu Abend und sprechen während des Essens viel über BS Kunststudium, seine Entscheidung, nicht als bildender Künstler zu arbeiten, da ihm der Kunstmarkt abstrus vorkommt. Er zitiert einen seiner Profs, der bei den Rundgängen immer gefragt habe, was Bild / Arbeit von Materialverschwendung unterscheidet. Kunst müsse sich abheben, sonst sei sie Materialverschwendung, folgt BS seinem Prof. BS hinterfragt, warum bzw. ob Künstler Geld für ihr Tun bekommen sollten, wenn sie Kunst nur zu eigenem Gefallen „ohne Sinnzusatz“ machen würden (also nur schöne Bildchen malen). Ich wende ein, dass dies ja immer auch vom Kontext, dem Konzept und Vorwissen des Betrachters abhängt (siehe Konzeptkunst), BS lenkt ein, bleibt aber dabei, dass Leute, die nur zu eigenem Gefallen Bilder malen, keine Künstler sind, sondern dies zu ihrem eigenen Wohlgefallen / als Hobby machen. Künstler sei erst, wer eine Aussage machen wolle, die über das eigene Wohlgefallen hinausgehe.

BS betont, dass er im Kunststudium vor allem gelernt habe, zu sehen und zu beschreiben. Über das Beschreiben und Vergleichen seien wieder neue Erkenntnisse und Fragen gekommen. Deswegen sei ihm auch Reisen so wichtig. Leute, die viel reisten, könnten das ebenfalls gut (beschreiben, vergleichen).

Das Restaurant mutet bretonisch an, wir fragen die Kellnerin, die verneint und meint, das Konzept sei Weltmusik, Karte werde auf wechselnde Künstler aus aller Welt abgestimmt. Bilder mit bretonischen Motiven an der Wand nur Zufall. Ich frage BS, ob er gut Französisch spreche. Ja, er habe vorgehabt, dort zu wohnen (und bereits ein Haus gekauft, das er aber wieder verkauft hat), hat dort als Schäfer gearbeitet. Seine Mutter hat in Südfrankreich ein Haus, in dem er sie regelmäßig besucht. Daher weiß er viel über Aquitanien, insbesondere Les Landes (Geschichte, Anbau der Kieferwälder, Befestigung der Dünen).

Im Hintergrund laufen The Pogues „Crazy old Town“. BS erzählt von einem Interview mit Deutschlandfunk, bei dem er sich Musikstücke wünschen durfte, das sei dabei gewesen. Er müsse oft an das Stück von Peter Licht denken, wenn er durch Städte fahre / gehe: „Alles was Du siehst gehört Dir“.

Ein Journalist / Soziologe ruft an, sie unterhalten sich über ein Projekt zur A40 sowie die Eichbaumoper der Berliner Architektengruppe Raumlabor.

Rückfahrt im Dunkeln zu Autos am Lohberger Parkplatz, Umweg über Großbaustelle mitten in der Stadt.

Um 24 h ruft mich BS noch einmal auf dem Handy an: am nächsten Tag sollte ich ihn von seinem ‚Campingplatz‘ auf der Halde abholen, der Weg sei aber doch schwer zu finden, er schlägt vor, dass er mich um 9 h beim Hotel abholt.

Ich bin am Abend komplett erschöpft. Ich kenne BS Städtetouren und weiß, wie anstrengend sie sind. Aber auch die Recherche ist nicht weniger anstrengend. Vielleicht liegt das aber nur an meiner Beobachterposition?

#### Wegstrecke am 8.8.12:

- Start in Lohberg, rumkurven in Hinterhöfen und im Viertel
- Über Entwässerungsgraben und Waldstückchen (wo er mir das erste Mal den Weg auf der Karte zeigt)
- Durch Waldstücke und Feldwege weiter an Baggerseen, durch Farnwald, an Baggersee geht Boris schwimmen,
- an anderem angrenzenden Baggersee ist auch Surfschule und Campingplatz,
- weiter zum Malta Bad (riesiger leerer Parkplatz), dort Apfelschorle, BS fragt nach Weg zu Wasserburg bzw. ob dort Restaurant ist
- Rückfahrt an B8 (fotografiert Thuja-Hecken) durch Wohnviertel (dort Exkurs über Häuser, die Szenerie werden) in die Dinslakener Altstadt
- Ende in Altstadt im Restaurant Canapé, mutet bretonisch an, ist es aber nicht (Weltmusik), Gespräch über Kunststudium, Anruf von Journalist / Soziologe, Gespräch über A40 Projekt
- Rückfahrt im Dunkeln zu den Autos, Zwischenstopp an Großbaustelle (Neutor-Galerie) mitten in Stadt und Bank (BS holt sich Geld)
- Um fast 23 h verabschieden wir uns an den Autos voneinander, BS will auf der Halde zelten, am kommenden Tag soll ich ihn dort um 9 h abholen
- Um 24 h klingelt mein Telefon: BS: Weg dorthin schwer zu finden, er holt mich um 9 h vom Hotel ab

#### 9.8.12

Um 9 h stehe ich fertig auf dem Parkplatz, um viertel nach 9 h erreicht BS den Parkplatz, will zunächst noch frühstücken. Ich gewinne den Eindruck, dass Zeiten und Verabredungen relativ sind, lasse mich allerdings gerne auf seinen „Beat“ und die Möglichkeit einer entspannten Unterhaltung ein, da ich weiß, dass der Tag

noch anstrengend genug wird. Über den Inhalt der Unterhaltung habe ich keine Erinnerung mehr. Ich bin immer noch kaputt und fühle mich, als ob die Eindrücke des gestrigen Tages erst einmal reichen.

Wir starten per Rad auf dem Parkplatz, überqueren die Bundesstraße, fahren in 2 Felder hinein, die an die Zeche angrenzen. BS erklärt, er habe diesen Weg letzte Nacht genommen, um sein Nachtquartier auf der Halde aufzuschlagen. BS korrigiert sich bei 2. Feld, dieser Weg sei es gewesen, den anderen habe er bei seiner Tour mit den Legenda-Kollegen am 31.7.12 (Mustafa und eine weitere Person) genommen.

Wir wechseln die Richtung, fahren statt Richtung Zeche nach Oberlohberg. Direkt an eine spärliche Mehrfamilienhausbebauung mitten im noch agrarwirtschaftlich bestellten Spargel-Feldern grenzt eine Einfamilienhausssiedlung, die wir durchfahren. Auf dem Friedhof der Herz Jesu Gemeinde sieht sich BS per Rad um (ignoriert (?) Schild, dass Radfahren auf dem Friedhof verboten ist). Sein Augenmerk fällt auf eine Zwergzypresse oder -Tanne, die seiner Meinung nach aussieht, als sie die „digital“, wie am Computer erstellt bzw. aus einem Computerspiel. **CIMG0132-0133**

Wir fahren weiter durch die Siedlung zum angrenzenden Waldstück, fahren ziemlich schwer befahrbaren weg (allenfalls für Spaziergänger bzw. von denen ertrampelt)

Mit dem Fahrrad an einem Entwässerungsfluss entlang in den Wald hinein. BS zeigt mir Weg auf der Karte und seine Planung für den Tag. Er gibt an, müde zu sein und macht ein Nickerchen in einer Baumwurzel an einen Baum gelehnt. Ich sehe mich um, laufe etwas durch den Wald und warte ab, bis BS wieder wach ist. Irgendwann klingelt sein Telefon. Nach dem Telefonat setzen wir Fahrt fort. BS fährt in Richtung Rotbachsee, diesen umfahren wir etwas am Rand, BS informiert sich an Infotafel. Ein älterer Fahrradfahrer fährt vorbei uns beschwert sich, dass BS auf seinem Fahrrad mitten auf dem Weg steht und nicht mehr Platz macht. Insgesamt fällt auf, dass BS wenig aufmerksam anderen gegenüber ist. Er gibt mir zwar rechtzeitig Anweisungen und Hinweise für Wegstrecken, Gefahren etc. Er ist aber ansonsten wenig sensibel im Umgang (Türaufhalten, Platz freihalten, etc.). Bei seiner Stadtdurchquerung /-erkundung scheint es nur um die Recherche zu gehen, nicht um das ‚Miteinander‘ mit anderen. **CIMG0134-0137**

Der weg um den Rotbachsee führt zu Fußball- und Tennisplätzen, die wir uns kurz genauer ansehen. Vor einem Schild, das über das Sponsoring der Mitglieder für einzelne Kunstrasenparzellen Auskunft gibt, will BS ein Foto von mir machen. BS bewundert die hohe Anzahl der Tennisplätze und gute Ausstattung. Bei einem Bäcker in der unmittelbaren Nähe machen wir eine Kaffeepause, BS bestellt Pflaumenkuchen mit Sahne und gibt ab, dass er diesen Kuchen liebe und in der Saison mindestens ein Stück davon esse. Ich frage ihn, ob ihn die typische Langsamkeit von Gruppen oder Einzeln auf seinen Touren nerve. BS gibt an, dass das nicht der Fall sei, wenn jemand langsam ist, weil er schlecht gehen kann etc., obwohl das manchmal auch stört, aber wenn Leute versuchen, Fotos zu machen. Das sei illusorisch. Für gute Fotos brauche man mehr Zeit, als es sie auf den Touren geben kann.

BS fährt weiter in Richtung Rotbachsee, wo weitere Sportplätze (z.B. ein Fußballplatz, dessen tolle Rasenqualität er bewundert und dabei erzählt, dass er als Kind und Jugendlicher auch Fußball gespielt habe, aber nie auf einem solch tollen Rasen) sind (div. Sportplätze des TV Jahn, Bürgerschützenverein Hiesfeld, Freibad Hiesfeld). Das Mühlenmuseum ist geschlossen, BS wirft einen Blick durch die Scheiben. **CIMG0138-0141**

BS überquert die Büngelerstraße, fährt zur Halde hoch **CIMG0144**. Dort sind weitere Sportplätze, die zurzeit renoviert werden und wo ein Kinder-Fußballturnier stattfindet (BS fragt Trainer (?) was Mann auf Rasentrecker macht (nicht mähen, sondern Schnitt einsammeln) **CIMG0145**. BS fährt weiter zur alten (inzwischen bewachsenen) Halde der Zeche Lohberg. Auf den 2 Plateaus macht er Fotos, zeigt mir erneut den Weg auf der Karte und wo er als nächstes hinwill. Ein sehr steiler Weg führt hinunter zur Straße. BS fragt, ob ich mir das zutraue. Ich verneine, da das mit einem 20 Kg schweren Rad nur schief gehen kann, gebe an, dass ich schnell den regulären Weg fahre, der ein kleines Stück weiter beginnt und entschuldige mich für das Aufhalten. BS folgt mir auf dem regulären Weg hinab und gibt unten angekommen beim Blick hinauf an, dass das knapp geworden wäre. **CIMG0136 -0148**

Im gegenüberliegende Wohnviertel (Akazienstraße, Ulmenweg etc.) interessieren ihn vor allem die schmalen Wege zwischen den Häusern und Garagen. Er mutmaßt aufgrund der großzügigeren Architektur und Gartenanlagen, dass das Viertel aus den 1930er Jahren stammt und für höher gestellte Angestellte der Zeche gebaut worden ist. **CIMG0149**

Er beobachtet im Vorbeifahren eine Anwohnerin, die mit einer elektrischen Heckenschere einen Busch vor der Terrasse beschneidet. Ein wenig später sagt er zu mir, dass ihn die Handhaltung der Frau an die Bäckerin erinnert hat, die am Vormittag den Pflaumenkuchen zerschnitten hat. Er meint, dies sei eine typische Handhaltung und beschreibt sie sehr genau. Mich erstaunt die präzise Beschreibung und die Parallelen, die BS zwischen den Bewegungen der beiden Frauen zieht. Auch Gesten interessieren ihn, gibt BS an.

BS will das nahegelegene Industriegebiet erkunden.

In der angrenzenden Wohnsiedlung verweist BS darauf, hier ein typisches Ruhrgebietsmotiv gefunden zu haben, was er ausführlich fotografiert und zu erklären sucht, was für ihn daran so typisch ist: Die Zusammenstellung von Einfamilien- oder Mehrfamilienhausbebauung, darüber ein Strommasten, ein heller, blauer Himmel, spezifisches Licht. **CIMG0150-0151**. Ein Fachwerkhhaus, in dem ehemals Räucherfisch verkauft

wurde, begeistert ihn, da es unpassend im Industriegebiet ist und untypisch für die sonstige Architektur ist. BS macht Fotos und amüsiert sich über das Motiv. **CIMG0152** BS schwenkt weiter in das angrenzende Industriegebiet und findet hier wieder ein typisches Ruhrgebietsmotiv: auf dem Parkplatz eines Netto-Supermarktes stehen im Hintergrund Mehrfamilienhäuser, wieder ein Strommasten darüber, ein alter Industrie-Schornstein, insbesondere aber eine eher zierliche Fichte meint BS mache das Typische in diesem Bild aus. Er korrigiert sich und meint, er wüsste gerne genau, was das Typische ist, weiß es aber nicht wirklich. **CIMG0153-0155**

BS fährt weiter in das alte Hiesfeld, sucht nach Ortskern, Kirche, Eiscafé. BS erklärt, es gäbe immer 2 Eiscafés in diesen Besiedlungen: eines, das schön / gut gelegen ist und das andere, das meistens das bessere Eis hat (sonst könnte es sich auch nicht halten), aber etwas abseits gelegen ist. So ist es auch in Hiesfeld, bei der Suche nach Ortskern kommen wir auch am 2. Eiscafé vorbei. Das Erste hat BS nicht gesehen, er fragt mich, wo denn nun Eiscafé in zentraler Lage sei, ich verweise darauf, dass wir daran schon vorbeigekommen seien. Wir lassen uns dort nieder und trinken etwas. BS erklärt, dass ihm bislang immer die Ideen für seine Arbeiten bei den Recherchen kamen, und dass er hoffe, dass dem auch diesmal so sei. Bislang habe er aber noch keine Idee. Diese kämen ja immer in Bewegung, das Denken klappe am besten in Bewegung, habe er neulich gelesen. Wir kommen darauf, dass wir uns darüber unterhalten haben und dass es sich um ein Zitat von Heinz von Foerster gehandelt hat. Er äußert erneut sein Unbehagen über das Projekt und dass es erst das 2. Mal sei, dass er an einer Ausschreibung dieser Art teilnehme.

BS ist fasziniert von Foto im Innenraum des Cafés (Rückansicht einer Schauspielerin (?), die aus Auto steigt und auf Menschenmenge (zumeist Männer) zugeht, ausnahmslos alle auf Bild sehen sie an, man kann Gesichtsausdrücke studieren). Wir fragen uns, was es mit Spar Club im Keller auf sich hat, Wirtin erzählt es uns.

Aus der Altstadt, die BS recht gelungen, gut belebt und „gesund“ findet **CIMG0156**, fahren wir weiter in ein angrenzendes Industriegebiet. Auf dem Weg dorthin queren wir eine Straße, die BS fotografiert, ohne die Baumreihe auf der einen Seite sei sie typisch für Oberhausen, meint er. **CIMG0157**

BS bestaunt dort die Komposition eines Welthungerhilfeplakats mit Ruhrpottschornstein im Hintergrund **CIMG0158-0160** und einen Garagenhof, der sich durch eine riesige gepflasterte Fläche, weiße Waschbetongaragen mit weißen Garagentoren auszeichnet. Ein Anwohner des Hauses, in dessen Hinterhof die Garagen liegen, hat dieser Farbarmut fast wie zum Trotz, wie BS meint, einen kleinen farbenfrohen Minigarten mit Hortensien, Buchs etc. an seinen Terrasse entgegengesetzt. BS macht viele Fotos, erzählt, dass das Motiv zu seiner Serie („flache Tiefe“) passen würde. Er gibt an, dass ihn immer Bilder interessieren, die eine flache Tiefe haben, wo also trotz der Tiefe, die Motiv hat, eine Flächigkeit entgegensteht (Tiefe des Garagenhofes gegenüber der Aufstaffelung der Garagen, darüber knallblauer Himmel und spezif. Licht). **CIMG0161-0161**

BS kehrt um, nimmt Weg Richtung Dinslakener Innenstadt. Dort fährt er in zwei Innenhöfe, die er mit schlafwandlerischer Sicherheit findet und von mehreren Seiten einfährt. Während er sich durch eine enge Ausfahrt ausschlingelt und wieder in die nächste rein, sagt er, dass er dies tue, um das Prinzip zu überprüfen (welches Prinzip? -> im Interview fragen!). Auch hier lässt er sein Rad wieder ziemlich unvermittelt stehen, macht Fotos von Hof und vor allem von einer 3d-Wandmalerei (1960er Jahre Anmutung), die mit Efeu bewachsen war, der wieder entfernt wurde und die Wurzelreste zur dreidimensionalen Wirkung des Bildes beitragen, so BS. **CIMG0162**

#### **AB HIER VIDEOKAMERA von GERRIT**

Er fotografiert einen mini-Spielplatz, der aus einer kleinen Sandkiste und einem Wippe-Teil besteht. Der Spielplatz sieht aus, als ob er von den Parkplätzen daneben an den Rand gedrängt wurde und ohnehin nie benutzt wird.

An den zweiten Hinterhof, in den wir fahren, grenzt ein inzwischen anscheinend nicht mehr stark frequentierter Spielplatz für Kleinkinder an. Der Spielplatz scheint schwer (nur über Stufen) erreichbar, ist eingekesselt von Parkhäusern und Häusern, scheint wenig attraktiv und stark betoniert. BS amüsiert sich über den eigentümlichen Standort und die vernachlässigte Ausstattung, die nicht eben zum Spielen einladen (der Spielplatz ist bis auf 2 Jugendliche, die auf den Tischtennisplatten im hinteren Bereich sitzen, leer). BS mutmaßt, dass die angrenzende Einfahrt zur Tiefgarage die Zufahrt zum Spielplatz so merkwürdig hat werden lassen, korrigiert sich aber, da das Schild zur Tiefgarage noch älter als der Spielplatz anmutet. Es bleibt offen, wann was entstanden sein könnte, klar ist allerdings, dass der Spielplatz merkwürdig in die Ecke und Vergessenheit gedrängt erscheint.

BS fährt die Einfahrt zur Tiefgarage hinunter, stellt das Fahrrad unabgeschlossen direkt neben den Ausgang zum Haus (Rechtsanwaltskanzlei etc.), sagt, er wolle herausbekommen, ob von oben noch ein Zugang zum Spielplatz existiere. Dem scheint nicht so, BS verlässt das Haus zu Fuß zum Vordereingang, steht auf der Bahnstraße, eine kleine belebte Einkaufsstraße. In der angrenzenden Passage gibt es ein Bürgerbüro mit einem Plakat im Schaufenster, das sich für die Sanierung der Bahnstraße einsetzt. BS fotografiert die Passage, die durch Oberlichter hell ist und einige Lichtspiegelungen und -spiele bietet (braungetöntes Glas einer halbgeöffneten Tür bietet Blick auf somit ‚zweifarbigen‘ Hinterhof). **IMG\_0240+0241**

BS folgt der Bahnstraße Richtung Bahnhof, in der Umgebung mehren sich Bordelle, die teils mit dezenten und vor allem auch antiquierten Schildern auf sich ‚aufmerksam‘ machen. BS gefällt der Name und Anmutung eines der Häuser.

BS will den Bahnhof besichtigen, vermutet, dass dieser früher anders gelegen haben muss, da ihn in der Hochtrasse neben dem jetzigen Bahnhof zugemauerte Fenster und Türen dies vermuten lassen. Im Bahnhof geht BS einmal auf die Gleise, bewundert Reihe von Linden (?) in der Mitte des Bahnsteigs, fotografiert Schild Dinslaken und kommentiert, was für ein merkwürdiger Name Dinslaken sei (erinnert ihn an Dienstlaken, so als gebe es ein Laken für den Dienst und eines für die private Zeit ...). Im Bahnhof kauft BS eine lustige Postkarte für seinen Sohn und schickt sie gleich ab, auf dem Bahnhofsvorplatz sieht er sich das Kartenmaterial an.

BS überquert den Bahnhofsvorplatz in Richtung Einkaufsmeile, missachtet rote Ampeln und wieselt eher durch Fußgänger- und Autoverkehr. BS macht sich auf den Weg zur Großbaustelle, im angrenzenden Quartiersentwicklungsbüro, das eigentlich geschlossen ist, fragt er Dame, was auf Platz einmal gestanden hat (Hertie) und informiert sie über das Kunstprojekt in Lohberg. Die Dame gewährt uns Einlass ins Büro, BS sieht sich Modell der zukünftigen Bebauung (Einkaufszentrum mit Lebensmittel und Bekleidungsmärkten) an und kommentiert es (Bau wird größer als ehemaliger Hertie, reicht an Straße heran, Frau im Quartiersbüro bestätigt das). Auch hier fällt mir seine schnelle Orientierung und Skalierung des kleinen Modells auf die Gegebenheit vor Ort auf.

BS umrundet Baustelle, geht zur gegenüberliegenden leerstehendem Haus, vermutet, dass dies die ehemalige Feuerwache sein muss (Neubau liegt nun neben der Zeche). Ich trenne mich kurz von BS, der über Absperrungen und Parkplatz auf Hinterhof der Feuerwache geht, fotografiert. Ich lese auf einem Schild am Seiteneingang, dass es sich tatsächlich um die ehemalige Feuerwache handelt und diese nun in die Hünxer Straße umgezogen ist.

BS winkt mir zu, ich solle ihm folgen. Ich krabbele ebenfalls am Zaun über Parkplatz und folge BS durch Wohnstraße hinter Feuerwache zurück zur Hauptstraße.

Beim angrenzenden Kino hängen Fotos von der Geschichte des Platzes und des Kinos aus, die BS fotografiert. Ein Schild und Fotografien weisen darauf hin, dass aufgrund baurechtlicher Bestimmungen durch den Neubau von Wohnungen im Hinterhof des Kinos ein Spielplatz auf einen Dach gebaut werden musste. Für den Bau wurden Pfeiler in den Kinosaal gebaut (dieser ist zurzeit wegen Renovierungsarbeiten unbespielbar). BS amüsiert sich über abstruse Konstruktion und Erreichbarkeit des Spielplatzes, will auf Rückseite, um sich Spielplatz anzusehen. Dies gelingt leider nicht, da der Hinterhof verschlossen ist.

BS macht sich auf Rückweg zu den Fahrrädern, kommentiert, dass er die Bahnstraße eigentlich für attraktiv hält (kleine Läden, aktive Nutzung, kein Leerstand) und bezweifelt Notwendigkeit der Sanierung, wie auf dem Plakat des Bürgerbüros gefordert.

BS zweifelt einen Moment, welchen Weg wir zu den Fahrrädern nehmen müssen, fragt mich, meine Antwort allerdings verneint er und weist darauf hin, dass wir einen anderen Weg gehen müssten als von mir vorgeschlagen, womit er recht hat. Zu Fuß erreichen wir wieder die Tiefgarage, wo unsere Fahrräder stehen und uns beim Verlassen eine Frau noch darauf hinweist, dass dies eine private Garage sei. BS erklärt, dass er dies wisse, aber Teilnehmer des Kunstprojektes sei und sich die Stadt aus allen Perspektiven ansehen wolle. Am Aufgang der Tiefgarage trennen sich unsere Wege: BS will noch weiter nach Lohberg, ich mache mich auf Rückweg (ca. 17.45 h, Ankunft in HH um 22 h).

Mehr noch als gestern fand ich heute das ewige Auf- und Absteigen, Folgen, Beobachten anstrengend. Bei Boris waren - bis auf die Müdigkeit am Vormittag im Wald - keine Ermüdungserscheinungen zu beobachten, seine Begeisterung und Neugier schien eher noch im Laufe des Tages zuzunehmen.

Auffallend ist, dass es bei den Recherchen wenige Irrwege / Sackgassen gibt, allerdings auch hier keine Rückwege, wie später auch auf seinen Touren. Das Stoppen und Losfahren auf dem Fahrrad werden markiert vom Auf- und Absetze des Rucksacks sowie von der Kamera, die BS sich an einem langen Gurt hängend quer über Brustkorb spannt, so dass sie auch bei der Fahrt sicher an der Seite seines Oberkörpers ist und nicht herumbaumelt.

Wir sind am Dienstag, den 14.8.12 um 13 h wieder in Lohberg verabredet.

#### Wegstrecke am 9.8.12:

- statt 9 h wird es etwas später
- statt gleich los frühstückt Boris erst einmal
- Start mit kurzem Weg auf Felder gegenüber des Hotels, BS vollzieht nach, wo er letzte Nacht schon langgelaufen ist bzw., schon einmal mit Mustafa war
- Überqueren die Bundesstraße nach Oberlohberg (Einfamilienhaussiedlung), dort Friedhof der Herz Jesu Gemeinde, weiter in Waldstück, Gucken in die Karte, BS macht Nickerchen
- Weiter an Rotbachsee,
- Weiter zu Tennisplätzen, div. Sportplätze des TV Jahn, Bürgerschützen Verein Hiesfeld, Freibad Hiesfeld, Mühlenmuseum

- Über die Büngelerstraße zu Sportplätze, die zurzeit renoviert werden und wo Kinder-Fußballturnier stattfindet (Boris bewundert Rasen, erzählt, dass er selbst früher gespielt hat aber nie auf so schönem Rasen, fragt Trainer (?) was Mann auf Rasentrecker macht (nicht mähen, sondern Schnitt einsammeln) weiter zur alten (inzwischen bewachsenen) Halde, steiler Weg herunter
- Durch schmale Wege in Wohnviertel (Akazienstraße, Ulmenweg etc.)
- BS verweist auf typische Ruhrgebietsmotive (Einfamilien- oder Mehrfamilienhäuser, heller Himmel, Strommasten),
- Durch Industriegebiet (hier wieder Ruhrgebietsmotiv: Nettoladen o.ä., Himmel, Strommast, Schornstein, Häuser, Fichte) in das alte Hiesfeld, Suche nach Ortskern / Kirche / Eiscafé (es gibt immer 2)
- Zurück in Industriegebiet, bestaunen dort Garagenhof („flache Tiefe“)
- In die Dinslakener Innenstadt (Hinterhöfe, Garageneinfahrten), ehemalige Feuerwehrrache, Bahnhof, Bahnstraße, Puffs
- Dort trennen sich unsere Wege: Boris will noch weiter nach Lohberg, ich mache mich auf Rückweg (ca. 17.45 h, Ankunft in HH um 22 h)

Diskussion über Weg des Esels: BS sagt, Le Corbusier habe die auch geschätzt, aber in der modernen Stadt des Autoverkehrs habe es die eben nicht geben sollen

Geste: 2 abgeknickte Finger: recherchieren

#### 14.8.12

Boris und ich sind auf dem Lohberger Marktplatz um 14.00 h verabredet, es wird 14.20 h, bis Boris eintrifft. Wir starten mit einer Mittagspause. Währenddessen erzählt BS von seinem Besuch bei der Documenta. Eigentlich habe er sich dort Inspiration holen wollen, fand aber nur wenig Inspirierendes. Er erzählt von einigen Arbeiten und dass Annette und er nur an den „Nebenschauplätzen“, nicht im Museum Friedericianum selbst etc. waren. BS will heute im Norden um die Halde herumfahren, die „Ränder erkunden“ wie er sagt und die Halde einmal umrunden.

Als wir uns in der letzten Woche getrennt haben, ist er auf dem Rückweg zu seinem Auto noch bei der Fabrik gewesen, von der uns der Mann aus der islamischen Gemeinde erzählt hat. BS meint, die Fabrik sei schwer zu umrunden, da der Umkreis wenig zugänglich sei. Er war außerdem noch bei einem Wohnviertel, das in den 1960er entstanden ist und zwischen Zeche und Innenstadt liegt und das ihn sehr beeindruckt hat. Er erzählt außerdem von einem Sportverein, den er besucht hat, der sehr „multikulti“ (und nicht nur türkisch war) und von dem auch Mustafa erzählt hat. Nach der Pause machen wir einen Abstecher ins KQL/ Gesundheitshaus, wo ich auch schlafen werde (das Hotel wird auf Dauer zu teuer, nach einem Gespräch mit Svenja KQL-Standortmanagerin, darf ich hier übernachten), BS legt seine Sachen dort ab.

BS sieht sich einen Übersichtsplan bzw. ein Foto [anCIMG0168](#), das im KQL hängt und ein Bild über den Bergbau, das noch vom Bildungsdienst der Zeche war.

BS startet mit einer Überquerung der Hünxer Straße: ihn interessiert Bolles Gasthaus. Er steigt die Stufen hinauf und schaut durch die Tür. Er umrundet das Haus zum Hinterhof und sieht sich doch kurz um. [CIMG0169-70](#)

BS geht zurück auf die Hünxer Straße und steigt aufs Rad, will stadtauswärts fahren. Er stoppt beim Pfortner der Halde und erfragt, ob er in der Nacht wieder auf der Halde übernachten darf. Der Pfortner verweist darauf, dass er das nicht entscheiden kann. DA ich ihre Nummer gespeichert habe, rufe ich Svenja Noltemeyer vom KQL an und frage in BS Namen um die Erlaubnis, sie gewährt sie uns und BS vereinbart mit dem Pfortner, wie er später auf das Gelände kommt. In meinen Augen ist der Pfortner ein typischer Ruhrpottler: Bilder und Abzeichen seines Fußballclubs an der Wand, freundlich-lockerer aber leicht derber Ton, sobald alle Zuständigkeiten geklärt sind und er „von oben“ sein Go hat, wird er noch zugänglicher und macht alles möglich.

Zurück auf der Straße fährt BS stadtauswärts um die Zeche herum. Gleich hinter der Zeche liegen ein Blumenpavillon und dahinter ein recht verwilderter Kleingarten. BS bewundert das Plumpsklo darin, das zwar dreckig ist, aber sehr geschickt angelegt: Das WC steht verkehrtherum, so dass ein Siphon entsteht [CIMG0172-0177](#), [CIMG0174.avi](#). BS macht Fotos und geht in die einzelnen Ecken des Gartens.

BS fährt in die Straße vor dem Blumenpavillon zum Tor der Halde hinein, stellt fest, dass es verschlossen ist [CIMG0173.avi](#). Er dreht um und fährt zurück zum Blumenpavillon und ein Stück weiter hoch den Radweg hinauf, schaut auf die andere Straßenseite, überquert die Straße und stellt fest, dass man neben dem dort stehenden Wohnhaus eine gute Sicht auf das Kraftwerk hat [CIMG0178](#)

Wir fahren auf den Rädern weiter ein Stück die Hünxer / Dinslakener Straße hinunter, biegen in die Steinbrinkstraße ab und kommen an einem Feld vorbei, auf dem gerade Stroh geerntet wird. BS hält an,

meint, er liebe die Strohballen, da sie so „plastisch sind“ [CIMG0180 - 0183](#) und fotografiert sie. Über einen kleinen Feldweg gelangen wir zur Siedlung Bruckhausen, die BS als schrecklich, bedrückend, versiegelt, faschistisch bezeichnet. Er kommentiert, hier würde jeder im Baumarktschick sein Haus umgestalten (es handelt sich meistens um Doppelhaushälften) und trotzdem sieht alles gleich aus ([CIMG0184 und 0185](#)). BS fährt in gemächlichem Tempo durch die Siedlung, dreht sich immer wieder einmal um, kommentiert während der Fahrt.

Nach der Fahrt durch ein paar Straße den Siedlung fahren wir auf der Steinbrinkstraße weiter um die Halde. BS prüft die Tore, jedes ist jedoch verschlossen und damit von hier aus kein Zugang möglich [CIMG0186 und 87](#). Während der weiterhin eher gemächlichen Fahrt unterhalten wir uns über sein Unbehagen gegenüber einigen Wörtern, wie z.B. Leistung abrufen und Werterhalt (logischer wäre: Preiserhalt mein BS). BS bezeichnet solche Bezeichnungen als „faschistisch“. Wir diskutieren über Faschismus und Neoliberalismus während wir weiter um die Halde fahren.

Das Tempo gestaltet sich heute für mich zuerst schwierig: einige Male wäre ich fast in BS hineingefahren, da er plötzlich bremst und ich heute nicht mitbekomme, dass er anhalten will. Mit der Zeit groovt es sich aber wieder ein, dann klappt das inzwischen so erprobt erscheinende „Führen und Folgen“ wieder.

Das Tempo ist generell bei BS eher langsam, es sei denn, es geht um ein gezieltes Weg hinter sich bringen, ohne einen suchenden Gestus. Wenn er etwas sucht, wird er recht langsam.

Mir kommt zwischendrin die Idee: wer sucht, kann nichts finden. BS Blick ist zwar fokussiert, das zeichnet sein Suchverhalten auch aus: immer wieder folgt er Strukturen (hinter Häuser gehen, in Toreinfahrten, Trampelpfaden folgen etc.), um ggf. etwas Neues zu entdecken. Dieses Prinzip reizt er auch aus, für mich sehr erschöpfend bzw. bin ich manchmal müde, hinter jede Hecke zu schauen, ob es ggf. ein Zugang zur Halde ist. Dennoch scheint der Blick offen, so als würde er nichts Spezifisches suchen, sondern sich einfach alles ansehen.

Am Tunnel an der Steinbrinkstraße (beim Weg um die Halde) halten wir an. BS äußert seine Begeisterung für den Tunnel, insbesondere für das Material (Wellblechtunnel) [CIMG0188-91](#). Wir durchqueren den Wald, schlagen uns durch die Büsche und über die alte Landwehr. BS erklärt, dass das die grüne Grenze war, so dass Fuhrwerke etc. auf Straße fahren konnten, dafür aber Zoll zahlen mussten. [CIMG0192.avi](#) BS läuft hoch zur grünen Schutzmauer, auf der zahlreiche Graffiti sind und sucht einen Weg über die „Brücke“ zur anderen Seite. Er will zur „Mondlandschaft“ (so habe ich die noch nicht grüne Halde getauft), allerdings ist von hier kein Zugang möglich [CIMG0194-97](#), daher kehren wir um. BS geht nun in zügigem Tempo vor und macht sich an den Abstieg des recht steilen Abgangs. Er kümmert sich nicht darum, wie ich herunterkomme, obwohl ich merklich langsamer bin und vielleicht mit sogar offensichtlich Probleme mit meinem Gepäck (Kamera etc.) und dem steilen „Berg“ habe. BS entdeckt einen Zettel von einem Geocache und wenige Meter später einen Tresor. Er versucht ihn zu öffnen. Ich bekomme den Eindruck, dass er Freude am Spiel hat (sowohl Interesse an Geocache als auch am daran, den Tresor zu öffnen, allerdings gelingt es ihm nicht). Er freut sich darüber, das Versteck gefunden zu haben. [CIMG0198-200](#)

Wir fahren weiter auf der Steinbrinkstraße, biegen gegenüber in eine Siedlungsstraße mit Schrebergärten an der Autobahn ein. BS findet die Siedlung merkwürdig gelegen zwischen Halde und Autobahn. Die Siedlung ist eingegrenzt von Feldern, Autobahn und Wald [CIMG0203](#). BS sucht weiter den Zugang zur Halde und folgt einem kleinen Weg in den Wald hinein, da hier ein Trampelpfad ist, findet aber keinen. Er vermutet, dass Anwohner den Wald anscheinend nur für die Entsorgung ihres Grünschnitts nutzen [CIMG0204](#) BS will an den Rändern die Halde hochkommen, sucht immer wieder Weg nach oben, den es aber nicht gibt [CIMG0205-08](#).

Über die Berger Straße fährt BS weiter nach Oberlohberg und findet da erneut ein Haus, das er für ihn wieder so aussieht, als sei es eine Szenerie [CIMG0209](#) In Oberlohberg will BS noch einmal etwas überprüfen [CIMG0210-211](#). Wir fahren über einen Feldweg Richtung Oberlohberg. An einem Haus arbeiten ein älterer Mann und eine Frau an ihrem Haus und im Garten, die Hunde (2 Dackel) bellen uns an. BS kommt mit der Frau mit Lockenwicklern auf dem Kopf ins Gespräch [CIMG0212+13](#). Ihr Vater war Bergbauer, sie zeigt BS Fotos und erzählt ihm von Oberlohberg früher: dass Oberlohberg und Lohberg wenig miteinander zu tun haben, Oberlohberg war eher agrarwirtschaftlich, Lohberg durch Montanindustrie geprägt, man nahm von hier die Abkürzung zum Bus über die Zeche. Es gab einen Zugang durch den Zaun (das interessiert BS besonders). Das Ehepaar fühlt sich dem Bergbau verpflichtet und ist deshalb nicht dem Verein beigetreten, der die Bergbauschäden verfolgt. Sie haben vom Vater das Haus und die „Rennpferde des kleinen Mannes“ (Brieftauben) geerbt. Die beiden Dackel kläffen ständig und werden wiederholt von der Frau zur Stille ermahnt. Gegen Ende des Gesprächs nimmt der Mann die beiden mit ins Haus. BS fotografiert die Fotos der Frau und wir verabschieden uns. Mich erstaunt erneut, wie leicht BS mit den Leuten ins Gespräch kommt und wie bereitwillig sie ihm Auskunft über alles Mögliche geben.

Ein Gewitter zieht auf und wir fahren zu einer nahegelegenen Tankstelle an der Berger Straße, warten dort den Regen ab und kommen mit der Verkäuferin ins Gespräch, die bestätigt, dass Lohberg und Oberlohberg wenig miteinander zu tun haben. Ihr Schwiegervater sei Bergbauer erzählt sie, er wisse viel über den Bergbau im Ruhrgebiet. BS notiert sich seinen Namen. Das Gewitter hält uns für eine Weile in der Tankstelle,

als es nicht wirklich besser zu werden scheint, fahren wir schnell im Regen auf den Fahrrädern zu einem Restaurant (dem sog. Pfannkuchenhaus, Hünxer / Ecker Ziegelerstraße) und essen dort zu Abend. Beim Essen sprechen wir über BS Zusammenarbeit mit dem Raumlabor Berlin und deren Projekt „Eichbaumoper“, ein Projekt in Marseille anlässlich der Kulturhauptstadt 2013, meine Arbeit bei PQ und dass mir dort Straßensperrungen so viel Spaß gemacht haben. Nach dem Essen fährt BS erneut auf die Halde, wo er zelten und schlafen will. Er fährt im Dunkeln nach oben. Wir sind am nächsten Morgen auf der Halde zum Frühstück verabredet.

Generell ist mir heute aufgefallen, dass BS oft „Wir“ sagt, von „uns“ spricht, „wir wollen noch da lang“. Erst bei Nachfragen z.B. im Gespräch mit Anwohnern präzisiert er, dass er der eingeladene Künstler ist, lässt sie aber im Unklaren darüber, wer ich bin (was aber auch angenehm ist, die Fragen sind eh damit beantwortet). Bei Plänen, wenn er eine Ansage zur Weiterfahrt etc. macht, sagt er „wir wollen da hin“.

Außerdem ist er nicht davon irritiert, dass ich Fotos mache, bemerkt es vielleicht auch kaum.

#### Wegstrecke 14.8.12

- Mittags 14.20 h Treffen auf Lohberger Marktplatz (eigentlich 14 h), Start mit Mittagspause
- Will heute im Norden um die Halde herumfahren, die „Ränder erkunden“ und einmal um die Halde rum
- Nach Pause Abstecher ins KQL/ Gesundheitshaus, wo ich auch schlafe, BS legt seine Sachen dort ab
- Straßenüberquerung: Bolles Gasthaus interessiert ihn. Blick auf Hinterhof [CIMG0169-70](#)
- Wieder über die Straße, stadtauswärts, Stopp bei Pfortner, Zugang für die Nacht erfragt, HL ruft Svenja Noltemeyer an und bittet um Zugang auf Halde, wird uns gewährt [CIMG0171](#)
- Wir fahren um die Zeche, stadtauswärts
- Über Feldweg in Siedlung Bruckhausen,
- Weiterfahrt um die Halde, jedes Tor verschlossen [CIMG0186 und 87](#),
- Am Tunnel an der Steinbrinkstraße (Weg um die Halde) halten wir, BS: Begeisterung für Tunnel, insbesondere für Wellblechtunnel [CIMG0188-91](#), durchqueren den Wald, schlagen uns durch die Büsche und über die alte Landwehr (BS erklärt, dass das die grüne Grenze war, so dass Fuhrwerke etc. auf Straße fahren und Zoll zahlen mussten) [CIMG0192.avi](#), laufen hoch zur grünen Schutzmauer (zahlreiche Graffiti), BS sucht Weg über die „Brücke“ zur anderen Seite, will zur „Mondlandschaft“ (so habe ich die noch nicht grüne Halde getauft), Zugang nicht möglich [CIMG0194-97](#), wir kehren um,
- Weiterfahrt auf Steinbrinkstraße, knicken in Siedlungsstraße mit Schrebergärten gegenüber an der Autobahn
- BS will an den Rändern die Halde hochkommen, sucht immer wieder Weg nach oben, den es aber nicht gibt [CIMG0205-08](#)
- Über Berger Straße weiter nach Oberlohberg, Haus das erneut wie Szenerie wirkt, [CIMG0209](#)
- BS will weiter nach Oberlohberg und noch einmal etwas überprüfen [CIMG0210-211](#), dort Gespräch mit Anwohnerin [CIMG0212+13](#),
- Gewitter zieht auf, wir fahren in nahegelegene Tankstelle an Berger Straße, warten dort Regen ab
- Restaurant (Pfannkuchenhaus), essen dort zu Abend,
- BS schläft erneut auf Halde, fährt im Dunkeln nach oben, zeltet dort

#### **15.8.12**

Am morgen erfrage ich beim Pfortner Zugang beim Pfortner, um auf die Halde zu kommen. Heute besetzt eine andere Person die Pfortnerloge. Ich darf nur über das hintere Tor reinfahren, da heute Baubesprechung ist und viele „wichtige Personen“, wie der Pfortner sagt, da sind. Der Pfortner ist in meinen Augen wieder ein echter Ruhrpottler, sehr sympathisch. Ich mache mich auf den anstrengenden Weg auf die Halde. Leider finde ich den Weg erst nicht und muss BS anrufen. Er kann mir den Weg leicht beschreiben, den ich fahren soll. Nachher stellen wir allerdings fest, dass ich anderen Weg als er vorgesehen hat, gefahren bin. Trotzdem hat mir seine Tendenz (im Uhrzeigersinn nach oben, ansteigender Weg) geholfen (ich hätte allerdings nach einem „Tunnel“ aus zusammengewachsenen Bäumen und Sträuchern suchen müssen, den BS mir auf unserem Weg hinunter zeigt [CIMG0221](#)). Während des Frühstücks (ich habe ein paar Brötchen und Co. beim Bäcker am Lohberger Marktplatz besorgt), erzählt BS von der Nacht und von einer Begegnung mit einem Spaziergänger. Hundebesitzer kommen nur wenig auf Halde, vor allem Frauen trauen sich nicht, da der Wildhüter anscheinend ein „Arsch“ ist, der z.B. versucht, die Mountainbiker mit Baumsperrern zu vertreiben ([CIMG0222](#)). Wir unterhalten uns über das Buch, das er gerade liest (The Terminal Man) und über meinen Weg nach oben bzw. meine Orientierung. Es ist ein nettes, entspanntes Gespräch. Gemeinsam bauen wir

sein Zelt an und packen seine Sachen zusammen. BS will heute auf die „Mondlandschaft“, also auf die große, noch unbewachsene Halde.

BS will statt seinen „meinen“ Weg, den ich zum Heraufkommen genutzt habe, fahren „dann haben wir einmal die ganze Flanke“. Schon kurz nach dem Losfahren lässt er allerdings sein Rad (und mich) im Weg stehen und verschwindet im Gebüsch. Er wollte sehen, was alles wächst, da Markus Ambach ihm erzählt habe, dass hier versuchsweise alles Mögliche angepflanzt wurde und anscheinend alles gut gedeiht. Das hatte uns Markus Ambach beim Workshop erzählt [CIMG0214](#).

BS fährt über die begrünte Halde, geht mehrmals ins Grün hinein und vom Weg herunter z.B. auf einen Jägerstand hinauf [CIMG0216-20](#). Immer wieder sieht er hinter einen Zaun/ Ecke/ Hecke [CIMG0223+34](#).

Auf dem Weg zur Mondlandschaft stellt BS irgendwann fest, dass er auf dem Hinterreifen einen Platten hat. Wir lassen die Räder stehen und gehen zu Fuß weiter. Auf einer größeren Zufahrtsstraße auf der Halde gelangen wir an den Container einer Baufirma, den wir passieren. Allerdings kommen 2 Herren aus dem Container und „pfeifen“ uns zurück. BS erklärt ihnen, dass wir die Erlaubnis der Quartiersmanagerin haben und beim Pförtner angemeldet sind [CIMG0226](#). Wir dürfen trotzdem nicht passieren, da die Mondlandschaft ein anderes Bauvorhaben ist und nichts mit dem KQL zu tun hat, so die beiden Herren.

BS ärgert sich darüber. Wir treten zu Fuß und mit den Rädern rollend den Rückweg an. Wir wollen zum Markt, dort etwas essen und BS' Fahrrad reparieren in einem Laden an der Hünxer Straße, in dem ich am morgen mein Rad schon aufgepumpt habe. Die beiden Herren von der Baustelle sitzen uns noch „im Nacken“, sie scheinen aufzupassen, dass wir die Halde auch wirklich verlassen. Wir machen noch einen Schlenker auf eine flache Abraumhalde auf Straßenebene, die schon leicht bewachsen ist und verlassen dann gemeinsam mit den Baufirma-Herren die Zeche.

Der Tag fühlt sich ein wenig nach „Pleiten, Pech und Pannen“ an. BS nimmt es mit Humor, wirkt aber in sich gekehrt und etwas abgelenkt.

Beim Verlassen der Halde stoppen wir am Blumenpavillon. Der Besitzer ist da und BS unterhält sich mit ihm [CIMG0227-32](#). Er fragt, wie langer er den Pavillon schon hat, was er für ein Landsmann sei (diese Formulierung bleibt mir lange im Kopf und ich frage mich, ob das nicht eine clevere Formulierung für die Frage nach Ursprüngen / Bezügen und Kämpfen mit euphemistischen Formulierungen à la „Migrationshintergrund“ ist). Die beiden sprechen über die Pläne für den Park auf der Zeche. Später sagt BS, die Leute seien gut informiert über die Pläne, was er gut findet. Es scheint wie eine freundschaftliche Unterhaltung. Der Mann schenkt BS eine alte Luftpumpe, die ich am Tag vorher dort auch gesehen und schon benutzt hatte und bittet darum, dass BS ihm auf dem Rückweg 2 Flaschen Altbier und eine Packung Tabak mitbringt, was er gerne macht.

Wir fahren zum Marktplatz, wo heute Wochenmarkt ist und spazieren herum. BS isst erneut Pflaumenkuchen mit Sahne, ich Dürüm-Salat-Rolle. Wir lesen etwas über Propolis, ich kaufe eine Flasche, BS Unterhosen bei einem Kleiderstand.

Nach der Mittagspause fahren wir zur Fahrradwerkstatt an der Hünxer Straße. BS repariert seinen platten Hinterreifen und ich mache einen Abstecher ins KQL zu meinen Sachen. Dort holt mich BS ab. Mit dem repariertem Rad will er erneut versuchen, auf die Halde zu kommen. Auf dem Weg hinauf bringt er Bier und Tabak zum Besitzer des Blumenpavillons. BS fährt erneut die Halde hoch und sieht sich dort um [CIMG0233-36](#). Auf der Ebene entscheidet er, dass er Svenja Noltemeier und sein Vorhaben nicht in Gefahr bringen will und lieber noch einmal gemeinsam mit ihr auf die Halde will. Wir fahren über die Baustelle zum Ausgang, was uns der Pförtner eigentlich verboten hatte [CIMG0237-41](#) und geben beim Pförtner den Schlüssel ab. BS wirkt nachdenklich, er steht lange dort und sieht auf die Halde.

Auf dem Rückweg zum KQL bleibt BS lange vor dem Schild mit dem Plan des Bauvorhabens stehen. Er denkt nach, kratzt sich am Kopf und meint: „Oh Mann, mir fällt echt nichts ein“ [CIMG0243+44](#).

Wir halten beim meinem Auto an. BS setzt sich ins Gras und sagt, er will über die weitere Planungen nachdenken. Gemeinsam beschließen wir, für heute Schluss und am Freitag weiter zu machen. Wir verabreden uns für Freitagmittag mit Svenja Noltemeier auf der Halde und ich bitte BS, mir anschließend Zeit für ein Interview einzuräumen.

BS will heute nur noch zwei kleine Sachen nachsehen: zum einen das Jugendzentrum und die 1960er Jahre Siedlung. Wir fahren mit den Rädern durch Lohberg-Gartenstadt ([CIMG0245](#)), das Jugendzentrum ist allerdings wegen der Sommerferien geschlossen ([CIMG0246](#)). BS steht lange vor der Tür und untersucht den Eingang bzw. einen Hinweis, ob nicht doch ein Mitarbeiter im Gebäude sein könnte.

Schließlich fahren wir weiter in eine 19650/60er Jahre Siedlung neben der Gartenstadt ([CIMG0247](#)) (Knappenstraße / Haldenstraße). BS findet die kleinen Reihenhäuser dort entzückend ([CIMG0248-58](#)). Er sucht ein bestimmtes und hatte anscheinend schon einmal Kontakt zu einem Ehepaar, vor dessen Terrasse wir beim Herumfahren durch die Siedlung plötzlich stehen ([CIMG0259](#)). Wir dürfen in das Haus kommen und uns die Wohnung ansehen. BS geht bis ins 1. OG und fragt, ob das Dach ausgebaut sei und Fenster habe. Die Bewohner verneinen. Im OG wohnt der Sohn der Mieter. Sie sind aus der Gartenstadt irgendwann herübergezogen, bewohnen hier 64 qm (davor 62 qm zu 4.). Es ergibt sich wieder ein nettes offenes Gespräch, in dem BS angibt, dass er gerne das Haus im Maßstab 2:3 nachbauen würde und es an den See

in den Park stellen würde. BS äußert diese Idee zum ersten Mal. Ich wundere mich, denn er hat bei unserer Pause vor dem KQL noch angegeben, ihm fielen nichts ein. Ich vermute, dass er am Mittwoch Abend letzter Woche schon hier war, als ich schon nach HH gefahren bin. Wir verabschieden uns von dem Pärchen und verlassen das Haus über die Terrasse wieder, wo wir auch unsere Räder stehen lassen haben. BS macht Fotos und wir fahren in eine Parallelstraße. Dort findet BS ein Haus, das er noch besser findet (bunter Balkon, viele Sonnenblumen) (CIMG0261-63) und meint, er würde gerne dessen Rückseite und die Vorderseite der Häuser nehmen, in denen er sich mit Ehepaar unterhalten hat. Er misst die Größe der Häuser per Schrittlänge nach (CIMG0260.avi) und will noch weiter zu einem 3. Haustyp mit Glasbausteinen, den er „von der Kubatur her“ noch schöner findet (IMG\_0246-48). Auch hier macht er Fotos.

Wir fahren zurück zum KQL, wo er sich erneut vor die große Karte stellt und nachdenkt. Zwischenzeitlich hatte ich ihm einen kleinen Bebauungsplan schon gegeben, er scheint den größeren Maßstab aber besser zu finden.

Wir verabschieden uns auf der Hünxer Straße. BS hat am frühen Abend einen Termin in Köln. Ich fahre nach WTM und übernachtete bei meinen Eltern. Wir sind am Morgen des 17.8. wieder verabredet, so dass ich dann aus WTM komme.

Ich frage mich, wann seine Idee für die „Choreografie einer Landschaft“ kam. Die „Szene“ vor dem KQL (BS steht vor dem Plan, setzt sich ins Gras, sagt, ihm fielen nichts ein) erscheint wie ein Tiefpunkt. BS stand sinnierend vor dem Schild, ihm fielen nix ein, im Gespräch mit Rentnerpaar hatte er dann Idee. Wann die wohl kam?

Generell: BS umkreist spiralförmig / zirkulär den Ort seines Interesses: erst die Außenränder, dann versucht er, über Trampelpfade ins Zentrum zu gelangen.

Am 16.8. schreibt mir BS eine Sms: „such Dich nach Zecken ab, ich hatte 8!“ Kein Wunder, er hat auf der Halde geschlafen und lässt keine Hecke bei seiner Recherche aus. Ich hatte keine Zecke.

#### Wegstrecke 15.8.12

- Frühstück auf Halde
- Ziel Heute: Mondlandschaft
- BS will statt seinen meinen Weg fahren „dann haben wir einmal die ganze Flanke“, schon kurz nach Aufsteigen lässt er sein Rad (und mich) im Weg stehen und verschwindet im Gebüsch
- über begrünte Halde
- stellt bei Weg zur Mondlandschaft irgendwann fest, dass er hinten Platten hat, weiter zu Fuß
- umdrehen bei Container einer Baufirma, da 2 Herren uns zurück„pfeifen“
- Rückweg; Essen auf Markt, Fahrradreparatur an Hünxer Straße
- Bei Hin und Rück Stopp am Blumenpavillon
- erneuter Versuch, auf die Halde zu kommen; auf Ebene entscheidet er, dass er Svenja Noltemeier und sein Vorhaben nicht in Gefahr bringen will und lieber noch einmal gemeinsam mit ihr auf die Halde will, wir fahren über Baustelle (eigentlich Verbot durch Pförtner) zum Ausgang
- Rückweg zum KQL
- BS will heute nur noch zwei kleine Sachen nachsehen (Jugendzentrum und 1960er Jahre Siedlung),
- Fahrt durch Lohberg-Gartenstadt, Jugendzentrum geschlossen (Ferien)
- Weiter in 19650/60er Jahre Siedlung neben Gartenstadt
- Weiterfahrt in eine Parallelstraße
- Rückfahrt zum KQL, stellt sich erneut vor die große Karte und denkt nach
- Wir verabschieden uns auf der Hünxer Straße, BS hat Termin in Köln am frühen Abend

#### **17.8.12**

Wir sind um 12 h im KQL mit Svenja Noltemeier verabredet für eine gemeinsame Fahrt bzw. Gang zur Mondlandschaft. BS Planung ist, bis 14 h auf der Halde zu sein, um h 15 h das Interview mit mir und um 16 h fertig zu sein. Schon während der Planung am 15.8. war mir klar, dass das nicht klappen kann und kann das schon sagen, während ich auf BS vor dem Gesundheitshaus warte.

BS kommt um 12.15 h im KQL an. Im Büro von Svenja sieht er sich mit Svenja die Pläne des Landschaftsparks an (CIMG0264-65) und befragt sie zum Stand der Planungen. Svenja ist als Quartiersmanagerin allerdings eher für die Zwischennutzungen der Gebäude, Internetauftritte der KünstlerInnen im KQL, Veranstaltungen etc. zuständig und hat deswegen eher weniger Einblick in die Landschaftsparkplanung. Sie verweist hier an GrünplanerInnen und Ruth Reuter (Stadt Dinslaken). BS beschwert sich, dass die Planungen für den Landschaftspark schon so weit vorangetrieben und detailliert sind. Er kommt sich als Künstler „verarscht“ vor, weil schon alles fertig ist und die Künstler nun für die Dekoration zuständig sein sollen. Svenja Noltemeier betont, dass ihrem Verständnis nach vor allem für die Anträge bei der EU die Landschaftsplanung benötigt

wurde, wie die jetzt aber im Einzelnen umgesetzt wird, soll auch in Zusammenarbeit mit den KünstlerInnen gesehen werden. BS hat den genauen Plan nicht bekommen, ist ärgerlich darüber. Beide diskutieren weiter über den Bau, die Umsetzung und Nutzung des Parks und der Gebäude.

Svenja erzählt, dass der Blumenpavillon an der Zeche / Richtung Bruckhausen genau auf der Grenze zwischen Dinslaken und Hünxe ist und immer mal gewechselt ist, damit ihm keiner etwas sagen bzw. ihn vertreiben kann (BS wird später zu mir sagen, wie clever er das findet und wie clever er den Betreiber findet). Im Gespräch äußert BS gegenüber Svenja Noltemeier Bedenken, vielleicht doch nicht seine Idee vom Haus am See umzusetzen machen, weil der Kernbereich des Parks schon sehr durchgeplant ist. Er würde mit dem Haus lieber auf die Halde gehen.

Mit Svenja gehen wir durch die Hallen der ehemaligen Zeche (CIMG0266) und wir kaufen ihr jeder noch einen Korb aus der Käue eines ehemaligen Kumpels ab. Sie begleitet uns bis zum Aufgang zu den 2 neuen Halden, dort verabschieden wir uns und fahren mit den Rädern weiter, die wir bisher geschoben haben.

BS fährt zur Halde hoch, die wir Mondlandschaft getauft haben und will auch noch weiter auf die gegenüberliegende, noch nicht vollständig bewachsene Halde.

Während der Fahrt nach oben unterhalten wir uns über den Erfinder des Spaghetti Eises (Dario Fontanella), der in Mannheim eine Eisdiele hat, über Hans-Dieter Hüsich und Dinslaken, über Stadtplanung und Kunst. Nach Auffassung von BS gehen gute Stadtplaner in große Städte, für die kleinen bleibt die B-Klasse. Kleine Städte, so BS, haben dazu noch weniger Geld und mit diesem Missstand ist die B-Klasse dann überfordert.

Auf der Halde meint BS: „komm, lass uns mal die Räder abschließen“. Wir gehen zu Fuß auf den Halden, es entsteht eine sehr freundliche, fast freundschaftliche Atmosphäre (CIMG0271-76, CIMG0278-83). BS liebt den „Tafelberg“, also die zwei, z.T. bewachsenen Halden und die Ebene, die durch das Auftürmen und Einebnen durch die Bagger entstehen. Er beschreibt, dass er sich Cowboy und Indianer vorstellt, wie bei Karl May, die auf dem Plateau stehen und runter sehen und geritten kommen. BS schreitet die Halde ab, macht Fotos, sieht sich die Perspektive auf die Zeche, die Stadt etc. aus versch. Winkeln an. Es ist sehr heiß, der schwarze Boden reflektiert die Hitze noch. BS erzählt mir von der Idee für das Haus auf der Halde beim Gang auf die 2. Halde. Er findet die Kohlenmischhalle und die Halden die beiden stärksten Elemente des gesamten Areals und hat in den Protokollen der Bürgerbeteiligung gelesen, dass es Wünsche von Bürgern gibt, auf den Halden Sommercamps für Kinder aus Lohberg einzurichten, die es sich nicht leisten können, in den Sommerferien wegzufahren. Er würde das ggf. gerne mit dem Haus umsetzen. Alternativ kann er sich vorstellen, das Haus einfach als ein „Element“ auf den Berg zu setzen oder dass das Haus auch als Übernachtungsmöglichkeit nutzbar ist.

Auf der 2. Halde findet er, dass die Birken wie die Pferde auf dem Bandcover von Erdmöbel „No1 Hits“ stehen (er beschreibt neugierige Pferde, die herangetrabt kommen, wenn jemand an den Weidenzaun tritt, aber dann unvermittelt rumstehen, gucken, weggucken und wieder gehen) (CIMG0285-94). Auch hier sieht sich BS alle Ränder an, nimmt verschiedene Perspektiven auf die untere Halde und Umgebung ein und sucht nach einem Standort für das Haus.

BS sammelt immer wieder Steine auf, versucht die Kohle auseinanderzubrechen, zu schmecken und riechen. Er erklärt mir den Vorgang der Eisenherstellung und den Abfallprodukten, z.B. der Schlacke, da hier viele Schlackenstücke herumliegen (CIMG0277, CIMG0284).

Von der oberen Halde sucht BS noch einen weiteren Weg herunter außer dem, den der Bagger etabliert hat. Er sieht in der Karte nach, folgt einem Trampelpfad, der offensichtlich von Jägern etabliert wurde, da er an Hochsitz entlangführt. Wir gehen seitlich die Halde ziemlich weit hinunter, geraten in den bewachsenen Teil und schlagen uns schließlich durch Büsche und Bäume in Richtung Räder zurück. BS beschreibt auf dem Rückweg, der eben verläuft und durch die Büsche, dass Halden seiner Ansicht nach sehr langweilig und gleichzeitig sehr toll sein können. Der ebene Weg langweilt ihn, denn er hält keine Überraschungen und Ausblicke bereit (CIMG0295-0300). Wieder auf der 2. Halde angekommen, fragt BS mich nach meiner Meinung über den Standort des Hauses (ich wäre für oben). Ich finde BS heute insgesamt sehr „zutraulich“ und offen. Er teilt seine Gedanken auf fast vertraute Art, denkt mit mir laut nach über einen möglichen Standort, die Ausstattung (es soll Fenster geben, aber nicht im Sinne einer Lichtquelle; ggf. soll das Haus als Jugendcamp nutzbar sein; einen leeren Innenraum haben und ca. 10x12 m groß sein mit Garten wie bei den Siedlungshäusern). BS begeht noch einmal das Plateau der unteren Halde. Dort sind große Pfützen, in die er mit den Füßen steigt (CIMG03001-07, CIMG0312-19) und angibt, dass sie trotz des Sonnenscheins kälter als erwartet sind.

BS geht auf dem Plateau jeweils so, dass er alle Punkte von 2 Seiten sehen kann. Er ist begeistert von einer grünen Grasinsel inmitten der Steinfläche (CIMG0308, 0311) und entdeckt eine kleine Steingrenze, die offensichtlich jemand gelegt haben muss (CIMG0309, 0310).

BS macht Fotos an verschiedenen potentiellen Standorten für das Haus auf der Halde. Einmal bittet er mich als Model zu fungieren, so dass er mich später als Figur mit Photoshop in den Vorschlag für das Projekt einarbeiten / nutzen kann.

Auf den Rädern fahren wir von der Halde über die entgegengesetzte Richtung, Richtung Bruckhausen CIMG0320-22. Dort sind offensichtliche Baggerarbeiten, die aber heute ruhen (BS vermutet zur

Straßenbefestigung oder zur Entwässerung). Auch hier wird BS Prinzip deutlich: keine Rückwege. Wir sind auf dem anderen Weg hergekommen und verlassen nun die Halde in anderer Richtung, so dass er neue Perspektiven einholen kann.

BS findet ein Loch im Zaun und wir verlassen dadurch mit unseren Rädern die Halde. Wir fahren auf dem Radweg nach Bruckhausen, in den anderen Teil des Dorfes jenseits der Dinslakener Straße. Bei der ersten Gelegenheit, einem großen aber recht einfachen Getränkemarkt in einer ehemaligen Tankstelle, kaufen wir uns Apfelschorle (es ist ein sehr heißer Tag, insbesondere auf der wenig beschatteten schwarzen Halde war es sehr heiß). Wir fahren weiter zum Marktplatz von Bruckhausen und kaufen beim Edeka etwas zu trinken, finden einen netten kleinen Bäcker, bei dem wir ausgehungert Kaffee und Kuchen bestellen (mal wieder Pflaumenkuchen mit Sahne, den BS sehr mag). Dort unterhalten wir uns über die Struktur der Siedlung, das Leben in Reihenhäusern, Kleinstädten und die Bedürfnisse von Bewohnern. BS erzählt von einem Kongress, auf dem er war und es um die Stadt der Zukunft ging. Die Erkenntnis des Kongresses war, dass kleine Städte wie Bruckhausen nur attraktiv sind, wenn sie gemeinschaftliches Leben ermöglichen (z.B. dadurch, dass man seine Nachbarschaften auswählen kann, gemeinsame Platzgestaltungen machen kann etc.). Dann stellt sich ein Gefühl von „wir haben es geschafft“ ein.

BS scheint zufrieden mit seiner Idee und freut sich auf die Umsetzung und würde gerne Zigarette rauchen (er raucht gerne mal eine zur Belohnung). Wir kommen zu dem Schluss, dass wir Bruckhausen unattraktiver als Lohberg finden.

Mit den Rädern fahren wir nach Lohberg über Feldwege zurück. BS sieht in die Karte zur Orientierung. Bei einem Golfplatz stoppt BS (CIMG0323) und wir sprechen über Golf, Etikette und den Sport, bevor es recht entspannt weiter in Richtung Lohberg / KQL geht. BS macht Fotos und kommentiert, dass die erneut etwas für seine Symmetrie-Serien seien (Garagen) (CIMG0324+26).

Durch ein Wohnviertel gelangen wir zu einem Park, der nach Aussage von BS Lohberg und Dinslaken trennt und nur 2 Durchgänge erlaubt. Wir stoppen am Haus der Wandervögel Orden der Geusen, (Trutz Lohberg, Dorotheenstr. 114, 46573 Dinslaken-Lohberg) (CIMG0326-29), wo ein paar Männer gerade den Zaun reparieren. BS spricht einen von ihnen an, der uns sogleich das Haus zeigt, über die Geschichte erzählt und von den Aktivitäten der Wandervögel. Wir sehen das ganze Haus inkl. einer kleinen vollgestellten Wohnung im Dach, in der die Leiter des Hauses jeweils für eine Zeit zu wohnen scheinen. BS berichtet von der „Choreografie einer Landschaft“, unserer Tour heute und seiner Idee eines „amerikanischen Pionierhauses“ auf der Halde. Er befragt den Mann nach der Wahrnehmung des Zechenumbaus. Der Herr schildert die Gefahren und Ängste der Lohberger gegenüber dem neuen Quartier: Die Leute könnten dorthin abwandern und die Gartenstadt dann leer stehen. Es könnten viele neue Leute kommen, die mit Lohberg nichts zu tun haben und insgesamt wird Leerstand befürchtet. Der Herr erzählt, dass sie viele Hiesfelder, Ober-Lohberger und Dinslakener Jugendliche haben, aber nur wenige aus Lohberg. Er kann sich nicht erklären, warum das so ist. Er findet spannend, was im KQL passiert, hat aber Sorge, dass das Konzept nicht aufgeht und kann sich nur schwer vorstellen, dass eine Nachfrage nach Räumen des KQL besteht. Er wünscht sie sich aber sehr wohl. Er hinterfragt, warum ausgerechnet Dinslaken ausgewählt worden sei und ob Leute aus NRW nach Dinslaken kommen, um sich Kunst auf dem Hügel anzusehen. BS liest in einem Liederheftchen des Ordens und bewundert dessen Gestaltung, insbesondere die Illustrationen. BS bedankt sich bei dem Herrn für die Führung durch das Haus und das nette Gespräch und wir verlassen den Wandervogel Trutz wieder. Draußen fällt BS ein, dass er noch zum Baumarkt muss und wie spät es schon ist (18.45 h), wir fahren schnell mit dem Rad zum KQL zurück, und weiter mit meinem Auto nach Duisburg zu einem Baumarkt, wo BS seine Besorgungen macht. Wir unterhalten uns nett auf der Fahrt, sind aber beide ein wenig müde.

Zurück im KQL bitte ich ihn zu dem vereinbarten Leitfaden-Interview und dazu, meine Fotos von ihm beim Fotografieren zu kommentieren. Das Interview dauert mit Unterbrechung ca. 80 Minuten. Um 21.30 h verabschieden wir uns voneinander. BS betont, dass ihm die gemeinsame Recherche Spaß gemacht hat: „Es macht mehr Spaß, als so allein durch die Gegend zu fahren“. Ich räume meinen Raum im Gesundheitshaus, werfe die Schlüssel ein und fahre zurück nach Hamburg, wo ich erst gegen halb 3 in der Nacht eintreffe.

Mir ist heute aufgefallen, dass BS am Mittwoch erst auf Halde und nur einmal sowie auf dem Rückweg seine Karte genutzt hat, dies aber insgesamt weniger intensiv als in der letzten Woche. Die Atmosphäre heute war sehr freundschaftlich und es ist fast schade, dass die Recherche nun vorbei ist.

#### Wegstrecke 17.8.12

- mit Svenja Noltemeier Treffen um 12 h in Zeche, Blick auf Pläne
- Gang zur Mondlandschaft
- Erkundung beider Halden
- Verlassen der Halde über Loch im Zaun Richtung Bruckhausen
- In Bruckhausen: Pause (Apfelschorle und Pflaumenkuchen am Marktplatz, Gespräch über Stadt. Lebensweisen, sehr freundschaftlich)
- Weiterfahrt über Golfplatz und Feldwege nach Lohberg

- Stopp bei Wandervogel Haus
- Fahrt zum Baumarkt nach Duisburg
- Interview
- Rückfahrt HL nach HH um 21.30 h

#### GENERELL:

- BS macht sich keine Notizen und schreibt nichts auf, er macht aber manchmal mit der Kamera Notizen, fotografiert z.B. Schilder oder Erinnerungsobjekte /-punkte
- BS fotografiert viel und tut auch so, als würde er ein Objekt fotografieren, in dem er die Hände vor dem Gesicht so faltet, als würde er einen Kamera-Ausschnitt sehen

### Sieverts I: Transkript des Telefon-Interviews am 28.2.12

#### Telefon-Interview mit Boris Sieverts am 28.2.12, 8.15 - ca. 9.20 h

HL: Darstellung meines Forschungsvorhabens und meiner -interessen. Ziel: Erforschung choreografischer / performativer Stadtforschung / Stadtforschung in Bewegung. Und Anlass des Interviews: Vortrag beim Netzwerktreffen zu Methoden künstlerischer Stadtforschung. Welche Methoden benutzt Du? [4:25]

BS: Das Choreografische gefällt mir natürlich dabei, weil meine Touren Choreografien sind. Ich habe relativ spät angefangen, meine Recherche-Wege in Karten einzuzeichnen, sogar die fertigen Wege habe ich erst sehr spät angefangen, in Karten einzu... Die Recherchewege macht man ja noch nicht immer alle rein. Als ich das gemacht hab .. das ist zuerst nur eine Linie, dann kommt noch eine dazu, dann baut sich das so auf, zu einem fast Wegenetz, das letztendlich einfach ein Ausschnitt aus dem Stadtplan ist, nicht genau [5:10], weil ich manchmal auch querfeldein gehe, aber der Großteil davon sind natürlich auch Straßen, und trotzdem ergibt sich aber aus dieser Auswahl der Straßen und wo Verdichtungen sind und wo ich weniger rumgelaufen bin, natürlich auch aus der Reihenfolge, wie sich das aufbaut hat man das Gefühl, es ist ein Masterplan oder ein großes urbanistisches Projekt, da denke ich jetzt auch wieder an Choreografie, weil die Wege sich über die Zeit, also auch wieder dieser Grafik folgend, aufbauen, wie ein Plan als Choreografie, [5:46] ich weiß nicht ob ich die Wirkung eines urbanistischen Projektes auch hätte, wenn die Zeichnung, die am Ende da steht, also wenn die auch da stünde, keine Ahnung. Das liegt natürlich zum Teil auch daran, dass ich die Linien der Straßen nicht ganz genau so zeichne, wie sie im Stadtplan sind, [6:09] sondern manchmal minimal, also wenn ich zum Beispiel manchmal das Gefühl habe, da bin ich um die Kurve gegangen, ne, auf dem Stadtplan hast du dann einfach ein Grid, gut, wenn du jetzt ne topografische Karte hast, eine 1:25.000er, dann ist die schon sehr präzise aber, naja, du hast ja jedenfalls die Wahl ob du ein Abbiegen als um die Ecke gehen einzeichnest, [6:32] dann machst du wirklich, wie sagt man, dann knickt die Linie ab, oder Du kannst es noch als eine Rundung darstellen. Diese Feinheiten berücksichtige ich bei diesen Zeichnungen, also je nachdem als was ich das empfunden hab. Das macht dann natürlich letztendlich die Zeichnung, die am Ende entsteht anmutiger als einen normalen Stadtplan. [7:00] Wenn du einen normalen Stadtplan hast und dann eine topografische Karte 1.25.000, dann ist die 25.000er Karte schon sehr viel anmutiger als der Stadtplan, der wirkt immer so komisch flach, also normale Straßenstadtpläne vom ADAC oder halt sowieso, die wirken immer so komisch flach, und wenn du eine 25.000er Karte nimmst, nicht nur, weil die mehr Details enthält, [7:29] sondern weil sie wirklich versucht, den Straßenlinien zu folgen, und zwar geografisch zu folgen und nicht schematisch, deswegen hat sie schon sehr viel mehr Anmut, weil sie mehr Nuancen hat, und das führe ich sozusagen noch einen Schritt weiter. [7:44]

HL: Zeichnest du das unmittelbar während du gehst darein oder danach?

BS: Nein, meist mit einer relativ großen Verzögerung von Wochen oder manchmal sogar Monaten. Ich habe das die ersten Jahre gar nicht oder kaum getan, was ich jetzt manchmal bedaure, z.B. [...] als ich in Paris unterwegs war, hätte ich noch 3 Jahre danach rekonstruieren können, wo ich jeden Tag war. Ich hätte mich vielleicht mit einem Freund, mit dem ich unterwegs war, darüber unterhalten müssen, um das rekonstruieren zu können, aber ich hätte jeden Tag noch rekonstruieren können, wo ich jeden Tag war. Nach 5 Jahren nicht mehr und jetzt bin ich froh, wenn ich noch einen Tag rekonstruiert bekomme. Ich weiß noch, in welchen Gegenden ich war, ich weiß aber nicht mehr in welcher Reihenfolge ich wo war. Das liegt natürlich daran, dass ich das nicht direkt einzeichne und manchmal auch gar nicht einzeichne, [8:57] oder erst sehr viel später einzeichne. Das hängt oft von dem Budget ab, das ich für eine Tour habe. Wenn das Honorar nur die

Vorbereitung und Durchführung finanziert, dann mache ich das oft nicht. Da ich oft schon mit dem nächsten Projekt beschäftigt bin, bevor ich zu so einer Nachbereitung komme. Wenn das Budget eine Dokumentation mit einschließt, dann mach ich das natürlich. Dann ist das eine der ersten Schritt der Dokumentation. [9:32]

HL: Nutzt Du die Karten erneut oder siehst sie Dir noch einmal an?

BS. Nein, das ist rein retrospektiv. Dadurch, dass ich die Wege lange nicht eingezeichnet habe, oder nur mit einem Leuchtstift oder einem dünnen Kuli in eine topografische Karte einfach nur als reine Notiz damit ich nicht vergesse, wo ich abbiegen muss, [10:11] habe ich lange die Weglinie als Figur nie vor mir gesehen. Ich hab sie zwar immer gefühlt und hab so gedacht: Ok, wenn wir da und da lang gehen, dann ist das ne 8, ist das denn sinnvoll, ne 8 zu machen. Dann kreuzen wir die Stelle, wo wir gestern waren. Wenn das passiert, dann sollten wir das an einem Ort tun, wo es überraschend auftaucht, wo die Leute denken, he, jetzt sind wir wieder hier, das kann doch gar nicht sein und wo sich aus der anderen Richtung kommend das völlig anders darstellt, als am Tag zuvor. Und um jetzt bei dem Beispiel zu bleiben, dann dachte ich, OK, es ist ne 8 und dann hatte ich die 8 grob vor mir und ich hatte auch wie stark oder wenig stark der Weg mäandert und so, aber wo ich das dann zum ersten Mal eingezeichnet hab, [11:01] ist mir aufgefallen, dass der ne sehr selbstähnliche Struktur hat oder eine fraktale Struktur in der Art und der Dynamik der Richtungswechsel und der Milieuwechsel und so weiter. Es geht ein Stück gerade aus, dann knickt es wieder ab, dann ist in dem Knick oder der Schleife die es macht sind wiederum kleine Schleifen, dann geht's wieder geradeaus. Und wenn man sich dann den ganzen Tag anguckt, dann macht der ganze Tag als Bewegung dasselbe, was man innerhalb einer Stunde macht oder innerhalb von zwei Stunden macht und innerhalb dieser 2 Stunden ist jede Viertelstunde auch wieder ähnlich strukturiert [11:52]. Also dieses fraktale Prinzip. Das ist mir erst aufgefallen, als ich die Linie zum ersten Mal gezeichnet habe. Rückblickend ist mir dann klar geworden, dass ... Also wenn ich dann so stehe im Gelände und denke, hmm, ist es jetzt besser gerade aus zu gehen oder links abzubiegen, zum einen gibt es dann sowieso das Problem, dass es sein kann, dass es sich zwar von dieser Selbstä.. oder von dieser Weglogik her, die meist eine fraktale Logik ist, sinnvoll fühlen würde, links abzubiegen, dann kann es aber sein, dass es links total langweilig ist. Auch das Langweilige kann seinen Platz haben in dieser Abfolge von durchquerten Atmosphären aber angenommen es hat jetzt an der Stelle nicht seinen Platz, dann ist das natürlich ein Problem. [12:54] Dann muss ich im Zweifelsfalle noch einmal zurück gehen und einen ganz anderen Weg einschlagen, wo es möglich ist, die Atmosphären - oder Milieu- oder Stimmungswechseldynamik, sowohl die als auch diese Richtungswechseldynamik stimmig hinzukriegen. [13:20] Und das ist vielleicht auch so ein bisschen das Problem, das es schwieriger macht gegenüber .. keine Ahnung .. gegenüber einer Choreografie. Also Musik ist ja auch so eine Choreografie von Tönen in der Zeit, da kann ich mir meine Töne ja aber frei aussuchen [13:36]. Wenn ich im Gelände unterwegs bin, da kann ich mir ja nicht aussuchen, was das jetzt ist. Links oder rechts. Angenommen ich hab das Gefühl ich muss jetzt links abbiegen, dann kann ich mir ja aber nicht aussuchen, was da jetzt ist. Und dann muss ich wie gesagt vielleicht noch einmal ganz zurück und einen völlig anderen Weg einschlagen oder vielleicht auch die ganze Tour noch einmal soweit sie bislang feststand, über den Haufen werfen und noch einmal ganz von vorne anfangen und vielleicht dann sogar auf eine Eigenlogik des Weges kommen, die gar keine fraktale ist, sondern durchaus eine andere sein kann. [14:08] Ich hatte zum Beispiel einmal eine Tour zum Thema des Flughafens zwischen Halle und Leipzig. Die teilen sich ja einen Flughafen, der liegt da in der Pampa zwischen Halle und Leipzig. Halle und Leipzig sind von Stadtkern zu Stadtkern ca. 35 km voneinander entfernt, so wie Köln und Düsseldorf ungefähr. Und zwischen den beiden liegt dieser Flughafen, der als Frachtflughafen relativ wichtig ist. Der hat so die typische Airport-Landscape drum herum, mit großen Zulieferer-Straßen, mit teilweise alten Landstraßen, die durch den Flughafen abgeschnitten wurden. Es gibt ein Dorf, das sozusagen namensgebend für den Flughafen ist und von dem Flughafen profitiert. Es gibt eine Menge Dörfer drum herum, die durch den Flughafen ihrer Felder und Wegeverbindungen zu den Nachbarorten beraubt wurden. Die dann sozusagen die Arschkarte gezogen haben. [15:11] Das sind so die üblichen Sachen um die Flughäfen herum. Na ja, eigentlich habe ich jetzt falsch angesetzt. Denn das war ne Idee die wäre .. darauf hinausgelaufen, also ... Die Beobachtung des international Airport [unverständlich] hat mich sehr viel an die Umgebung des Flughafens von Paris erinnert und zu dem Zeitpunkt hatte Air France gerade Direktflüge von Leipzig nach Paris eingerichtet und ich dann wäre ich gerne in Leipzig die Landseite des Flughafens abgegangen. Es gibt immer die Land- und die Luftseite. Die Luftseite ist sozusagen das Schengen-gebiet, [16:02] also das Flugfeld und alles, wo Du nur mit einem Pass reinkommst, also im Zweifelsfalle als Fluggast oder Personal. Und es gibt die Landseite, das ist alles, wo man auch so reinkommt. Und das finde ich ganz interessant. Und das Schengen-gebiet ist ja quasi exterritorial, so ein bisschen wie Botschaftsareale. Und dazwischen gibt es eine Schleuse, das ist der Eincheck-Bereich, der funktioniert tatsächlich wie eine Schleuse. Den International Airport [unverständlich]-Leipzig durchquerend, dann durch diese Schleuse zu gehen in den Luftbereich, dann im Flugzeug eigentlich in so einem Niemandsland zu sein und in Paris die Schleuse in anderer Richtung wieder zu verlassen, quasi dieselbe Schleuse, also im Kopf wäre das dann dieselbe

Schleuse und eigentlich dieselbe Landschaft in Paris dann wieder zu durchqueren. [16:55] Das wäre so eine völlig andere Wegelogik gewesen, um dieser Flughafenthematik gerecht zu werden, aber eigentlich wollte ich etwas ganz anderes sagen. Das klappte dann nämlich nicht, weil Air France nicht bereit war, billige Tickets zu geben. Und bei 300 € das Ticket wäre das witzlos gewesen. Und dann habe ich gedacht, dann machst Du eine Wanderung, die diesen Flughafen einbezieht und dann dachte ich, wir könnten von Halle nach Leipzig wandern und am Flughafen Mittag essen. Dann bin ich durch diese ziemlich offene Landschaft gegangen, [17:37] eine post-LPG-Landschaft und hatte dann ja freie Wahl, ob ich rechts oder links gehe, so lange ich einigermaßen die Richtung halte, komme ich irgendwann beim Flughafen an und das war alles so beliebig, eigentlich gehupft wie gesprungen, ob ich nun rechts oder links gehe und dadurch, dass es so beliebig war, bekam der Weg auch keine ... machte der Weg auch keinen Spaß. Es zeichnete sich kein Weg ab, der Spaß machen würde. [...] Wir waren einquartiert in einem Dorf, das mitten in dem Flughafen liegt, das ist so eine ganz kuriose Situation. Weil derjenige vergessen hatte, mir den Schlüssel da zu hinterlegen, musste ich in einem Gewerbegebiet zwischen Flughafen und Halle in einem Etap-Hotel übernachten, bin da im Dunkeln angekommen. Am nächsten Tag habe ich mich ins Auto gesetzt, habe auf die Karte geguckt, vielleicht habe ich noch nicht einmal auf die Karte geguckt und bin einfach der Nase nach gefahren, [18:51] weil man den Tower, ne, den sah man erst später, also habe ich auf die Karte geguckt und bin weitgehend über Feldwege mit dem Auto auf einer möglichst gerade Linie auf diesen Flughafen zugefahren. Und da habe ich gemerkt, das ist genau das richtige: auf einen Flughafen muss man Luftlinie zufahren, wie in so einer Einfugschneise. Das entsprach auch der Landschaft, diese ausgeräumte post-LPG Landschaft ist wie eine Einfugschneise, ziemlich agrar-industriell. Und dann sind wir auf der Tour eben auch möglichst Luftlinie dahin, [19:35] und wo das einmal klar war, dass die Bewegung, die sich richtig anfühlt für diese Tour so eine Luftlinien Bewegung sein muss, da hat sich dann alles ziemlich von selber ergeben, bis hin zu dem Punkt, dass ich einen Bauern überreden musste, dass wir ne Linie in sein Feld treten dürfen, zentimeterbreit, also was man halt so mit zwei Füßen platt tritt. Der hat dann eine Entschädigung dafür berechnet, da gibt es so einen festen Satz für, und dann war das OK für ihn. Das wäre also so ein Aufwand, den ich normalerweise eher scheuen würde, aus praktischen Gründen, allein schon weil Klinkenputzen immer unangenehm ist, aber wo das eben einmal klar war, dass die Luftlinie das ist, was am Ende Spaß machen wird, die Teilnehmer also das Gefühl haben, das wir irgendeiner Eigenlogik von Weg folgen, war das dann auch klar, dass wir durch diesen Acker irgendwie durch müssen. Wir sind nicht durch jeden Acker durchgegangen, es gab auch Punkte, wo wir verschwenkt sind, [20:51] also wo wir um einen Acker rumgegangen sind, aber das war so ein Acker, da kamst Du drauf zu, der Flughafen war wie gesagt in gerader Richtung vor einem, der Weg ging rechts oder links und der Acker stieg so leicht vor Dir an. Also so ein schönes Ackermotiv auch. Und dann die Erlaubnis zu haben oder die Freiheit zu bekommen da einfach durch zu latschen auf diesem Acker der sich so leicht ansteigend vor Dir aufbaut, das ist natürlich auch schön. Es muss zu dieser rein choreografischen Logik in dem Moment selber auch noch eine Attraktion kommen, weshalb es Spaß macht dann. [21:40] Wenn es nun ein blödes Matschfeld gewesen wär, wo man auch schon sieht, was hinter dem Matschfeld ist, da war ja das schöne, dass der so leicht anstieg und das Korn auch schon recht hoch stand, also man keinen Punkt hatte, den man anpeilen konnte, man ging wirklich so ins Nichts hinein und erst sehr spät tauchte dann relativ weit hinten ein Kirchturm auf, der ziemlich genau in einer Linie mit dem Tower vom Flughafen stand. Es ist natürlich nie nur in dieser Wegelogik begründet sondern es muss immer noch in dem Moment selber auch eine Begründung, ein Vergnügen letztendlich auch geben. [22:20]

HL. Als Teilnehmerin Deiner Touren erschließt sich die Eigenlogik. Deine Recherche ist sehr ausgeklügelt, Du bekommst unterschiedliche Gelder dafür.

BS: Nein, die Vorbereitung ist immer gleich gut, die lasse ich mir auch immer gleich bezahlen, aber manchmal gibt es Budgets, die darüber hinaus gehen, weil Leute sagen, wir wollen aber außer der Vorbereitung und der Durchführung der Tour noch, dass das festgehalten wird. [22:40] Wir wollen, dass Du einen Bericht schreibst oder eine kleine Dokumentation machst oder so. Aber die Vorbereitung kostet immer gleich viel. Es gibt auch viele Touren, die nicht zustande gekommen sind, weil den Auftraggebern das Geld fehlt, weil sie denken, das wird vielleicht 1000 € kosten oder so. Und dann gibt es halt jedes Jahr mehrere Sachen, die nicht zustande kommen.

HL\_ Methoden: Recherche, Kartierung, welche nutzt Du noch oder welche würdest Du als explizit Deine beschreiben?

BS: Ich habe eine Anleitung geschrieben, die heißt „Wie man Städte bereisen sollte“. Kennst Du die?

HL: Nein.

BS: Die ist im Netz, leider im Moment nicht auf meiner Seite, weil meine Seite eine ewige Baustelle ist und weil ich einen Relaunch (...) Aber diesen Text findest du auch auf anderen Seiten. Den haben manche bei sich eingestellt. Also wenn du eingibst „Boris Sieverts wie man Städte bereisen sollte“ dann findest du den. Da ist die Vorgehensweise ziemlich genau beschrieben, das ist natürlich ein bisschen augenzwinkernd. Ich meine das natürlich nicht ernst, dass man das genau so machen sollte aber das ist einfach schon eine Beschreibung dessen, was ich wirklich gemacht habe, zumindest in den ersten Jahren in Köln. [25:15] Es hat sich seitdem natürlich einiges geändert, zum einen kann ich einiges abkürzen zum anderen, das mit den Karten hat sich ziemlich verändert, zum einen durch Google Earth, also ich mach ziemlich viel mit Google Earth, also ich mach ziemlich viel mit Google Earth, und zum anderen auch dass andere Karten nun auch digital verfügbar sind, dadurch kann man auch Wege einzeichnen. Also früher musste ich wirklich die Karten abfotografieren und dann in Photoshop in Layers die Wege einzeichnen, das muss man nicht mehr. Aber die größte Änderung würde ich sagen ist Google Earth, weil man mit Google Earth die Möglichkeit hat, diese blöde Nordung, die Karten ja immer haben, ich liebe ja Karten und irgendwie hänge natürlich auch an dieser Nordung, aber eigentlich ist die schon verhängnisvoll, weil die genau dieses choreografische Sehen - also diese Nordung macht es unmöglich, im Geiste irgendwo durchzuwandern. Oder man braucht eine Karte, die so groß ist, dass sie schon ein physisches Gegenüber darstellt, also 3 mal 5 Meter, um durch eine genordete Karte durchwandern zu können. Außerdem sieht man bei einer genordeten Karte immer das Ganze. In dem Moment, wo Du die Richtung wechselst, also Richtungswechsel macht das Raumerleben, wenn man so will, subjektiver, oder man müsste es eigentlich eher andersherum sagen: [27:10] die Nordung der Karte täuscht eine Nicht-Subjektivität vom Raum vor, die gar nicht vorhanden ist. Mit Google Earth hat man die Möglichkeit, also ich mach das auch öfters, ein Format, das dann irgendwann dazugekommen ist, was ich ganz gerne für Vorträge benutze, dass ich dann so mit Google Earth drüber fliege und dabei versuche, diese Wegelogik, oder die Art, in dem Fall dann weniger die Wegelogik, aber die Art, wie die Dinge auf dem Weg auftauchen, also diese Gehen von Erscheinung zu Erscheinung und und dass sich dazwischen auch Räume schließen und neue Räume öffnen, das klappt mit Google Earth sehr gut. [28:00] Das Google Earth ist dann da projiziert auf die Vortragsleinwand und dann fliege ich relativ weit runter, also auf Google Earth ist das immer eine Höhenangabe von 200 m, ich weiß nicht, worauf sich das bezieht, weil es letztendlich ja von der Bildschirmgröße abhängt und wie groß der Ausschnitt dann ist, aber egal, das sind immer so ungefähr 200 m, die da unten stehen, und in einem Anflugwinkel von ungefähr 45°. Das nennt sich Skip. Also ich skip dann so auf ungefähr 45° und bin dann schon relativ nah dran. Also in meinem Bildschirmausschnitt siehst Du dann auch schon einzelne Trampelpfade. [28:45] Wenn ich dann noch ein bisschen näher rangehe, sieht man sogar Kaninchenspuren. Also wo Kaninchen oder regelmäßig langgehen, also in gut aufgelösten Gegenden. Wobei die meisten städtischen Gegenden sind ja gut aufgelöst. Wenn man dann damit durch die Gegend fliegt und dabei die Richtungen wechselt, wie man es bei der Tour auch macht oder teilweise [unverständlich] das ist jetzt ne Wiese, die muss man aus idealerweise eigentlich aus dieser Richtung angucken. Keine Ahnung, oder lohnt es sich jetzt mal, die aus dieser oder dieser Richtung anzugucken. Oder lohnt es sich mal, sich die aus dieser und aus dieser Richtung anzugucken. Schauen Sie mal, wenn Sie von hier gucken, wie jetzt die Häuser in den Vordergrund treten [unverständlich] in den Hintergrund, wie das den Charakter der Siedlung verändert. [unverständlich] auf einmal nämlich der Dorfanger und nicht mehr die Wiese am Stadtrand und so weiter also solche Perspektiven. Das geht mit Google Earth halt wunderbar. Das ist wirklich ein ziemlich wichtiges Medium geworden. [29:53] Ich hatte im nicht vergangenen Herbst sondern davor, also vor eineinhalb Jahren so eine Tour, ne fünf Touren durch's rechtsrheinische Köln vorzubereiten für so einen städtebaulichen Workshop, „Rechtsrheinische Perspektiven“ hieß der. Und da hatte die Stadt mich beauftragt, für die fünf Teams aus Stadtplanern, Architekten und Landschaftsplanern, für diese fünf Gegenden jeweils eine Tour auszuarbeiten. Also die hatten alle fünf verschiedene Bearbeitungsfelder im Rechtsrheinischen. Und dann habe ich durch diese fünf Felder mehr oder weniger - manchmal haben wir diese Felder auch kurzzeitig verlassen, aber ungefähr innerhalb dieser fünf Felder - ne Tour ausgearbeitet und da habe ich mich mit der Organisatorin dieses Workshops, die ich mittlerweile auch gut ziemlich gut ins Rechtsrheinische eingearbeitet hatte, zusammengesetzt und dann ist sie bei mir ins Büro gekommen und ich habe ihr dieses Google Earth Lenkrad erklärt, wie das funktioniert und dann sind wir abwechselnd oben geflogen und haben überlegt, wie der Weg sinnvoll sein könnte. Und dann bin ich das noch mal abgefahren und habe das an manchen Stellen korrigiert, aber wir haben wirklich diese fünf Touren weitgehend in Google Earth konzipiert. Das ging natürlich nur, weil ich alle Orte kannte, sie die meisten nicht alle und dadurch konnten wir uns in etwa vorstellen, wie sich das anfühlt von dieser Mülldeponie runter, über die Bahngleise in das Wäldchen zu gehen und dann an den Baggersee zu kommen. [31:30] Das wäre natürlich, wenn das jetzt in einem Gelände wäre, das man nicht so gut kennt, dann könnte man das zunächst einmal annehmen, oder vermuten, dass sich das so und so anfühlt, dann müsste man es aber immer noch überprüfen. Und die Chance, dass das dann stimmt, übereinstimmt, mit dem was man da gesehen hat, hängt zum einen natürlich von der Qualität des Google Earth Bildes ab, dann noch von dem Zeitpunkt, wann es aufgenommen wurde, also z.B. Sommerfotos sind ja toll, auf Winterfotos kann man sehr viel mehr erkennen, weil im Sommer ist

immer alles einfach nur grün und dieses Grün ist ziemlich flach und einfarbig. Da kann man sehr viel mehr Strukturen, Bodenstrukturen sehen. [32:21] Und zum anderen hängt es natürlich davon ab, ob es eine Gegend ist, letztendlich selbst wenn die Gegend selber nicht kenne, ob ich diese Art von Gegend gut kenne, also zum Beispiel wenn ich im Ruhrgebiet rumfliege, das fällt mit selbst wenn es eine Ecke vom Ruhrgebiet ist, die ich nicht so gut kenne, z.B. den Osten vom Ruhrgebiet nicht so gut wie den Westen, dann kann ich mir an den meisten Stellen vorstellen, was für eine Art von Location das jetzt ist, wenn ich das sehe im Luftbild. In der Pariser Banlieue kann ich mir das auch gut vorstellen, das wäre mir z.B. in Stuttgart nicht möglich. Ich gehe davon aus, dass da ganz andere Parameter herrschen und da wär die Trefferquote von dem, was ich annehme und wie es wirklich ist, da lang zu gehen, sehr gering. Aber Google Earth ist schon ein super Tool, sowohl zur Vorbereitung als auch zum Nachvollziehen für andere.

HL: Nutzt Du auch andere Methoden zur Wahrnehmungssensibilisierung, wie z.B. die der Situationisten, die mit einem Stadtplan von London durch den Harz gewandert sind?

BS: Habe ich nie probiert, finde ich ganz lustig. Ne, habe ich nie probiert. Ich glaube, ich bin sozusagen einen Schritt weiter und hab den Schritt übersprungen, sozusagen. Es ist glaube ich relativ leicht, sich mit solchen Spielereien Vergnügen zu verschaffen. Aber das trägt natürlich nur bedingt. Ich geh mal davon aus, dass das nach zwei bis drei Stunden ausgereizt ist, dieses Vergnügen. Wahrscheinlich noch früher. Und ich will ja immer sehr große Bögen spannen. Und außerdem .. also was mir daran .. Historisch gesehen für die Zeit war das natürlich genial. Was mir daran nicht gefällt, ist dass man ... Ja, ich glaube nicht, dass es einem hilft, der Eigenlogik eines Ortes auf die Spur zu kommen. Und was ich ja immer mache ist, dass ich versuche, oder, ich kann nicht sagen, dass ich das mache, aber ich habe die Hoffnung, oder glaube daran, und bis jetzt kriege ich das dann auch meistens bestätigt, [35:22] dass ich in dieser Recherche an der ... also über meine Recherche nach der Eigenlogik des Weges in diesem Raum, weil diese Eigenlogik des Weges in diesem Raum, weil die Eigenlogik fällt ja von Raum zu Raum ganz anders aus, also die eine Wegführung, die sich durch diesen Raum logisch anfühlen würde, oder eben Eigenlogik hätte, hätte im anderen Raum überhaupt keine Eigenlogik, würde sich völlig an den Haaren herbeigezogen anfühlen. Ich vermute mal, dass ich auf der Suche nach der Eigenlogik des Weges auch der Eigenlogik der Gegend auf die Schliche komme, sozusagen. [35:59] Und die Erfahrung mache ich auch immer wieder, wenn ich mit meinen Recherchen zu Ende bin und der Weg steht und dann über die Gegend mich mit Planern oder so unterhalte, dann merke ich, dass ich die Gegend echt verstanden habe, im Zweifelsfall sogar besser als die, die da vielleicht schon seit 10 Jahren dran planen. Weil ich eben auf der Suche nach etwas, das sich in dieser Gegend logisch anfühlt, in meinem Fall ist es ein Weg, oder um etwas zu finden, was sich in dieser Gegend logisch anfühlt, wie eben ein Weg, muss man erst einmal kapieren, wie die Logik von der Gegend selber ist. [36:53] Also im Zweifelsfall, wenn ich als Architekt ein Haus baue und wirklich site specific arbeite ist glaube ich ein sehr [unverständlich] Prozess. Aber das meiste site specific Arbeiten von Architekten ist ja [räuspert sich] ist ja hm, Kontaktpflege, oder Propaganda oder, ist ja nicht wirklich .. Die nehmen sich ja meist nur einen Tag, halben bis dreiviertel Tag, um sich in der Umgebung umzuschauen. Und dann meine ich, man muss sich 2 Wochen umschauen, und dann braucht man aber auch nur noch einen halben Tag für den Entwurf. Und die sagen immer, das kann sich ja kein Mensch leisten, oder kein Architekt leisten, sich 2 Wochen umzuschauen. Und ich sage dann doch, Du hast die Wahl, Du kannst Dich 2 Wochen umschauen und dann brauchst DU nur noch einen halben Tag für den Entwurf oder Du schaust Dich einen halben Tag um und quälst Dich dann 2 Wochen mit dem Entwurf, weil Du nie weißt, was denn jetzt angemessen ist und die eine Richtung einschlägst und denkst: ah, aber ob das das richtige ist jetzt an der Stelle und so und dann machst du wieder was anderes. Guck dich 2 Wochen um und du wirst noch nicht einmal entwerfen müssen, sondern es kommt zu dir. [37:59]

HL: Können die das annehmen? Verstehen die das, wenn sie z.B. mal eine Tour bei Dir mitgemacht haben?

BS: Ja, tendenziell schon. Ich weiß nicht, inwieweit sie das dann nachher noch in ihrem Arbeitsalltag so umsetzen. Ja, dann kommt dann so ein ‚Du hast ja eigentlich recht‘. Es gibt eine Landschaftsplanerin, Hille von Seggern, kennst Du die? Die ist vor eineinhalb Jahren emeritiert, aber die hat an der Uni in Hannover gelehrt und die hat sich mit der .. die hat ein schönes Buch gemacht, dessen Titel ich jetzt vergessen habe aber deren Frage war: wie kommt Erkenntnis ins Entwerfen, oder so. Die hat sich damit beschäftigt, wie man eigentlich zu Ideen kommt. Also zum Beispiel jemand, der .. sich einfühlen ist das eine, dass man dann aber auch wieder Abstand nehmen muss und die Sachen laufen lassen muss. Also dass das so ein Wechsel ist aus Sachen suchen und Sachen auf sich zukommen lassen und so. [39:33] Und die hat glaube ich schon, also der würde ich glatt zutrauen, dass sie so gearbeitet hat. Ich habe sie ehrlich gesagt nie gefragt, ob sie mal bei einem konkreten Projekt so gearbeitet hat, aber so ausdrücklich wie sie diese These mitvertritt, sozusagen, auch in diesem Buch und so, halte ich das glatt für möglich, dass sie [unverständlich] das teilweise auf diese Art und Weise gemacht hat. Sie hat ja teilweise große Projekte gemacht auch. Sonst weiß ich nicht, keene

Ahnung. Ich weiß nur, dass Künstler oft oder tendenziell so arbeiten. Wobei das dann irgendwelchen, wobei das dann irgendwelche urbanistischen Vorschläge sind, manchmal ja, [40:20] aber mich interessiert eigentlich dann weniger, irgendeine Kunst an den Ort zu bringen, sondern diese Strategie, die im allgemeinen als eine künstlerische Strategie behandelt wird, wobei ich aber dann und durchaus mit Hille sprechen würde, das ist keine künstlerische Strategie, sondern das ist einfach die rechte Strategie. [40:47]

HL: Worauf kommt es Dir bei Partizipationsprojekten an?

BS: Also mein erstes Ziel ist, wie beim Touren auch, dass die Leute die Eigenlogik ihrer Umgebung begreifen, Spaß daran kriegen. Dann fallen mir selber, im Laufe der Zeit dann auch der ein oder andere ... Aktion oder Eingriff ein, und dann ist es natürlich, also das sind dann Eingriffe, die [unverständlich] durch diese Eigenlogik oder sowohl als auch, die durch diese Eigenlogik überhaupt erst Sinn machen, durch den Kontext, den räumlichen Kontext, und durch die dann räumliche Kontext auch noch einmal klarer wird, oder die Eigenlogik auch klarer wird. Und das sind dann Sachen, die ich dann gerne mit den Leuten gemeinsam realisiere, weil sie dann dabei ziemlich viel verstehen. Zum Beispiel hatte ich mal ein Projekt auf der Schwäbischen Alb, das hieß „Kunst im Dorf“. Das war aus so einem Entwicklungsprogramm Ländlicher Raum, das war so ein kleiner eingeladenen Wettbewerb und da habe ich vorgeschlagen, und dieses Dorf hat ne sehr ausgeprägt Haufendorfstruktur. Weißt Du, was „n Haufendorf ist? [42:35]

HL: Ja.

BS: Also die Häuser stehen so kunterbunt durcheinander gewürfelt, wie wenn man so ein Haufen Würfel in der Hand hält und die Hand dicht über dem Tisch hält und dann darauf fallen lässt. Und das ergibt sich im Wesentlichen aus der Erbteilung, durch die Realerbteilung, weil immer alles durch alle Kinder geteilt werden muss, eben auch Haus und Hof, werden die Grundstücke immer weiter geteilt und es entstehen eine Menge Grundstücke mit Passagerecht, wo man über Nachbars Grundstück zu seinem eigenen Grundstück gelangen muss. Meistens war das dann irgendwann mal innerhalb der Familie, aber dann verkauft jemand, dann ist es nicht mehr innerhalb der Familie und so weiter. [43:14] Dieses Dorf hat eine sehr ausgeprägte Struktur auf diese Art, mit teilweise sehr engen Räumen, also ganz schmalen Gassen, die sich zwischen den Häusern ergaben. Teilweise großen Wiesen mitten im Dorf, die außer ein oder zwei Leuten nie jemand ging, weil sie total gefangen irgendwo zwischen den Häusern lagen. Und die Dorfstraße wurde zu dem Zeitpunkt neu gemacht und der Bürgermeister hatte die Idee, also der dachte, das Dorf bräuchte jetzt mal einen Dorfplatz, weil das Dorf hatt' keine, was bei so kleinen Dörfern mit gerade einmal, die haben glaube ich - Moment, ich überleg - so 500 Einwohner, auch kein Wunder ist, die brauchen keinen Dorfplatz. Die können sich einfach - also der hat ein großes Rathaus gebaut und wollte dann eben auch einen Dorfplatz haben. Und ich sollte dafür - und der eigentliche Dorfplatz ist dieses ganze Dazwischen, sind diese kleinen Gassen. Diese Wiesen und so, weil das ist ein unheimlicher Reichtum, [44:16] das ist alles durchgängig aufgrund dieser alten Passagerechte und die einzigen, die das jetzt so in ihrem Alltag nutzen sind eigentlich die Kinder, die als ne Abkürzung zum Kindergarten, oder zur Schule oder zu ihren Freunden diese Wege entlang gehen und da sagt auch keiner was. Es wär doch schön, wenn die Erwachsenen wenigstens zu festlichen Anlässen, zu denen man auch einen Dorfplatz benutzt, denn im Alltag ist da ja auch nicht viel los, beleben könnten. Oder spielen wenn man das da bespielen würde. Und in Vorbereitung dieses großen Festes, was dann auf diesem verstreuten Dorfplatz sozusagen stattfand, damit die Leute das dann überhaupt erst einmal verstehen, warum das dann ausgerechnet da stattfand, quasi an ihrer Hintertür sozusagen, an den Hintereingängen der Häuser, habe ich Führungen durch das Dorf gemacht, [45:19] wo ich dieses Geflecht abgegangen bin, wo ich dann vorher überall um Genehmigungen gefragt habe, dass wir da lang gehen können. Auch wenn man da plötzlich durch Zäune oder durch Türen durch muss, damit es da kein blödes Gerede oder so gibt, na gut. Diese Struktur, die setzt sich im Neubaugebiet auf ganz interessante Weise fort. Also in dem Altbaubereich ist diese Struktur sehr plastisch, weil die diese sehr enge und sehr weite Räume hat und in dem Neubaugebiet hast du ne relativ konventionelle Parzellierung, und zwischendrin, und die meisten Grundstücke sind auch bebaut und diese ganzen Grundstücke sind mit Lücken in zwischen Hecken untereinander verbunden, weil die Familien sich alle seit Generationen kennen, das sind nämlich immer die Senioren, [46:11] die jetzt gerade im Neubaugebiet gebaut haben, weil ihnen die alten Anwesen oder Höfe im Dorfkern ihrer Eltern zu marode waren. Und seit Generationen sind die miteinander bekannt, teilweise auch verwandt sind und deswegen haben die alle diese Lücken zwischen ihren Hecken. Das ist eine ganz schöne Struktur, die zwar nicht so plastisch ist wie im Altbaubereich, und in weiten Teilen ist das ja auch relativ vorhersehbar, was hinter der Lücke kommt, nämlich einfach der nächste Garten mit relativ tiefen Einfamilienhäuschen drin, aber es macht trotzdem Spaß, auf diese Weise da durchzugehen. Zwischendrin gibt es immer wieder größere freie Grundstücke, wo jemand nicht gebaut hat und das Grundstück für seine Kinder oder Enkel oder so vorhält. Diese Grundstücke sind nicht so häufig, weil eigentlich da eine Baupflicht

besteht, also wenn Du da ein Grundstück gekauft hast, musst du innerhalb von soundsoviel, keine Ahnung, also innerhalb von 3 Jahren oder so auch bauen. Und es gibt ein paar Grundstücke, bei denen das der Fall ist, weil die Leute diese Grundstücke mit der Gemeinde getauscht haben, also zum Beispiel gibt es einen, der hat sein Land, der hatte das Land, auf dem die Gemeinde das Klärwerk bauen wollte, dann hat der gesagt, na gut, dann will ich dafür ein Baugrundstück für ein Einfamilienhaus, also das Nachbargrundstück neben meinem haben und zwar ohne Bauaufgabe, damit man meine Kinder oder Enkel da irgendwann noch einmal bauen können. Jedenfalls hat der dieses Sonderrecht dann bekommen und hat diese Dame das Sonderrecht dann bekommen und hat zu 3 Seiten freies Grundstück und ihr eigenes Haus liegt auf einem Eckgrundstück, und wenn du jetzt ein Eckgrundstück einzeichnest, Straße rechts und links, und du nimmst, du teilst das dann in normale Parzellen auf, dann hat sie an dieser Wiese 3 Nachbarn, eine zur einen Seite, einer zur anderen und einer so über Eck. Und sie hat ihr Haus, mit Vorgarten, zur Straße hin, das ist so ein Plattenweg, der da hin führt, und diese Wiese, die ihr Haus zu 2 Seiten umgibt, die schießt ins Kraut und einmal im Jahr kommt glaube ich irgendein Bauer, der das für die mäht und das Heu dann kassiert. [48:24] Und dann habe ich sie gefragt, ob wir nicht .. Aber diese Nachbargrundstücke, haben dann auch wieder diese Lücken in den Hecken. Die Wiese stand aber hoch, das heißt es zeichnet sich kein Weg zu diesen Lücken ab. Und dann habe ich sie gefragt, ob ich mir ihren Rasenmäher leihen könnte und einen Weg durch die Wiese darüber ... fräsen könnte, sozusagen, zu den Lücken in den Hecken ihrer Nachbarn. Und dann ist sie mit mir zu ihrer Garage gegangen, hat den Rasenmäher rausgeholt und hat gesagt: Sie gehen vor, mähen tue ich selber. Und dann sind wir auf die Weise da durch gegangen und haben dann diese beiden Wege, also es war ein Weg, von dem der andere dann abzweigte, in die Wiese gefräst. Und die Frau hatte nen Heidenspaß. Und die hatte in den weiß ich nicht vielleicht 20 Minuten, die die Aktion brauchte, wahrscheinlich mehr von dem Projekt kapiert, als alle anderen oder als viele, die bei mehreren Touren also bei mehreren dieser Begehungen dann teilgenommen hatten. Sowas sind natürlich fantastische Momente, die dann auch, die sind dann auch bei mir wenn ich Touren mache, [49:32] die dann, die wenn ich diese Touren mache, die gibt es in der Vorbereitung oder in der Ausarbeitung immer wieder, z.B. wenn ich von Leuten solche Gefallen haben will, oder wenn ich bei jemandem durch den Garten will oder wenn ich sage, keine Ahnung, ich will durch den Baumarkt zur Kasse rein und zum Notausgang wieder raus, weil ich diese Luftlinie, keine Ahnung, vom Parkplatz zum Baumarkt zum Baggersee, der dahinterliegt oder sowas gehen will, dann muss ich den Leuten ja erklären, warum ich da durch will. Und wenn sie nicht selber einen Sinn dadrin erkennen, also wenn sie nicht selber erkennen, dass das Sinn macht, da in dieser Richtung durchzugehen, dann sagen sie: der Typ ist ja einfach nur ein Spinner, warum soll ich dem das denn erlauben. Also muss ich mir, also zum einen muss ich mir vorher ganz genau überlegen, ob das sein muss, ob ich da durch will, warum ich da durch will, um es ihnen dann in Worten, die sie verstehen, erklären zu können. [50:29] Und das funktioniert meistens ganz gut, ich warte damit immer bis zum letzten Moment. Ich kann das nur machen, wenn ich wirklich davon überzeugt bin, weil wenn ich dahin gehe zu einem Zeitpunkt wo ich denke: ja, das wäre vielleicht eine Möglichkeit aber vielleicht gibt es andere, die noch besser sind, dann kann ich das nicht mit genügend Überzeugung rüberbringen und dann klappt es eben auch oft nicht. Also muss ich da natürlich erst hin, wenn ich weiß: das wär's. Das ist natürlich andererseits für mich blöd, weil wenn das dann nicht klappt, dann bin ich gearscht, dann kann ich alles von vorne anfangen. Also dann muss ich ja viel mehr umstricken, als wenn zu nem früheren Zeitpunkt schon wüsste, ob das geht oder nicht. Aber was ich halt immer wieder die Erfahrung gemacht habe ist, wenn man den Leuten das erklärt, macht das viel mit den Händen, also weil das ja um Bewegung geht, um Richtungen, um offener oder geschlossener oder zugespitzter Hand, also wenn ich jetzt erklären will, keine Ahnung, dass man durch ihren Baumarkt, also vom Parkplatz durch den Baumarkt zur Kiesgrube will, dann würde ich wahrscheinlich mit einer gespreizten, offenen Hand, mit der Handfläche nach unten zeigenden Hand den Baumarktparkplatz beschreiben, also sozusagen den Baumarktparkplatz beschreiben, also sagen, wir kommen über den Baumarktparkplatz und das ist ja einfach eine große, gespreizte, offene Hand mit der Handfläche nach unten und dann kommt ihr Baumarkt und dann würden die 5 Finger so vorne zusammengehen, so wie wenn man, keine Ahnung, ein [unverständlich] aufnimmt und den dann dem Arzt zeigen muss sozusagen, und dann müssen wir durch ihren Baumarkt durch und dann kommen wir hinten raus, dann würden die 5 Finger so zusammengehen, und dann kommt der Badensee, dann würde die Hand so abknicken und nach unten gehen. SO und ich merke, ich mach das .. Das ergibt sich immer spontan in dem Moment, ich hab mir jetzt auch gerade überlegt, du wärst jetzt die Frau vom Baumarkt, deshalb bin ich darauf gekommen, wie ich das beschreiben würde. [52:39] Und ich merk immer, dass die Leute den Handbewegungen relativ aufmerksam folgen. Und dann so grinsen und sagen: OK, ich spreche mal mit dem Geschäftsführer. Oder so, also ich glaube aus dieser Verbindung, mit den Worten mit dieser Bewegung und natürlich auch mit einer gewissen Eindringlichkeit, also dass die merken, der will das wirklich, dem tue ich einen echten Gefallen, wenn ich dem das ermögliche, ich glaub, also das ist natürlich beides: Sie müssen zum einen selber einen Sinn dadrin erkennen, und das, was sie darin selber nicht, also der Rest, der ihnen unerklärlich bleibt und ein bisschen rätselhaft, den müssen sie dann aus purer Gefälligkeit tun wollen, dafür müssen sie halt erkennen, dass es mir wirklich wichtig ist.

HL: Dazu kommt dann also noch eine Choreografie der Hand, die Türen und Wege öffnet. Du hast vorher gesagt, dass Du Aktionen und Eingriffe machst, Du nennst das nicht Interventionen.

BS: Ach so, ich hab das Wort jetzt nicht benutzt, Interventionen. Also, am wohlsten fühle ich mich mit Aktionen. Mit dem Begriff. [54:16]

HL: Ich frage deshalb, weil das ja ein in der Stadtforschung und -kunst ein viel genutzter Begriff ist.

BS: Interventionen klingt für mich immer so, ich bin kein Lateiner, ich weiß nicht, was das eigentlich wirklich genau heißt, aber klingt für mich immer so, also würde man etwas unterbrechen. Also als wäre irgendwo was am Ablaufen oder als gäbe es irgendwo eine Routine oder so und man würde sie unterbrechen. Aber ich will mich eigentlich, will mich ja eher einschreiben, als unterbrechen. Vielleicht lautstark einschreiben, oder das Hauptereignis werden oder was auch immer, das kann durchaus sein, aber ich sehe es eher als ne .. Also Intervention - dieses Unterbrechende daran mag ich nicht, weil ich versuche, aus der Eigenlogik von einem Raum heraus zu arbeiten, dann ist es ja unwahrscheinlich, dass ich bei einer Unterbrechung rauskomme. Es sei denn, es ist eine Unterbrechung, die sehr bewusst auf diese Routine eingeht [55:40] und die was bestimmtes auf ne Weise unterbricht, aber wenn das denn dann so superspezifisch geschieht, wie das dann durchaus ja der Fall sein kann, dann ist es auch schon fast keine Intervention mehr sondern eine Bestärkung durch das Gegenteil, oder was auch immer. Interventionen klingt so ein bisschen - also wenn es jetzt irgendwas. Eigentlich meine Vorstellung von Intervention wäre die klassische blöde Drop Sculpture, das ist eine Intervention. Das ist natürlich meistens nicht gemeint, meistens, also die Leute, die mit Interventionen arbeiten, nehmen für sich ja auch in Anspruch site specific und kontextabhängig zu arbeiten. Aber wenn ich einfach nur das Wort Interventionen höre, dann jetzt wo wir drüber sprechen ist das für mich am ehesten die drop sculpture. [56:41] Also da ist ein Kontext und ich lasse irgendetwas anderes darein plumpsen, was es unterbricht - und das will ja keiner mehr.

HL: *mit meinen Fragen am Ende, darf ich mich vielleicht noch einmal an Dich wenden, wir kennen uns von den Explorationen, ich erkläre BS wo wir uns unterhalten haben. Beschreibe den Weg wo wir uns unterhalten haben, ich meine, wir waren da auf Fahrrädern, BS erinnert sich richtig, wie ich nachher anhand von Bildern nachvollziehen kann und sagt, wir wäre da zu Fuß gewesen, beschreibt die Strecke noch einmal.*

BS: Es gibt manchmal Momente, wo mich jemand anspricht und ich kann mich dann hinterher, also kann das dann mit dem Ort sozusagen ... [59:40]

*BS sagt, es gibt Momente, in denen ihn jemand anspricht, wo er sich dann ganz genau an den Ort erinnert. Das klappt aber nur zu Fuß, weil man auf dem Fahrrad ja immer nach vorne guckt. Fand beide Explorationen Gruppen sehr nett, hat ihm viel Spaß gemacht.*

BS: Mir ist noch etwas zu Interventionen eingefallen: [1:00:51] Zu Interventionen und Aktionen. Ne, ich hab's vergessen. Es ging dann glaube ich mehr um die Aktionen. Aber es ist dann ja auch nicht so wichtig. Doch: Was mir am Begriff Aktionen gefällt ist, wenn es eine Beteiligungssache ist, dann ist es tendenziell nicht so wichtig, was am Ende bleibt. Das ist auch ein bisschen wichtig, weil die Leute natürlich dann Spaß dran haben, wenn sie dann ein Ergebnis sehen, aber tendenziell finde ich, dass bei so Beteiligungssachen die Aktionen schon im Vordergrund stehen. [1:01:46]

HL: Also das „Machen“ selber?

BS: Das Machen selber. Und da finde ich einfach, den Begriff Aktion ... der ist der näher dran als das Wort Eingriff, also einfach so von dem was man damit assoziiert.

HL: Ich finde, Eingriff hört sich immer so an, als würden die, die eingreifen, wissen was richtig ist. Wie beispielsweise ein chirurgischer oder militärischer Eingriff: wir intervenieren in Libyen, weil wir wissen, wie Demokratie geht. Raumlabor Berlin benutzt den Begriff auch gerne, ich weiß, was sie meinen, finde aber den Begriff falsch.

BS: Ich wusste gar nicht, dass die den so viel benutzen. Ich kenne die gut, ich mag auch vieles, was die machen, nicht alles, aber vieles. Aber das stimmt, ich finde den Begriff auch nicht so glücklich. Ich habe eben versucht mein Unwohlsein damit zu beschreiben, aber was du gerade gesagt hast trifft es fast noch besser. Das stimmt, es gibt den militärischen Eingriff, das kenne ich natürlich, aber das war mir gar nicht so klar.

HL: Raumlabor nutzt den Begriff sogar auf ihrer Webseite als Unterpunkt.

BS: Was ich noch mag ist den Begriff des etwas gemeinsam entwickeln. Das klingt ein bisschen sozialpädagogisch, aber ich mag's trotzdem. [1:03:40]

HL: Nicht alles, was Sozialpädagogik ist, ist schlecht.

BS: Ne, genau.

HL: Darf ich das Interview nutzen für meine Arbeit?

BS: Ja, selbstverständlich. [1:03:58]

HL: Vielen Dank!

GESAMT: 1:04:30

## **Sieverts II: Transkript einer Videoaufnahme vom 09.08.12 von Boris Sieverts.**

Sieverts erklärt auf der Videoaufnahme den Weg auf Karte und macht Angaben zu seiner Orientierung:

BS: Äh, genau, also wir sind, äh, Moment, wir sind ja diesen Wald hier runtergefahren, und dann hier an diesem See entlang, hier war der Sportverein, mit den vielen Tennisplätzen, und dann, und hier das Freibad und so, ne, und dann hier lang, und dann diese Straße hoch, die hier, und dann hier rein, also, zu diesem Sportplatz, und dann hinten lang und dann, hier sieht man die verschiedenen Höhen, diese Plateaus, ne, ganz hoch, jetzt sind wir, also der Weg, der da links runter geht ist der hier, der kleine da, ne diese gestrichelte Linie, der kommt da raus, und da sieht man, dass man dass hier diese alte Halde noch relativ dicht umsiedelt ist von allen Seiten und da wo der Park hinsoll, die neue Halde, da ist auf der anderen Seite halt nicht mehr viel, ne.

HL: Wie hast Du Dir das nun gemerkt, woher weißt Du, dass das der Weg ist?

BS: Naja, weil wir ja bis an die Spitze, also hier geht es ja nicht weiter, wir sind ja bis an die Spitze vorgefahren, also wir sind ja so und dann ganz hoch, ne auf das Plateau und dann ziemlich steil auch wieder runter das Plateau und sind jetzt hier, den Weg, den wir auf den letzten Metern dann tatsächlich genommen haben, der ist nicht drin.

HL: und woher weißt Du, dass das gerade die Straße war, die wir hochgefahren sind?

BS: Weil wir ja nach dem Bad über den Bach gefahren sind und dann die nächste links rein. Also, das kriege ich natürlich mehr mit als du, weil ich ja immer die Entscheidungen fälle, wo wir lang gehen. Also kann ich das hinterher auch besser nachvollziehen. Wenn man nur hinterherfährt, ist es immer schwieriger.

## **Sieverts III: Video-Interview zur Kommentierung meiner dokumentierenden Fotos mit Boris Sieverts am 18.8.12**

**Video-Interview mit Boris Sieverts am 18.8.12, nach Ende der Recherche in Dinslaken (ca. 18 h) Dauer. Ca. 22 min**

**Idee:** Videointerview als Instrument der Datensammlung: Befragung des Forschungssubjektes über das Material zur Überprüfung von Hypothesen (vgl. Flick 2012, 306): Boris Sieverts kommentiert eine von mir vorab festgelegte Auswahl meiner Foto-Aufnahmen seiner Recherche (Dauer: 00:22:20) inkl. Audio-„Sicherungskopie“ (Dauer: 00:23:53), Video: um zu sehen, worauf er zeigt, was er ansieht etc.

(Zeiten) beziehen sich auf die Datei des Audio-Interviews,

[Zeiten] beziehen sich auf die Datei des Video-Interviews

(einrichten der Technik, Reden über Technik)

BS: Aber es war echt ein schöner Tag heute.

HL: Total gut. Finde ich auch. Es fühlte sich auch so an, als brauchte es diesen Tag heute noch.

BS: Ja. Das Schönste zuletzt, so ungefähr.

HL: Genau. Das Beste kommt immer zum Schluss. (00:58)

BS: Dann soll man ja auch aufhören.

HL: Ja, man muss nur wissen, wann das ist. (01:13)

HL: Hast Du etwas dagegen, dass ich das jetzt aufnehme? (00:01:35)

BS: Nee, nee.

HL: Ich habe ein paar Fotos ausgewählt von den Touren, wo ich immer mal fotografiert habe, was du fotografiert hast, bzw. Dich beim Fotografieren oder wo Du irgendwohin geguckt hast und wo ich dachte: Aha, OK, das ist irgendwie was. Da suchst Du etwas, da findest Du etwas. Ich würde mich freuen, wenn Du einfach die Fotos durchklickst und einfach mal etwas dazu sagst. Das kann total assoziativ sein. Wenn Dir nichts einfällt: einfach weiter. (02:08)

(Erklärungen und Justierung der Technik, BS stört Leiste / Menü in der Bildvorschau, will sie weghaben (ästhetisches Empfinden?!), macht Kompliment über die Qualität der Bilder bzw. Kamera, sieht genau hin, wendet sich dicht an Monitor)

BS: (Bild 1: CIMG0089 Kopie.JPG) Das war am Anfang, ne? Sind die chronologisch, die Bilder? (03:50) [02:22]

HL: Glaub schon so ein bisschen, ja.

BS: (BILD 1): Das war am Anfang, wo wir losgegangen sind. Ich habe mir die Bilder ja gestern auch noch einmal angeguckt und ein bisschen sortiert und doppelte und dreifache weggeschmissen. Da fiel mir erst so richtig dieses Mädchen auf, wie komisch verlassen es da rumsitzt, ich glaube, da ist ihre Schwester, aber auf meinem Foto sieht man die nicht, da sitzt die echt ganz allein, weil mein Ausschnitt ein bisschen mehr nach da ist. Und was ich da fotografiert habe, war diese helle Sandfläche und dann diese Bäume und das leuchtende Grün drumherum (04:26). Das war so für meine Fotoserie, die heißt Lichtungen. Und das war so eine Lichtung. Also Lichtung und .. da sind... Also Bilder wo die Anmutung von der Lichtung ist, obwohl es meistens gar keine richtigen Lichtungen sind. (04:42) [03:17] (BILD 2: CIMG0091 Kopie): Da war ja hier nebenan die Frau, mit der ich mich kurz unterhalten habe und gesagt habe, dass ich das so schön da fände und die erzählte, dass sie selbst erst seit einem Jahr da wohnt und es auch ganz angenehm fände. Auf meinem Foto kriegt man ein bisschen mehr mit, aber auch nur ein bisschen mehr, was da so an Leben herrscht zwischen den Häusern, mit der Wäsche, und da sieht man die Frau auf dem Spielplatz, und da ist ja noch die Wäschspinne und da hinten ist glaube ich glaube ich jemand unter dem Baum. (05:18) [03:50] (BILD 3: CIMG0094 Kopie.JPG) Das war die Sackgasse. Also dieser Weg zwischen den Gärten, der am Ende ich glaub als einziger nicht weiter ging, alle andern die führten ja immer durch. (05:35) [04:10] (BILD 4: CIMG0095 Kopie.JPG) Da fand ich hier dieses Detail einfach ganz schön. (05:40) [04:15] (BILD 5: CIMG0099 Kopie.JPG) Von den Garagen haben wir ja sehr viele gesehen. Das hatte ich fotografiert wegen der ... doch, wegen der Symmetrie, genau. Irgendwie waren an dem Tag so viele symmetrische Sachen gewesen. (06:00) Da habe ich das dann da noch mitfotografiert, die Garagen. Und wahrscheinlich.. Oft sind dann da auch Sachen dabei, wo mir dann hinterher erst klar wird, warum ich das bildwürdig fand und da zählen dann diese Strommasten mit Sicherheit dazu, (06:21) weil es zum einen natürlich so Industrie-Monumente sind, dann natürlich auch das ganz Große und das ganz Kleine. Hauptsächlich, weil sie den Luftraum noch einmal mit gliedern. Das wäre jetzt hier nicht so nötig gewesen, weil durch die schönen Wolken sowieso schon viel Gliederung in der Fläche da besteht. Aber sonst sie Oberleitungen und Strommasten dafür ganz dankbar, weil sonst hat man einfach so eine große .. also auf dem Foto hat man hinterher eine große blaue unstrukturierte Fläche (06:53). Und Oberleitungen sind da eigentlich noch schöner für. (BILD 6: CIMG0108 Kopie.JPG) [05:32] Auch wieder Symmetrie und dieser Bogen hier beschreibt ne schöne Parabel. Auch ne ziemlich ungewöhnlich flache Kurve. (07:08) [05:42] (BILD 7: CIMG0120 Kopie.JPG) Das war der Parkplatz vom Strandbad an dem Baggersee. Weil das Wetter so Wetter so grau war, war der ja ganz leer und da war auch .. und der war ja sehr groß, wo man sich gar nicht vorstellen kann, dass der jemals voll ist (07:22). Und auch wieder diese Symmetrie mit den Mülleimern, die so dokdokdokdok standen und dann mit diesem komischen Plattenweg, wo dann rechts und links immer die Parkschneisen abgehen mit den [unverständlich] (07:37) [06:10] (BILD 8: CIMG0121 Kopie.JPG) Ach [abfällig, belustigt] diese aberwitzigen Thuja-Sammlungen, die Fotos davon sind auch ganz gut geworden. [06:22] (BILD 9: CIMG0122 Kopie.JPG) Da habe ich dieses Haus fotografiert, was auf der einen Seite, auf der Giebelseite diesen Klinker hat und auf der anderen Seite eben verputzt war mit diesem leichten Kulissen-Effekt, den das dadurch bekam. [06:35] (BILD 10: CIMG0123 Kopie.JPG) Genau, dieses Haus hier. Also ich finde das ein sehr schönes Detail, wie da die Ziegel und der Putz da aneinanderstoßen, an dieser Kante (08:13). So ein bisschen kann man das hier auch erahnen, das mit diesem .. also das Ganze ist ja so teilweise im Licht teilweise ein bisschen so im Schatten

von den Bäumen und jetzt fällt mir auch auf, dass man hier an dieser Kante nicht so recht weiß ... also ich glaube, da fällt der Schatten von den Bäumen ungefähr zusammen mit dieser Schmutzkante, ne. Also, man muss dazu sagen, dass im Ruhrgebiet die Häuser ja häufig so schmutzig sind, von früher, von der dreckigen Luft. Und da wo der Regen hinkommt, sind sie dann halt ein bisschen sauberer. Und wo der Regen nicht hinkommt - hier unter dem Balkon - sind sie halt noch so schwarz. Und das fällt hier mit dieser Schattenkante zusammen, was so eine komische Künstlichkeit erzeugt, dass das zusammen fällt. Man weiß nicht so recht, ob man dem trauen kann, sozusagen, und auch der Kulisseneffekt - also ich wiederhole jetzt einfach, was ich Dir damals erklärt habe, für die Kamera sozusagen - also die Häuser kennt man ja und hier haben wir ja so ein Beispiel, wo die Giebelwand auch verputzt ist und hier sind interessanter weise dann die Balkone unverputzt, aber das ist dann noch einmal eine andere Geschichte. (09:21) Und diese Fassaden sind ja etwas ganz Typisches. Also kennt ja jeder, diese Art von Haus. Und die steht natürlich für etwas, diese Art von Haus. Und wenn der Giebel dann so roh ist, dann hebt das ja diese Fassade als Bild hervor. Dadurch kriegt es auch so etwas Kulissenhaftes. Das hatte so eine verstärkende Wirkung. Ich sehe in den Häusern immer so etwas Prototypisches, das sind für mich immer auch irgendwie Bilder für ne Zeit und für einen bestimmten Städtebau und so. Aber dadurch, dass das hier durch diese Kulissenhaftigkeit so verstärkt wird, habe ich dann eben noch einmal angehalten, um zu fotografieren. Ansonsten habe ich schon so viele Fotos von dieser Art von Häusern und es kommt oft nicht so richtig rüber, was ich dadrin seh. (BILD 11: CIMG0127 Kopie.JPG) [08:56] Und dann dachte ich aber: vielleicht gelingt es ja damit. (10:24) Ich seh jetzt erst dieses , dreams come true' [GrFFITI AUF GARAGENTOR]. Das war so eine aberwitzige Stelle auf der Rückseite vom Supermarkt in Dinslaken, als wir da ziemlich am Anfang reinkamen. Da müsste jetzt eigentlich wie so ein Gegenschuss das Foto machen, das ich davon gemacht habe, das wär ganz schön, wenn das dadran wär (BILD 12: CIMG0133 Kopie.JPG) [09:17]- Das wär vielleicht sowieso ne ganz lustige Diashow, wenn wir immer Deine Bilder, wo Du mich fotografierst und hinterher was ich fotografiert hab. Hier, diesen Baum fand ich ganz schön, das ist ja auch ein Thuja. (10:58) Davon gibt's ja diverse Arten, ich meine, das wäre auch ne Thuja. Und der sieht aus wie computergeneriert, also wie ne Struktur, die der Computer immer weiter generieren kann, also es gibt ja so ne Strukturen: Wolken oder der Mandelbrotbaum. Und das sieht irgendwie genauso aus, bei dem. (11:16) (BILD 13: CIMG0147 Kopie.JPG) [09:52] Das war die Lichtung auf der kleineren Halde von dem Höhenzug, den wir erkundet haben. Die Fotos davon habe ich aber schon weggeschmissen, die sind nichts geworden. Nur grüne Soße, sozusagen. (11:33) (BILD 14: CIMG0149 Kopie.JPG) [10:09] [lacht] Es ist echt lustig, dass ich da immer so drin steh. Das fand ich einfach nen schönen Hinterhof, weil das Haus so klare Kanten und Formen hat. Und hier ist dann dasselbe Haus in grau verputzt und schmutzlig, das wird also gerade erneuert. Und hier ist keine einzige klare ... also hier ist totale Auflösung und das bot sich auch ganz gut der Kamera dar. (12:07) (BILD 15: CIMG0151 Kopie.JPG) [10:41] Das ist ganz gut geworden, das Bild darüber, auch mit diesem Baum. Diese Birke da in der Mitte, die ist bei mir nur ein bisschen da drauf, aber es wirkt ziemlich gut. Wohingegen die Bilder ohne die Birke, also eins weiter von hier, also von hier fotografiert, mit dem Hochspannungsmast im Hintergrund, habe ich auch schon weggeworfen, da ist nix, also da ist nicht drauf, was ich dadrin gesehen habe. (12:30) (BILD 16: CIMG0152 Kopie.JPG) [11:06] Genau, das war einfach ein tolles Objekt, dieser Räucherforellenladen. (12:38) (BILD 17: CIMG0156 Kopie.JPG) [11:11] Das war auch ein tolles Objekt, dieser Blumenständer. Blumensäule. (12:45) (BILD 18: CIMG0157 Kopie.JPG) [11:19] Das auch. Das ist aber viel besser als meins. Also das hätt ich gerne. Also schick mir das mal.

HL: Du kannst total gerne alle kriegen.

BS: Das finde ich super, also dass da einer steht und darauf guckt, das finde ich in dem Fall total gut. (13:01)

HL: Weißt Du noch, was Du gesagt hast, dazu?

BS: Mmh, ja, als wir von hier waren, habe ich glaube ich nichts gesagt, aber von der anderen Seite hatte ich kommentiert, dass das eigentlich ne Straße ist, wie in Oberhausen, weil die Oberhausener Straßen auch so super kahl sind, also in der Oberhausener Innenstadt. Und sehr trostlos, wie von rechts und links dran gebaut ist und wie es von der Straße in die Häuser geht und so. Oberhausen ist da schon echt ein bisschen deprimierend, was auch daran liegt ... Also früher hatte man dann in Oberhausen wahrscheinlich von so überall von wo man guckt, das sollte ja auch mal Gute-Hoffnung-Hüttenstadt heißen, weil da war ja vorher gar nichts in Oberhausen, da war ja noch nicht einmal ein Bauernhof. Da gab's nur Heidelandschaft. (13:52) Also unfruchtbares Land und ein Wasserschlosschen. Nachdem man es dann letztendlich auch benannt hat: Schloss Oberhausen. Aber man wollte es zunächst Gute-Hoffnung-Hüttenstadt nennen, und ich gehe davon aus und was ich von Bildern kenne, hat man früher immer im Hintergrund noch diese Stahlwerke gesehen. Und die sind aber alle abgerissen und nur der Gasometer steht noch und dadurch fehlt der Hintergrund, der

diese Straßen, diese Arbeiterstraßen auch deren Geschichte erzählt. Und die sind jetzt so völlig ohne Legitimation zurückgeblieben. (14:22) Genau, und sowas habe ich in Oberhausen noch nicht gesehen. (14:31) (BILD 19: CIMG0159 Kopie.JPG) [13:06] Das hatte ich fotografiert wegen „weniger ist leer“ [Plakatmotiv von Brot für die Welt] und wir waren ja vorher gerade an so einer Stelle .. also zum einen kann man das natürlich auch auf diesen [unverständlich] beziehen. Wir waren ja vorher gerade an so einer Stelle, da war leer ist mehr. Aber trotzdem, ich mag diese Reklame, also diesen Spruch finde ich ziemlich gut: weniger ist leer. (BILD 20: CIMG0161 Kopie.JPG) [13:32] Genau, das waren diese vereinzelt Wohnhäuser mitten im Gewerbegebiet. Dahinten sieht man auch schon die Gewerbegebietshallen. Und dann war ja die nächste Einfahrt diese ganz tolle ... (BILD 21: CIMG0164 Kopie.JPG) [13:48] genau, die war wirklich großartig, weil da nur Grauwerte waren von den Garagen und eben auch der Halle dahinter, also nur dieser Betonstein und Blech. Und ich habe 2 Bilder, wo wirklich nur das Grau drauf ist. Ich mach das mal so, das ist schon ziemlich eindrucksvoll. (15:35) Und es sieht echt so ein bisschen nach Science Fiction irgendwie aus. Und dann habe ich auch noch 2 wo nur diese - was sind das - Hortensien, dieses üppige Hortensien-Beet ist und eins, wo hier die Hortensien sind und hier die Büsche. Und die beiden sind auch noch ganz gut. (15:57) (BILD 22: CIMG0166 Kopie.JPG) [14:32] Diesen Hof fand ich ganz toll, der so völlig ungeklärt ist, wo es von fast allen Seiten rein und raus geht, also so ne ganz zugige Ecke, sozusagen. Und auch die Grundstücksgrenzen sind überhaupt nicht erkennbar, zu welchem Haus nun welches Grundstück gehört oder ob die alle enteignet wurden für's Parken. Danach sieht's aber eigentlich nicht aus, wenn man genauer hinsieht, dann sieht man, dass die Flächen doch verschieden gestaltet .. und dann sitzt da in der Mitte, so als wenn vor mir jemand schon einmal die Großartigkeit dieses Ortes erkannt hätte, dieses magische Auge, oder wie auch immer man es nennen soll und gibt dem echt auch einen ganz tollen .. Fluchtpunkt, oder keine Ahnung. Also es sitzt da echt super. (16:57) (BILD 23: CIMG0170 Kopie.JPG) [15:30] Ühh, wo war das denn? Ach so, das war hier an dem Haus an der Hünxer Straße. (BILD 24: CIMG0178 Kopie.JPG) [15:39] [lacht] Das ist auch schön. Das war gegenüber von dem Blumenstand, da war der Blick darunter ganz schön, da an der Seite. Aber ich hätt gar nicht gedacht, dass das so fotogen ist, wie der dadrin steht. Auch wieder Symmetrie, ne? Es ist fast genau die Mitte des Bildes, du hast fast die Hälfte des Bildes mit Haus und die andere ohne Haus. (17:32) Aber es ist auch schön, wie hier dieses Ding .. also es steht alles für sich. Dieses Blumenschild überschneidet sich nicht mit der Linie. Hier diese Spitze fällt nicht mit dem Straßenrand zusammen, das ist ja immer wichtig, das klar ist, wo die Sachen anfangen und aufhören. (18:04) (BILD 25: CIMG0180 Kopie.JPG) [16:37] Da fand ich die Strohballen einfach schön. Also ich hab erst auf den zweiten Blick gesehen, dass die diese grünen und roten Streifen an den Rändern haben, aber ich finde es einfach schön, wie die so eine Tiefe auf diesen Ortsrand hin erzeugen von Bruckhausen. (18:34) (BILD 26: CIMG0182 Kopie.JPG) [17:04] Hier fand ich es schön, wie die Straße so nach und nach ausläuft und das sieht man jetzt nicht, weil ich da im Bild bin, zum Trampelpfad wird. (18:40) (BILD 27: CIMG0186 Kopie.JPG) [17:14] Ach so, das war dann die Straße da reingefahren. (BILD 28: CIMG0187 Kopie.JPG) [17:21] Das Tor, das verschlossene. (18:55) (BILD 29: CIMG0191 Kopie.JPG) [17:22] Die Durchfahrt, die die Straße unter den beiden Halden verbindet, da fand ich auch wieder den Tunnel ganz schön. Aber das Foto ist, zumindest von der Seite, nix geworden. (19:07) (BILD 30: CIMG0199 Kopie.JPG) [17:42] Dieser Geocache. Ich hab noch nie einen Geocache gefunden und frag mich immer noch, ob die wohl häufiger in solchen Tresoren drin sind oder ich hatte mir immer vorgestellt, da ist einfach nur ne Blechdose im Boden und ne kleine Markierung drauf, keine Ahnung, ein Stein oder so. Aber das war ja jetzt schon sehr aufwändig und professionell, mit dem Tchibo-Tresor. (19:35) (BILD 31: CIMG0201 Kopie.JPG) [18:10] Die alte Landwehr. (19:43) (BILD 32: CIMG0205 Kopie.JPG) [18:18] Hmm, das ist auch lustig. Das war glaube ich bei dem wiederholten Versuch, einen Zugang von der Straße auf die Halde zu finden. (19:56) (BILD 33: CIMG0208 Kopie.JPG) [18:30] Das war auch noch einmal ein Versuch, einen Zugang zu finden und dann machte hier der Graben so ne Kurve und da wurde es so schwarz und morastig und irgendwie war dieses Schwarz und Braun mit der Kurve so um den Baum herum und dem leuchtenden Grün davon rechts und links, ich fand's so ein ganz schönes, jetzt sag ich das Wort trotzdem „Natur“-Detail. Ist aber auf dem Foto auch nichts geworden, was aber auch daran liegt, dass die Optik, mit der ich die Tage unterwegs war, nicht so gut ist und da fehlt dann letztendlich die Feinheit in der Zeichnung. (20:42) (BILD 34: CIMG0210 Kopie.JPG) [19:16] Hab ich dann gestern mal festgestellt. Genau. Das ist wenn man über's Gelände drüber geht, quer sozusagen über die Zechen .. also die Zeche hat ja ne große Nord-Süd-Ausdehnung und wenn man quer dazu geht und den Geländer-Versprung mitnimmt von der Niederterrasse des Rheins auf die Mittelterrasse, dann kommt man oben hier raus und ist dann in einer ziemlich anderen Landschaftsform. Und das finde ich total schön, dass da dann keine Straße weitergeht, sondern nur dieser Weg, der das Feld teilt wie bei Moses, mit dem Wasser. Das finde ich gibt ne super Eröffnung in diese Landschaft, weil man ist gerade da angekommen, steht vor diesen Feldern und dann macht es so ... [GESTE: Hände vertikal / Daumen nach oben aneinandergelegt, öffnet sie zu beiden Seiten nach außen]. Das finde ich echt ganz toll. (21:35) (BILD 35: CIMG0224 Kopie.JPG) [20:10] Das war die Lärmschutzwand, die die Betriebsstraße von der einen Halde auf die andere begleitet, was ich ziemlich

erstaunlich finde, dass die da ne Lärmschutzwand haben, weil die nächste Wohnbebauung ist doch relativ weit entfernt. (21:58) (BILD 36: CIMG0234 Kopie.JPG) [20:32] Das ist ne ehemalige Kohlenlagerfläche. Sehr schöne Fläche, auch mit diesen Flecken und ziemlich weit. Macht so ein weites Rund, das abgeschlossen wird von der Waldkante und auch wieder von dieser Schutzwand. (22:16) (BILD 37: CIMG0238 Kopie.JPG) [22:50] Da habe ich nur der Vollständigkeit halber einmal das ganze Profil von dieser Halde fotografiert, um es notfalls, falls ich es brauche, für meinen Vorschlag, montieren zu können. Aber ich glaube, ich werd's nicht brauchen, also falls ich da oben noch irgendwas Land-Art-artiges machen will, damit ich das den sehr weit geschwungenen Verlauf darstellen kann. (22:40) (BILD 38: CIMG0246 Kopie.JPG) [21:16] Das ist das Jugendzentrum, das evangelische in Lohberg, das leider zu ist. Mit denen hätte ich eigentlich sehr gern gesprochen, auch um zu fragen, was sie so machen und ob die Jugendlichen auch manchmal auf das Gelände gehen oder ob sie selbst schon einmal was auf dem Gelände gemacht haben, aber die machen erst nach den Sommerferien wieder auf. (23:05) (BILD 39: CIMG0246 Kopie.JPG) [21:39] Da habe ich hier diese 50er Jahre Hausfassaden fotografiert. (23:10) (BILD 40: CIMG0254 Kopie.JPG) [21:45] Da auch. (BILD 41: CIMG0256 Kopie.JPG) [21:49] Da auch (BILD 42: CIMG0261 Kopie.JPG) [21:51]. Lustig, das grüne T-Shirt immer in diesen grünen Gründen. (BILD 43: IMG\_0246 Kopie.JPG) [21:58] Da auch. Das war ja so ein schönes Detail hier mit dem Glasbausteinfenster.[Klickt weiter und damit zurück zum ersten Bild] Jetzt sind wir einmal durch, ne?

HL: Ja, genau. Vielen Dank! (23:41)

## Sieverts IV: Leitfaden-Interview mit Boris Sieverts am 18.8.12

### Leitfaden-Interview mit Boris Sieverts am 18.8.12, nach Ende der Recherche in Dinslaken (ca. 19 h), Teil 1 und 2, Dauer. Ca. 30 min

HL: Was machst Du mit den Fotos, die Du jetzt fotografiert hast? Wozu benutzt du sie? (00:28)

BS: Also das meiste habe ich fotografiert für dieses Archiv, das ich einfach immer weiter fortschreibe, mit diesen Bildgruppen, das sind - keine Ahnung - 50 Bildgruppen, oder so. Lichtungen, Baum in der Mitte ... Wenn ich so mehrere Fotos habe, wo so ein Baum so ganz blöd, richtig verboten eigentlich, genau in der Mitte, im Vordergrund, so dicht vor der Kamera steht, die ich aber mag, die Bilder, .. genau. Es gibt ganz formale Kategorien, wie Baum in der Mitte, es gibt Anmutungskategorien, wie Lichtungen, und es gibt Motiv-Kategorien, wie Autos, Industrie-Gebäude, oder so. Die Anmutungs-Kategorien sind mir die liebsten, oder wichtigsten. Dafür habe ich die meisten Bilder gemacht. IN diesen Serien, die ich gemacht habe, sind immer ganz wenig Bilder aus dem Ruhrgebiet, weil immer wenn ich im Ruhrgebiet war, musste ich immer unter großem Zeitdruck eine Tour zusammenstellen und hatte nicht die Zeit zu fotografieren, jetzt habe ich endlich mal ein bisschen Muße gehabt und konnte im Ruhrgebiet unterwegs sein und fotografieren. Das hat mir sehr viel Spaß gemacht. Und es war hier auch nötig, um reinzukommen. Es gibt Gegenden im Ruhrgebiet, da habe ich so viel Anhaltspunkte, da etwas drin zu erkennen, da brauche ich das nicht. Aber hier war ich ja jetzt schon 2-3 mal gewesen, bevor wir dann zusammen da waren und hab mich immer gelangweilt und Schwierigkeiten gehabt, reinzukommen. Mir hilft das reinzukommen. Systematisch nach Bildern, nach Ausschnitten und so zu suchen. Und wenn ich z.B. jetzt meinen Vorschläge ausarbeiten will, dann muss ich die Orte, an denen ich das machen will, brauch ich, um da was rein zu montieren, oder was auch immer. (02:47)

HL: Benutzt Du die Serien dann zu irgendetwas?

BS: Ich habe relativ wenig Gelegenheiten, die zu benutzen. Manchmal werde ich so im Fotografie-Kontext eingeladen, Sachen zu zeigen. An Kunsthochschulen, oder so. Dann zeige ich die immer sehr gerne, bin ich auch immer sehr dankbar, für die Gelegenheit. Aber weil ich ja mehr in dem Architektur- und Städtebau-Zusammenhang oder Kunst im öffentlichen Raum unterwegs bin, gibt es nicht so viel Gelegenheit. Ich habe einmal einen schönen Abend gehabt in Freiburg, da hatte ich nur einen Tag Zeit mich umzusehen und hab dann fotografiert und dann am selben Abend die Bilder gezeigt. (03:50) Ein bisschen vorausgewählt, aber nicht so doll und dann am selben Abend die Bilder gezeigt. Und eigentlich ... Ich habe mir ja die Bilder, die da entstanden sind, wo Du fotografiert hast [BS spielt auf die Vorauswahl an, die ich ihn zuvor gebeten habe, zu kommentieren] ja gestern schon angeguckt und mir dabei schon ein bisschen überlegt, weil ich ja manche weggeworfen und andere behalten habe, habe ich mir natürlich ein bisschen schon überlegt, warum ich das behalte und das nicht. Diese Gedanken, die ich jetzt hier nur wiederholt habe, die habe ich an dem Abend mit dem Publikum zusammen entwickelt, weil da waren auch Bilder, wo ich dann gesagt habe: also das gefällt mir jetzt besser und das nicht so gut, aber warum eigentlich? Wissen Sie warum das jetzt besser ist? (04:28) Und dann haben wir zusammen überlegt. Auf das meiste bin ich dann doch selber gekommen, weil ich das ja fotografiert und mich natürlich auch mehr mit auskenne, aber auf manches sind auch die Leute gekommen und das war ein ganz schönes Format. (04:44). War auch die einzige Möglichkeit, oder die einzige, auf die ich gekommen bin, mit so einer kurzen Vorlaufzeit, einen Vortrag über einen Ort zu halten. Sonst gucke ich mich ja wochenlang um, bevor ich über einen Ort was erzähle [schnippst nebenbei während der letzten Wörter]. Aber auf diese Wiese ging's. Wir haben dann letztendlich auch nicht über den Ort gesprochen, sondern nur über diese Bilder. Aber weil die Leute von dem Ort kamen, hat denen das dann ... Also der Film, was das mit dem Ort zu tun hat, der lief dann nur bei denen ab. (05:16) [schnippst wieder] der lief dann nur bei denen ab, ich war dann nur bei den Bildern.

HL: Und für die „Choreografie einer Landschaft“ hast Du jetzt eine Idee?

BS: Ich tendiere dazu, eines dieser 50er Jahre Häuser leicht verkleinert nachzubauen. Ich weiß noch nicht, mit was für einer Oberfläche und ob mit den Original-Farben, oder ohne die Farben, und aus Sperrholz oder gemauert oder gegossen, oder, keine Ahnung, auf jeden Fall aber mit Innenraum. Aber auch für den Innenraum weiß ich noch nicht, ob der dann einfach .. wenn das z.B. aus Latten und Sperrholz gezimmert ist, ob man dann von innen einfach die Latten und das Sperrholz sehen soll oder ob das ein cleaner, weißer Raum sein soll. Ob mit Dach oder ohne Dach, oder wenn Dach, vielleicht einfach ein Glasdach. Ich hätte gerne, dass, wenn man drin steht, die Fenster ... weil da kommen ja keine ... wahrscheinlich keine Geschosse und Fenster rein, sondern das ist dann einfach nur die Kubatur. Und dann hätt ich die Fenster gerne als Objekte und nicht als Lichtquelle, das heißt, der Raum muss sowieso .. der soll eigentlich so hell sein, dass er die Fenster nicht braucht als Lichtquelle, dass die Fenster dann einfach so Augen .. also zum Rausgucken sind. (06:46) Und helle Vierecke in der Wand auch, aber nicht die Funktion der Beleuchtung erfüllen. Die sollen

eigentlich funktionslos sein, so wie das ganze Ding ja ein Objekt sein soll und keine Funktion mehr haben soll (07:02). [BS Handy klingelt, deswegen hier Stopp und nach Ende des Telefonats weiter mit der neuen Aufnahme]

### **(120818\_Leitfadeninterview 2.WMA)**

(wieder einrichten, klären, wo wir stehen geblieben waren)

BS: Ich denke: 2 Standortmöglichkeiten: das eine wäre, dass es das Haus am See wäre. Ich finde diesen See ja saublöd, aber ich dachte, wenn es schon einen See gibt, dann wäre es ja vielleicht auch ganz schön, wenn es ein Haus am See gäbe, das dann auch in irgendeiner Form bespielt wird. Sei es, dass da Veranstaltungen stattfinden, mit einem Steg davor. Oder dass das eine kleine Gastronomie ist oder eine Spielausgabe, sozusagen, weil ich mir diesen See ohne Ort der Einkehr extrem trostlos vorstelle. Wenn man in dem See auch schwimmen könnte, wäre es natürlich besonders gut. Muss ich die Frau heute noch fragen. (01:01) Und die andere Möglichkeit, die ich viel toller fände, wär eben oben auf der kahlen Halde. Ich hatte zwischendrin auch überlegt die andere Halde oben auf der Lichtung, aber das wär nicht so gut. Aber auf der kahlen Halde, das wär natürlich super. Und dann würde ich auch gerne einen Garten dazu anlegen. Was mir daran gefallen würde: das sähe aus wie wirklich vom Himmel gefallen, wenn es da stünde, das Haus. Und gleichzeitig ist es ja für die Loh ... Also ich erkenn darin eine ziemliche architektonische Besonderheit, in diesen Häusern hier. Da hat schon jemand versucht, mit einfachen Mitteln echt ne schöne Gestaltung hinzukriegen, zumindest von der Fassadenseite. Von innen fand ich sie relativ banal. (01:52) Das eine, was wir gesehen haben. Aber für die Lohberger ist es wahrscheinlich das, was sie gar nicht sehen, wo sie sich keine Gedanken drüber machen. Es gibt die Gartenstadt, die hat ja, nicht nur in der türkischen Community sondern auch sonst ein Standing. Es ist ja auch total schön. Es sind schöne Häuser, es sind, glaube ich, auch ganz gute Wohnungstypen, das weiß ich nicht genau. Aber städtebaulich ist es ja super. Und ansonsten gibt es hier den Einfamilienhaus- oder Reihenhauses-, je nachdem, was man sich leisten kann, -Traum ein paar hundert Meter weiter. Dieser 50er Jahre Teil ist wahrscheinlich so der Inkognito-Teil und ich finde es aber bei ... also wenn das Wetter nicht gerade so strahlend ist wie heute sondern ein bisschen bedeckter (02:41) eigentlich den eindrucksvollsten. Also wie da die Grünräume verlaufen. Da gibt es z.B. ganz viele von diesen Lichtungsmomenten, wenn es ein bisschen trüber ist. (02:59) Bis gestern dachte ich auch noch so: OK, kann man machen, aber so richtig begeistert war ich eigentlich nicht von der Idee. Aber wo wir heute oben waren, also jetzt hätte ich richtig Lust, das Ding dahin zu setzen.

HL: Weißt Du, wann Du auf die Idee gekommen bist? (03:21)

BS: Die Idee, so ein 50er Jahre Häuschen nachzubauen hatte ich ganz am Anfang. Das ist ja ganz oft so, dass man auf die Ideen, die man als allererstes hat, zurückkommt. Direkt am ersten, also am, nach ein paar Stunden. Dann zwischendrin noch andere Ideen, eine Idee war mal, oben eine Seilbahn von Halde zu Halde sozusagen zu bauen, den Höhenzug entlang, dass man den so entlang fahren kann. Ja, es war im Prinzip ganz am Anfang, aber da habe ich sie mir noch im Park selber vorgestellt. Und dann hatte ich so ein bisschen Probleme damit, wie sie da stehen soll oder was sie da darstellen soll und mit diesem Wort „Haus am See“. Es gibt ja immer irgendwo Häuser am See, aber dass da dann so ein komisches ... Also Häuser am See sehen eigentlich genau so nicht aus, sondern die sind immer ausdrücklich als Gastronomie-Gebäude eigentlich gebaut. (04:25) Und das so ein totales Privat-Haus, Mehrfamilien-Privathaus Haus am See sein soll, das fände ich eigentlich ganz lustig. Das Konzept, das ich mir noch am ehesten im Park vorstellen konnte. Aber wie gesagt, auf der Mondlandschaft fände ich es schon viel, viel besser. (04:51)

HL: Wie hat sich die Idee gefestigt, dass es wirklich das Haus wird?

BS: Also zum einen dadurch, also ich habe es mir jetzt schon öfters vorgestellt. Wenn ich es mir nur im Kopf vorstelle, wenn ich in Köln bin oder im Zug sitze, wird die Idee nicht schlechter. (05:15) Manchmal hat man ja ne Idee und am nächsten Tag kann man sich nicht mehr dafür begeistern. Das ist nicht so. Dann auch mit dem Rumpfahen, bestätigt es sich. Auch mit dem Sehen von anderen Haustypen. Deswegen war es jetzt auch gut, mal nach Bruckhausen zu fahren. Wird für mich immer klarer, dass das schon die richtige Wahl wäre, dieser Typ als .. ich weiß gar nicht als was .. als .. wahrscheinlich als alles gleichzeitig: Stellvertreter, Gegenbild, Schnittmenge, von allem, was wir gesehen haben. Das wär so alles. Für manche ist es das Gegenbild, weil sie wahrscheinlich genau in so etwas nicht wohnen wollen. Für manche ist es Stellvertreter. Für die meisten ist es Inkognito, wenn sie die Häuser aufzählen müssten, die es in der Umgebung gibt, die dann vergessen würden. (06:11) Die stehen ja nie frei, sondern es sind ja immer mindestens 2 oder 3, meistens waren es sogar Dreierreihen. Ich glaub, wenn man das frei stellt, also mal ein Segment davon .. weil sie sind sehr schön, sie sind relativ kompakt in der Kubatur, mit so Anklängen an den Goldenen Schnitt, nicht ganz, aber wirklich sehr schöne Formate. Aber dadurch, dass sie immer zu zweit oder zu dritt stehen, sieht man immer nur das Lange, also den D-Zug. Ich glaub, wenn man das mal so frei stellt, als ein Ding, dann fällt es auch leichter zu erkennen, wie gelungen die eigentlich sind, die Fassaden und auch die Körper. Genau. Es wird mir also über die Zeit, wenn Zeit vergeht nicht schlechter, der Gedanke. Das andere auch mit der

Bewegung und dem Sehen der Umgebung von dem Ort, wo es stehen könnte, nicht schlechter wird. Und das dritte, ist, dass mir viele Varianten einfallen, wie man es ausformulieren könnte, was auch immer ein ganz gutes Zeichen ist. (07:27) Weil es eine gewisse Robustheit bedeutet. Man könnte es so oder so machen, meistens stellt sich dann raus, dass das eine besser oder schlechter wäre, aber wenn ich beides OK finde, also zu 5 Möglichkeiten sagen würde: ja, kann man auch machen, dann heißt es, dass es belastbar ist. (07:48)

HL: Am ersten Tag heißt: am ersten Tag des Workshops oder als Du für die Recherche kamst?

BS: Nein, noch vor dem Workshop hatte der Markus Ambach mir das hier ja einmal gezeigt und dann waren wir so 2-3 Stunden zusammen unterwegs und dann habe ich noch 2 Stunden drangehängt. Das war so ein total verhangener Tag, da hat es auch wieder mal total geregnet. Ich glaube, das war so im März. Das kam daher, dass der Markus dieses Konzept hatte und im Prinzip auch immer noch hat, wo er sagt, man kann sich davon auch lösen, dass er die umgebende Landschaft in dem Park spiegeln will. Und wahrscheinlich, weil er das erwähnt hatte oder das auch in dem Konzept stand, was er mir auch zu lesen gegeben hatte, bin ich auf die Idee gekommen, dass man irgend etwas von draußen nehmen kann und das in den Park stellen kann. Also ich finde die Idee, die umgebende Landschaft in den Park zu spiegeln, grundsätzlich nicht überzeugend, aber das Haus mit Garten auf der Halde zu sehen, würde mir einfach Spaß machen. (09:06)

HL: Was hast Du schon an Recherche gemacht und was wirst Du noch machen?

BS: Wir müssen ja Ende nächster Woche abgeben, also eigentlich Montag in einer Woche, aber dann fahre ich nach Marseille und .. also ich muss es Donnerstag Nachmittag fertig haben, und dann auch einschicken. Das heißt, Recherche werde ich jetzt nicht mehr viel machen. (09:38) Ich werde mich mal erkundigen, wie die Chancen sind, dass man überhaupt etwas auf die Halde macht. Aber ich werde es sowieso für beide Standorte vorschlagen. Ein paar Telefonate führen mit der Stadt Dinslaken, vielleicht auch mit dem Lohse von der Ruhrkohle AG und so und dass er mir da mal eine Einschätzung gibt. Und mir vielleicht von dem Landschaftsplanungsbüro direkt oder auch von der Frau Reuter den Plan für die Umgebung vom See zuschicken lassen. Und dann Schreiben, Fotomontage machen. Ich hoffe, dass mir dann dabei, also beim Schreiben und beim Machen der Fotomontage, auch noch - wie sagt man - also noch mehr Konsistenz .. ich hab das Gefühl, dass es ein konsistenter Beitrag wäre, aber ich kann jetzt noch nicht formulieren, was die Konsistenz daran ist. Ich hoffe, dass ich dann darauf komme. (11:00) Ich habe jetzt auch noch keine recht überzeugende Idee, nur so Ideen, die ich wieder verworfen habe, wie man die Lohberger damit einbinden könnte. Also das eine wäre, das so als ein Nukleus für so ein Sommercamp zu nutzen. Dieses Sommercamp finde ich echt ne ganz schöne Idee, das da vorgeschlagen wurde, aber das würde das Sommercamp ja nur da dran docken. Und wie das Ding selber, ob man das nun mit Jugendlichen aus dem Stadtteil baut oder ob die sich darum kümmern müssen ... aber es ist alles nicht so ... nicht so überzeugend, finde ich. Da müsste mir im Idealfall noch etwas einfallen. Man kann es natürlich auch ohne so etwas einfach von Fachleuten bauen lassen und dann steht das da und wird von wenigen Leuten, die sich da hoch verirren, bestaunt. (12:15) Aber schöner wär's anders.

HL: Du warst einmal im März mit Markus Ambach, dann beim Workshop und dazwischen noch einmal mit den Legenda Leuten hier und jetzt die Tage, die wir hier waren. Und dazwischen noch einmal?

BS: Nein.

HL: Hast Du sonst noch gelesen, Dir Fotos angesehen oder sonstiges?

BS: Nein, bin ich nicht zu gekommen. (12:42) Also bis zu den Sommerferien bin ich zu gar nichts gekommen, da war so viel, dass ich glaube ich kurz vorm Kollaps war. Und jetzt hätte ich für solche Sachen im Prinzip auch wieder fast Zeit. Also jetzt habe ich ja immerhin schon mal wieder Zeit zu fotografieren, beim Rumgehen und so. Aber habe ich jetzt nicht gemacht. Also zum einen haben wir ja relativ viel erzählt bekommen, dann hat sich auch einiges über die Tafeln erklärt, die hier ja aufgestellt sind in Lohberg und wir haben ein paar Gespräche geführt und Mustafa hat mir ein bisschen was erzählt über die türkische Community hier. Das ist bei mir ja immer so zusätzlich, dieses Lesen und so. Manchmal hilft es mir, einen Einstieg zu finden, in ein Gebiet, aber der fiel mir hier relativ leicht. Am Anfang fand ich es langweilig, da hatte ich nicht die Zeit, viel drüber zu lesen. Und jetzt wo wir zusammen hier waren und mit dem Marktplatz und dem schönen Wetter und so hatte ich nicht das Gefühl, dass ich Informationen brauche, um überhaupt etwas drin erkennen zu können. Es gibt ja Leute, die so arbeiten, dass sie sozusagen so lange forschen nach der Geschichte von so einem Ort bis sie eine Geschichte finden, mit der sie dann arbeiten. Und das mache ich ja nicht. Ich versuche ja immer mit dem Gesamtgeschmack, den das hat, was zu machen. Meistens, indem ich eine Führung anbiete oder ausarbeite, die diesen Geschmack erzeugt oder jetzt mit diesem Haus, das dann für die ganze Umgebung stehen soll. Also das Haus steht für die ganze Umgebung, das, was es dann da oben auf der Halde macht, wäre dann durch diese Haldenlandschaft inspiriert und hätte dann mit der Umgebung auch gar nichts zu tun. (15:16) Ich habe im Internet oder so gar nichts gesehen.

HL: Hast Du bei Deiner Vor-Ort Recherche einen speziellen Angang, WIE Du es machst, also, wohin Du zuerst gehst, zuletzt?

BS: Dadurch, dass ich beim ersten Mal mit Markus zusammen unterwegs war und beim zweiten Mal auf diesem Workshop, und dann noch einmal mit Mustafa und Dirk, wo wir dieselben Sachen auch abgegangen haben (15:56). Also ich habe dreimal sozusagen dasselbe abgelaufen. Also Markus hat mir ja auch dieselben Sachen gezeigt wie beim Workshop. Dadurch waren so die zentralen Punkte, also wo man vielleicht so zuerst hinfahren würde, nämlich in die Mitte von Lohberg und in die Mitte von dem Zechenareal schon abgegrast und dadurch habe ich jetzt in der Zeit, wo wir zusammen unterwegs waren mir die Peripherie angeguckt und mich dem Ganzen genähert. Aber das mache ich sonst auch oft, also dass ich mir das Areal selber erst einmal kaum angucke, oder nur oberflächlich angucke und ganz viel durch die Umgebung kreise, weil wenn ich dann da drauf komme, es auch besser verstehe. Die Erfahrung mache ich immer wieder, die mache ich auch von ganzen Städten. Also wenn ich mich am Stadtrand umgucke und dann in die Stadtmitte fahre, dann verstehe ich, was da passiert. (16:48) Sonst verstehe ich es nicht. Und das gilt auch für ... also ich mach das auch, wenn ich aufräum oder so. Ich fang immer mit den Sachen, die ganz außen sind, an. Außer ich habe extremen Zeitdruck, aber wenn ich es so machen kann, wie es mir entspricht, dann fange ich immer von außen an. (17:05)

HL: Nach was suchst Du?

BS: Nach Eigentümlichkeit. Also im eigentlichen Sinne des Wortes, nicht nach Skurrilität. Eigentümlichkeit fragt ja schon nach dem Alleinstellungsmerkmal, aber nicht im Sinne der ... Eigentümlichkeit finde ich ist so etwas wie ein atmosphärisches Alleinstellungsmerkmal, im Gegensatz zu ... Ich könnte ja auch Alleinstellungsmerkmal statt Eigentümlichkeit sagen, aber dann könnte das auch ein wirtschaftliches Alleinstellungsmerkmal sein, ein super Autobahnanschluss, oder die größte Kohlenmischhalle Europas oder so, aber das meine ich nicht sondern eben Eigentümlichkeit. Charakter könnte man wahrscheinlich auch sagen. (18:18) Genau, also nach dem Charakter, von einer Gegend. Und letztendlich nach dem Potential, das in diesem Charakter steckt. Also zunächst einmal den Charakter überhaupt herauszufinden und dann zu überlegen, was für ein Potential darin steckt. Deshalb bin ich auch immer frustriert, wenn in den Charakteren, die ich da sehe, wie da in Bruckhausen, wenn die mir einfach zuwider sind. (18:54) Oder ich das einfach nur deprimierend finde, dann bedeutet das auch, dass ich da nix ... Also, wenn es jetzt überall so wäre, wäre das sozusagen das Ende meiner Arbeit, weil dann würde ich kein Potential ... Dann hätte ich zwar Charakter erkannt, aber kein Potential dadrin, dann könnte ich auch nicht weitermachen. Das ist auch schon vorgekommen. Oder manchmal mache ich um solche Gebiete einen Bogen auf den Touren. Manchmal kommt es dann vor, dass jemand anders mich dadurch führt, so Jahre später, der dann einen Blick hat, der das Potential, das in dem Charakter steckt, mir dann zeigen kann. (19:26). Das gibt's. Das ist immer sehr schön dann.

HL: Wie orientierst Du Dich? (19:32)

BS: Hier ist es jetzt relativ einfach, weil der Höhenzug eine klare Nord-Süd-Orientierung hat. Und auch die A3 in dem Abschnitt relativ straight von Norden nach Süden fährt. Da kann man sich auch geräuschlich immer ganz gut dran orientieren. Auch die Hünxer Straße eigentlich ne ganz klare Nord-Süd-Achse. Manchmal verliere ich ja auch ganz gerne die Orientierung, also wenn ich so durch die Wohnstraßen kurve, und so. Das fand ich eben auch so angenehm, dass wir dieses mal soviel Zeit hatten, dass ich nicht dauernd auf die Karte gucken musste, sondern mich dem auch so ... treiben lassen konnte, weil das eigentlich das Prinzip ist nach dem ich ... also das ich auch propagiere, dass man die Orientierung zwischenzeitlich und ruhig für lange Zeiträume verlieren soll, um sich überhaupt ... ja, weil man oft vor lauter Orientierung oder in Bezug setzen zu anderen Orten, die man schon kennt oder zu Autobahnen oder zu Himmelsrichtungen oder was auch immer den Charakter von dem, was man durchquert, gar nicht mitkriegt. (20:46) Was ich mich manchmal eher frage, ist nicht wie ich mich orientier, das finde ich auch nicht so schwer mit den Karten und so, also wenn man sich orientieren will, ist das ja einfach, aber wonach ich entscheide, fahr ich jetzt rechts oder links? Oder fahr ich jetzt links, in der Absicht, im Kreis zu fahren und dann noch einmal zurückzukommen? Oder fahr ich links, in der Absicht, dann anschließend umzudrehen und noch einmal in die andere Richtung zu gucken? So diese Sachen. Da merke ich, wenn ich Zeit habe und entspannt bin, dann kann ich diese Entscheidungen relativ intuitiv fällen und bin dann am Ende auch wirklich überall gewesen, wo es mich interessiert hat und das fast ohne etwas notgedrungen doppelt gemacht zu haben. Manchmal will ich ja auch einen Weg doppelt fahren. (21:43) Dafür ist es wichtig, Zeit zu haben. Also nach hinten offen zu haben, weil wenn ich weiß, ich will das und das und das noch sehen, hab aber nur 2 Stunden Zeit, dann fang ich an rum zu überlegen: Ah, wenn du jetzt da rumfährst, dann könnte es ein Problem sein, weil du dann hinterher den langen Rückweg hast und so. Dann wird es unentspannt und macht immer noch Spaß, aber längst nicht so viel Spaß. Wenn die Tage nach hinten hin offen sind, dann wird es letztendlich viel effektiver, weil ich mich dann der Intuition überlassen kann und der Übung, die ich darin hab, wie man auch ganze Felder erschließt (22:31) und am Ende wirklich kapiert hat, was da abläuft, in diesem Feld. Und man ist dann vielleicht ja in jedem Feld zweieinhalb Stunden

unterwegs, wo man jetzt erst einmal denkt: puh, von so einem Feld von 500x500 Metern sind zweieinhalb Stunden aber viel. Aber für das Maß, in dem ich dann aber auch kapiert habe, was da abläuft, ist es dann auch wieder nicht viel. (22:58) Ist es ziemlich wenig aufgrund der Übung, die ich habe, wie man irgendwo lang fahren muss, um was zu verstehen davon. Und dieses wie man da lang fahren muss, um was zu verstehen: das eine ist natürlich die Effektivität der Wege, in welchem Muster hänge ich die Richtungswechsel aneinander, um auch überall gewesen zu sein. (23:17) Das andere ist aber auch, dass der Richtungswechsel selber meine Wahrnehmung verändert und ich das aber mittlerweile auch schon ein bisschen voraussehen kann. Also dass ich dann mal nicht links abbiege, nicht, weil es der Ökonomie der Felderschließung dient, sondern ich weiß, ich muss jetzt links abbiegen, um meine Wahrnehmung aufzufrischen. Wenn ich weiter in das hineinfahre, was ich jetzt schon seit 3 Minuten vor mir sehe, sehe ich nichts mehr. Ich muss jetzt wieder links abbiegen. Also wie man die eigene Wahrnehmung frischhält. Ach so und das dritte: Ach so, also das eine ist Ökonomie der Felderschließung, das zweite ist die eigene Wahrnehmung frisch halten, also sich so bewegen, dass die eigene Wahrnehmung frisch bleibt und das Dritte, wo man denn eindringen muss, damit man wirklich ins Eingemachte kommt, die kleinen Wege und die Garagenhöfe und so, damit man mitkriegt, wie's tickt (24:35).

HL: Hast Du das Kartenmaterial irgendwann verinnerlicht, so dass Du weißt: auf der Karte sieht es jetzt so und so aus?

BS: Ja.

HL: Wenn Du gehst, hast Du die Karte also wie eine Folie innerlich vor Dir?

BS: In Hiesfeld hatte ich das z.B. nicht, in der Innenstadt auch nicht (25:13), in der Innenstadt hätte ich's glaube ich jetzt noch nicht, weil ich hab die immer Nord-Süd abgespeichert, diese Straße, und bin jedes Mal irritiert, dass die Ost-West verläuft, also die Fußgängerzone. In Lohberg im Dorf, so um den Marktplatz herum ja, aber so in den Randbezirken auch nicht. Wo wir aus dem Park rausgekommen sind, und dann dem langen Pfad gefolgt, also an dieser Schnittstelle komme ich immer wieder durcheinander. Wenn ich eine Tour ausarbeiten würde, hätte ich da längst den Ehrgeiz gehabt, das verinnerlicht zu haben. Da hätte ich viel mehr über der Karte gesessen, um das zu verinnerlichen, um dann, wenn es daran geht, die Tour auch wirklich festzulegen, nicht wieder dahin dahinfahren zu müssen um zu sehen, welcher Weg denn noch einmal welcher war. (26:23) Weil ich dieses Mal relativ früh schon intendierte, keine Tour zu machen, also nicht eine Tour anzubieten, war das nicht so wichtig. (26:34)

HL: Was ist Stadt?

BS: Weiß nicht. Ne, nicht „ich weiß nicht“, aber finde ich jetzt nicht .. die Frage ..

HL: .. ist zu global, ne?

BS: .. ist zu global. Ich bin ja auch gar nicht so an Stadt interessiert sondern an Landschaft. Ich les ja die Stadt immer als Landschaft und mein Ansatz ist ja, dass wenn ... Stadt und öffentlicher Raum sind ja so Sachen, wo ich immer gesagt habe, dazu arbeite ich nicht, weil wenn man die Stadt als Landschaft sieht, ist die ganze Stadt öffentlicher Raum. Landschaft ist ja immer öffentlich, und wenn man die Stadt als Landschaft liest, ist die ganze Stadt öffentlicher Raum. (27:19) Und das drückt sich dann teilweise so konkret aus, dass man sich die Freiheit nimmt, in die Tiefgarage zu gehen und aus der Fußgängerzone wieder raus oder ein bisschen abstrakter, dass man eben auf der Halde steht, und die Stadt unter sich liegen sieht und das Gefühl hat, das ist meine Heimat. Dieses Heimatgefühl ist ja ein Gefühl von einem umfassenden, mir zugänglichen und damit quasi öffentlichen Raum. (28:03)

HL: Wenn Du sagst ‚liest‘, ist das dann Text, oder Bild, oder eine Aushandlung?

BS: Man kann es kunstgeschichtlich und wahrnehmungsgeschichtlich konkret darstellen oder herleiten, was es ist. Zumindest sind es immer die Herleitungen, auf die man stößt und die sind auch plausibel. (28:35). Aber ich würde sagen, am ehesten ist es eine Schnittstelle - auch so ein blödes Wort, Schnittstelle - mir fallen jetzt nur doofe Wörter ein. Es ist so etwas wie ein Widerhall, oder eine Spiegelung, ich sag mal Widerhall des topografischen Raumes der Persönlichkeit. Was oft gesagt wird, ist, dass es eine Interpretation des Geistes oder eine Sicht des Geistes auf den topografischen Raum ist. Ist es auch: Landschaft ist ja eine geistige Leistung. Aber die sogenannte Seele ist da ziemlich stark beteiligt an der geistigen Leistung, glaube ich. Und deshalb ist mir der Begriff des Widerhalls ja fast lieber als der Begriff ‚geistige Leistung‘. (30:38) Landschaft entsteht erst, wenn es etwas mit mir zu tun hat. Es gibt keine Landschaft, die nix mit dir zu tun hat. Wenn du irgendwo Wüstenbilder siehst, und darin Landschaft erkennst, dann hat das auch was mit Dir zu tun. (31:00)

HL: Du wirst ja oft auch in stadtplanerischen Kontexten beauftragt. Was ist der Vorteil des künstlerischen Blicks gegenüber dem planerischen?

BS: Es gibt Vor- und Nachteile. Ich hab ja auch den architektonischen und Städtebauer-Blick, aber am meisten fast den Geografen-Blick sehr schätzen gelernt, weil das Analytische schon hilft, viele Sachen überhaupt erst

zu sehen und Dinge ins Verhältnis zu setzen und so. Dinge wertfrei zu sehen. Architekten und Stadtplaner, Geografen weniger, Architekten und Stadtplaner haben dann ihre eigenen Wertsysteme, die genauso bescheuert sind, aber auf einer ganz anderen Ebene ablaufen. Der Vorteil der Künstler dann wiederum ist ... Also ich bin in einer ... ich kann das von mir selber immer nicht so, doch kann ich. Also der Grad der Vertiefung, das Maß der Vertiefung ist ein ganz anderes. Die Künstler, die ich kenne und ernst nehme, die vertiefen sich einfach viel mehr in ihr Werk und in das, mit dem sie sich beschäftigen, als Architekten das tun. (32:59) Die Architekten sagen dann immer, das können wir uns gar nicht leisten, nach HOAI, uns so darein zu vertiefen, da kämen wir auf eine völlig aberwitzige Stundenzahl. Ja, das ist glaube ich der Hauptunterschied, also das Maß der Vertiefung. (33:27)

(Ende, Frage, ob ich Daten benutzen darf für Diss, BS bejaht.) (33:44)

## **Sieverts V: Transkript des Telefoninterviews mit Boris Sieverts am 21.4.2020**

Transkript des Leitfadeninterviews mit Boris Sieverts per Telefon zur Überprüfung meines Empiriekapitels am 21.4.2020 von 9.45-11.15 h

[AUSSCHNITTSGEWEISE, Siehe Breidenstein et al. (2013), S.91: „Es gilt nur so genau zu transkribieren, wie man nachher auch analysieren will.“]

BS: Als ich fand das gut. Für mich war es spannend, weil ich schon seit ein paar Wochen nicht mehr in der Situation war, mit jemandem zusammen unterwegs zu sein. Und weil es mir auch so lange her vorkommt, so geht es ja glaube ich allen, dass die Zeit vor Corona so lange weg scheint. Von daher habe ich das sehr genossen, daran erinnert zu werden, dass es dieses Leben tatsächlich gibt, oder gab. So genau, wie Du es beobachtet hast, wurde es eben auch recht plastisch und lebendig, das fand ich ganz schön. Ich hab in der langen Version die wissenschaftlichen Sachen auch besser kapiert. [12:09] [...] Was ich sehr interessant fand, war, dass man mit einer Erwartung an etwas rangeht, dann kommt eine Abweichung. Das ist ein dynamischer Prozess. Was ich daran spannend fand, dass, wenn man das weiß, dass dann aus dieser Unterbrechung auch schon wieder eine Routine wird.

- ich erkläre BS den Stand der Theoriediskussion Pragmatismus / Praxeologie und meinen Ansatz dazu.

HL: Hast Du in meinem Kapitel etwas gelesen, das Du schon vergessen hast und es Dir erst durch das Lesen wieder in Erinnerung kam? [18:16]

BS: Es waren viele Situationen, an die ich mich nicht so konkret erinnern konnte, z.B. mit dem Weg an der Straße und den daneben, zwischen denen ich hin und hergewechselt bin. Ich kann mich an den See erinnern, in dem ich gebadet habe, aber nicht an die Aussage von den Leuten, die ich da befragt habe, dass das mal drei Seen waren, aber jetzt nur noch zwei [19:00]. An viele von den Details konnte ich mich nicht erinnern, das entspricht auch ungefähr meiner Erfahrung: ich kann mich meistens 5 Jahre an die Sachen ziemlich genau erinnern, dann verschwinden sie. [19:25] Ich weiß das deshalb, weil ich bei Touren oft dachte, ich muss den Weg nicht aufzeichnen, den Weg werde ich mir immer merken können, weil so viele Entscheidungen mit diesem Weg zusammen hängen. Und das stimmt auch viele Jahre lang, aber nach 5 Jahren eben nicht mehr. Wenn ich so einen Weg nach mehr als 5 Jahren rekonstruieren muss, wenn ich ihn nicht aufgezeichnet habe, dann komme ich da hin und dann muss ich dieselben Entscheidungen noch einmal fällen. [20:36]. Ich habe dann dauernd déjà vu. [...] In den meisten Fällen treffe ich dann dieselbe Entscheidung noch einmal [21:50].

HL: Spannend, Praxeologen würden das mit Deiner Routine begründen.

BS: Nein, das ist in dem Fall aber Quatsch. [22:33] [...] Ich würde eher sagen, dass die räumliche Situation an dem Ort noch ungefähr die gleiche ist wie vor 10 Jahren und deshalb dieselben Dinge bei mir abgerufen werden oder dieselben Knöpfe bei mir gedrückt werden. Also nicht ich drücke Knöpfe, sondern die Situation drückt Knöpfe. [23:24] Und das sind dieselben wie vor 10 Jahren. [23:27]

HL: Was ist, wenn sich die Parameter ändern?

BS: Das passiert alle Nase lang.

Sinngemäß: Dann wähle ich statt A dann B oder eben eine ganz neue Alternative. [...]

- Gespräch über Rekonstruktion von Touren, Entscheidungen treffen, Erinnerung an Touren, z.B. an die in Paris
- „entscheidungsarme Gegenden“: Entscheidungen sind schlecht zu erinnern, wenn man sich für etwas entschieden hat, dann gibt es so Marker im Gehirn, je mehr Entscheidungen in einer Gegend, desto besser zu erinnern, wobei manchmal Erinnerung selbst nicht mehr zu erinnern ist, sondern nur DASS Entscheidung getroffen wurde an einer Stelle
- Abschlussprinzip: ab wo weiß er noch, wo er langgegangen ist
- Interessante Erfahrung in letzter Zeit: Metropolitan Trails Academy, EU finanziert, Online Academy für Stadtwanderungen erarbeiten, Kollegen aus Marseille, Athen, Mailand, Paris, um Methoden der Stadtwanderung zu Papier zu bringen, zu formalisieren. BS hat dazu Text geschrieben (den hat er mir geschickt), bei Praxis Seminar vor Ort hat BS Fragen gestellt, warum die anderen welche Entscheidungen getroffen haben, hat dann gesagt, wo er langgehen würde, war überrascht, dass er jede Entscheidung begründen konnte. Das hat ihm viel Spaß gemacht. Auch hier beschreibt er die Wegelogik. [36:00] „Für jede Entscheidung gab es einfach in Sprache zu fassende Erklärungen. Ich war durch das Texte schreiben in der Metropolitan Trails Academy schon vorbereitet, schon in dieser Denke: wie erkläre ich das, was ich da seit 20 Jahren mache. [37:30] Aber vielleicht hätte ich das vor 7 Jahren, als wir beide unterwegs waren, noch nicht so erklären können, das weiß ich nicht.“ [37:42]
- Meine Erinnerung an die Tour mit BS ist sehr intensiv, weil ich versch. Medien der Aufzeichnung genutzt habe und mich seine Arbeit fasziniert, aber schon damals den Eindruck, dass er das schon damals gut verbalisieren konnte und meine Anwesenheit für seine Explizierungen gut nutzen konnte. [39:00]
- BS sagt, das sei ja auch sein Job bei den Führungen, auch zu sprechen, wobei er meistens nicht die Entscheidungen erklärt, sondern etwas zu den Gegebenheiten vor Ort sagt, Wegeentscheidungen selber zu thematisieren, war aber eine neue Erfahrung für ihn. [40:00]

HL: Gab es in meiner Beschreibung etwas, das nicht stimmt, was du so nicht stehen lassen würdest?

BS: Nein. [42:00]. Es gab einen sachlichen Fehler, wie die IBA / der Emscher Park entstanden ist [hier geht es um die Bausumme, die zur Verfügung gestellt wurde, das habe ich bereits geändert bzw. gelöscht]

HL: Warst Du seitdem noch einmal in Dinslaken?

BS: Ich war zur Eröffnung da [44:45], das war auch ganz nett von der Stimmung. Aber was jetzt daraus geworden ist, keine Ahnung. Seitdem war ich nicht da. [45:00]

HL: Wenn Du Dir meine Beschreibung deiner Praktiken ansiehst, würdest Du dann sagen, dass Du immer noch so arbeitest oder hat sich irgendetwas grundlegend geändert?

BS: Grundlegend nicht, Schwerpunkte haben sich bestimmt geändert. Das war ja damals auch eher ein Ausnahmeprojekt für mich. [45:29], weil es ja darum ging, eine Skulptur oder so ein Kunst-Kunst-Ding in den Park zu machen. Ich bin ja sonst eher in so politischen Stadtentwicklungskontexten unterwegs. [45:59] in den letzten 2-3 Jahren habe ich noch so einige Kunst-im-öffentlichen-Raum-Geschichten gemacht, aber das empfinde ich immer wie einen Ausflug auf den Spielplatz [46:17].

- BS empfindet derartige Projekte immer als einen Luxus, beschreibt sein Projekt beim Ex-Rotaprint-Projekt in Berlin, Kunst ist immer „as if“ [47:49], empfindet Entbindung von der echten Verantwortung im Kunstbereich als Luxus [48:03], die empfindet er bei den Touren gegenüber den Teilnehmern und bei standentwicklungsprojekten gegenüber den Auftraggebern, das sieht er bei Kunstprojekten nicht, wo die Verantwortung wäre. [48:42] Daher war Dinslaken eine Ausnahmesituation, die aber dadurch geschmälert wurde, dass er parallel ein Projekt in Marseille hatte, bei dem er sich gegenüber den Verantwortlichen stark in der Bindung sah und deswegen Dinslaken nicht so genießen konnte. [49:00] Die Auslober in Dinslaken hätten das Projekt gerne realisiert, aber es fehlte die Kostenkalkulation, zu der BS nicht mehr gekommen ist, deswegen konnte BS nicht gewählt werden. [50:28]

HL: unterscheiden sich die Routinen der Recherche für Kunstprojekte von denen für Touren?

BS: Nein [50:53]

HL: Auch wenn das Ergebnis der Recherche bei dem Projekt, das ich begleitet habe, ein anderes war, ist die Recherche dieselbe?

BS: Ja. [51:07] Sie war in dem Fall sogar noch runder oder macht mir ein bisschen mehr Spaß, denn ich mehr das Gefühl, dass ich wirklich ein Feld erforschen kann, während ich bei den Touren ... also im Idealfall habe ich so viel Zeit oder so ein Budget, dass ich mir auch leisten kann, das ganze Feld zu erforschen und dann durch dieses Feld eine Linie zu legen, die das Feld bestmöglich erfahrbar macht. In der Praxis ist es eben dann nicht so, weil die Zeit dann doch nicht reicht und das Budget zu klein ist, um so viel Zeit zu verbringen. Deshalb trickse ich manchmal ein bisschen und such eine Linie, die sich gut anfühlt und die einfach Spaß macht, obwohl ich gar nicht ganz genau weiß, was sich davon rechts und links eigentlich befindet und was diese Linie eigentlich repräsentiert, von dem was rechts und links von ihr ist. [52:34] Und bei dem Projekt in Dinslaken oder auch bei den Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekten in den letzten zwei Jahren in Köln, das fühlt sich dann schon wirklich sehr schön an, das Budget zu haben, das ganze Feld zu erforschen und nicht immer wieder aus ökonomischen Gründen gezwungen zu sein, sich auf eine Linie zu reduzieren. [53:10]

HL: Dann hatte ich das Glück, Dich bei einer ausgedehnten Recherche zu begleiten?

BS: Ja. [53:23]

HL: Du würdest also wieder so bzw. ähnlich recherchieren, hast aber nicht immer die Möglichkeit, das so ausführlich zu machen?

BS: Ja. [53:37]

HL: Wenn Du heute zu dem Projekt in Dinslaken eingeladen worden wärest, wie würdest du zu Werke gehen?

BS: Ich glaube, genauso. [54:19] Damals hatte ich noch das Projekt in Marseille parallel und mein Sohn wohnte noch zum Teil bei mir. Wenn ich zeitlich freier wäre, würde ich da bestimmt öfter übernachten [54:44], aber ansonsten genauso.

## Feldprotokoll Martin Nachbar

29.3.14 ca. 18.15 - 19.45 h

Martin verspätet sich etwas und schickt mir rechtzeitig vorher eine SMS. Wir treffen uns im Innenhof Jarrestraße / quer vor Eingang Kampnagel. Er will noch etwas warten, bevor wir losgehen und eine Kleinigkeit essen („Junkfood“, wie er sagt: Pringles und Schokolade). Wir unterhalten uns über die Arbeit mit den Studies, unsere Kinder.

Er gibt mir einen Ausdruck des Scores von „The Walk“ aus Berlin (auf der Rückseite sind Texte von Studierenden, die ich zuerst lese und denke, dass sie dazu gehören, bis Martin mich darauf aufmerksam macht). Wir starten mit einem Gang auf die Rückseite des Gebäudes / zur K3. Zunächst sagt Martin immer: Wollen wir da und dahin gehen? Später sagt er: ich würde gerne da hin. Kommst Du mit? Und schließlich nur noch: Ich will jetzt da hin. Er sagt, er freue sich, dass ich mitkomme, dann habe er einen Spiegel und könne gleich einmal etwas dazu erzählen.

Während des Gehens erzählt Martin von den Scores und seinen ersten Überlegungen für die Hamburger Adaption: es sollen die Scores im Wesentlichen wieder auftauchen, er überlegt, die Teilnehmer (max. 40) in 4 Gruppen zu teilen und 3 Gruppen nach und nach die Scores machen zu lassen und immer eine Gruppe sieht zu.

Vor K3 treffen wir Matthias Quabbe und eine Kollegin. Matthias begrüßt Martin und mich und fragt, ob wir uns den Vortrag (von Isa Wortelkamp) anhören. Wir verneinen, Matthias wird ans Telefon gerufen. Martin stellt sich in die Tür der P1 und sieht kurz in die Halle, der Mann von Antje Pfundtner begrüßt ihn und sagt, er habe ihn in einer Tanzzeitschrift gesehen. Martin meint zu mir, wie gut, nun wissen wir, dass man die Tür nach hierhin aufmachen kann. Er geht weiter am Gebäude entlang in Richtung Osterbekkanal, dort biegt er rechts ab und geht langsamer unter den Arkaden lang. Er verlangsamt seinen Schritt noch mehr und sagt: Das bekomme ich nicht aus meinem System raus, der Sound ist auch immer mit dabei. Hörst Du das? Er spielt auf den Kiesweg und unsere Schritte darauf an und verweist dann auf die Barmbeker Straße, die immer lauter wird, je näher wir ihr kommen. Er verweist auf die Architektur des Gebäudes und nennt sie Arkaden und verweist auf Walter Benjamin und seine Arkadenforschungen.

Am Ende des Weges am Kanal hält Martin bei einem asiatischen Restaurant an, verweilt ein bisschen auf den Treppenstufen, geht weiter auf den Bürgersteig. Erzählt mir, dass er zu zweit die Barmbeker Straße

überqueren würde, mit einer Gruppe von 40 Leuten sei das nicht machbar. In Berlin haben sie das gemacht und hätten auch Ordner dabei gehabt, aber hier wäre das eine andere Straße. Wir gehen weiter die Barmbeker Straße hinunter und er entdeckt auf der rechten Seite das Parkhaus. Wir gehen zur Ausfahrt für die Autos hinein und Martin ist entzückt: das sei ein toller privater Raum. Gut nutzbar für The Walk. Damit hätte er nicht gerechnet. Er orientiert sich im Parkhaus, sieht dafür auf eine Karte und legt mit dem Finger unseren momentanen Standort fest und wo er rauskommen will. Er geht zielstrebig in die Richtung, sagt während des Gehens, dass er begeistert von diesem privaten Raum für seine Performance ist. Am anderen Ende des Parkhauses sucht er die Ausfahrt, durch die er das Parkhaus wieder verlassen will und findet sie nicht auf Anhieb. Wir gehen zuerst zum Treppenaufgang, erst als er mir deutlich macht, dass er auch wieder zu einer Einfahrt für die Autos raus will, kann ich sie ihm zeigen und wir verlassen das Parkhaus durch die Einfahrt. Draußen auf der Jarrestraße biegen wir rechts ab und Martin meint: „Krass, ich mache The Walk“ in Hamburg.“ Es hört sich erstaunt an, vor allem scheint er sich darüber zu wundern, dass viele Scores, auch in der Reihenfolge, wie in Berlin, auch in Hamburg funktionieren.

Wir folgen der Jarrestraße und Martin denkt laut nach, welchen Score er hier machen würde: „Hier käme jetzt normales gehen.“ An der Kreuzung zur Jarrestraße treffe ich eine alte Bekannte, spreche nur kurz mit ihr unter den Hinweis, dass ich gerade arbeite. Martin sieht sich das gegenüberliegende Viertel an, sagt, dass das nicht so interessant sei, da es dort relativ wenig Bühnen gäbe und Erfahrungen zu machen. Das sei aus stadtplanerischem oder urbanistischen Prinzip toll, aber nicht für die Erfahrung. Er kennt das Wohngebiet gegenüber, da er es mit einem VHS Kurs und den MA Performance Studies Studierenden schon erkundet hat. Er geht zielstrebig weiter unter der Tordurchfahrt, überquert in relativ schnellen Schritten den kleinen Verkehrskreisel und stoppt auf dem weiten Platz. Er sieht sich um und sagt, dass hier das Stampfen käme. Vorher hat er erzählt, dass sie stampfen, um die Regenwürmer anzulocken und dass es um nicht angemessenes Verhalten in der Stadt geht. Auf dem Platz wechseln sich Schotterwege, Rasen und gepflasterte Flächen ab. Martin würde das Stampfen auf dem Rasen machen wollen. Ich schaue an dem dem Platz gegenüberliegenden Haus hoch und sage, dass die Bewohner dann in der ersten Reihe sitzen. Martin lacht. Während des Gehens guckt er nach links und rechts, nach oben, sieht nachdenklich aus, erzählt von seinen Plänen / Überlegungen für das Stück. Selten (vielleicht zwei Mal (einmal auf dem Platz, wo gestampft werden soll und einmal am Ende, als wir wieder auf dem Innenhof angekommen sind) sieht er auf die Uhr). Er scheint nichts ausprobieren zu müssen, sondern scheint die Bewegungen vor seinem Auge passieren lassen zu können. Er setzt seinen Weg über die Brücke fort. Martin überlegt laut, welche Wiederholungen er einbauen würde (loops) und welche Stadterfahrung er den TeilnehmerInnen ermöglichen möchte. Wir gehen auf der anderen Seite des Osterbekkanals entlang sehen Kampnagel von hinten. Das meint er, sei auch eine gute Perspektive. In dem Stück gehe es auch darum, vom Theater wegzugehen und dabei doch die ganze Zeit im Theater (der Stadt) zu sein. Am Ende des Wegs liegt ein kleiner „Park“ / Grünanlage mit einer Mauer zur Barmbeker Straße, die er behände hoch springt und weiter in Richtung Barmbeker Straße geht. Ich setze mich auf die Mauer, schwinge meine Beine rüber und folge ihm. Er beobachtet mich beim Aufstieg und meint, vielleicht müsse man dann eine Kiste mitnehmen, damit alle hinterherkommen Er würde die Strecke gerne nutzen, damit die Gruppe in Zweierreihen relativ schnell geht. Ich wende ein, dass die Leute sich vielleicht auch gegenseitig helfen und dann auch nette Momente entstehen. Er sagt, solche kleinen Hindernisse gehören zu den „Choreografischen Tricks“. Das bejaht er. Wir gehen weiter an der Barmbeker Straße entlang. Vor dem Restaurant bleibt er erneut stehen. Die Küche liegt der Straße zugewandt, man sieht die Köche innen arbeiten und riecht die Speisen.

Er stellt sich auf die Treppenstufen und probiert die Sicht auf die Barmbeker Straße aus. Hier könnte The Walk enden, meint er, in umgekehrter Theaterperspektive (Zuschauer schauen hinauf auf die Straße, auch wenn die hinteren vielleicht nicht so gut sehen), man könnte sich hier auf den Stufen versammeln und die Performance beenden.

Wir gehen weiter an der Barmbeker Straße entlang und biegen rechts ein Richtung Kampnagel. Martin sagt, er wolle das Kampnagel-Gebäude nun noch einmal umrunden und dass das seine ursprüngliche Idee gewesen sei: einmal mit den Scores um Kampnagel herum gehen. Als wir auf der Parkplatzseite von Kampnagel angekommen sind, sagt er, das sei dann aber nicht mehr als eine Erfahrung für die Teilnehmer als Erfahrung von gehen, spüren, und noch keine Auseinandersetzung mit Verhalten (angemessen, unangemessen). Das lehnt er daher ab. Er erzählt, dass er Bewegung und Verhalten als eng gekoppelt sieht. Wieder auf der Rückseite von Kampnagel / K3 angekommen sagt Martin, dass er mit der Performance nicht im Theater enden muss, sondern sich vorstellen kann, bei dem Restaurant zu enden. Im Innenhof fragt er, ob ich noch etwas trinken will, Wir gehen ins Kasino, Martin will sich Notizen in dem schwarzen Notizheft machen, das er dabei hat, aber bisher nicht genutzt hat. Martin drückt sich die Umgebung eigentlich von Google maps aus. Das hat er heute vergessen. Wir sehen in mein Handy, die Ap Karten. Er bewegt die Karte und stellt fest, dass die Brücke dort noch nicht eingezeichnet ist.

Er schreibt sich die Namen der Straßen auf, die er in meinem Handy nachschaut und macht drunter gleich Notizen zu den möglichen Scores. Dabei fragt er nach Übersetzungen von „trespassing“ und „lingering“.

Martin nutzt das Vokabular, das ich aus dem Tanzkontext und insbesondere dem Baukasten kenne: transponieren (The Walk habe er schon etwas transponiert, meint er), loopen (für Wiederholen, eine Schleife gehen in der Tour), Score (als Aufgaben).

Insgesamt ist es eine sehr entspannte Atmosphäre. Am nächsten Tag will Martin „für sich“ die Strecke noch einmal abgehen, ich darf ihn begleiten, er würde dann nur weniger reden wollen. Wir verabreden uns für 17.15 h und für ein anschließendes Interview. Im Kasino treffen wir noch Kerstin Evert, Anne Kersting und Isa Wortelkamp. Sie setzen sich zu uns an den Tisch und wir kommen ins Gespräch. Martin geht gegenviertel nach 8, ich bleibe noch bis viertel vor 9, da ich mit Anne Kersting etwas zu besprechen habe. Gehe dann nach Hause und verschriftliche meine Notizen.

30.3.14 ca. 17.20 bis 20.20 h

Wir treffen uns erneut auf Kampnagel, Martin arbeitet wieder mit den Performance Studies Studierenden. Sie verspäten sich etwas. Ich treffe eine ehemalige Studentin und gehe mit ihr langsam in Richtung der Probebühne und wir warten gemeinsam. Martin kommt mit den Studierenden raus, wir reden noch etwas mit allen und Martin kommt dann zu mir. Er will sofort starten. Wir gehen zum rückwärtigen Eingang / K3. Martin sagt, er wolle bei den Arkaden starten und den Weg ausprobieren. Er wendet sich vor K3 von mir ab und sagt: „Ich fange jetzt an.“ Und geht los. Langsam in Richtung Arkaden und dann unter ihnen lang.

Ich filme fast die ganze Zeit, laufe hinter ihm mit der Videokamera her (siehe Martin Nachbar\_Apr 2014.avi). Auf den Straßen ist wegen des guten Wetters viel los. Die Wegstecke von Martin dokumentiere ich mit der Kamera, wenn er aber sich umdreht und zurückkommt, stoppe ich. Z.B. als er auf der Jarrestraße nach der Tiefgarage sich umdreht und den Weg noch einmal geht. Als die Kamera aus ist, erklärt er mir, dass der Weg zu lang wird und er es noch einmal ab Tiefgarage probieren muss.

Den Weg vor den Restaurants gehen wir mehrfach, Martin sucht Anschlüsse und Möglichkeiten, mit der großen Gruppe zu gehen. An einem Spielplatz bietet sich eine kleine Grünfläche an, der Spielplatz ist aber eingezäunt, so dass er mit einer großen Gruppe zu viel Zeit verlieren würde beim Reinkommen. Er verwirft daher die Idee und kommt nachher auf die Fläche zwischen Kampnagel Probebühnen und Verwaltungsgebäude: Martin will nun statt am Kanal lang nur ab Tiefgarage ein Stück Jarrestraße gehen, dann links zu Kampnagel einbiegen, dort auf einem kleinen Grünstreifen „trampeln“, homolaterales Gehen vor den Probebühnen, wieder zur Jarrestraße und dort vor den Restaurants Striche vermeiden, auf Hacken gehen etc.

Dann zu Kampnagel rein und auf der rückwärtigen Seite mit geschlossenen Augen gehen. Das Ende beim Restaurant hat er verworfen. Ohnehin schien gestern einiges schon gesetzt (Ende beim Restaurant, Gang zum Osterbekkanal), was heute wieder verworfen ist. Auch die Dauer der Performance treibt ihn um: mit solchen großen Gruppen zu gehen braucht Zeit, da die Performance im Innenraum mit einigen Übungen starten soll, wird es ihm vielleicht zu lange. Gegen den Gang über den Osterbekkanal sträubt er sich heute, da er meint, er sei zu sehr Choreograf, um Routinen aufzugeben und die Stadt einfach so zu erkunden, im Sinne eines *dérive*. Er will die Scores umsetzen, das scheint auch eine Art Versprechen für die Aufführung bzw. die Zuschauer zu sein.

Die Leute staunen, schauen, sehen uns nach (Martin geht vorweg, ich mit der Kamera immer hinterher). Eine kleine Familie ist auf einem Spielplatz, den Martin für den Trampen Score in Ausganschein nimmt, sie fühlen sich beobachtet und gehen. Später spricht mich der Mann an, was wir da tun. Er wolle das gerne wissen, wenn wir ihn schon filmen. Solche Reaktionen kommen mehrfach. Martin ist das gewohnt und sagt später, dass es einige Scores bzw. das Ausprobieren leichter gemacht hat, da es zum einen ein Rahmen war (er musste etwas machen), zum anderen kam er sich nicht komisch vor, da ja offensichtlich war, dass da etwas passiert.

Nach einer guten Stunde sagt Martin: So, jetzt würde ich gerne einen Kaffee trinken. Wir gehen ins Kasino und weil wir gleich ins Plaudern kommen über künstlerische Stadtforschungsmethoden bzw. Martin über seine Arbeit mit Jochen bei Mnemonic Nonstop erzählt, schalte ich das Aufnahmegerät ein.

Martin hat vorher gesagt, dass er gerne einen Zug um 20.01 oder 21.21 h nehmen würde. Das Interview wird recht lang, wir reden über eine Stunde. Um 20.12 verlassen wir das Kasino, Martin holt seine Tasche und ich bringe ihn mit dem Auto noch zum Bahnhof. Martin hat gesagt, dass er sich das Gelände vor den Kolloquiumsterminen weiter ansehen wird. Ich darf ihn begleiten, er meldet sich wegen der Termine.

11.4.14

leider hat Martin sich nicht gemeldet. Ich weiß aber, dass Graduiertenkolleg ist und dass er in Hamburg sein wird. Ich schreibe ihm eine Mail.

Er reagiert am 14.4. und gibt mir per Mail durch (15.4.), wann er auf Kampnagel sein wird: 15.4. ab 13.30 h bis ca. 15 h

15.4.14, ca. 13.45 h bis 15.30 h

Ich bin um 13.45 h vor Ort, wir treffen uns wieder beim Haupteingang. Als ich ankommen, kommt auch Martin gerade auf den Hof. Wir reden über seine Zugfahrt und ob alles gut geklappt hat. Er isst ein Marzipangebäck und ich sage scherzhaft, dass dazu eigentlich ein Kaffee gehört. Er fragt, ob das eine Einladung sein soll und wir gehen zunächst im Kasino einen Kaffee trinken. Ich lasse während des Gesprächs das Aufzeichnungsgerät laufen (siehe 140330\_KampnagelKantine.WMA) Nachdem Martin beim letzten Mal bezahlt hat (weil ich kein Geld mehr im Portemonnaie hatte), bin ich dran. Wir setzen uns und reden über die Texte, die Martin für das Graduiertenkolleg gelesen hat. Martin kritisiert, dass „die“ Wissenschaftler sich nicht verorten, und meint damit, dass sie nicht sagen, aus welchem Anlass sie den Text schreiben. Martin beschreibt, dass er schwierig am wissenschaftlichen Schreiben die Einführung der Fachtermini ist, die man benutzt, das sei ihm bei einem Artikel für die VÖ des Graduiertenkolleg aufgefallen, Erst muss man alle Begriffe klären, dann kann man sagen, was man eigentlich sagen will. Diese theoretische Verortung fällt ihm schwer. Er beschreibt, dass er immer sehr genau guckt, aus welcher Position heraus die Leute schreiben. An Sibylles text kritisiert er, dass sie zwar auf den Unterschied zwischen Sagen und Zeigen eingeht, aber das Zeigende des Sagens außen vor lässt.

Nach ca. einer halben Stunde brechen wir auf.

Martin erklärt, dass er den Gang ab Tiefgarage heute noch einmal gehen will. Der Anfang sei ihm klar, aber ab der Tiefgarage habe er noch Fragen, wie er die Scores umsetzen will. Er zeigt ein englischsprachiges Buch über Ethnografie im Gehen (habe ich ihm das vielleicht sogar empfohlen) und verweist auf einen Artikel darin, in dem ein Ethnologe beschreibt, wie in einem best. Land zunächst immer verhandelt werden muss, wohin man geht und wie, mit wem, etc. bevor man losgeht. Das hat ihn inspiriert und er will es in die Performance integrieren. Er erklärt, was er heute machen will und sagt, er wolle die Scores noch einmal probieren, oder „innerlich probieren“. Er meint, dass er doch homolaterales Gehen doch direkt nach der Tiefgarage machen will (hatte er beim letzten Mal für einen anderen Ort angesetzt?!).

Er startet bei der Tiefgarage, ich schreibe zunächst noch mit (seine Referenz an den Artikel) und starte die Kamera, als er von einem kurzen Gang die Jarrestraße (im homolateralen Gang) wieder zurück zur Tiefgarage geht und noch einmal losgeht von dort.

Ich filme wieder so viel wie möglich (siehe Martin Nachbar\_150414.avi), die Passanten sind heute geschäftiger / entspannter und Martin scheint auch besser darauf eingestellt zu sein, dass ich ihn mit der Kamera verfolge, dennoch kommt es mir manchmal komisch vor und ich nehme die Kamera dann herunter, z.B. wenn er etwas längeres sagt, halte ich die Kamera nicht weiter auf ihn gerichtet.

Martin biegt bei den Ladengeschäften auf Höhe des Kampnagelverwaltungsgebäudes in die gegenüberliegende Passage ein und begeht den Hinterhof. Er springt auf der Wiese (Score Regenwurm Tanz) und unterhält sich mit einem kleinen Jungen. Später zeigt er mir einen Ausdruck von Google Maps, auf dem er den Hinterhof entdeckt hat. Der Fund macht ihn glücklich, er bezeichnet den Hinterhof als Dorf in der Stadt, nach dem er immer auch sucht. Tatsächlich ist der Hof gepflegt und zeugt von einer guten Nachbarschaft (Blumentöpfe vor der Tür mit frisch angepflanzten Blühpflanzen, insgesamt ein gepflegter und ruhiger Eindruck).

Nach dem Hof probiert Martin vor den Geschäften und Restaurants wieder Rillen vermeiden und geht anschließend durch den Torbogen hinter der ersten Ladenzeile, auf das Kampnagel Parkplatz und Garten-Gelände des Sommerfestivals und noch einmal auf den Platz vor der neuen Brücke auf die andere Seite des Flusses.

Nach dem Ausprobieren auf der Jarrestraße und einem Gang auf den Parkplatz von Kampnagel will Martin zum Eingang der K3 und den Weg der Performance bis dahin einmal abgehen, und zum Teil auch die Scores machen. Ich sage, dass ich das am Stück filmen werde und biete ihm nachher die Aufnahmen als Vorbereitung für seine Performer an, was er gerne annimmt.

Am Ende unterhalten wir uns an der Toreinfahrt noch eine Weile. Er erklärt, dass er die Toreinfahrt auf der rechten Seite der Jarrestraße zum Fluss hin gerne dabei gehabt hätte, ihn das aber zu weit weg führt und dafür nicht genügend Zeit sei. Den Ort findet er aber stark: auf der einen Seite Torbogen und auf der anderen Straßenseite ein Grünzug zwischen den Häuserschluchten. Er spricht von einem „starken Ort“ und dass er etwas bühnenartiges habe. Er überlegt laut im Gespräch mit mir, ob er die Performance-TeilnehmerInnen hier einen kleinen Score machen lässt, den er bislang noch nicht hat.

Martin führt aus, dass er die Performance eigentlich „Gänge zum Theater“ (!) genannt hat, weil sie vom Theater weg und dann wieder hin geht und dass das die beiden Räume sind, die ihn interessieren: öffentlicher Raum und Theater. Er sieht seine Performance als Umgang mit 2 Arten von Öffentlichkeit, die er „übereinander stülpt“: Theater im öffentlichen Raum und die Gemeinschaft der Theatergänger.

Weiter überlegt er, ob er noch zusätzliche / neue Scores entwickelt, mit denen die TeilnehmerInnen etwas mit ihren Smartphones filmen und das auf Facebook hochladen. Dabei sollen sie aber nicht die ganze Zeit filmen (dürfen). Er würde außerdem gerne noch einen kleinen Video-Fragebogen machen bzw die TeilnehmerInnen um Feedback per Handy-Video bitten, das er anscheinend dann später auswerten will für

seine Arbeit.

Wir unterhalten uns dann noch eine Weile privat (über Kinder, Impfen, Hausbau (Martin sagt dabei, dass er ja eigentlich immer das Dorf in der Stadt suche und auch in Berlin so wohne.)) Wir verabreden uns für sein nächsten Besuch in HH, wahrscheinlich Anfang Mai und für die Endproben am 7. Und 8. Mai.

1. Mai 2014

ich habe nichts von Martin gehört und gehe davon aus, dass er entweder nicht mehr in Hamburg war oder gerne alleine seine offenen Fragen klären wollte.

Ich melde mich am 6.5. (? Siehe Uni-Mails) bei ihm per Mail und frage nach, ob es bei 10 h am 7.5.14 bleibt. Martin antwortet freundlich und bedankt sich für den Videolink, den ich ihm geschickt habe (eine Aufnahme seines letzten Durchgangs am 15.4.14.).

Ich will Martin deshalb fragen:

- ob er noch einmal in Hamburg / auf Kampnagel war, wie er das Ende der Tour gefunden hat (Moritz und er sprachen über eine Idee für ein Picknick)
- welche Dinge er noch herausgefunden / geändert hat und warum bzw. wie?
- ob er die Mail, die er an die Performer geschickt hat, auch an mich schicken kann (Plan der Tour, Infos zum Score?, Infos zum Treffen)
- im Gespräch am 7.5. erwähnte er Sarah Wookey, die Gehperformances in LA gemacht hat
- wie das Feedback der HCU Grako Mitglieder am 9.5.14 von 16-17 h im Fundus war
- ich das Filmmaterial haben kann, das es schon über The Walk gibt
- welches Material gibt es sonst darüber?
- Welche Medien hat er für die Recherche in Hamburg genutzt?
- Hat es Reaktionen auf seinen Aufruf gegeben, ihm Material per Mail zu senden?

#### 7.5.14 um 10 h in der K3

alle treffen sich in der Küche der K3. Martin stellt mich und mein Vorhaben vor, bis auf Verena Brakonier kenne ich aber alle (Jonas Leifert, Jonas Woltemate, Patricia Carolin Mai, Nicole Amsbeck, Moritz Frischkorn, Gloria Höckner). Alle scheinen sich auch schon untereinander zu kennen. Wir warten auf Nicole, die noch einen Arzttermin hat. Wir reden derweil über Rechnungen, Rechnungsnummern, Martin und ich reden kurz über die anderen Stücke des Graduiertenkollegs und dass er der Ansicht ist, dass einige Stücke mehr künstlerische Forschung sind und andere nicht (Inga Reimers findet er sehr KüFo, auch weil das noch im Entstehen ist und nicht abgeschlossen).

Martin macht eine Einführung, alle sitzen um den Tisch in der Küche der K3 herum. Martin führt ein, dass „The Walk“ 2 Jahre alt ist und bisher in 2 anderen Orten gezeigt wurde. In Hamburg werde das Stück länger als eine Stunde dauern. Die Idee ist, dass es eigentlich eine Prozession zum Theater sein sollte, dann ist das Stück im Theater gestartet und geht um das Theater herum. Die Idee ist, dass der Theaterraum auf die Straße gebracht wird. Theater funktioniert für Martin als eine Intensivierungsmaschine, als Rahmung, die intensivere Gefühle ermöglicht. Das will er auf die Straße bringen. Passanten denken dabei oft an einen Flashmob.

In Hamburg wird es eine „Riesengruppe“ von 40 Leuten werden (in Berlin waren es max. 30). Martin überlegt, ob er 2 Gruppen oder eine Riesengruppe macht.

Martin will heute folgenden Ablauf machen: einmal den Parcour (Zitat) gehen, dann homolateral und langsames Gehen üben, dann noch einen Durchgang den Parcour. Maximal sollen die Proben bis 17 h gehen. Bei dem Stück sollen nach Martins Idee schon alle mitmachen, aber die Zuschauer können auch immer mal aussteigen und nur zuschauen.

Am Anfang des Stücks sollen alle Performer singen. „Wir exponieren uns“, damit die Zuschauer die Performer kennen lernen und ein gemeinsamer Start gefunden wird.

Diese Idee wird im Laufe des Tages verworfen.

Martin stellt sich ein Scramble (nach Simone Fourty?!) vor als Start in der P1 nach der Rede.

Am folgenden Tag wird es erst das Scrambeln sein, dann die Rede.

Dann will Martin einmal einen „Durchlauf durchsprechen“: Die Performance startet in den Arkaden. Dort ist es „schön, aber eng“. Optional könnte man vor der K3 starten. Langsames Gehen, der erste Score, ist sehr schwierig, und Martin will gucken, wer das gut kann (formuliert wie: wir sehen dann mal, wie das klappt). Dann gelangt die Performance an das Restaurant. Auf der Barmbeker Straße soll es Rückwärts gehen geben. Martin sagt, es sei schön, dass dann alle Zuschauer und Performer immer gut auf sich gegenseitig aufpassen und Acht geben. Dann folgt das Parkhaus, Martin beschreibt, wie glücklich er war, als er es gefunden hat. Die Performer scherzen, was sie sich für das Parkhaus überlegt haben (Leichen, die aus einem Kofferraum heraushängen, eine Drogenübergabe). Martin antizipiert die Eindrücke der Zuschauer im Parkhaus nach dem rückwärts gehen auf der Barmbeker Straße: dort war der Raum sehr groß, dann wird es im Parkhaus sehr eng, deswegen will er sich dort etwas Klandestines überlegen (Anmerkung HL: das Wort hat er in den Tagen mit mir auch schon einmal benutzt. Ich kenne es nur aus dem Englischen und Spanischen. Martins Frau Zoe ist Australierin, sie sprechen miteinander viel Englisch). Nach dem Parkhaus soll es auf der Jarrestraße

homolaterales Gehen bis über den Zebrastreifen geben. Martin macht es in der Küche vor und erklärt, dass es die Menschen auf Demos so gehen. Seine Bewegungen dazu verdeutlichen das Bild eindrücklich: man sieht einen Mann, der auf einer Demo geht, getragenen Schrittes, mit einem ernsten Ansinnen. Obwohl Martin es nur in der K3 Küche vormacht. Das homolaterale Gehen soll aus einem Schlendern starten, von der Körpermitte ausgehend dann größer werden. Martin fügt noch „zombiemäßig“ in seine Beschreibungen hinzu. Nach dem homolateralen Gehen erreicht man den Hinterhof, dort sollen die Performer auf das Grün kommen und auf dem Gras stampfen und hüpfen. Martin erklärt die Idee, die aus der Lektüre von Michel de Certeau „Die Kunst des Handelns“ stammt. Nach de Certeau, so Martin, ist Gehen sprechen. Aber auch von Jane Bennetts „Vibrant Matter. A political ecology of things“. In ihrem letzten Kapitel schreibt Bennett über Darwin und dass der gesagt habe, Regenwürmer seien wichtig für den Garten und für Archäologen, dadurch, dass sie Humus produzieren, der wiederum die Altertümer bewahrt. Die Performance will also an diesem Punkt die Regenwürmer aus dem Boden holen um ihnen dafür zu danken, dass sie ihnen den Boden bereiten für das Gehen, erklärt Martin selbst eher lachend und erntet dafür ein Lachen von den Performern.

Trotzdem setzen die Performer die Anweisung nachher mit dem gebotenen spielerischen Ernst um und stampfen „was das Zeug hält“.

Martin fragt sich hier laut, wer mitmacht und zählt auf, dass bei der Performance in Berlin beispielsweise Gabriele Brandstetter mitgemacht habe. Das müsse man sehen.

Nach dem Stampfen sollen die Performer stehen und wahrnehmen. Dann geht einer los, so Martin, und bringen sich und die Zuschauer in eine Reihe in der Reihenfolge 1 Performer und dann folgen 5 Zuschauer. Die Reihe soll dann möglichst nah und schnell an den Häusern der Jean Paul Straße hinunter bis zur Jarrestraße gehen. Martin erklärt, der Jean Paul Weg sei toll, da er gebogen ist und man deswegen nicht sieht, wie es weitergeht, wenn man in der Reihe hintereinander her geht.

Auf der Jarrestraße soll es dann Striche vermeiden geben, auch über den Zebrastreifen. Martin führt aus, dass die Autos anhalten müssen bei einem Zebrastreifen und dies in der Regel mit Fußgängern, vor allem mit größeren Gruppen immer tun, da sie in der Regel schuldig gesprochen werden, wenn ein Unfall passiert. Vor dem Zebrastreifen, so Martin weiter, entsteht eine Bühne, wenn dort bei gutem Wetter Leute draußen sitzen und essen und die Gruppe dort vorbei zieht

Ich hatte den Begriff „Bühne“ bei Martins Recherche Gängen eingebracht und finde es spannend, dass er hier nun wieder auftaucht.

Dann geht es weiter in eine „Unterführung“, so Martin, zwischen 2 Neubauten mit den Silly Walks. Dies solle, so Martin weiter, ein theatraler Moment werden, bei dem die Zuschauer zuschauen und nicht mitmachen. Martin erklärt die Silly Walks: Performer sollen die Straße überqueren (Anmerkung HL: wohl eher: auf dem Stück Bürgersteig vor den Neubauten hin und her gehen) und die Gänge von Passanten nachahmen, nicht clownesque, nur 1 Detail wie z.B. 1 Arm, 1 Bein, die Wirbelsäule und das dann immer mehr übertreiben.

Danach soll es weiter auf den Parkplatz von Kampnagel gehen, der sei, so Martin, sehr groß und deswegen langweilig. Die Idee eines Picknicks taucht im Zwiegespräch mit Moritz Frischkorn auf (die beiden scheinen sich darüber vorab unterhalten zu haben), allerdings sind die Wetterprognosen nicht so gut: es soll regnen. Deswegen sollen die Performer ausprobieren, die Silly Walks nach dem Kampnagel-Verwaltungsgebäude bis zum Ende des Parkplatzes fortzusetzen. Dann sei das letzte Stück nur noch blind gehen. Martin beschreibt, dass sie dies in Berlin mit einem „Regenwurm-Dach“ gemacht haben und beschreibt es so, dass ich mir ein Stoff-Dach wie bei chinesischen Prozessionen vorstelle, das von mehreren Personen gehalten wird. In Hamburg will Martin die Zuschauer an Abschleppseilen zurück in die P1 bringen. Martin endet den „durchgesprochenen“ Parcour mit den Worten: „Das ist der Score“ worauf die Performer ein „cool“ und zustimmend murmeln. Zum Abschluss der Performance, so Martin, landen alle wieder auf der P1 und bekommen dort einen Wodka. Er beschreibt, dass er auch die Idee hatte, Fußbäder für alle Zuschauer anzubieten und dass er gerne noch einmal eine Performance machen würde, bei der alle mit der gleichen Größe die Schuhe tauschen. Exkurse dieser Art führen jeweils zu Kommentaren und weiterführenden Gedanken der Performer, immer mit Gelächter verbunden. Nicole ruft an, dass sie gleich da ist. Martin will sobald sie da ist den Parcour abgehen und die Gänge üben. Kurze Zeit später ist Nicole da, aber es geht doch noch nicht direkt los. Alle warten, sitzen, lachen und reden noch ein wenig. Dann geht es raus.

(M. Nachbar-1\_agk.avi) Hier habe ich mit Video aufgenommen und keine weiteren Notizen gemacht.

Nach dem ersten Durchgang stehen alle noch vor der P1 draußen und diskutieren, ob man die zu erwartende Zuschauergruppe von 40 Personen als eine große führen oder oder in 2 Gruppen teilen solle. Das pro und contra geht vor allem um Fragen der Organisation des Raumes. Außerdem wird gemeinsam überlegt, wer dann was macht. Das Thema Zeit taucht dabei immer wieder auf: eine große Gruppe braucht enorm viel Zeit, den Parcour abzugehen.

Martin sagt eine kurze Pause an, danach solle in der K31 Gehen geübt werden. Alle gehen noch kurz ihrer Wege, dann treffen sich alle in der K31 wieder. Ich setze mich in die Ecke des Raumes gegenüber der Musikanlage neben der Tür, Richtung Küche. Ich verzichte hier auf das Filmen, da ich den Eindruck habe, dass das Proben im Raum „eng“ genug ist und es den Performern reicht, wenn ich zusehe. Ich mache ein paar Photos. (siehe Ordner 140507/K31)

In der K31 sollen die verschiedenen Gänge, vor allem homolaterales Gehen und Scrambeln geübt werden. Alle ziehen sich, wie gewohnt, die Schuhe aus, als Martin etwas verspätet reinkommt, fordert er alle auf, auch hier drinnen ihre Schuhe anzulassen, da sie ja auch bei der Performance in Straßenschuhen seien. Alle sollen sich in Bewegung setzen, gehen, Martin will dabei „einmal durch den Körper sprechen“. Er fängt in den Füßen an und lenkt die Wahrnehmung der Performer auf das, was beim Gehen passiert (z.B. „die Hüfte beschreibt eine 8 beim Gehen“, was alle stutzen lässt und Martin lächeln, er beschreibt, dass spätestens dabei immer die Konzentration aller nach innen geht, viele Performer lächeln zustimmend). Er startet in den Füßen und endet im Kopf / mit den Schultern (12.00 h). Während alle durch die K31 gehen, konzentrieren sie sich unter Martin ruhiger und fester Stimme auf einzelne Körperteile. Alle sollen das Gehen fühlen.

Die Übung dauert relativ lange, ich habe nicht auf die Uhr geschaut, notiere erst 20 Minuten, korrigiere dann aber zu 10 Minuten und versehe das mit einem Fragezeichen.

Alle gehen weiter und Martin gibt neue Aufgaben, die die Performer sofort umsetzen: Haken schlagen, kehrt wenden, Beschleunigung. Sie sollen herausfinden, wann das Gehen zum Rennen wird. Sie sollen sich gegenseitig in den Weg stellen. Sie sollen die Geschwindigkeit variieren. Zu einer Person immer den gleichen Abstand halten und dabei aufmerksam dafür sein, was dann mit der Raumwahrnehmung passiert. Sie sollen eine Person immer sehen müssen, dann eine zweite Person. Wieder lenkt Martin die Aufmerksamkeit auf die Raumwahrnehmung. Er macht alle Übungen mit, leitet sie parallel mit fester und angenehm lauter Stimme an. Alle sollen dann mit den beiden Leuten von vorher ein gleichschenkeliges Dreieck bilden. Schließlich sollen alle herausfinden, mit wem sie ein Dreieck gebildet haben. Am Ende der Übung stehen alle in einer Ecke des Raums und zeigen mit ausgestrecktem Arm mit den Fingern aufeinander. Es gibt zum Teil Lachen und Erstaunen, zum Teil zustimmendes Gemurmel.

Danach will Martin homolaterales Gehen üben. Er betont, dass dies von der Wirbelsäule initiiert sei, zeigt dabei aber auf den Solar Plexus, also auf seine Brustkorb-Vorderseite. Martin demonstriert das homolaterale Gehen, die Performer machen mit, Martin justiert und kommentiert parallel: der Kopf muss nicht mitgehen, man kann gerade ausgucken, die Performer sollen das homolaterale Gehen von der Hüfte aus denken. Im Gehen soll es dann zum Scrambling kommen. Martin weist alle darauf hin, die Arme locker zu lassen. Martin beschreibt das homolaterale Gehen als „Cowboygang“ oder „Demogang“. Die Füße sollen ein- und ausdrehen. Martin spricht weiter und justiert, während alle gehen. Wenn ihm etwas bei einem auffällt, macht er eine laute Ansage für alle, z.B. dass die Bewegung nicht von den Schultern, sondern von den Hüften ausgeht. Dann sei sie auch subtiler, so Martin. Alle probieren das homolaterale Gehen, kommen dabei in die Drehung hinein, scrambeln (also: durch den Raum gehen, einander nicht anstoßen, jeden gehen lassen, Unfälle vermeiden). Beim Drehen sollen die Performer contralateral arbeiten, so Martin, für mehr Dynamik. Auch das probieren die Performer sofort. Martin fordert alle auf, dann ins Stampfen überzugehen, die allerdings nur kurz, da es sehr anstrengend ist.

Anschließend stellen sich alle im Kreis auf und reflektieren die Bewegung. Alle bejahen, dass das Stampfen sehr anstrengend ist (12.38 h). Die Arme kommen, so Martin, bei dem ganzen Gehen zu kurz, so Martin, er fordert Verena auf, schnell etwas für die Arme zu machen. Sie leitet ein paar Lockerungsübungen für die Schultern und Arme an (Armkreisen, Arme dehnen über dem Kopf (an den Ellenbogen fassen)).

Im Anschluss will Martin die Silly Walks üben. Er teilt die Gruppe der Performer in 2 und läßt sie jeweils in der Diagonale die Silly Walks machen. Er macht selber auch mit, so dass es 2 Gruppen à 4 Leute sind (Gruppe 1: Martin, Gloria, Jonas Woltemate, Patricia). Bei den Silly Walks soll einer bis zur Mitte gehen, der nächste kopiert dann den ersten, macht 1 Bewegung von ihm etwas größer, etc. Es geht um eine graduelle Transformation. Es macht Spaß, der Diagonale zuzusehen und den sich entwickelnden und größer werdenden Bewegungen zuzusehen, die immer in tänzerischen Bewegungen enden. Vom einfachen Gehen zu Übertreibungen ins Tanzen. Martin macht 2 Durchgänge pro Diagonale. Bei den letzten muß ich in Martins Richtung ausrufen: Das ist die Evolution of dance!“ Er antwortet „genau!“ und wiederholt meine Aussage im anschließenden Kreis gegenüber den Performern. Er zitiert außerdem einen Artikel von Gabriele Brandstetter, in dem sie über das Tanzen, das aus dem Gehen entstanden ist, spricht. Martin will die gleiche Aufmerksamkeit wie eben bei seinen Performern bei der nun anstehenden nächsten Runde, aber die Bewegungen sollen noch mehr rhythmisiert werden. Die Diagonale soll dabei immer kürzer werden, bis sie in einen Kreis übergeht. Am Ende ist das sehr intensiv, alle brechen fast zusammen. Der erste Durchlauf der ersten Gruppe wird reflektiert, dann folgt die 2. Diagonale der anderen Gruppe. Der Kreis soll der Höhepunkt sein, aus dem dann ein Performer ausbricht und damit die Silly Walks auflöst. Auch nach der 2. Gruppe gibt es wieder eine Reflexion.

Martin sagt um kurz vor 13 h an, dass er von 13 - 14 h eine Pause machen will, sich dann alle noch einmal in der K31 treffen sollen und dann noch einmal draußen probiert werden soll.

In der Mittagspause gehen wir alle zum Asiaten auf der Jarrestraße. Sitzen draussen an 2 Tischen. Ich sitze neben Martin und Nicole Amsbeck gegenüber. Die Gespräche sind nett, die Stimmung gelöst.

Wir treffen um kurz vor 14 h wieder in der K3 ein, bevor alle in die K31 zurückkehren, sehen sich alle noch die performative Ausstellung von Sebastian Matthias an, der ebenfalls ein Kommilitone im Graduiertenkolleg ist und seine Arbeit „people looking at people looking at People“ vorstellt.

Um 14.15. h sind wir zurück in der K31. Die Performer machen Musik an und blödeln dazu rum. Als Martin rein kommt, steigt er sofort mit ein und macht im Anschluss ein Lied an, das er auf seinem Iphone hat. Dann spielt er Lieder vor, die zur Eröffnung des Stücks in Berlin gesungen wurden (1 selbstkomponiertes Stück, bei dem sie in Berlin einen Voicecoach hatten). Martin will noch einmal „durch alles durchsprechen“. Martin spricht durch den Ablauf, die Performer sollen ihre Ideen zu offenen Fragen sagen (Es kommt dabei auch zu generellen Rückfragen zur Performance):

- unter Arkaden gehen
- zu 7. Oder 8. Am Restaurant vorbei
- es soll nicht geredet werden
- die Performer sollen keine speziellen Sachen tragen
- langsames Gehen nach dem Stehen, rechts und links Gewicht verlagern
  - o (hier fängt es draussen an, sehr stark zu regnen, alle in der K31 nehmen das sogar hier wahr (nachdem viele erst dachten, dies sei die Lüftung und kommentieren es mit einem „hmm“, „Oh nein“ etc. Martin will gerne weiter machen und spricht einfach weiter durch die Performance)
- Aufteilung im Parkhaus in 2 Gruppen, die jeweils nach dem Eingang nach Links und nach rechts gehen, das Rückwärts gehen soll erst auf der Auffahrt zur Tiefgarage aufgelöst werden. Die Performer fragen, ob sie langsam oder schnell in der Tiefgarage gehen sollen: Martin will das improvisieren, schauen was kommt, das soll eine Überraschung werden
- Aus dem Parkhaus raus: homolaterales Gehen. Die Drehungen müssen einsetzen, bevor sich der Bürgersteig nach dem Neubau vor dem Kampnagel Kassengebäude an der Jarrestraße wieder verengt. Die Idee des Scramblings soll stärker werden: die Performer sollen von hinten nach vorne kommen und so „Druck aufbauen“.
- Beim „Nadelöhr“ Zebrastreifen und Toreinfahrt soll schon gestampft werden, also vor dem Gras
- Die Reihenfolge für Schnelle Gehen wird festgelegt: Jonas Leifert wünscht sich, dass eine Frau (Verena) startet (und dies etabliert sich für viele Starts in der Performance), dann ordnen sich alle durch abzählen zu. Das schnelle Gehen geht bis zur Jarrestraße, bis zu den kleinen Steinen. Dort dann:
- Striche vermeiden. Martin erwähnt hier, dass sie in Berlin beim Striche vermeiden ein Spion Spiel darunter gelegt haben und erinnert sich dann, dass der Grund dafür war, dass die Performer nicht ständig auf den Boden schauen wollten / sollten.
  - o Die Gruppe wechselt dann den Raum, von der K31 zurück in die Küche, da die K31 für Proben gebucht ist (offensichtlich wusste Martin dies nicht, aber der Wechsel stellt kein Problem dar).
- 5 Performer sollen Silly Walks machen, die werden festgelegt. Wer nicht mit bei den Silly Walks macht, soll die Zuschauer im Anschluss auffordern, mitzugehen
- Rückwärts gehen bis in die P1

Es entstehen noch weitere Fragen, die diskutiert werden, z.B. zum Musikstück zum Auftakt, den Silly Walks. Martin möchte Donnerstag vormittag gerne noch einen Durchlauf machen, dabei würde er gerne im Theater anfangen und das morgen einmal ausprobieren. Die Performer fragen, ob ein Start im Foyer sinnvoll wäre. Dies verneint er.

Zur Frage des Musikstücks am Anfang des Stücks hat keiner Ideen. Martin selbst bezeichnet sich selbst nicht als sicheren Sänger. Bisher hatten sie immer einen Gesangstcoach, der nun fehlt. Martin bittet um eine Ideensammlung, ob sie ein Lied abspielen wollen oder selber singen. Das Ergebnis bleibt vorerst offen, die Meinungen sind geteilt. Einige würden gerne singen (Patti), ander zu einem der von Martin vorgespielten Stücke tanzen (Jonas Woltemate). Und es entstehen zahlreiche weitere Ideen, die zum Teil nicht ganz ernst zu nehmen sind.

Parallel warten alle mit ständigem Blick zu den Küchenfenstern darauf, dass es aufhört zu regnen. Martin sagt, dass alle noch warten, bis Nicole eine Zigarette geraucht hat, danach soll es los gehen.

Hier habe ich alles gefilmt (siehe M. Nachbar-2\_agk.avi)

Zurück in der Küche der P1 nach dem 2. Durchlauf: Die Performer und Martin reflektieren, was war und gut gelaufen ist und insbesondere ihre Eindrücke beim Blind gehen. Martin will sich noch einmal überlegen, ob sie wirklich so eine lange Strecke blind gehen sollen oder nicht lieber ggf. später anfangen. Einige sind irritiert, dass Martin das Schweigen der Performance vor dem Blind gehen unterbrochen und gesprochen hat. Alle überlegen, wie und ob man das Stück gänzlich ohne Worte machen kann. Verschiedene Versionen werden durchdacht (kurze Ansage von Martin, einzelne Ansagen im Flüstern, Performer leiten die Zuschauer mit Blicken aber ohne Worte an das Seil und bedeuten ihnen, die Augen zu schließen) und Martin entscheidet, dass die Performer alle still sein sollen und den Zuschauern mit Blicken bedeuten sollen, dass sie das Seil ergreifen und die Augen schließen sollen.

Bei den Silly Walks sollen die Performer ruhig noch eine Runde um den Verkehrskreisel drehen, wenn sie die

Silly Walks auflösen und gen Kampnagel-Parkplatz laufen, um zu sehen, ob und wie die Zuschauer hinterherkommen.

Martin macht dann weitere vornehmlich dramaturgische / choreografische Anmerkungen bzw. macht Ansagen:

Bei der Beschleunigung beim langsamen Gehen an der Jarrestraße soll als erster beim Zebrastreifen ankommen, wer eigentlich hinten war. Die Dramaturgie soll sein: langsam - schnell, 3x. Nicole hat sich nach den Arkaden auf die Brücke der Barmbeker Straße gestellt und damit den Raum dahin geöffnet, das soll nicht sein, sondern die Performer sollen ab der Brücke (von den Arkaden kommend) auf dem Bürgersteig stehen und von dort rückwärts gehen. Nicole soll als erste mit dem rückwärts gehen beginnen. Das Spiel im Parkhaus (langsam beginnendes, dann sich im Tempo steigendes Weglaufen, sich verstecken, zum nächsten Pfeiler / Punkt in der Garage laufen) hat gut funktioniert. Martin bezeichnet es als „entsammeln und versammeln“ (-> und nimmt das nachher auch in seine Rede auf, oder?). Das homolaterale Gehen soll erst starten, wenn man aus dem Parkhaus raus ist. Die Performer sollen also erst über die Schwelle auf die Jarrestraße treten und dann damit starten.

Moritz merkt an, dass seiner Meinung nach beim homolateral gehen die Energie gefallen sei. Martin bestärkt, dass die Performer deswegen erst oben (auf der Straße, nicht mehr im Parkhausaufgang) damit starten sollen, und dann ganz subtil. Nicole schlägt vor, dass sie früher anfangen sollten zu drehen, alle diskutieren den Vorschlag.

Martin gibt an, dass das Stampfen zu kurz vor und bittet die Performer, das länger zu machen. „Nehmt mich nicht als Timing für solche Sachen, in bin echt immer schnell“, notiere ich mir seine Worte.

Verena fragt, wie und ob man mit den Leuten reden solle, die einen ansprechen. Martin antwortet, dass er dazu in seiner Rede zu Beginn verschiedene Vorschläge macht, z.B. „ich weiß auch nicht so genau“, „wir erforschen die Stadt“ oder „wir gehen ins Theater“. Letzteres, so Martin, ist seine Lieblingsaussage.

Martin fährt fort, dass das an der Fassade lang gehen schneller sein sollte. Die Aufstellung von Moritz nach dem Stampfen war schwierig und das in Aufstellung kommen. Es wird diskutiert, wie das zu lösen sei und dabei verschiedene Möglichkeiten besprochen. Die Lösung soll dann sein, dass sich alle erst aufstellen und dann in einer Linie losgehen, die Performer sollen dabei Blickkontakt suchen zu den Zuschauern und sie so motivieren, mitzugehen.

Das Striche vermeiden, so Martin, würden auch Zuschauer mitmachen, da es ihnen oft Spaß macht, andere schauen eher dabei zu. (Patti ist inzwischen von ihrer Probe zurück und setzt sich wieder dazu).

Bei den Silly Walks scheint es Martin nach so, als sei den Performern das System unklar: es gehe darum, Details nachzumachen. Die Performer sollen einzelne Details im Gang von Passanten auf der Straße nachahmen. Erst wenn alle 5 Performer in einer Reihe da sind und hintereinander herlaufen, sollen sie einander nachahmen. Martin gibt den Hinweis, erst klein zu bleiben und dann größer zu werden, dies sei spannender. Martin lobt dann Gloria, die dabei verzögert, was sehr gut sei. Sonst würde das immer Jeroen Peeters machen (-> nennt den Namen des öfteren, Bezug zu The Walk in Berlin, Martin macht immer wieder Verweise auf das „Original“ und die Stückentwicklung in Berlin, auf die Gruppe und spricht dann von „wir“). Martin entscheidet, dass das Blind gehen am Seil ohne Reden stattfindet.

Martin lobt die Performer und meint, dass das für den ersten Durchlauf gut gewesen sei. Er entscheidet, mit einer großen Zuschauergruppe zu gehen und die nicht zu teilen: „sag ich jetzt einfach mal, wir lassen’s drauf ankommen“, notiere ich mir seine Worte.

Der Plan für den morgigen Tag sieht einen Durchlauf um 12 h vor. Dann einen Durchlauf mit anschließendem Feedback und nach der Mittagspause soll noch einmal der Anfang geprobt werden. Der Probenstag wird beendet. Im lockeren Gespräch zwischen Martin und den Performern schnappe ich auf, dass Martin von Anna Halprin erzählt und von ganztägigen City Walks, die sie anlässlich des Todes von Harvey Milk gemacht hat. Die Performer und Martin hören sich noch weiter Lieder an, die vielleicht am Anfang gespielt und mitgesungen werden können. Martin hat sich viele Lieder mit Walk / gehen im Titel oder Text downgeloadet. Alle sind in lockerer Stimmung, das Treffen löst sich langsam auf.

Ich denke über die Zusammenarbeit nach: alle gemeinsam, aber Martin entscheidet, so hatte er das auch in einem Gespräch bei seinen Recherchen im April einmal gesagt.

#### 8.5.14 um 12 h in der Küche der K3

Martin bat gestern alle darum, um 11.45 h da zu sein, damit es um 12 h auch wirklich los gehen können. Tatsächlich sind die meisten um 12h da, gestartet wird aber erst um 12.16 h, bis dahin wird sich locker über dies und das unterhalten. Martin berichtet, dass er einiges Organisatorisches hat klären können: Die Zuschauer können ihre Taschen in der K33 lassen, es wird für alle Einmal-Regencapes geben, die Schranke hinter der K3 lässt sich öffnen, die Volontärin der K3 Waffel-Schnapsbecher mit Schokaldenglasur kaufen konnte, für den Wodka nach der Aufführung.) Die Performer freuen sich über die vielen abgehakten Dinge. Bestimmendes Thema zwischendrin ist aber immer wieder das Wetter: Es regnet schon den ganzen Vormittag immer wieder einmal und die Voraussagen für den Tag deuten weiter auf Regen hin. Ich weise auf meine

Ap „Regenradar“ hin und dass ab 13 h erst einmal kein Regen sein soll. Martin nimmt das zum Anlass, mich ins Stück einzuplanen: er werde mich bei seiner Rede nachher fragen, wie das Wetter sein wird (dem wird nicht so sein, da sich am Abend der Regen festgesetzt hat. Vielleicht hat Martin es sich aber auch anders überlegt).

Martin will zunächst einmal durch das Stück „durchreden“, alle sollen dann ergänzen (dieses Durchreden ist wie ein geistiges Warm-up: Martin spricht einmal durch das Stück, die Performer fragen wenig nach oder ergänzen wenig, alle lassen sich auf die mentale Reise durch das Viertel ein): Das Stück startet mit dem eingelassenen Publikum in der P1. Das Publikum wird sich auf die Tribüne setzen und auf der Bühne stehen oder umhergehen. Die Performer betreten nach den Zuschauern den Raum und beginnen das Scrambling (in der am Tag zuvor in der K31 geübten Version Dreieck, also 3 Performer sind miteinander als gleichschenkliges Dreieck verbunden). Nach dem Scrambling (das nun das Eröffnungslied ersetzt, heute wird über ein Lied zu Beginn nicht mehr gesprochen), das zunächst schneller, dann langsamer werden und zum Stillstand kommen soll, hält Martin seine Eröffnungsrede. Das Ende der Rede ist: Gibt es noch Fragen? Die Performance startet dann unter den Arkaden. Jonas und Gloria machen im wahrsten Sinne des Wortes den ersten Schritt. Wichtig ist Martin, dass die Performer schon vor den Rattan Möbeln nach links gehen, an das Brückengeländer heran. Das langsame Gehen vorher soll ab der Treppe beschleunigt werden. Die ersten, die auf der Barmbeker Straße ankommen, können schon mit dem rückwärts gehen starten, müssen nicht auf die letzten Zuschauer warten. Martin gibt an, er kenne das Timing in Hamburg nicht, er kenne das aus Berlin Mitte, deswegen sollen die Performer gemeinsam das Timing mitmachen (also beschleunigen, anziehen, verlangsamen etc.). Im Parkhaus verteilt sich die Gruppe nach rechts und links, Martin weist darauf hin, dass das Spiel nicht direkt begonnen werden soll, sondern erst alle im Parkhaus sein sollen, dann langsam beginnen. Am Ausgang des Parkhauses zur Jarrestraße sollen sich dann alle versammeln, stehen bleiben und „wie im Kino“ auf das „Bild“ Jarrestraße, also die vorgehenden Passanten etc., blicken. Die Performer sollen dann „normal“ hoch gehen, das homolaterale Gehen erst nach der Schwelle starten. Die Performer sollen sich in der Gruppe immer verteilen, so dass es eine gute Durchmischung von Performern und Zuschauern gibt. Beim homolateralen Gehen soll durch das „passing through“ der Performer (diejenigen, die hinten starten, sollen am Zebrastreifen vorne sein) Tempo aufbauen. Martin betont, dass das „Tempo von hinten kommen muss“. Das homolaterale Gehen soll erst bei der Verengung richtig deutlich werden, nach dem großen Platz vor der Kita und für die Überquerung der Straße der Zebrastreifen sehr großzügig genutzt werden. Für die Hofeinfahrt warnt Martin vor der Rutschgefahr (gestern war Moritz bei einer Probe fast gestürzt). In der Hofeinfahrt sollen die Performer mit den Chassés beginnen. Zu dem anschließenden Trampeln auf dem Rasen ergänzt Martin: „wenn nur wir auf der Rasenfläche trampeln, dann ist es halt ne Performance“. Wenn die Zuschauer am Zaun stehen bleiben und nicht mit durch das „Nadelöhr“ (Zaun vor dem Haus und Abstellhäuschen) kommen, dann sollen die Performer über den Parkplatz zurück gehen und sich dort in einer Linie aufstellen, gemeinsam mit den Zuschauern. Das Ziel soll aber sein, dass möglichst viele Zuschauer durch das Nadelöhr mitgenommen werden. Martin will heute noch einmal ausprobieren, über den Parkplatz zu gehen. Er weist darauf hin, dass die Wiese bestimmt sehr nass ist wegen des vielen Regens. Dann folgt das Gehen in einer Linie auf dem Jean Paul Weg (die Geschwindigkeit der Beschreibung ist äquivalent zu der angepeilten Geschwindigkeit des Gehens nachher) und das Striche vermeiden auf der Jarrestraße, über den Zebrastreifen auf die andere Seite bis zur Toreinfahrt. Martin präzisiert: „nach da, wo das Billy Regal stand gestern, und dann weiter drauf“. (Das Billy Regal ist mir nicht aufgefallen bei den Proben gestern, wegen Blick durch die Kamera?!). Martin teilt die Performer für die Silly Walks auf und wer letzter ist. Es machen alle bis auf er selbst und Moritz mit. Wie viele Runden dann am Ende der Straße um den Kreisel bzw. das „Rondell“ gelaufen bzw. getanzt werden müssen, ist abhängig davon, wie lange die Zuschauer brauchen, um zum Rondell zu kommen. Martin kehrt gedanklich noch einmal zu den Silly Walks zurück und macht deutlich, dass die Performer erst nur kopieren sollen, dann vergrößern. Dabei sollen sie dann einen Hybrid bauen, z.B. die Beine des einen Passanten kopieren, die Handhaltung des nächsten, den Rücken des übernächsten etc. Sollte es keine Passanten geben, sollen die Performer die Passanten von der gegenüberliegenden Seite kopieren oder einander. Martin wird das Seil für das Blind gehen im Rucksack mitnehmen und dann sehen, wie die Übergabe an die „Silly Walker“ klappt. Er ist gespannt darauf zu sehen, wie viele Leute ohne zu sprechen zügig zum „blind walk“ kommen.

Nach dem Durchsprechen führt Martin Allgemeines zur Performance aus: Es ist eine Aufführung, aber auch ein Experiment, das immer streckenweise auch scheitern kann. Er sei sich aber sicher, dass es „funktioniert, auch wegen der Räume“. Die Aufführung würde natürlich auch eine gewisse Aufregung bei ihm in Gang setzen.

Martin bittet die Performer, während des Walks nicht zu sprechen. Das Seil für die Blind Walks soll entsprechend mit geschlossenen „blinden Augen“ übergeben werde. Weil sich das schwerlich realisieren läßt, entsteht großes Gelächter. Martin wünscht sich, dass die Performer ohne zu sprechen den Zuschauern zeigen, dass sie die Augen schließen und am Seil festhalten sollen.

Inzwischen regnet es wieder. Die Gruppe bricht trotzdem auf und Martin organisiert Regenponchos. Da die P1 nun offen ist, findet dort doch erst eine Probe des Scrambelns statt. Die Regenponchos werden zunächst

nicht benötigt.

Videoaufnahme der Probe in der P1 (siehe M. Nachbar-3\_agk.avi)

Nach der Probe gehen die Performer und Martin zu einem letzten Durchgang nach draußen. Es regnet wieder. Die Probe verläuft trotzdem sehr gut.

Videoaufnahme der Probe (siehe M. Nachbar-4\_agk.avi)

Das Feedback findet wieder in der Küche der K3 statt, alle sind - trotz des regnerischen Wetters - erleichtert und gelöst, Martin hat die Probe sehr gut gefallen. Er will das Stück einmal durchsprechen. Die Themen sind vor allem die Geschwindigkeit und die Orientierung der Performer aneinander. Ich nehme das Feedback der Probe auf, indem ich das Aufnahmegerät auf das Sofa lege. Ich frage mich, warum ich das eigentlich nicht eher gemacht habe und komme nach einigem Nachdenken darauf, dass ich gestern das Gefühl gehabt hätte, dann in der intimen Situation der Küche zu stören und wie ein Spion zu wirken. Ich wollte lieber per Hand protokollieren und nicht mit dem Aufnahmegerät stören. Heute habe ich mehr und mehr das Gefühl, schon ein Teil der kleinen, plötzlichen Gemeinschaft zu sein, dass ich „etabliert“ bin und nicht mehr auffalle, und dass meine Rolle anerkannt ist, zum Teil auch darüber hinaus befragt wird (Performance durch Hilfe unterstützen, dramaturgische Fragen etc.) und die Performer mir einen Platz an ihrer Seite einräumen (indem sie z.B. eine Lücke am Tisch lassen, um den sie sich setzen und wenn ich mich dann auf das Sofa dahinter setze). Trotzdem kenne ich alle - bis auf Verena - aus Uni-Kontexten, sie sind oder waren meine Studenten.

Feedback der Probe auf Videogerät (siehe Feedback Durchlauf K3 Küche.WMA)

Gegen halb 3 ist das Feedback in der Küche beendet. Martin verabredet sich mit den Performern für 18 h zu einer Übung in der P1 (Beschleunigung des Scrambelns als Aufwärmen). Bis dahin wollen alle Mittag essen und freie Zeit haben. Ich begleite die Gruppe noch zum Mittag beim Asiaten. Danach treffe ich Gerrit und Ada im Kampnagel Casino, um kurz nach 5 bin ich zurück in der K3, setze mich dort aufs Sofa und fange an, das Feldprotokoll zu tippen. Einige Performer sind schon zurück, auch Martin, der auf dem Sofa geschlafen hat und sich nun mit ihnen über Szene-interna (wer hat wo welchen Posten, wer arbeitet mit wem zusammen, mit welcher Methode). Die Performer (und andere, die auf der K3 arbeiten) kommen auch mal zu mir, bis 18 h ist lockeres dasein angesagt. Martin sagt, bei ihm steige nun die Aufregung.

Nachdem alle nach und nach wieder eingetroffen sind, wechseln alle in die P1, auch um dort letzte Fragen zu klären. Dann fällt auf, dass im Programmheft die Email von Martin falsch ist. Nachbar statt Nachbar. Alle korrigieren schnell, Martin holt die restlichen Hefte von der Kasse. Martin startet dann die letzte Probe mit einer gegenseitigen Massage von Rücken, Armen, Nacken jeweils zu zweit. Ich gucke derweil in mein Handy und hebe erst den Kopf, als Martin seine Aufforderungen fortsetzt. Die Performer gehen dann mit Martin raus unter die Arkaden und über noch einmal das langsame Gehen

Video vom langsamen Gehen (siehe M. Nachbar-5\_agk.avi)

Zum Schluss stoppe ich das Video, weil nur noch langsames Gehen besprochen wird und wer wen wann überholt. Der Hinweis von Martin, den ich mir noch notiere, lautet: wenn das langsame Gehen startet, reicht es, eine halbe Fußlänge vor die andere zu setzen. Die größeren Schritte sollen erst mit der Beschleunigung kommen.

Zurück in der P1 besprechen alle, was passiert, wenn es regnet. (Der Regen hört zwischenzeitlich immer wieder einmal auf). Martin gibt die Anweisung, die Performance zu stoppen, wenn es stark anfängt zu regnen zwischendrin, dann bewusst die Regencapes anzuziehen und dann weiter zu machen (Bei der Aufführung nachher regnet es schon zu Beginn so stark, dass die Zuschauer alle Regencapes nehmen und sie gleich anziehen. Keiner benutzt einen Regenschirm (außer einer Person). Dann üben alle noch einmal das Scrambeln. Martin ist mit den Wegen, der Länge und der Dynamik zufrieden. Martin geht dabei auch einmal seine Rede durch. Jonas Leifert merkt bei der sich anschließenden erneuten Besprechung an, dass er den Begriff „Silly Walks“ doof und einen deutschen Begriff besser finden würde. Martin erklärt, dass es den nicht gäbe und er in „The Walk“ die Rede eigentlich auf Englisch halten würde.

In einem abschließenden Kreis führen alle die Hände zur Seite und dann vor der Brust zusammen und machen „ssss“ und dann „fff“. Nachdem die Arme ausgeschüttelt sind, verteilt Martin ein ToiToi-Geschenk (Süßigkeiten in Schuh-Form, die Performer überreichen sich gegenseitig und Martin noch Goldmedaillen als Geschenk (den Witz / Ursprung dazu habe ich nicht mitbekommen) und gegen 19 h endet die Probe. Alle gehen noch einmal ihrer Wege. Martin hatte mich gebeten, während der Aufführung nicht zu filmen oder höchstens mit dem Handy. Ein Filmteam kommt kurz vor Ende der Probe hinein und wird die Aufführung dokumentieren.

Um 19.30 h startet die Vorstellung, die Zuschauer versammeln sich in der P1. Kurze Zeit später beginnen Martin und die Performer das Scrambeln. In seiner Ansprache erwähnt Martin, dass die Performance eigentlich eine Stadtforschung sei. Obwohl es regnet, startet das langsame Gehen unter den Arkaden und alle Zuschauer machen mit. Ich nutze die Chance, nun einmal dabei sein zu können und gehe eher teilnehmend als beobachtend mit, gegen Ende mache ich aber dann doch noch ein paar Fotos.

Siehe Fotos vom 8.5.14 (oder 140508/Aufführung)

Auf der Barmbeker Straße erzeugt die große rückwärts gehende Gruppe noch viel Aufmerksamkeit. Die

Gegensätzlichkeit der Geschwindigkeiten fällt nun so mehr auf, für jemanden, der zum ersten mal mitmacht, sicherlich noch mehr als mir. Ich helfe ebenfalls, die nach mir an den Poller kommenden umzulenken. Beim Rennen durch das Parkhaus gehe ich zum Teil eigene Wege und folge diesmal nicht Martin sondern der anderen Gruppe, die nach links abbiegt. Vielen scheint das Versteckspiel Spaß zu machen. Auch beim homolateralen gehen auf der Jarrestraße machen viele mit, was mich zunächst wundert, denn sie übernehmen die recht subtilen Bewegungen sehr schnell. Das ausufernde homolaterale Gehen, das in Drehungen enden soll, machen viele Zuschauer eher als Hüpfen mit. Eine bunte Schar gehender und hüpfender Leute überquert den Zebrastreifen in den Innenhof

Siehe ab hier auch einige der Videos

Alle Zuschauer gehen auf dem Hof durch das Nadelöhr und folgen auf die Grünfläche, auch der Anschluss an das Gehen in einer Linie geschieht leicht. Mir gefällt jetzt und auch schon bei der letzten Probe insbesondere Silly Walks. Vielleicht, weil die Entwicklung aus den einfachen geh-Schritten im öffentlichen Raum besonders spannend zu sehen ist und ich die Idee bei den Proben eigentlich nicht wirklich mochte. Was für eine schöne Entwicklung! Die ausufernden Bewegungen, in die die Silly Walks übergehen am Kreisel, haben etwas rituelles. Auch hier machen wieder einige mit. Die Schar setzt sich schließlich Richtung Rückseite Kampnagel und K3 fort und am Anfang des Gebäudes wird den Zuschauern das Seil übergeben und die meisten halten sich fest, so dass Martin uns (ich mache mit, zwischendrin aber einmal meine Augen auf und nach Eintritt in die P1 (diesen Moment von drinnen nach draußen wollte ich erleben) verlasse ich das Seil) wie der Rattenfänger von Hameln wieder ins Theater zieht.

Viele Zuschauer machen bei den einzelnen Scores mit. Viele Leute aus dem Graduiertenkollog oder der Hamburger Tanz und Performance Szene erkenne ich im Publikum (natürlich auch die Leitung des Graduiertenkolleg (Gesa, Kerstin, Regula, Sybille). Es wird kaum gesprochen.

Die Performance dauert nur eine gute dreiviertel Stunde, alle sind doch schneller mitgekommen, als befürchtet.

Nach der Aufführung und dem wärmenden Wodka in der P1 verschwindet das Publikum recht schnell, Die Performer bleiben noch auf der Tribüne sitzen und leeren den Wodka, bis Kerstin Evert alle „rausschmeißt“ und in der Küche weiter getrunken wird.

Ich habe den Eindruck, dass alle locker und gelöst sind und bedauern, dass die Aufführung schon vorbei ist. Martin scheint mit der Aufführung ganz zufrieden, Er erzählt, dass es am kommenden Tag eine Feedback-Runde im Rahmen des Kollegs im Fundus geben wird. Ich gehe gegen 23 h nach Hause. Martin will noch ins Frappant zu einer Party.

## Nachbar I: Transkript des Interviews mit Martin Nachbar am 30.3.14

### Interview Kampnagel Kantine 30.3.14

HL: Was war denn eure Version von (Dérive)? #00:00:45-2#

MN: Also über- viel kürzer. #00:00:49-8#

HL: Mhm. #00:00:50-5#

MN: -als die Original- also die (Dérive --) #00:00:52-8# von den Situationisten und wir haben uns immer Aufgaben gegeben. Wir haben immer ((Räuspern)) ((em)) so was gesagt, wie alle fünf Minuten 'ne Notiz machen, alle zehn Minuten 'n Foto und je nachdem wo wir waren mindestens ein oder zwei Mal Leute ansprechen auf etwas bestimmtes oder alle so und so viel Minuten was kaufen. #00:01:15-7#

HL: Mhm. #00:01:15-5#

MN: Egal was, egal wo, aber in der Zei- also in dieser Zeitvorgabe. Oder irgend 'n Objekt von der Straße aufsammeln und das war immer 'n bisschen Abhängig von - wir haben immer eine Karte auf 'ne andere gelegt. #00:01:28-5#

HL: Mhm. #00:01:30-7#

MN: Nich' immer, aber s- häufig in Tel Aviv mit so 'nem- mit den Arterien und Venen des menschlichen Körpers. ((em)) In Zagreb mit so 'ner Marketing Flowcharts, weil die so kurz vor dem EU Beitritt standen und sich total kapitalisiert haben einfach. #00:01:49-0#

HL: Mhm. #00:01:50-2#

MN: ((em)) In Brüssel mit 'ner Karte von (Kinshasa). #00:01:54-3# Und da war da so, wir- wir- wir müssen mindestens einmal eine Person nach irgend 'nem Ort in (Kinshasa) #00:02:02-3# fragen. Wie der Weg dahin führt, so Sachen. Und so- das- also 'n bisschen gescriptet. #00:02:11-0#

HL: Mhm. #00:02:10-9#

MN: ((em)) Also das würd' ich auch sagen, das war natürlich- wir hatten Interesse das wir bestimmtes Material generieren dadurch, glaub' ich, aber auch grundsätzlich einfach, wir sind keine Theoretiker oder Forscher, sondern Choreografen. Wir wollen immer was. ((lachen)) Also was- also anders, ne. Also Forscher wollen ja auch was, aber wir wollten in dem Sinne keine Erkenntnis, sondern Material. (Wir/die) #00:02:38-6# Situationisten wollen ja- wollten- also ich glaub', Guy Debord hat auch- also ein- im Hinterkopf gehabt, dass er- ((em)) Erkenntnis will für seine Theoretisierung über Stadt. #00:02:50-3#

HL: Mhm. #00:02:52-0#

MN: ((em)) Und dann wollten sie Situationen produzieren einfach, ne. Also die- die Stadt verändern. Und wir wollten die Stadt nich' verändern. Und The Walk is' so ganz komisch, weil das is' so- also mich interessiert 'ne Veränderung von Stadt, aber eben über Bewegungsveränderung eher als jetzt so- so- solche direkten Ansch- solche Treffen so. Mir geht's eben- und das hab' ich gestern beschrieben, mir geht's auch um- darum den Körper wahrzunehmen und die Atmosphäre. #00:03:21-4#

HL: Mhm. #00:03:22-9#

MN: Und wie sich die Atmosphäre ändert über Verhaltensweisen, so. Und den Situationisten ging's nich' um Körperwahrnehmung. Also sehr bedingt. Die haben sich ja besoffen und so und sind ja unter Drogen losgezogen und so. Da gib- da ging's um Bewusstseinerweiterung, das is' ja kom- also 'n bisschen- also nich' äh- also auch ähnliches Ding, aber ganz andere [Mittel. Ja.] #00:03:43-9#

HL: [Dieser Ansatz is' anders. Ja. Mhm.] Und wenn du sagst, ((em)) ihr wollt keine Erkenntnisse, ihr wollt Material, kann man das denn trennen? Weil- also- #00:03:54-0#

MN: Nöö. #00:03:54-6#

HL: Weil ich komm da drauf, weil ich sa- also die- dieses ((em)) ethnografische Forschen, was ich ja jetzt auch zum Beispiel mach', da soll man sich ja auch selbst befremden und erstmal immer nur aufnehmen und gucken, was passiert da dann eigentlich und also du gehst da jetzt die Straße runter, das is' ja erstmal was ganz normales, aber ich guck mir danach auch hundert Mal vielleicht das Video an und versuch rauszukriegen, was passiert da denn jetzt eigentlich. #00:04:15-4#

MN: Mhm. #00:04:15-0#

HL: Weißt du so 'n- Ich muss halt immer wieder die- diese Grundsatzfrage der Ethnografie is' dann immer, what the hell is going on here. Also was passiert hier eigentlich so. Sich selbst befremden, sich auf doof stellen sozusagen, nich' kapieren was da passiert und so zu neuen Erkenntnissen zu kommen. Ich mach' ja auch nichts anderes als erstmal nur Material sammeln, um dann daraus Erkenntnisse zu bekommen. #00:04:35-9#

MN: Aber ((Räuspern)) was ich mit Material meine is' was anderes als du. Also Material im Sinne von Daten, qualitativ oder quantitative Daten is' eine Form von Material. Wenn ich von Material spreche geht's um schon- eigentlich schon bearbeitetes Material. Also uns ging's darum Geschichten zu kriegen oder Ideen für Bewegungsabläufe. Und natürlich du willst auch Ideen kriegen für was, ne, ((em)) und da is' auch verwandt, das is' - da gibt's Relationen, aber wenn du ethnografisch forschst- Naja, gut. Das sind so - was du sagst, ne, du filmst und dann guckst du dir das hundert Mal an- Ich- ich muss mir das nich' hundert Mal angucken. Ich- mich- ich- ich- ich- ich such mir sofort aus, was mir gefällt. Ich versuch natürlich auch 'ne Offenheit zu haben, damit auch mir Sachen passieren, die mich überraschen, aber schon - also zum Beispiel gestern, ne, als wir den großen Bogen gegangen sind so- Der Weg- also da bin ich sofort damit beschäftigt, auszusieben. Und das lässt sich nich' vermeiden auch für Ethnografen, aber trotzdem ihr nehmt ja extra- also du nimmst extra auf, damit du deine Aussiebungsverfahren irgendwie umgehen kannst. #00:06:03-5#

HL: ((em)) Auf welcher Grundlage siebst du aus? #00:06:05-6#

MN: Was mit gefällt. #00:06:07-5#

HL: Woher weißt du, was dir gefällt? #00:06:08-8#

MN: Wenn's sich richtig anfühlt. #00:06:11-2#

HL: Woher- #00:06:12-3#

MN: ((lachen)) #00:06:12-3#

HL: Wann fühlt es sich richtig an. Woher weißt du, dass es richtig is'? #00:06:15-1#

MN: Ja. (4) ((em)) Das sind immer so Erfahrungswerte und Vermutungen. Es macht so im- naja. Das macht- vielleicht is' es bei auch so. Es macht Klunk. Es macht so vom Gefühl her und von der Imagination her und körperlich, macht es irgendwie so Bumm und dann is' es richtig. ((lachen)) #00:06:36-1#

HL: Mhm. #00:06:36-0#

MN: Das is' wie so- plötzlich hat's Gewicht. #00:06:38-2#

HL: Mhm. Das- also mein Spruch is' immer, da- da ((em)) sind Kunst und Lernen das gleiche, weil wenn's Klick macht halt. Dann is' es Kunst oder dann hast du was gelernt. Also in der Schule, wenn's Klick macht oder wenn du- #00:06:53-4#

MN: Mhm. #00:06:54-0#

HL: Ich finde bei Kunst, das- das muss man nich' beschreiben können. Also nich' mit Worten beschreiben können, sondern das fühlt man dann. Trotzdem diese Frage, wie kommt's zu diesem Fühlen? #00:07:08-5#

MN: Mmh. Klar. Also da geht's schon auch um Rahmungen oder Experimentieraufbau. Experiment-e oder Aufbauten, Versuchsaufbauten, die ich anhand von Hypothesen oder Anhand von Vorstellungen, wie das Stück sein soll, das is' ja auch 'ne Hypothese auf 'ne Art, dann mir ausdenke und dann anfangen daran mit zu arbeiten. Klar, das stimmt, das is' eigentlich 'ne relative Ähnlichkeit, aber ich- wir haben ja auch- im Zuge des Programmheftes haben mir irgendwie die Promovierenden haben so geschrieben und dann haben sich Kerstin und Sybille so 'n bisschen so (naja, aber-) #00:07:43-2# Die haben noch mal so 'n bisschen die Diskussion aufgemacht um künstlerisches Forschen. Und dann aber auch die Lösung von diesem Kolleg eigentlich vorgestellt und wie das für uns sinnvoll is'. Was ich eigentlich- also wir haben ihn jetzt auch so gedruckt. Es ging ja darum, dass wir's dann namentlich unterschreiben. Das war so 'n bisschen so, naja, natürlich unterschreiben wir das (-) #00:08:01-9# bla,bla- Das is' aber- aber da ging diese Diskussion noch mal so auf. Künstlerisches Forschen, wissenschaftliches Forschen so. Und ((em)) für mich is' es tatsächlich, was du auch gesagt hast beim wissenschaftlichen Forschen, geht's immer um explizieren. Also entweder von mir aus in Formeln oder in Sprache, aber- also in irgendeine Sprache. Und jetzt kann man natürlich sagen, ja Tanz is' auch 'ne Sprache, Blabla, aber ob wir dann 'n Bild malen, das- aber wir wissen wa-, glaub' ich, was gemeint is', ne, mit explizieren, dann geht's- das is' für mich tatsächlich, das stimmt schon, der Hauptunterschied zwischen Kunst- Und dann geht's eigentlich nich' so sehr um woher kommt's oder was sind genau- Also ((em)) die- und der Unterschied is' nich' in 'ner Unterscheidung der Motivation oder 'ne Unterscheidung der Methoden, genau wo du drauf hinweist, sondern die Unterscheidung is' in- im Resultat. Was natürlich davon abhängt an wen es adressiert is' so, aber ganz grundsätzlich und da bin ich 'n bisschen traditionell. Ich find' Kunst spricht Erfahrung an. Also eher so 'n intensiviertes Erfahren, wie auch immer. #00:09:10-7#

HL: Mhm. #00:09:12-5#

MN: Und in Wissenschaft spricht Wissen an. (4) Und ich weiß, es gibt diese ganze Diskussion, wie halt auch in der Kunst Wissen produziert wird, na, na, na. Und ich bin eher auf so 'nem- und natürlich kann man das auch als Wissen bezeichnen. Können, Erfahrungswissen, Handwerk, alles das so- Mich interessiert aber nich' so sehr die- die Aufwertung von Wissen in dieser- in diesem- Das is' ja 'ne Aufwertung von Wissen, die da passiert und das is' eigentlich 'n Interesse von Wissenschaftlern. Und da bin ich so 'n bisschen so, ich bin Künstler, was mich eigentlich viel mehr interessieren würde, wär' zu gucken, was sind eigentlich die- die Erfahrungsmomente oder die Klick Momente und auch die- die Können- also die Routine und das- das Handwerk und das Können, was in Wissenschaft drinsteckt. Also umgekehrt, ne, also quasi Erfahrung, Routine ((em)) und Können aufwerten von mir aus oder erweitern. Den Begriff eher als 'n Wissensbegriff aufwerten. #00:10:14-8#

HL: Mhm. #00:10:16-4#

MN: Das is' so 'n bisschen- Is' auch in so 'nem deutschen Kontext, so wo's sehr um Bildung geht, is' das halt- liegt das auf der Hand, dass man das Wissen aufwertet und nicht das Können oder die Erfahrung. #00:10:31-7#

HL: Und das Problem is' ja auch, dass es keinen- keinen Wissensbegriff gibt, den, keine Ahnung, die Wissenschaft unterschreiben kann. [Da-] #00:10:45-0#

MN: [Ma-] #00:10:45-1#

HL: Also, ne, jede Wissenschaftsdisziplin sagt wieder, das und das is' [Wissen-] #00:10:48-8#

MN: [Genau.] #00:10:49-1#

HL: -und selbst das is' ja nich' - selbst da- das würden dann immer nich' alle Wissenschaftler nich' unterschreiben. Das is' ja auch das Problem. #00:10:57-3#

MN: Naja. #00:10:57-1#

HL: Und klar, das is' ja auch diese ((em)) ((em)) diese ganze Diskussion um künstlerische Forschungstudiengänge und Dokortitel und so weiter und so fort. Das is' ja jetzt auch (-) #00:11:08-4# 'ne

Verwissenschaftlichung der Kunst sozusagen noch mal aufgekommen. Also wir haben immer mehr Künstler, wir merken, dass wir immer mehr auch so kreative Jobs haben, die auf so 'ner komischen Zwischenstufe sind oder mal mehr künstlerisch, mal mehr auch administrativ oder so sind, was machen wir mit denen. Die müssen ja auch irgendwie ausgebildet und legitimiert werden und so. #00:11:30-4#

MN: Genau. #00:11:32-2#

HL: Das is' ja eigentlich eher das Thema da. Bei den Studiengängen zumindest. #00:11:36-2#

MN:Genau. Also es is' eher 'ne administrative ((Räuspern)) Fragestellung als 'ne Fragestellung der Sache,- #00:11:43-6#

HL: Mhm. #00:11:44-8#

MN: -Di- ((em)) die so 'ne me- ((Räuspern)) Also sie begründet sich nich' unbedingt aus der Sache heraus. Das stimmt. ((Räuspern)) ((Räuspern)) Ich glaub' aber, es gibt ja jetzt so Untersuchungen, hab' ich auf Facebook, hat irgendjemand das gepostet ((Husten)), ich hab' das nich' gelesen, 'n Bericht gab's im - im Guardian, glaub' ich, darüber dass Akademiker sich immer mehr über depressive Zustände beklagen und über den- den- den wachsenden Druck im wissenschaftlichen Betrieb. Ich mein, eigentlich was passiert is', is' dass der wissenschaftlicher Betrieb immer mehr wie 'n freiberuflicher künstlerischer Betrieb läuft. Man muss ständig Anträge schreiben, man muss sich ständig legitimieren und ständig was produzieren und da hab' ich so gedacht. Ah, deshalb gingen- sind- mussten die Künstler an die Unis gebracht werden, damit dieser neoliberale ((em)) Duktus auch in die Universitäten einziehen kann. #00:12:37-9#

HL: ((lachen)) #00:12:37-8#

MN: ((lachen)) #00:12:40-4#

HL: Aha. #00:12:40-4#

MN: Das is' ein rein- rein eko- ökonomischer - ökonomisches Interesse. #00:12:45-4#

HL: Mhm. #00:12:45-2#

MN: ((lachen)) #00:12:47-3#

HL: Andersrum funktioniert es auch, ne. Deswegen mussten die Künstler verwissenschaftlicht werden, damit sie sich zumindest auch adäquat ausdrücken können, wenn sie all dieses ((em))- #00:12:57-1#

MN: Jaja. #00:12:57-0#

HL: Ne. #00:12:58-0#

MN: Ich bin auch so. Also da bin ich prohi- Ich arbeite viel mit Jeroen Peeters und der is' sehr down to earth irgendwie und wenn er über Tanz schreibt, versucht er wirklich über Tanz zu schreiben und nicht Tanz zu benutzen als, sagen wir mal 'ne Metapher oder also das is' so 'n bis- das (-- #00:13:20-7# Brandstetter und Konsorten, find' ich, vo- benutzen- funktionalisieren Tanz oft um über was zu sprechen, was anderes. Es gibt 'n paar Ausnahmen auch, als bei Brand- auch unter den Texten von Brandstetter, aber ich find', das is' so 'n bisschen der Gestus in den deutschen Tanzwissenschaften und Jereon versucht das zu umgehen und auch die Programmhefte oder wenn wir das bewerben, das is' auch in Berlin, das is' so knallhart, das- ne, es gibt so viel, was da gezeigt wird jeden Tag. Du musst- das is'- auch die Sophiensäle halten die Künstler an, bitte schreibt und keine Antragskonzepttexte für die Programmhefte. Wir wollen das- wir wollen wissen, warum's geil is' dahin zu kommen. ((Räuspern)) Das is' natürlich dann der Werbepunkt, aber ((em)) ich find' so diese Tendenz im Moment, wie Leute ihre Arbeiten beschreiben in Programmheften und im Abendprogramm, ich find' das, oh, furchtbar. #00:14:14-5#

HL: Mhm. #00:14:16-0#

MN: Äh, diese ganzen wissenschaftlichen oder geisteswissenschaftlichen Begriffe, die da auftauchen und

zum Teil ja auch begründet und gut. Das is' jetzt- es geht gar nich' darum, dass sie das nich' können oder so, so- Das is' so unnötig. #00:14:29-7#

HL: Is' gewollt, ne. #00:14:31-0#

MN: Ja. #00:14:32-4#

(...) unverständlich (...)

MN: Genau. Wobei andersrum kann man auch argumentieren, ne. Wenn zum Beispiel Deleuze, Guattari irgendwie Mille Plateaux- Hab' ich zufällig, das is' ganz lustig, in den 90ern- Wann war das? '98, '99 hab' ich in Brüssel gewohnt und Freunde von mir hatten so 'ne Deleuze Lesegruppe. #00:15:45-1#

HL: Mhm. #00:15:46-1#

MN: Da hab' ich dann mit denen zusammen, haben wir Deleuze gelesen. Das wir ziemlich intensiv und sehr damit beschäftigt so. Super Texte und für Künstler so interessant, weil die so prozesshaft, ne, also das Prozesshafte so ((em)) in den Vordergrund rücken. Aber die instrumentalisieren natürlich Kafka oder die Tarantella oder weiß nich' oder wa- was die da noch sonst so ziti- zitieren für ihre- ihre Theore- Theorien und ihre Konzepte. Und die haben nich' wirklich Ahnung von Tanz. Und [die haben-] #00:16:22-8#

HL: [Sind Metaphern.] #00:16:23-4#

MN: Genau. Und die haben auch nich' wirklich Ahnung. Donna Hardaway zum Beispiel dieses Tierwerden Chap- ((em)) Kapitel, da beschwert sich Deleuze ja auch darüber, ((em)) so die- die alten Damen mit ihren Hündchen, mit ihren Wauwau, (das- das is' kein Tier werden) #00:16:37-4# So. Und Hardaway schreibt, die haben keine Ahnung. Die haben ja nicht (-) #00:16:43-2# Die haben nix mit Tieren zu tun, das is' einfach nur deren Bild davon. Das is' so, das- das gefällt denen einfach nich', das passt nicht in deren Konzept so ästhetisch oder irgendwie (-- alten Frau--) #00:16:52-1# da in Paris. #00:16:55-1#

HL: Mhm. #00:16:55-4#

MN: Und natürlich is' da auch - passiert da Kommunikation und 'n (degree of becoming) #00:17:00-8# zwischen Hund und- und Besitzerin. So, also da kann man auch sagen, da gibt's auch sehr viel unwissenschaftliches Arbeiten, ((em)) oder sehr viel- wird sehr viel mit- mit- mit so ((em)) Vorurteilen gearbeitet über auch - also das- die- dieses Tierwerden in dem Kapitel, die reden ja auch über die Tarantella, aber eigentlich reden die über Tarantismus. #00:17:29-9#

HL: Mhm. #00:17:31-3#

MN: Aber die Tarantella is' was anderes als Tarantismus. #00:17:34-5#

HL: Mhm. #00:17:35-4#

MN: Und die beziehen sich halt auf einen bestimmten Text, ich weiß nich' mehr von wem und in diesem Text wird über Tarantismus geschrieben, aber von der Tarantella gesprochen. (4) Und insofern find' i- find' ich's, ja schon, also was du jetzt machst auch, begrüßenswert, dass sie Soziologie immer mehr Einzug hält in die Geisteswissenschaften. Also diese Form von Interviews und so die ja jetzt relativ gut entwickelt sind auch, weil die Forscher und Wissenschaftler dann letztendlich auch mal mit den Leuten reden über die sie reden. ((lachen)) #00:18:09-9#

HL: Genau. Das is' ja- auch das, was mich so an nervt, dass von künstlerischer Forschung gesprochen wird, so, weil Kunst is' ja alles von- also sagen wir mal, Musik bis, keine Ahnung, Bildende Kunst so. #00:18:22-7#

MN: Mhm. #00:18:23-5#

HL: Und ich bin mir sicher, dass es natürlich parallelen gibt, zwischen jemanden, der in der Musik forscht und jemanden, der in der Bildenden Kunst, aber es gibt auch genau so viele Unterscheide. #00:18:32-7#

MN: Total. Ich mach jetzt ((em)) demnächst 'n Workshop in Berlin, 'n Geh Workshop, in Zusammenarbeit mit einer Frau, (Stella Gebhart) #00:18:41-2# , das is' 'ne- das is' 'ne ((em)) ((em)) Bildende Künstlerin. Das is' total interessant sich mit der ü- zu unterhalten über Raum und Raumkonstitution, 'ne komplett andere Vorstellungen- #00:18:53-3#

HL: Mhm. #00:18:53-4#

MN: -die halt mit Praxen zusammenhängen und mit Routinen und mit Erfahrung, mit Können, mit Material. #00:19:00-7#

HL: Mhm. Ja da ((em)) - (Francis Alÿs) #00:19:03-8# beispielsweise auch, ne. #00:19:05-1#

MN: Ja. #00:19:05-3#

HL: Oder (Alÿs) #00:19:06-1#, weiß gar nich' wie man den ausspricht richtig. #00:19:07-8#

MN: Also wenn der Flame is', dann heißt der Francis (Alÿs). #00:19:11-8#

HL: (Alÿs). #00:19:12-9#

MN: I, J, aber- ich weiß- keine Ahnung. #00:19:14-7#

HL: Aber auch 'n Bildender Künstler auf jeden Fall und der geht ja auch total viel durch Stadt. Also macht ja eigentlich letzten Endes auch inzwischen mehr Performance- also so auch bis zu 80er Jahre Happening, keine Ahnung, sondern halt auch tatsächlich klassische Performances (--). #00:19:29-7#

MN: Ja. #00:19:31-7#

HL: Ja. #00:19:34-1#

MN: Aber teilt des halt mit über Videos, ne, oder über Texte, die er schreibt. #00:19:37-6#

HL: Mhm. #00:19:38-3#

MN: Und mich interessiert- also The Walk als Video existiert zwar auf Vimeo, aber des is' nich' so wie ich das unter die Leute bringen wollen würde. #00:19:47-9#

HL: Mhm. #00:19:48-1#

MN: Also mit geht's um- um des Live. #00:19:52-3#

HL: Um de- um die Erfahrung, ja. #00:19:55-0#

MN: Die Erfahrung und die Erfahrung teilen, nich' über- und nich' über 'n Objekt, sondern im Zusammenkommen. #00:20:04-5#

HL: Und- also das erste- der erste The Walk sozusagen, den hast du in Berlin recherchiert und auch aufgeführt, oder? #00:20:11-1#

MN: Mhm. Genau. #00:20:12-1#

HL: Und was hast du für deine Recherchen benutzt? Also benutzt du Hilfsmittel? #00:20:17-5#

MN: ((em)) Naja, also vor allen Dingen mal meine fünf Kollegen. #00:20:21-7#

HL: Mhm. #00:20:22-7#

MN: Das war so- es- also meistens arbeite ich als- Ich bin Choreograf, ich leite 'n Projekt und da hab' ich aber mir f- hab' ich ge- so eingeladen, dass jeder, der eingeladen war, mit 'ner bestim- mit 'ner bestimmen

Expertise was dazugeben konnte. Also wir hatten- Ich versuch nur extra nah ans Mikro zu [gehen, damit es-]  
#00:20:46-9#

HL: [Nee, is' alles-] Is' schon super, glaub' ich. Ich guck' nur- Der nimmt auch auf. [Herrlich.] #00:20:49-6#

MN: [Jaja.] ((lachen)) #00:20:50-2#

HL: ((lachen)) So. #00:20:51-0#

MN: Wir hatten Jereon Peters, der hat halt mit seinem dramaturgischen, wissenschaftlichen oder geisteswissenschaftlichen Wissen- und der hat so 'ne schöne f- Art ((em)) Texte zusammen zu bringen. Das is' so was- das ha- hab' ich mal mit ihm- Das haben wir zusammen entwickelt. So wie die Philosophen halt Kunst benutzen, um ihre Konzepte zu testen, haben wir einfach mal angefangen Konzepte zu testen, um Kunst zu machen. Also wir lesen manchmal in Workshops Texte und sagen dann, so jetzt wir haben jetzt einmal die Text Exegese, die können wir- die haben wir jetzt- die machen wir dann auch meistens so (im) #00:21:23-4# Verständnis des Argu-ments und so. Dann gibt's aber noch die Ebene von, okay, was für Operationen und - und Übungen stecken da drin, was kann man da ausprobieren und dann gibt's noch die- die- die Ebene Text so ganz, ganz wörtlich zu nehmen. Und einfach Wort für Wort quasi umzusetzen, wo's geht. Das geht nich' in- immer, ne, in jeder Passage, aber- So. Dafür hab' ich ihn eingeladen und der bringt halt oft so zu 'nem Thema wie Gehen, hat er dann vorgeschlagen, ja dann lesen wir halt von Jane Bennett, Vibrant Matter. Kennst du das? 'N schönes Buch. Si- sieben oder acht Essays, die so zusammenhängen, aber kann man auch einzeln lesen, zum Thema, naja, eigentlich Objektphilosophie und Materialphilosophie. #00:22:10-2#

HL: Mhm. #00:22:10-3#

MN: Und greift natürlich auch Latour auf, aber auch 'n paar andere. Und da gibt's ein Kapitel über Darwin und Latour und über Würmer. (Dann so) #00:22:19-2# Würmer, okay. Und das find' ich aber ganz schön, dass du dann- dann bringt der so 'n- schlägt er so 'nen Text vor, grade weil der so 'n bisschen schräg is'. So- Jereon für das, dann hab' ich Boris Hauf als- als Musiker, ((em)) Zoë hat dann mitgemacht, Zoë Knights. Die kann Steptanzen. Ich dachte, wir müssen irgendwie unsere Füße und Fußgelenke trainieren. ((em)) Ehud Darash, 'n Israeli, der hat- der hatte da grade in Israel so 'ne Serie von ganz langsamen Gruppenspaziergängen in der Stadt gemacht, die zufällig in der Zeit waren als da so viele Demonstrationen liefen. Also das war so seine Expertise. Er hat ja auch einen Nachmittag drüber referiert. Und Noha Ramadan, die auch Musikerin is'. Also so- die war so 'n bisschen ((em)) 'n Bindeglied zwischen Boris, sag' ich mal, und den Körperorientierteren. Und ich war einfach der Choreograf. ((lachen)) Ich hatte ein- am wenigsten Expertise in dem Sinne. #00:23:28-5#

HL: Hmm. #00:23:29-2#

MN: ((lachen)) Außer dass ich das Geld hatte irgendwie. Und dann haben wir einfach angefangen. Also wir haben damit angefangen mit de Certeau lesen und im Studio Sachen ausprobieren, das war im Winter und Geharten irgendwie rum zu probieren mit. Dann sind wir auch mal raus gegangen. ((em)) Und dann bin ich alleine- Nee, dann sind wir zuerst als Gruppe haben wir ((em)) uns aufgeteilt in die Umgebung von den Sophiensälen erforscht. Sind da rum gelaufen, haben Fotos gemacht und sind dann zurück gekommen und haben uns davon berichtet und - und dann ((em)) hab' ich irgendwann- bin ich dann alleine rumgelaufen und hab' dann irgendwann, nachdem wir diese Diskussion hatten von der ich gestern erzählt hab', wir wollten ja ursprünglich von einem Punkt ins Theater rein. Nachdem wir das dann aufgegeben hatten, weil nich' klar war, wo wir anfangen sollten, dann klar wurde, dass wir um den Block gehen müssen und das kam per Zufall. Wir sind dann in dem Proberaum, wo wir waren, am Milchhof in der Schwedter Straße, sind wir halt praktischer Weise immer- immer da um- um 'n BlocUk gelaufen. Da war's so, ja, na klar. Um den Block laufen, das is' eigentlich- Und dann hab' ich das angefangen zu erforschen da, also da rum zu laufen und zu gucken irgendwie. ((Räuspern)) Und hab' dann so diese Sachen so angefangen, die wir- also die wir erarbeitet hatten an Material, da hatten (wir vor zu schnell uns da rein zu setzen, so.) #00:24:52-7# Das haben wir dann im Winter, ((em)) weil des- des war noch so 'n Produktionsding, das war eigentlich für 2011 Geld, das konnten wir aber nich' ausgeben oder für 2012? Wann waren wir? 2011. Aus irgendeinem Grund konnten wir- konnt' ich dann nich' das Stück machen und dann haben wir's auf 2012, dann mussten wir's aber bis in- bis März aufgeführt haben. Und dann haben wir 'ne Indoors Version gemacht sozusagen als Werbung für die Outdoors Version. Und wir haben aber im Winter schon für draußen geprobt, damit wir wissen, was wir da bewerben. ((lachen)) ((em)) Und das war furchtbar im- Das war 'n bitterkalter Winter. Es war echt so krass da draußen zu proben, ey. Aber, naja, es hat funktioniert. Dann haben wir halt die drinnen Premiere

gehabt und dann haben wir's im Mai draußen gemacht. Und dafür haben wir auch 'ne Woche oder zwei geprobt. Da- Wir haben's einfach immer wieder gemacht. Immer wieder- Am Tag zwei Mal und immer drüber geredet und dann haben wir angefangen Leute einzuladen und dann auch jeden Tag. Immer so. Wirklich als so- es is' richtig 'ne Praxis geworden und auch Sachen veränderte auf Grund von Feedback und - Und das- das waren eigentlich die Mittel. Also eigentlich mit dem Körper arbeiten, de Certeau lesen, Jane Bennett lesen und dann so 'ne Ding- so 'ne Sache noch von Jereon Peters. Der macht- arbeitet gerne mit Karteikarten und zwar nich' so diese Post-it Geschichte, wo man so 'n paar Wörter drauf schreibt, sondern wir haben so 'ne richtige Session gemacht, da haben wir so 'n Stapel Maga-, Geh Magazine, Jogging Magazine und Wander Magazine und alles- so Tagespresse. Und dann haben wir angefangen zu den ganzen Sachen, die wir gelesen hatten und so - so Karten zu machen. Auszuschneiden. Also ich hab' den Stapel auch noch, kann ich dir mal mitbringen, kannst dir mal angucken. Is' - sind ganz schöne Sachen dabei. Und dann- und damit dann Spiele natürlich. Also angefangen so zu gucken- also so den- den Stadtplan auf den Boden projiziert um die Sophiensäle herum und dann die Karten dann so reingelegt, um sich vorzustellen, aha, rückwärts gehen oder das tragbare Ra- Dach war so ein Thema irgendwie, wenn man geht. Es wär doch gut, wenn man so 'n Dach immer dabei hat. ((em)) Und das dann so (passieren) #00:27:14-1# dann so, ne- Zusammen sich vorgestellt. Das provoziert dann halt so 'ne gemeinsame Vo- Vorstellung, ((em)) wie, wo, was passieren kann, so. Genau. Und das- das haben wir gemacht noch bevor ich's wirklich dann gesetzt habe, stimmt. #00:27:27-6#

HL: Mhm. #00:27:27-8#

MN: Das war- das war 'n kollaborativer ((em)) Akt eigentlich. #00:27:33-6#

HL: Und du hast grade gesagt, ihr habt Fotos gemacht und die dann immer wieder mitgebracht, ne? #00:27:36-9#

MN: Ja, also diesen einen Tag, wo wir raus sind, haben wir Fotos gemacht. Genau. Einfach um die Orte, die Örtlichkeiten fest zu halten und auch den ändern dann beim Vortragen sozusagen diese Bilder von zu haben. Eine Gruppe- also wir sind in zweier Gruppen raus. Eine zweier Gruppe hat auch Sachen ausprobiert und gefilmt schon- in den frühen- das war ganz früh schon. Aber des is'- is' nich' ausschlag- also Bildmaterial is' nich' so ausschlaggebend. Also letztlich musste ich, mussten wir dann wirklich vor Ort da rum probieren. Also ich muss hier auch- beim Transponieren also nach Düsseldorf und nach Essen, da- das hab' ich immer alleine gemacht. Düsseldorf hab' ich komplett alleine gemacht und 'n bisschen probiert und dann haben wir, glaub' ich, auch noch eine Sache geändert. Und in Essen da konnt' ich nur 'n Tag später auf Grund von Arbeit, da haben die ändern schon mal angefangen. Da hab' ich ja jetzt so ganz detailliert- da hab' ich viele Fotos gemacht und ganz detailliert beschrieben, wie ich mir das vorstelle. Und dann haben die die Sachen ausprobiert und haben dann des zusammen- dann letztlich zu- Also de- und das is' ganz lustig. Das is' so was- Das führt noch mal in 'n bisschen 'ne andere Fragestellung. Wie organisiert sich so 'n Prozess? Ich glaub' ja an Rollenverteilungen. Ich brau- also- das haben wir an der SNDO gemacht. So kollaborative oder gleichberechtigte Prozesse und so und das schon auch nicht uninteressant, aber letztlich brauchst du 'n Prozedere oder 'n Protokoll wie Entscheidungen getroffen werden. Und wenn du kollaborativ arbeitest, verwendest du einen großen Prozentteil der Zeit und der Energie darauf dieses Protokoll zu finden und Rollenverteilungen hilft, das so 'n bisschen- Und das is' auch ganz interessant, weil's- weil letztlich 'n Schutzmechanismus, weil ich- weil es is' mein Geld, also das hab' ich gekriegt, das läuft unter meinem Namen, in dem Fall jetzt. Das is' für mich 'n Schutz, dass ich das- ich dafür einstehen kann, dass da keine Entscheidung drinsteckt, wo ich sage, uhh, so das war jetzt aber die Gruppe, die das entschieden hat. Und für die Gruppe is' 'n totaler Schutz, weil die können immer sagen, naja, letztlich [--] #00:30:00-9#

HL: [Steht Martin Nachbar drauf.] #00:30:02-7#

MN: Genau. Und es is' dann eben auch möglich am Ende, das is' dann nich' so 'n Ding von, oh, wenn- wenn so 'ne Gruppe dann sich nich' mehr konzentriert, das passiert ja manchmal. Wenn du kollaborativ arbeitest is' - geht in allen Köpfen dann vor, soll ich jetzt, soll ich das jetzt, soll ich jetzt das wieder zusammen führen so. Wenn die Rollenverteilung da is', dann is' klar, das macht der Choreograf. Wird dann einmal laut und dann- so- Und dann is' es auch akzeptiert, ne. Von daher so- Die letztendliche Entscheidung jeweils, hab' ich dann immer getroffen. In Essen auch. Und mir is' total wichtig, dass ich vor Ort bin. Also wie auch hier. Ich könnte jetzt nich' qua- Stadtplan und Fotos so 'n Walk konzipieren. Das ginge nich'. Weil ja auch zum Teil - zum- Diese Spaziergänge funktionieren ja auch über so überraschende Raumnutzungen. Und auch überraschende Raumscheinungen. Also zum Beispiel jetzt- was ich jetzt hier gefunden habe heute- Also gestern haben wir ja diese Tiefgarage gefunden. So. Da muss ich da sein, da muss man da sein, um das irgendwie kap- realisieren. Also ich muss das. Oder heut so dieses Stück Wiese. 'N Riesenstück- Riesenstück

Hundekacke drauf. #00:31:41-7#

HL: Hast des auch gesehen? #00:31:42-6#

MN: Krass. #00:31:43-8#

HL: Ich wollt' noch sagen vielleicht- also is' so was wichtig, dass man dann vorher hingehet und das - dann bereitest du das ja praktisch wie als Bühne vor, wenn du das beispielsweise wegnehmen würdest. #00:31:54-1#

MN: Nee, ich würd's genau grade da lassen. Eher 'ne Ansage machen vorher, dass man darauf achten muss, so. Weil ich find' das is' dann schon Teil von dem Stadtbild. Die Hundekacke. In Berlin is' das dann ja sogar in Wedding is' es Teil davon, in Mitte nich'. In der Mitte machen die Leute die Hundekacke weg, in Wedding nich'. Die Hundebesitzer so. Ich find' das total- is' wichtig, weil's halt auch was über die Anwohner sagt, ne. Also da is' man dann schon bei Raumsoziologie auch, ne. Also das- Ich find' das is' alles wichtiger Bestandteil von so 'ner Performance. #00:32:34-1#

HL: Und hast du noch was anderes benutzt außer deine- deine Mitstreiter oder deine Tänzer, Performer, wie auch immer. Also ha- Keine Ahnung. Hast du selber sonst noch was gelesen oder du bist- du hast gesagt, du bist schon öfter noch mal rumgelaufen als die, aber hast du noch sonst Videos angeguckt, noch was gelesen? #00:32:55-5#

MN: Für The Walk gar nich' so. Nee. Also de Werteau hab' ich halt zu dem Zeitpunkt als wir das geprobt haben, ich weiß nich', zehn Mal gelesen diese Kapitel in verschiedenen Kontexten und so. Was ich gemacht hatte, war im Jahr davor, hatt' ich so 'ne Serie von Workshops, die ich unterrichte habe. In Wien am Brut und in Moskau zwei. Und da hab' ich so 'n paar Sachen schon ausprobiert und- und auch rausgefunden. In Wien zum Beispiel - Ich hatte ursprünglich so 'ne Idee, dass man während des Gehens singt. Das hab' ich in Wien verworfen. Weil in Wien so deutlich wurde, dass es 'ne totale Lust gibt überhaupt den Raum auch mitzukriegen und wenn du da singst, dann wird's echt 'ne Prozession, was auch sch- interessant sein kann, aber das is' dann- geht dann ganz wo anders hin. Das war in Wien wurd' das deutlich. Und das is' bei so Workshops, das find' ich immer total wichtig, so ethisch- Es gibt so Workshops, die Unterrichte ich nach Stücken so thematisch und da geb' ich einfach das, was ich rausgefunden hab'. Aber wenn ich Workshops gebe thematisch vor Stücken, dann sag' ich das immer an. Also dann sag' ich auch, dass das sein kann, dass ich Sachen benutze, dass aber alle andern auch das benutzen können. Und wenn jemand was dagegen hat, dann muss er's sagen, dann müssen wir 'n Weg finden so. Das find' ich immer ganz wichtig so. Genau die Workshops waren 'n ziemlich wichtiges Werkzeug. Und was ich jetzt für den Doktor mache, ne, jetzt les' ich ja viel mehr noch über's Gehen. Das hab' ich gemacht bei Animal Dances, mach' ich schon auch bei Stücken. Aber jetzt immer mehr- also Walk- bei The Walk war das noch nich' so ausgeprägt. Und ich bin auch so 'n dialogischer Typ. Ich mag das gerne, zum Beispiel mit Jereon zu sitzen und über das Stück mit meinem Vater zum Beispiel nach zu denken. (Hier die) #00:34:55-9# zwei Tage so. Manchmal is' 'ne Vorbereitung- also das is' dann auch 'ne Vorbereitung. Und manchmal is' eher körperlich. Bei Animal Dances hab' ich 'n Solo vorher gemacht. Bei der Rekonstruktion hat's einfach neun Jahre gedauert bis ich dieses letzte Stück da gemacht hab'. So, also das is' unterschiedlich. Aber ich find' schon- also in meiner Praxis, was ich merke, was so wichtig is', is' so dieses (retirieren) #00:35:22-2# - Also mach' ich auch, wenn ich choreografiere, so mach' ich auch Abfolgen von Bewegungen, einfach so ((Njiiia)) #00:35:29-8# so Loops und dann wird das so 'n bisschen weiter und dann noch 'n bisschen weiter und wenn ich Text mache auch, dann eigentlich improvisier ich den immer wieder, immer wieder bis sich irgendwie was festschreibt so. Das is' so 'ne- das is' fast sch- ich werd's Methode nennen oder es is' wahrscheinlich 'n Verfahren, aber so das- Ich bin nich' so jemand, der so vorplant. Es gibt ja so Choreografen, die so vorher alles aufzeichnen, also das mag ich- mach ich nich' so. Bisher zumindest. ((lachen)) #00:36:03-0#

HL: Und wann weißt du wann es zu Ende is' oder wann- wann was fertig is'. Wann steht ein Stück? #00:36:07-1#

MN: ((lachen)) #00:36:08-7#

HL: Wann is' die Recherche beendet? Wann kann man sagen, so jetzt raus damit? Wenn die Probezeit vorbei is', ne? #00:36:15-8#

MN: Ja, klar. Das is' natürlich, also wenn die Premiere da is', dann is' so 'n Punkt. Wobei es gibt Stücke, die

sich nach der Premiere noch verändern. Das hängt dann auch davon ab, ob's 'ne Tour gibt oder nich'. Also es is' tatsächlich nur 'ne Planungsgeschichte. Also es is' so- Animal Dances zum Beispiel das Solo war dann und dann fertig, aber die ganze Arbeit zu dem Thema war, weil noch 'ne Gruppenarbeit angedacht war und auch schon finanziert war, war das nich' fertig. Also hab' ich danach noch weiter gelesen und nich' jetzt weiter probiert, weil das war abgeschlossen. Da gibt es so verschiedene Schritte vielleicht oder verschiedene Verwirklichungen in so 'nem Projekt. Die Rekonstruktion 2008 ist vorerst abgeschlossen, wobei ich mir vorstellen kann, dass in zehn Jahren ich plötzlich Lust habe da mit 'nem Musiker noch mal dran zu arbeiten oder so, ne, oder die- den letzten Tanz noch fertig zu (machen) #00:37:22-7# zu rekonstruieren. So, das is' so 'n bisschen - Das is' tatsächlich so eher 'ne - 'ne formale Geschichte. Wenn Premiere is', dann is' es 'n bisschen so 'n Abschlusspunkt. Wenn die ersten Publikumsreaktionen kommen und so. Ja. #00:37:43-3#

HL: Das is' in der Wissenschaft auch nich' anders. Wenn die- wenn die Gelder zu Ende sind, dann- #00:37:49-4#

MN: Is' die Forschung abgeschlossen. #00:37:51-4#

HL: Genau. Wenn du jetzt hier zum Beispiel so rum gehst, suchst du dann nach - nach noch mal was unerwartetem oder suchst du nach Strukturen, die du schon kennst? Also es war ja jetzt- ging ja dir auch sehr um die Scores, hast du ja auch gesagt, ne, dass du schon- #00:38:10-5#

MN: Ja, also für The Walk geht's mir - also das merk ich so, das is' aber gar nich' so sehr 'ne- 'ne- was ich mir ausgesucht hab', es is' auch erst das dritte Mal, dass ich's transponiere. Für The Walk geht's mir um-möglichst darum Elemente zu finden, die mir's erlauben den Score zu reaktivieren. Wobei ich bereit bin- also zum Beispiel es gibt hier jetzt keinen Loop, wie in Berlin, da gibt es so einmal so 'n Loop, den wir zwei Mal gehen. In Düsseldorf haben wir irgendwo 'ne Reihenfolge auch geändert, da gab's auch keinen Loop zum Beispiel, sondern da haben wir eine Sache andersrum gemacht. Das find' ich irgendwie ganz okay. Es gibt halt so- es gibt so in diesem Stück am Anfang zwei so Tempoanstiege. So ((Woahh-Tschuck-Mmhh-Tschuck)) #00:39:10-1# und dann stetig an bis zum Ende. So 'ne Rhyth- also mir geht's, glaub' ich, eher um Rhythmus. Wobei hier hab' ich in Hamburg das Gefühl, das hat mit dem Weg da bei den Arkaden zu tun, das is' ja normalerweise 'ne Beschleunigung, aber am Ende wird des da so eng und so durcheinander mit dem ganzen Restaurantzeug und die Treppen da hoch, dass ich glaube, das is' einfach hier langsam bleibt bis - eigentlich bis man aus dem Parkhaus rauskommt und bis- bis man anfängt- bis des Trampeln kommt. Dass es eher besinnlich is'. Und das find' ich okay. Genau. Aber ich- also i- das is' so 'n bisschen doppelt, ne. Also ich such' nach Möglichkeiten den Score zu reaktivieren, freu mich aber auch über die Eigenheiten von so 'ner Umgebung. So die halt so sehr spezifisch sind. Das is' aber- Witzigerweise weiß ich- also ich weiß, dass des was is', was nur für mich 'n Spaß is', ne, weil ich kann vergleichen jetzt zwischen Düsseldorf, Hamburg, Berlin, Essen und des is' ganz schön eigentlich. Also das- das macht Spaß. Ja. So 'ne Mischung, ne. So 'ne- Weil, ich glaube auch, also eine Sache, ich- ich finde Überraschungen auch dadurch, dass ich den Score suche. Also dass ich versuche den Score zu platzieren. Also das Parkhaus. Ich wär da nie durch gegangen, im Leben nich', wenn ich nich' in diesem Score hätte, dass man durch Privatgelände latschen muss. Und das is' in dem Sinne ja kein Privatgelände, aber es macht was- ja, ne, aber es- es macht insofern was ganz anderes auf und was- etwas, was ich total interessant finde, es is', wir- wir gehen da durch einen Raum, der eigentlich nur für Autos gemacht is'. Das find' ich super. Steh' ich total drauf. Und irgendwie hoff' ich ja, dass das voll geparkt is', dass sich da die Gruppe total auseinander dividiert, weil da alle an den Autos vorbei müssen. #00:41:32-0#

HL: Kann gut sein, wenn hier 'ne große Aufführung, also wenn irgendwas in der K6 is', is' es meistens echt voll da. Ich wünsch dir also 'ne volle K6 an dem Abend. #00:41:42-0#

MN: ((lachen)) #00:41:45-7#

HL: Und kann man diese Scores immer überall nutzen. Also is' das schon so 'ne Art von- keine Ahnung, Repertoire, das man jetzt immer überall wieder einsetzen kann? Wird das in jeder Stadt funktionieren? #00:41:58-5#

MN: Naja, an den drei Orten jetzt bisher ja hat's funktioniert. Is' witzig, ne. Auch in der Abfolge funktioniert's und es macht aber auch ganz unterschiedliche Räume auf in den jeweiligen Städten. Sehr lustig. #00:42:21-9#

HL: Die Martina Löw beispielsweise, sagt ja, dass es eine Eigenlogik von Städten gibt. Also dass jede Stadt-

also jetzt gar nich' so sehr über die Sinne, aber, ne, wie sie sich beispielsweise geschichtlich aufgebaut hat, wie sie sozial genutzt wird, wie sie sich zusammen setzt, ne. Eine is' ja 'ne Industriestadt und die- so sagt sie, gibt es eine Eigenlogik von Städten. Die schlägt sich natürlich auch in der Stadtwahrnehmung wieder, also der sinnlichen Wahrnehmung von Stadt. Würdest du das da auch sagen? (Weißt du --) #00:42:51-6#

MN: Jaja. Also das is' eher 'ne atmosphärische Geschichte, würd' ich sagen. Es is' natürlich auch 'ne Geschichte von Architektur und Stadtplanung, aber es is' vor allen Dingen atmosphärisch. Also wenn ich zum Beispiel Berlin mit Düsseldorf vergleiche, also die zwei Städte, wo's in- wo wir's in der Innenstadt quasi gemacht haben. Berlin am Abend, Berlin Mitte, is' voll mit Leuten, Anwohnern so wie Touristen als auch Leute, die noch in die noch offenen Geschäfte gehen. Düsseldorf is' ab sieben Uhr is' die Innenstadt zu. Sind die Bürgerstiege hochgeklappt. Und Düsseldorf is' 'ne Verwaltungsstadt. Also schon seit langem, langem, langem. Also das seit zwei- oder dreihundert Jahren. Und Berlin Mitte- Also Berlin is' auch Verwaltungsstadt, aber Berlin Mi-Berlin is' noch viel, viel mehr. Und Berlin Mitte, also da Sophiensäule, so 'n also total belebtes Viertel, 'n Armenviertel eigentlich. Und das merkst du auch noch. Also die DDR hat das auch noch so- Also da gibt's 'n Altersheim und dann gab's- gibt's relativ- ich weiß nich', ob die schon umgewandelt sind, relativ viele Sozialwohnungen und dann aber eben auch diese, ne, Berlin, Hipp und dann diese ganzen Bekleidungsgeschäfte und Fashion und so. Da gibt's viel mehr so 'n- so 'n Streit zwischen verschiedenen Räumen. Also um mal auch jetzt mal so 'n Löw Begriff, ne, zu nutzen. Also diese- diese verschiedenen Räume, die da ineinander- aneinander geraten, das gibt's in der Düsseldorfer Innenstadt nich' so. Da kommt man dann zwar schon- Kennst du das da? FFT, wo die an der- an der - die Kammerspiele- Das die Ich hab' die Straßennamen jetzt nich' im Kopf, aber da is' erst so 'ne Straße, die is' einfach- die- da is' nix los, dann kommst du zur Friedrichstraße, da gibt's so 'n Eiskaffee auf der Ecke, da sind dann noch Leute. Und dann gibt es dann so 'ne Einkaufspassage, die haben wir genutzt, da so 'ne- in so 'nem Verwaltungshochhaus, da is' so 'n Modelleisenbahnladen, 'ne Änderungsschneiderei und noch so 'n absurdes Ding drin. Das is' halt- Das is' ganz toll, da hat des FFT sich drum gekümmert, dass der Sicherheitsdienst kommt und des aufmacht. Total theatral. Dann kommen wir an, die rufen dann vorher noch an so vom FFT und dann kommt da jemand, macht das Licht an ((Tuktuktuktuktuk)) #00:45:32-0#, schließt auf, die Türen gehen auf und dann können wir reingehen. Das is' super. Und dann geht's über so 'nen komischen Platz, Graf-Adolf-Platz, der eigentlich 'n Hauptverkehrsknotenpunkt is'. Und da die Ampelschaltungen sind furchtbar. Is' echt ätzend da. Dann haben sie so einen Platz versucht schön zu machen mit so Bänken, die aber auch Leuchtobjekte sind und so erhöhten Rasenflächen, also ganz eigenartig. Das is' so typisch Düsseldorf auch, dass man da nich' mal einfach so 'nen Platz macht, der funktioniert, sondern den designt. Und dann geht's zur Kö und die Kö is' halt teurere Geschäfte und die Kö is' aber auch wirklich- Das is' nich' wie in Berlin Mitte, da an der Rosenthaler Straße, die ja auch teure Läden hat, aber da mischt sich das alles, da fährt auch die Straßenbahn durch. Da bei der Kö, da fährt keine Straßenbahn, da gehen Samstags und Sonntags gehen die Düsseldorfer da schick angezogen flanieren die über die Kö. Total undenkbar. Also vielleicht gibt's das in Berlin- im- im Westen in Berlin, in Charlottenburg, auf dem - am Ku-Damm, da gibt's des vielleicht noch. So also da- da- Klar, so 'ne Eigenlogik, wobei ich find' die- das is' schwierig zu fassen. Also das is'- das is' echt- das is' 'ne Forschung, da musst du, glaub' ich, da kann man in einem Forscherleben kann man vielleicht grade mal weich Städte miteinander vergleichen, weil da musst du (historiografisch) #00:46:59-6# arbeiten, soziologisch, atmosphärisch, ((pfff)) #00:47:04-5# da is' so viel zu tun. Aber es gibt schon so- so bestimmte Eigenarten. Also zwischen Düsseldorf und Berlin auf jeden Fall. #00:47:18-0#

HL: Also würdest du jetzt rein- rein menschlich, also von meinem Menschenverstand her auch sagen, die Städte haben verschiedene Farben, Gerüche, ne, wenn man irgendwo was zuordnen sollte, dann würden das, glaub' ich, viele Menschen machen. #00:47:29-1#

MN: Ja. #00:47:30-2#

HL: Wie London is' eher braun und Berlin eher orange oder irgendwie so. Ich glaub', da wird schon irgendwie- #00:47:36-8#

MN: Ja. #00:47:37-6#

HL: -was bei (-- ) #00:47:38-5#

MN: Genau. Und es hängt auch, find' ich, mit Verhaltensweisen ab, also das es- es gibt auch so stadtspezifische Habity. Kölner sind total aufgeschlossen und eher lustig, da kannst du eher mal auf der Straße mit wem reden, in Düsseldorf unmöglich. Die Düsseldorfer sind alle so. So zurück- Checken immer irgendwie dich aus und so. Berliner sind unhöflich, aber eigentlich sind sie nett. Und so, ne. Hamburg sind so

hanseatisch irgendwie. Höflich immer. Ja. Und das hängt natürlich mit so 'ner- vor allen Dingen mit 'ner ökonomischen Geschichte, glaub' ich, zusammen ganz stark. Oder wirtschaftlich. Mit Essen kann ich's nich' vergleichen, weil Essen is' sehr speziell. Das war halt Pact Zollverein, das is' die Zeche. Weißt du, das is' - #00:48:39-4#

HL: Zumal die ja auch im totalen Grenzgebiet liegt, ne. Kaum geht man drei Schritte da raus, is' man schon wieder in, keine Ahnung, in Wuppertal so oder- #00:48:48-0#

MN: In Gelsenkirchen. #00:48:48-3#

HL: In Gelsenkirchen. Genau. #00:48:49-7#

MN: Ja. #00:48:50-0#

HL: Ja. #00:48:51-9#

MN: Genau. Das is' so. Und des is' halt auch total touristisch, weil's 'n Industriedenkmal is'. #00:49:02-8#

HL: Und was, würdest du sagen, is' der Unterschied zwischen einem künstlerischen Blick auf Stadt und einem Wissenschaftlichen? #00:49:07-7#

MN: ((lachen)) Also wenn ich jetzt mal- von Löw hab' ich nur das Raumsoziologie gelesen, ne. Und dann hab' ich so 'n paar andere Geografen so über Raum gelesen. Also eher so- so Kürztexte. Ich glaube die- also gerade Soziologen haben bisher zumindest immer 'n Interesse gehabt zu gucken, wie gerinnt- wie gerinnen vor allen Dingen so Klassen- und Geschlechterverhältnisse im städtischen Raum. Ich hab' jetzt neulich auf Facebook so 'n Post gelesen, wo jemand versucht Klasse an sich als Prozess zu- zu denken, nich' als- Weil in der Soziologie is' ja 'ne Klasse eher was, was 'n arrival point, also wo man an- ne, so, rein geboren wird oder irgendwie ankommt auf Grund bestimmter- Das is' aber- so Soziologen und Geografen gucken, also grade so, diese ganzen marxistischen Geografen, so die gucken sich das eher unter so 'nem Gesichtspunkt an. Vielleicht noch unter 'nem architektonischen, also wie sich das architektonisch äußert oder wie Architektur genutzt wird um bestimmte Gerinnungsverhältnisse zu schaffen, so. Als Künstler- also zum Beispiel des Berlin Mitte, dass die eine- also von den Sophiensälen da Richtung- Was is' das? Ich glaub', eher nord-westlich, das is' eher- da Leute wohnen und zur Rosenthaler Straße hin is' eher touristisch geschäftlich. Also na klar, das haben wir genutzt in der Choreografie, aber das ich das benannt habe, das war bis vor kurzem erst. Also nach zwei Jahren. Also mich interess- mich hat- Das wär mal so 'n Unterschied jetzt mal ganz subjektiv. So 'ne Benennung interessiert mich nich', sondern eher wie kann ich das innerhalb der Kunst, die ich mache, nutzen. Wobei natürlich manchmal hilft 'ne Benennung um's zu nutzen, ne. Also wenn ich - (Stella Gebhart) #00:51:22-8# , die ich getroffen hab', die- die Bildende Künstlerin, die macht auch so Projekte in Halle mit Studierenden und hat sie was an 'nem Platz gemacht. Die arbeiten dann auch mit den Alkoholikern, die da auf der Bank sitzen so, aber was die dann machen is' nich' so- gucken, okay, um wie viel Uhr kommen die da hin und was machen die dann und dann gehen die wieder weg oder so, das würde vielleicht ein Soziologe machen, sondern eine Studierende hat dann irgendwie die Kronkorken mit denen zusammen eingesammelt und dann so Fußmatten vor die Bänke gemacht aus Kronkorken so in den Sand gedrückt, weißt du, so. 'Ne also der Blick, also das Interesse an diesen Leuten is' dann komplett anders und um- Und ich finde auch- also wir haben mal, das is' mir mal aufgefallen in- in so einem Kolloquium da am Kolleg haben wir mal - Ich bin da ja relativ selten bis jetzt gewesen, aber einmal haben wir zwei Texte gelesen zum Thema Partizipation. Einen von- is' jetzt nich' so wichtig, glaub' ich, also einen wissenschaftlichen Text von einem Foucault Philosophen und einen von 'nem Architekten. Und dem Foucault Philosophen ging's nur darum festzustellen, wie die Zustände sind. Letztlich die Zustände sind scheiße und es gibt kein Entkommen daraus eigentlich, dass man immer manipuliert wird und Partizipation eigentlich immer nur dazu dient- also ich darf immer nur so weit teilhaben, dass die Machtverhältnisse sich grade nich' wirklich verändern. So. Fertig. Der Architekt, dem ging's dann um Partizipation in seinem Feld, das is' dann noch mal etwas begrenzter vielleicht, aber dem ging's darum, wie kann man das ändern. Also es is' fast schon so 'n politisches Moment also im Sinne von 'ner- Agency. Ich weiß nich', wie sagt man das auf Deutsch? #00:53:27-0#

HL: Ja, Agency. Keine Ahnung. #00:53:28-6#

MN: Ich glaub', Künstler suchen- Also so 'ne- #00:53:31-4#

HL: Beauftragung. Ja, nee. #00:53:33-6#

MN: Ja. #00:53:36-3#

HL: Hm. Ich glaub, ich- Ja. Ich guck's dann nach. #00:53:37-1#

MN: Katalysator Funktion, sag' ich mal. Ich glaub', so Künstler gucken eher dann nach so 'ner Agency, also wie lässt sich was transformieren und Wissenschaftler gucken eher, wie kann ich das jetzt feststellen. Natürlich werden innerhalb der Wissenschaften, des- also die Konzepte und die Sichtweisen auf Realität, da geht's schon um 'ne Transformation, ne. Es geht ja auch um 'ne Weiterentwicklung in den Wissenschaften, aber als Künstler will ich das Material verändern, also die Stadt. Mich interessiert das, wenn ich mit The Walk da durch Berlin Mitte gehe, mich interessiert das Verhalten von den Leuten zu beeinflussen. Zum Beispiel, dass Leute mitkommen zu den Sophiensälen dann und sich das Stück nach uns angucken. Is' mal passiert. Das interessiert mich. Ich glaub', 'nen Wissenschaftler interessiert das nich' unbedingt. #00:54:38-1#

HL: Du hast gesagt, das eine is' eher ein Wohnviertel oder eher- da wird eher gewohnt und das is' - das andere is' mehr- also Rosenthaler Platz und so is' mehr Geschäfte und du konntest es- bis vor zwei Jahren hast du's noch nich' benannt und des is' dir ja aber trotzdem ja vorher aufgefallen und du hast es ja auch gezielt in dem Stück genutzt f- als Bühne, als- keine Ahnung, ne. Welchen Score ihr wo macht, das war dir ja klar. Das heißt, dann sind wir da wieder bei dem Punkt, Wissenschaft is' halt Versprachlichung. #00:55:05-3#

MN: Genau. Genau. Genau. Also nee- ich hab- Vor- vor zwei Jahren war's mir nich' klar und bis grade jetzt vor kurzem da is' mir klar geworden. Also nach ungefähr zwei Jahren oder eineinhalb Jahren damit (beschäftigt sein) #00:55:17-9# Genau. 'Ne Versprachlichung, 'ne - was ausformulieren oder was explizit machen. In der Kunst is' dann eher intuitiv vielleicht. Manchmal- ich- ich- Bei dem Mentoring jetzt hier- So. Ich arbeite immer mit so Denkfiguren oder mit so- so- Wenn die so 'n Konzept haben, dann frag' ich so, okay, guckt- sucht euch die- die Forschungsfrage raus, also wirklich als Zitat. Sucht euch raus, wo ihr was beschreibt, szenisch oder choreografisch, wo ihr das Gefühl habt, das ist das Stück, da kreist das Stück drum und dann was dramaturgisches. Also irgend 'ne- vielleicht 'ne Metapher oder 'nen Gedanken, der in der Lage is', das Ganze auch noch mal zu transformieren. Und dann gibt es aber noch 'n viertes, das is' das, was nich' klar is'. Und ich- ich (-) #00:56:18-2# also ich- Manchmal weise ich darauf hin so 'n bisschen, aber ich hüte mich das auszu- also das- das klar zu artikulieren. Und ich sag' denen auch, dass das- eigentlich is' es das Interesse von, wenn man 'n Stück macht oder von dem Künstler, immer da was zu haben von dem man nich' weiß was es- was es sein wird oder woher es kommt, weil das Teil der Motivation is'. Ja. Ich weiß aber nich', ob das bei Wissenschaftlern nich' genau so is'. Also das- ne, es gibt ja auch- du brauchst ja auch 'n Motor um zu forschen, brauchst ja auch- #00:56:58-6#

HL: Ja und das spannende is' ja eigentlich auch nich' antworten finden, sondern neue Fragen. Also du musst ja. Das is' ja eigentlich auch dieses wissenschaftliche Referenzsystem, ne, und Schlussfähigkeit und- und das is' ja eigentlich auch das, was von jeder Arbeit erwartet wird, dass sie wieder neue provoziert und sich einfügt und deswegen halt dann irgendwie auch den Forschungskontext bereichert, aber den kannst du ja nur- der Forschungskontext is' ja immer 'ne Frage und die Frage muss mit deiner Arbeit weiter gehen. Gestern bei der Mauer, wo ich so schändlich gestrandet bin und dann so hochhopsen musste oder ich auf dem Hintern hochrobben musste hast du gesagt, das sind choreografische Tricks. Und was is' Choreografie? #00:57:41-9#

MN: ((Lachen)) Choreografie is' 'n - ((em)), ach- Choreografie is'- Also früher hab' ich immer gesagt, ja der ko- das is' die Koordinierung von verschiedenen Materialitäten oder verschiedene Materialien. Das is' es auch, aber ich - eher so- mittlerweile so den- die Idee, dass Choreografie so 'ne Art Apparat is', der Bewegungen hervorruft und- und dabei eben- das is' eben nich' so 'n- so 'n, ich sag mal, so 'n- so 'n- Ahh, wie soll man sagen? Also man könnt' auch sagen, es gibt ja auch 'ne Choreografie im Handwerk zum Beispiel, ne, so, da wird aber die- die Technizität vom Körper und von den Werkzeugen, die man benutzt verwendet um ein Objekt herzustellen und der Apparat der Choreografie is'- der wird eigentlich verwendet um die Technizität vom Körper selbst vorzuführen. Das is' 'n Gedanke den leihe ich mir von Boyan Manchev, der hat mal 'nen Text über Self Unfinished geschrieben von Xavier, der- jetzt nich' der Text so im Großen und Ganzen, sondern so eher mmh okay, aber so dieser eine Gedanke. Also er schreibt da so anthropologisch betrachtet is' Tanz die Vorführung der Technizität des Körpers. Und ich find das 'n ganz- ganz 'n schönen Gedanken, weil - wird ja oft auch gesagt, ja Tanz das is' Bewegung, die is' nicht zweckgerichtet, ne, und dann mmh. Nat- aber natürlich hat sie 'nen Zweck. Intensivierung oder - von- von Körperwahrnehmung oder eben Vorführung von der Tatsache, dass der Körper in sich schon Körper is' eigentlich letztlich, ne. #00:59:46-3#

HL: Kulturelle Praxis, Geschichten erzählen, da gibt's jede Menge Zwecke. Ja. #00:59:49-6#

MN: Und Choreografie ist 'n Apparat, der das- der das ermöglicht. Und jetzt kann man sich fragen, wie ermöglicht dieser Apparat das und das hängt natürlich dann noch von der Choreografin oder dem Choreografen ab. Auch davon ab, was man da eigentlich genau kommunizieren will. Also da geht's um- so 'ne- so 'nen emotionalen Körper oder 'nen affizierten oder affizierenden Körper oder eher 'nen narrativen Körper. Aber idealer Weise geht's für mich dann- also was die Choreografie dann macht, ist, dass es immer wieder so 'n bisschen auf sich selbst zurück geworfen wird, ne, das ist'- Also ich find' sobald 'ne Choreografie dann am Ende wirklich 'ne Geschichte nur- nur, in Führungsstrichen, noch erzählt, dann- dann ist es eher Geschichten erzählen. Für mich, was Choreografie und Tanz machen ist, dass du in so 'nem Schweb- als Zuschauer in so 'nem Schwebzustand zurück bleibst, so dass du irgendwie so gar nicht so genau benennen kannst, was das jetzt eigentlich war, aber es gibt und das ist was von Jereon Peters, es gibt 'n Versprechen von Sprache. The promise of language und das ist - das hat er von Agamben, glaub' ich. Es gibt- es gibt da trotzdem so was von, ich könnt' es jetzt fast benennen und dann passiert es doch nicht'. Und das, also und wie passiert es, also wie funktioniert so 'n Apparat? Also wie der funktioniert weiß ich jetzt nicht', also das ist 'ne phänomenologische oder, weiß ich nicht', ästhetische Betrachtung vielleicht, aber entweder arbeiten Choreografen damit das komplett zu schreiben, also komplett Bewegung zu setzen oder halt das andere Ende, improvisieren zu lassen und alles was dazwischen ist'. Aber ich find'- also ich- das ist kein- kein Gegensatz. Für mich ist' geschriebene Choreografie oder improvisierte Choreografie ist' dem Sinne kein Gegensatz von Freiheit und nicht Freiheit oder Exaktheit und nicht Exaktheit, sondern es ist' eher 'ne graduelle Unterscheidung oder 'ne Unterscheidung im Handwerklichen. Weil auch wenn was- Bewegung für Bewegung geschrieben ist, gibt's 'ne unheimliche Bandbreite von Variationen, nicht nur von der Bewegung, sondern auch atmosphärisch oder vom Publikum abhängig von der Tageform abhängig und so weiter. #01:02:19-3#

HL: Energie, klar. Mit Laban kann man das einmal alles benennen, was da alles unterschiedlich ist'. #01:02:23-5#

MN: Genau. Genau. Das wäre Choreografie für mich so ganz grundsätzlich. Was es macht, wie's en- also wie's gemacht wird und was der Zweck ist'. Genau. Deshalb find' ich's auch für The Walk zum Beispiel, also des versteh' ich als 'n Tanz, nicht- ich- das- Eben nicht' also wer für The Walk die Original- Also die Einführung, die ich mache, ich sag' eigentlich, ja, das ist' so 'ne Art Score, den wir zusammen aktualisieren, vielleicht auch 'ne zeitgenössische Prozession. Wir nehmen auf jeden Fall diese Intensivierungsmaschine Theater raus auf die Straße so und weiter ich sag' nicht', oh, wir erkunden den Stadtraum, oh, wir erkunden das Gehen oder so was oder so, weil das ist' schon fast- das wäre mir zu zielgerichtet. Und das find' ich irgendwie wichtig, dass es so 'ne Offenheit behält oder dass die 30 Leute, dass da jeder wirklich 'ne ziemlich eigenst- eigene Assoziation und Interpretation entwickelt. Wär' ich Architekt, glaub' ich, dann - ah, nee, Fotograf. Es gibt so 'nen Walk, so 'nen Spaziergang von 'nem belgischen Fotografen. Mein Namensgedächtnis ist' ganz furchtbar. Der läuft ganz schnell mit 'ner Gruppe durch 'ne Stadt und manchmal bleibt er stehen und guckt irgendwo hin und lädt damit die Leute ein da auch zu- Die gehen auch durch 'ne Wohnung, da macht er 'ne Wohnung klar und ((äähhh)) und- Es geht um die Bil- Es geht eigentlich um diese Bewegung und dann, das ist' eigentlich was Fotografen machen, wenn die durch die Stadt gehen. Die gehen zwar nicht so schnell, aber das Gehen ist' eher nur- also nur, ist' 'n Mittel um Bilder zu finden, Bildausschnitte zu finden. Und so macht der dann seinen Spaziergang. Das würd' ich nie machen. Mir geht's nicht' darum- mir- natürlich geht's mir auch um die Wahrnehmung der Umgebung und um Bilder, die die Leute haben, aber mir geht's nicht' um spezifische Bildausschnitte. Das ist' nicht' meine Praxis, Bildausschnitte. Meine Praxis ist' eben, wie gesagt, choreografischer Apparat. #01:04:52-9#

HL: Punkt. Vielen Dank. Jetzt haben wir ganz nebenbei den Zettel abgearbeitet. #01:04:58-0#

MN: Echt? #01:04:58-3#

HL: Mhm. Also lustigerweise schon als du angefangen hast über die Methoden mit Jochen oder ne, dass ihr da- wie ihr da ans (Dérive) #01:05:06-7# und so weiter und so fort gekommen seid. Wir nehmen jetzt einfach mal auf. Ich darf das ja verwenden, oder? #01:05:12-8#

MN: Jaja, genau. Ich kann - Ja. #01:05:14-3#

HL: Genau. Und du woll- Du hattest gesagt, vielleicht kannst du auch noch was davon gebrauchen. Das bedeutet? #01:05:18-7#

MN: Genau. Also wenn du das transkribiert hast oder wenn du mir die Datei geben willst und ich transkribier' mir selber. Das bedeutet, wenn dann für meinen Doktor, dass ich mich selber zitiere oder dich zitiere. Also das andere wär halt- Ideal wär's natürlich, wenn du deinen Doktor fertig hast vor meinem und ich kann dich dann zitieren. #01:05:35-2#

HL: Das fänd ich auch ideal, aber das is' sehr unrealistisch leider. #01:05:38-1#

MN: Aber andersrum- andersrum was halt passiert, wie ich das kenne von Arbeiten, ich hab' das jetzt bei (Kai von Eikels) #01:05:43-6# gesehen, der zitiert (Sebastian Matthias) #01:05:46-3# indirekt und dann in der Fußnote bedankt, also sagt er halt, dass es aus dieser und aus dessen Forschung kommt. So halt- ne- also irgendwie würd' ich dich ja vorher noch mal fragen, wenn ich das- was daraus benutze, wie- #01:05:58-9#

HL: Ich kann dir auf jeden Fall einfach die Datei geben. Und wenn ich jetzt einfach schon mal (-- ) anfangen zu transkribieren, weil ehrlich gesagt, transkribieren kann ich's ja selber, is' ja jetzt nich' grade die schlaueste aller Arbeiten, die man für da tun kann, dann sag' ich dir schon mal bescheid, weil auch vielleicht brauchst du- weißt du, dass es irgendwie so Teile gibt oder so, dann kann man's abstimmen. Wenn ich schon was geschrieben habe oder transkribiert habe. Ich würd's nich' - also für - für die (--graphie) #01:06:25-4# , braucht man- Das is' ja keine Konversationsanalyse, die ich dann mache. Also würd' nich' jedes Ähh und stottern oder keine Ahnung aufnehmen- aufschreiben, sondern sinngemäß transkribieren eher. #01:06:37-6#

MN: Jaja. #01:06:39-3#

HL: Also ich schick dir das. #01:06:40-2#

MN: Ich sag dir aber noch ganz kurz, was noch Nachtrag zu dem. Also in Mnemonic Nonstop. Ich hab' ja, also warum The Walk so is' wie's is'. Weil ich hab' - Wir hatten mit Mnemonic Nonstop 2005 'n Stück gemacht, wo wir uns gefragt haben, wie können wir die Stadt auch die Bühne bringen und da hatten wir schon so gesagt, naja, letztlich is' es die Stadt- das Theater ein Gebäude in der Stadt und wa- also natürlich, wir als Theaterpraktiker is' 'n spezielles Gebäude und wichtig, aber es is' auch so isoliert irgendwie. Dann hab' ich im Jahr darauf 'n Projekt gemacht, im Rahmen von APAP, das is' diese Advancing Performing Arts Project, das sind europäische Produzenten, die haben in dem Jahr was gefragt, ortsspezifisch zu arbeiten oder lokalspezifisch. Und da hab' ich was gemacht, da hab' ich in jedem Ort in diesen fünf Städten berühmte Unglücksfälle recherchieren lassen von Leuten vor Ort und dann die Geschichten mir erzählen lassen und dann so 'ne guided Tour gemacht, wo ich die Geschichte erzählt habe quasi. Und dann hab' ich mir überlegt, okay, weil mein Anliegen war so, ich will das nich' in die St- ich bleib draußen gleich. Wenn ich was mit der Stadt mache, dann bleib ich gleich draußen. Und dann hab' ich mir überlegt, ich will was machen, wo ich nich' erzähle, sondern wo's wirklich nur um's Gehen geht und deshalb hab' ich The Walk dann- Aber das war dann sehr viel später, sechs Jahre später. Is' auch noch mal interessant mit dem Blick auf dieses, was is' Choreografie für mich, ne. Weil dieses Incidental Journey, hieß das, da war halt 'n Narrativ und am Ende hab' ich dann immer so- ins Theater gekommen wieder, dann hab' so diesen- den Parcours abgeklebt so mit Gaffa Tape an der Wand oder so was und hab' dann gesagt, okay, das is' 'n Monument. Das lebt halt nur in der Erinnerung von denen, die jetzt diesen Walk mitgemacht haben. Da hab' ich am Ende so 'ne Behauptung aufgestellt, dass Choreografie was is', was quasi bleibt, ne. Also dass das- Ich hab' am Ende die Behauptung aufgestellt, dass das Choreografie war. Würd' ich jetzt aber gar nich' mehr so sagen, glaub' ich. Es hat Choreografie beinhaltet so- Genau. #01:09:18-0#

HL: Und sind aber auch schon immer mal wieder Stadtthemen, die du ja entwickelt hast, ne. Also immer also, keine Ahnung, (-- ) #01:09:23-8# und Tiere kommen ja dazwischen, aber ansonsten. #01:09:27-4#

MN: Es gibt- Im Grunde genommen gibt's zwei Themen, die mich interessieren, das is' also Stadt oder Gehen oder Umgebung und Gehen und Transformation. Also (-iller/Ever) #01:09:41-8# is' 'ne Transformation, Animal Dances is' 'ne Transformation. Das Stück mit meinem Vater is' so 'n bisschen so dazwischen. Wobei Stadt, könnte man auch sagen, is' so 'ne soziologische Komponente, die da mit rein kommt und Interesse an Kontext, an Kontexten. Das is' bei meinem Vater auch. Ach so und natürlich Archiv und Erinnerung. Ja, das is' so das, was mein Vater die Rekonstruktion von (Dingen) #01:10:06-4# . Vielleicht is' das noch 'n drittes Thema. Jaja. Das is' ja noch mal 'ne andere Aufgabe dann irgendwann, wenn ich 70 oder 80 bin, dann noch mal so das Werk sich angucken. #01:10:20-7#

HL: Hat es da eigentlich irgend einen Zusammenhang gegeben? Ja, hat es. #01:10:25-5#

MN: Ja, bei der Plattform jetzt haben sie doch extra- war doch die Behauptung- zumindest Choreografen eingeladen, die eine Praxis haben, die sie so wiederholen. #01:10:37-1#

HL: War das die nachträgliche Rechtfertigung? #01:10:40-0#

MN: Ja, das war, glaub' ich, eher immer so 'ne Antwort, die irgend 'n Bekannter von mir erhalten hat von, weiß nich', eine von denen, die da in der Jury saßen. Ja, keine Ahnung. Klar kann man sagen, Antonia Baehr arbeite ja immer mit Scores, Laurent Chétouane arbeitet immer mit Philosophen und mit (Grinberg) #01:11:01-1# Methode. Is' auch egal. Es is' halt immer so 'n bisschen- Das choreografische Werk setzt sich ja nich' nur aus den Verfahren und aus den Stücken zusammen, sondern auch aus der Rezeption und den Spuren, die's hinterlässt. Is' ja grade bei Choreografie- #01:11:21-4#

HL: Ja, und dann müsste man vielleicht auch was an- Also ich mein, das geht ja jetzt 'n bisschen weg von dem. Aber dann müsste man vielleicht auch was anderes machen als 'ne Tanzplattform, ne. Weil die Tanzplattform war ja eigentlich mal für was anderes da, so wie ich das verstanden hab'. #01:11:35-7#

MN: Ja, ich fand die nich' sehr geglückt. Also nich' weil ich nich' eingeladen war, was ich eigentlich schade fand, also ich hätte gerne Animal Dances hier gezeigt, aber ich fand sie nich' sehr, von dem was ich im Programm gelesen haben, so - Die Versuche gab's aber schon öfters, die zu kuratieren so thematisch oder irgendwie 'nen Schwerpunkt zu setzen. Das is' der totale Quatsch für die Plattform. Die Plattform is' einfach nur Showcase. Fertig. #01:12:03-5#

HL: Da gehen Leute shoppen. #01:12:05-9#

MN: Ja, und das is' auch- is' ja auch gut so. Warum nich'? Und das- und daran- Da wird so klar, es gibt nämlich, also das merk' ich beim Stücke machen, es gibt beim Stücke machen 'nen Moment, dann is' plötzlich is' des Stück da. Und da kannst du nich' mehr von weg. Wir hatten mal einen- da hab' ich immer mit 'nem Komponisten zusammen gearbeitet, der wollte unbedingt noch was anderes erreichen als das, was wir an diesem einen Tag mit drei Musikern und drei Tänzern, es war so, alle hatten Gefühl, so stimmt (--). #01:12:38-0# Dieses, was wir am Anfang, wo wir drüber gesprochen haben, das wenn's so Plonk macht. Und da kannst du nich' von weg. Das geht nich'. Das is' dann alles gewollt. Alles andere (wird --) #01:12:50-7# Genau mit der Tanzplattform. Die is' konzipiert als Showcase. Alles andere is' gewollt oder irgendwie eigenartig. Und dass Meg Stuart und Forsythe hier gezeigt werden, klar, die wollen ihre Halle füllen, aber Hallo, die haben's dann echt nich' nötig. Und was das kostet. Mmh. #01:13:14-4#

HL: Eben. Und wenn du die sehen willst, weißt du doch auch, wo du hingehen musst. Also wenn du für 'n Festival dich interessierst, für, keine Ahnung. Da musst du nich' zur Tanzplattform fahren. Und die, die eigentlich spannend gewesen wären, die haben sie in so 'nem kleinen Pitching Format abgefrühstückt. #01:13:31-7#

MN: Und das auch noch dazu. Genau. Das is' ja auch so 'n Scheiß. So is' das. #01:13:43-6#

HL: Jetzt Punkt.

## **Nachbar II: Interviewtranskript eines Gesprächs während seiner Begehung des Kampnagel-Geländes und Umgebung für „The Walk“ am 15.4.15**

[Video-Transkript: Minute 12.16 - 15.42]

Wir stehen an der Jarrestraße / Ecke Hertha-Feiner-Asmus Stieg (nähe Haspa Filiale) und MN zeigt mir mit dem Ausdruck seines Google Map Street View Satellitenbildes den zurückgelegten Weg und kommentiert.

MN (12:16): ich kann Dir mal sagen, in welcher (Reihenfolge?) ich was machen will. Ich hatte so ein Set an 5,6,7 Sachen. Ich will jetzt auch nichts Neues erproben, das sind eigentlich Sets, die funktionieren ganz gut für diese Gruppengröße auch. Und die kann ich auch so ein bisschen verbauen [...]. Was ein ganz schöner Gegensatz ist, das ist so breit der Bürgersteig da vorne und dann gibt es hier diese Linie, auf der ich da gelaufen bin von den gutters, dieser lange Gulli. [...] das man da das Publikum [...] immer nur in einer Linie zu gehen, ziemlich schnell. [...] das man immer so 4,5 Leute hat. Dann gehen wir über den Zebrastreifen, da bin ich mir ziemlich sicher, dass wenn viel Verkehr ist, dass (..) 40 Leute da in Gänsemarsch über den Zebrastreifen laufen. (13:11) Und dann da rein. Und dann da. Dass wir da auf dem Rasen schon rumhüpfen.

HL (unverständlich)

MN: Genau. Weil das habe ich eigentlich gesucht: ein großes Stück Park. [...] das ist aber ... da steht drauf keine Durchfahrt, das ist aber so halb ... ist privat, gehört wahrscheinlich der Wohnungsbaugesellschaft und ist nicht öffentlich. ... DA muss ich gucken, da würde ich glaube ich sogar noch einmal die Linie gehen (13:46). Weil das bietet sich so an, weil die Straße ist so (macht Pfeifgeräusch), so eine Schlucht irgendwie. Jetzt ist hier halt, also je nachdem wie viele Leute hier sind, die Bühne für Striche vermeiden und das homolateral gehen. Das kann man hier halt einfach hin und her machen, was viel cooler ist als (unverständlich). (14:10). Das ist ein bisschen das Problem mit dem Anschluss nach da dann. Weil die andere Möglichkeit wäre, das nur einmal zu nutzen als Bühne und dann (unverständlich). Ja, das ist eine ganz schöne Lösung (unverständlich).

HL: Gottseindank.

MN: Ja, ich wusste schon, die gibt's, die Einfahrten und weiter hinten gibt es noch diesen anderen Zebrastreifen, (unverständlich, MN dreht sich weg vom Mikro, Straßenlärm). Ich wusste, dass da diese Eingänge sein würden. (unverständlich).

HL: dass kann ich als Erinnerungsstück filmen, das ich auch noch einmal auf Google Maps gucke.

MN: (mit dem Finger auf der ausgedruckten Gogle Maps Ansicht) Und ich dachte zuerst, dass ich in diesen Hinterhof reinwill (15:18) oder in diesen und war dann da hinten total verwirrt, weil es keine Lorentzgasse und keinen Rambatzweg gab. Sondern JeanPaulStraße und .. ich weiß nicht wie die andere heißt.

### **Nachbar III: Transkription Durchlauf Küche K31 am 8.5.13**

- die Transkription erfolgt in Teilen: Daten werden in der Ethnografie selektiv erhoben, deswegen wird nicht derselbe Anspruch an Interviewtranskripte z.B. gelegt wie in der Konversationsanalyse, wo jedes „Äh“ mit aufgezeichnet und analysiert wird.: „Was angemessene oder valide Daten sind, bestimmt sich in der Ethnografie vor allem in Beziehung zu einem umfassenderen Verständnis der Wirklichkeit eines Feldes, das die Ethnografin durch längere Zeiträume der Teilnahme in diesem Feld erworben hat.“ (Breidenstein et al. 2013, 115)

Martin Nachbar (MN), Verena Brakonier (VB), Jonas Leifert (JL), Jonas Woltemate (JW), Patricia Carolin Mai (PM), Nicole Amsbeck (NA), Moritz Frischkorn (MF), Gloria Höckner GH)

MN: Ich geh mal Schritt für Schritt durch. Und meine Anmerkungen (unverständlich). Das langsame Gehen ist total gut. Ich hab Euch dann irgendwann überholt, einfach weil ich die Schritte größer gemacht habe. Die erste Beschleunigung findet tatsächlich schon vor der Treppe statt, aber einfach nur dadurch, dass die Schritte größer werden. Die Frequenz bleibt die gleiche. (00:29) Heute abend könnt ihr, also auch die hinten, ihr beschleunigt so sehr, als wollte man einen Bus kriegen, der gerade abfährt. Kurz vorm Rennen. Ich würde sagen, wir probieren das heute abend mal. Die Idee ist, dass ihr vor den Möbeln an allen vorbei seid. Und die Idee ist: So schnell wie möglich an diesen Möbeln vorbei.

JW. Wendet ein, dass die Performer den Auftrag so verstanden hatten, sich hinter Gloria und Jonas zu halten, bis sie die Treppe erreicht haben.

MN: ja, genau, wenn ihr bei der Treppe oder schon vor der Treppe anfangt zu beschleunigen, haltet lieber Eure Dynamik, als Euch dann zurückzuhalten.

NA. Das ist auch für uns in der Mitte total gut, weil wir dann merken, dass ihr anfangt, an uns vorbeizuziehen, dann fangen wir auch an, ein bisschen schneller zu werden. Dann hat es so eine organische Entwicklung. (01:24)

MN: genau, ihr seid die Pacemaker, ab dem Punkt, wo ihr beschleunigt, macht ihr das einfach.

MF: Darf ich mal was sagen? Mich hat das ein bisschen irritiert, dass ihr angefangen habt, loszulaufen und dann nach 5 Metern wieder langsamer geworden seid. Man hatte das Gefühl, es geht so los, und dann wurde es wieder langsamer. Dann würde ich glaube ich ganz langsam anfangen und stetig beschleunigen. (01:52)

MN: Wo ist es wieder langsamer geworden? Das war dann ich wahrscheinlich, der es langsamer gemacht hat, oder?

MF: Ne, das war der Moment, als Du vorbeigezogen bist. Erst Jonas ..

JL: Also bei mir ist es angefangen und ich dachte: Boah, die sind ganz schön schnell.

MN: Am Anfang.

JL: Ja, aber bei mir war es so gefühlt: ich bin 4 Schritte gegangen. Das war schon so dieser Impuls, aber dann war auch Gloria so ziemlich weg mit Euch dreien. Und dann ist Gloria irgendwann so abgefallen.

MN: Ich werde weiter hinten anfangen, weil ich hab wie ich schon gesagt habe einfach angefangen, zu schnell zu beschleunigen.

MF: Mir war einfach nicht klar, wie sehr ich mich an dem Tempo der beiden orientieren soll oder ob ich dann vorbeigehen kann?

MN: Ne, du kannst vorbeigehen. Das ist tatsächlich das langsame Tempo und es war tatsächlich so, das war durch mich, dass es so schnell geworden ist. Das ist ein bisschen ein Austarieren, mit 40 Leuten oder überhaupt mit Leuten ist es tatsächlich langsamer. Bis alle in Bewegung sind (02:55).

Abstimmungen aller darüber, wer wann wie schnell / langsam gegangen ist. Tendenziell soll schon vor der Treppe beschleunigt werden.

MN: Es gibt 2 Arkaden bis vor der Treppe.

JL: Es gibt 3 insgesamt. Wir starten unter der ersten.

MN: Ach ja. Sagen wir also bis zur dritten Arkade, ich sag jetzt nicht davor, dadrin, danach, halten wir uns an Euch möglichst (04:48).

Abstimmung darüber, dass die Gruppe von hinten beschleunigt werden soll. Die Performer, die das Schlusslicht bilden, sollen die Orientierungspunkte für das Beschleunigen sein und dann auch an den anderen vorbeiziehen.

MN: Ich finde, das langsame Gehen sollte schon beschleunigen, aber eben nicht in der Frequenz, sondern in der Schrittlänge. Die Frequenz bleibt die, die es ist. Und dann machst Du am Anfang eben so einen viertel Fuß, dann einen halben Fuß und irgendwann ist es vielleicht ein ganzer Fuß. Und dadurch wird es dann schneller. Und das ist die Art der Beschleunigung, die ich bis dahin Euch antragen würde. (05:59) Aber es will viel besser. Ne genau, es war total gut. Rückwärts gehen, alles super. Das darunter gehen. Also im Parkhaus, eine Anmerkung.

NA macht Anmerkung, dass sie das Rückwärtsgehen als sehr schnell empfunden hat und empfehlen würde, langsamer zu gehen.

MN: Ich habe so ein bisschen das Gefühl ... Gestern waren wir in so einem Kennlern- und Erlebensmodus, da war alles etwas langsamer. Von der Phase her wie wir das gebaut haben, wenn Beschleunigung vorher mehr drin ist ... also ich hatte das Gefühl, wir haben das Bedürfnis, zu beschleunigen. Wenn es vorher ein bisschen schneller ist, ist es wie ein Echo. Dann ist es körperlich ein bisschen einfacher. Aber ansonsten müssen wir uns halt daran erinnern. Es ist aber so, dass Leute aufeinander aufpassen. Es ist echt immer bemerkenswert. Und wir haben ja (07:25) Kerstin und Matthias, die laufen mit. Kerstin kennt's. Und Esther läuft auch mit, die kennt es auch.

Parkhaus war super. (07:39). Da plötzlich runter zu gehen, in schnellerem Tempo.

MF: Gehen wir schnell los oder beschleunigen wir?

MN: Wir sind jetzt schnell losgegangen, ne? (Zustimmendes Gemurmel). Ich fand das schnelle Losgehen gut. Es war eine Entscheidung, loszugehen. Ich finde unten, also ich kann jetzt nur von meiner Gruppe sprechen, um das Spiel anzufangen, muss man gar nicht losrennen. Du gehst ja, und dann bist Du einfach irgendwann sowieso weg. (Demonstriert dabei etwas, man hört Schritte). Also ich würde nicht mit rennen anfangen, sondern mit: Ah, jetzt sehe ich etwas nicht. (08:27) Also das ist ja mit links und rechts ... Also der erste Weg ist tatsächlich eher so ein nonchalantes Spüren-Spiel. Und dann würde ich es erst um die Ecke spannen. (Rückmeldung über Eindruck bei der Probe, Lachen). Ich finde es am Anfang schon wichtig, dass wir ein bisschen Zeit geben, den Raum überhaupt wahrnehmen zu lassen. Weil die Leute die gehen, kommen da zum ersten Mal runter. Als ich das zum ersten Mal entdeckt habe, vielleicht für Euch auch gestern, das war so die Decke ist tief plötzlich, es riecht so anders, das war so die Stimmung für den Egoshooter.

VB: Dass man nicht sofort in die Beziehung geht, ersteinmal den Raum kriegt, ne?

MN: Genau. [...] Das Homolateral und so, das war echt gut. Die, die hinten sind, müssen irgendwann dann wirklich anfangen, durchzugehen. (09:43) Also da muss das Tempo dann einfach ... wir können auch sagen, ihr könnt vorne sein. Denn ich glaube, die Fraktion hier haben nichts dagegen.

Performer durcheinander: Sie zu pushen. Die mit den langen Beinen. Ja genau, Das hat auch etwas mit der Beinlänge zu tun.

MN: Was wir machen können, das ist noch vor dem Zebrastreifen, nach dem Bottleneck, also wenn es sich da wieder öffnet, man kann dann vor dem Zebrastreifen, auf den Pflastersteinen sich drehend aufhalten einfach, bevor man dann rübergeht. Und wichtig ist, an dem Zebrastreifen eher rechts dann vorbeizuziehen als links, weil wenn man links noch benutzt, dann muss man eher an dem Auto vorbei. Wenn man aber rechts benutzt direkt an dem Auto vorbei, das da steht und direkt zu dem Eingang. Versteht ihr, was ich meine? (10:43)

Performer: Eher so schräg über die Straße in Richtung Hofeinfahrt. Ah, ja, Ach so.

MN: Beim Zebrastreifen anfangen und dann (Pfeifgeräusch). Und das Stampfen in der Toreinfahrt ist super. Ich glaube das wird immer noch ein Nadelöhr sein, da die Stelle, aber es ist super.

VB: Und ihr seid da so abgebogen und ich hab das gehört und hab gedacht, da gibt es jetzt eine Modusänderung oder einen Score, das war interessant.

Performer bestätigen das. Zustimmung.

MN: Eine Sache gelöst. (11:26) Ich glaube, das Stampfen war total super. Jetzt ist die Frage .. ich glaube, wir sollten nicht über den Parkplatz rüber. Das ist irgendwie Quark. Wenn da Leute auf dem Parkplatz stehen, dann müssen die halt sehen, wie sie hinterher kommen. Wenn Du das machst (Hinwendung zu MF), wie macht man das dann? Ich glaube wir anderen müssen uns früher in Bewegung setzen.

MF: Ich kann auch einmal an jedem vorbeilaufen.

NA: Ich fand total schön, wie du geguckt hast und so. Du bist dann halt so ewig weit weg und ich hab dann gedacht, ab der Hälfte vielleicht stehen bleiben und dann der nächste, der nächste der nächste ... Weil ich glaube, die Leute kriegen das gar nicht so schnell mit, wenn wir alle so ...

MN: Was ich meine, dass wir uns in Bewegung setzen, wenn er an uns vorbei geht, an jedem von uns, dann schon anfangen so .. und dann auch Leute angucken. So einen Sog aufbauen.

Lachen über Geste / Pfeifen von MF: JL macht scherzhaften Vorschlag, sich wie bei einer Polonaise an die Schultern zu fassen, dann würden alle das Prinzip schnell erkennen. (12:55) Nachfrage GH, wie das gehen soll, dass die Leute das rechtzeitig merken und sich aufstellen.

MN: nein, nein, wir müssen dafür sorgen, also Du musst dann tatsächlich dafür sorgen, dass das nicht direkt passiert, musst Du einfach ein bisschen warten.

Abstimmung darüber, wer sich wann an wem vorbei in Bewegung setzt, damit Gruppe folgt / eine Linie bildet.

MN: Ja, das ist für uns echt wichtig, dass wir uns früher in Bewegung setzen. Wenn Moritz jeweils an uns vorbei ist, fangen wir an, diesen Sog aufzubauen. (13:58)

JL: Hilft es dann nicht vielleicht, schon wenn Du los läufst, immer so fragend zur Gruppe zu gucken?

Performer: Das hat er ja gemacht, ja.

MN: Ne, aber das ist wichtig, Wir müssen dann das Gleiche machen. Nur nicht ganz so schnell wie Moritz. Genau so losgehen und Leute einladend angucken. Das hat immer geklappt. Das ist natürlich immer ein bisschen abhängig von den Leuten, die dabei sind, aber eigentlich klappt das immer. Und du merkst es ja, wenn das nicht passiert, dann bleib lieber stehen. (14:39) Das heißt, bevor Du Dich strkt an was gehalten hast, was wir abgesprochen haben, änderst Du lieber den Plan. (14:45) So, und in Linien gehen an der Hauswand fand ich besser als gestern. Wie ich gar nicht warum.

NA: Es war sehr zügig.

MN: Ja, Und dann auch, als wir auf die Jarrestraße eingebogen sind schon anfangen, von der Linie abzugehen aber immer noch das Tempo zu halten, bevor man dann .. Linienspiel (?) war super. (15:08) Auch mit den Passanten irgendwie.

JL: Bei mir war eine, die meinte: Du musst schneller, du bist ganz hinten. (Lautes Lachen).

MN: Die Silly Walks waren, was die Subtilität angeht, super. Tiptop. Ich glaube, 2 Sachen: Es ist möglich durchaus, also nicht von der Seite, aus dem Off anzufangen, sondern von der Mitte. Also man kann tatsächlich auch jemanden, wenn man einen Passanten sieht und der Dritte ist, und man ist dran und man sieht jemanden, der einen Regenschirm hält und das ist interessant, dann kann man sich dahintersetzen. Man kann ruhig ein oder zwei von uns das ruhig setzen lassen. Das ist OK. Eine Sache, die wichtig ist, ist die Bäume. Wir haben jetzt viel mit Abgängen und Aufgängen gearbeitet, das ist gut, (16:01) weil das die Subtilität .. das ist noch einmal so ein bisschen, wie sagt man das, einmischt in die Stadt. Aber es gibt eben auch die Möglichkeit, nicht abzugehen. Die beiden Begrenzungen sind die Bäume. Alles, was darüber hinaus geht, sind Abgänge, man kann aber auch eben dadrinnen bleiben. Noch als weitere Option. Und dann die Hybride. Also ich betone noch einmal .. Du hast die Tasche gemacht und dann bist Du zurückgekommen und hast den einen Typen nachgemacht, der (unverständlich) anhat. Und Hybrid heißt aber eigentlich, dass Du die Tasche machst und dann ihn siehst und dann die (unverständlich) machst. Das ist ein Hybrid. Da müsst ihr echt ... was zum Teil eher passiert, ist, dass da dann Sachen fallen gelassen worden sind, und dann was ganz neu aufgenommen worden sind. Was zum Teil auch leichter ist, aber die Hybride sind einfach noch ein bisschen verstörender oder eigenartiger (17:06). Weil das ist mehr Gepuzzle für den Betrachter.

JW: Und dann kann man auch sofort anfangen, mit dem Hybrid?

MN: Ja, klar.

Abstimmung unter Performern über die Geschwindigkeit. Und wer wann was gemacht hat.

MN: Man könnte sagen, einen Tick schneller. [...] Ich fand's so ganz gut. Also Pietät und Aufbau (18:13) .. also ich hab's dann eher lieber ein bisschen langsamer, als zu schnell. [...] Also ich fand\*#s echt gut, auch dass ihr euch die Zeit genommen habt, dass das dann irgendwann in diesem Tribaldance war. Wie gesagt, nur noch einmal mit der Hybridisierung arbeiten, mit der Genauigkeit und ihr habt die Wahl zwischen Auf- und Abgängen. Das ist für mich wichtig (18:52).

Ein Performer erinnert an eine bestimmte Passantin.

MN: Das war auch echt geil. Es gab auch viele geile Momente. Ach so, was auch halt bei diesem offensichtlichen Detail nachmachen gut ist oder frühzeitig, also wenn man auf der anderen Straßenseite jemanden sieht, das frühzeitig aufgreift. Was gut ist für die 40, die ja keine Ahnung haben, was da abgeht, gibt das Zeit, das auszuchecken. Das Bild zu sehen und zu sagen: Ah, OK. Das muss man ja immer ein bisschen im Hinterkopf behalten (19:24). Aber das war echt gut. Auch schön für die Leute zur Mittagspause, die da vorbeigehen. (etwas Lachen). Und auch dann da das Durchgehen. Das dann da um die Findlinge herum ich

fand das gut. Und ich fand das Seil, ich weiß nicht, ich fand das irgendwie eine ganz gute Einführung, das dann rumzuwerfen. Damit könnten wir sogar ein bisschen später anfangen. Ich hab das jetzt am Originalort ausgeworfen, da kann man sogar ein bisschen weiter rein. Weil dann passiert da was, und das ist irgendwie ...

Abstimmung unter den Performern, dass das gut so ist, aber ob man das Blind gehen mit Worten einstimmt oder nicht.

MN: Ich kann es ja einfach mal vom Gefühl her machen. Ich guck mal. Weil was ja irgendwie auch geht, ist dass man einfach anfängt und dann braucht's nur zwei Sätze.

MF schlägt vor, dem Publikum einzeln jeweils leise zu sagen „Schließen Sie die Augen, ich pass auf“. Das ergibt ein Gemurmel, ist weniger theatral als eine zentrale Ansage.

MN: Ok, dann sagen wir für heute abend, individuell die Leute ansprechen.

Performer tauschen sich über ihre Wahrnehmung aus und was gesagt werden soll, Zustimmung zu individueller Ansprache.

MN: Wir probieren diese individuelle Ansprache aus, finde ich ganz schön. Weil in The Walk ist das eigentlich, da gibt es eine kleine Animation mit so einer Art Stoffregenburn (?) und dann gibt es da halt eine ganze Szene davor, da wird dann so eine .. und das halten die Leute dann und dann ist es wirklich so eine Prozession. Und dann kommen wir in so eine Toreinfahrt und kommen da kurz runter und da macht es Sinn, kurz etwas zu sagen. Hier ist es eher so, deswegen finde ich die individuelle Ansprache besser. (23:53). Cool. Jetzt ist es halb drei. Also, wir müssen die Beschleunigung einmal üben. UND wenn es OK ist, würde ich die um 6 machen.

Alle stimmen zu, wollen Pause machen.

MN: Pause ist die Seele der Ameise. (24:38)

Klatschen.

## **Nachbar IV: Transkript des Telefoninterviews mit Martin Nachbar am 16.5.14**

### **Telefoninterview mit Martin Nachbar am 16.5.14 im Anschluss an die Präsentation von „Gänge“ auf Kampnagel**

HL: ((em)) Ich wollte dich nämlich noch mal ein paar Sachen fragen, die mir jetzt aufgefallen sind so im Nachgang der ((em)) ((em)) - der Recherche in Hamburg [und] #00:00:49-3#

MN: [Ja.] #00:00:49-6#

HL: ((em)) zur Präsentation, weil wir ja von Sibylle gelernt haben, dass mit der Präsentation die Recherche oder die Forschung nich' abgeschlossen is'- #00:00:58-2#

MN: ((lachen)) #00:00:58-6#

HL: ((lachen)) Und noch was zum Material. Das wären so meine drei Fragenbereiche. Soll ich einfach mal loslegen? #00:01:04-7#

MN: Ja, Ja, leg einfach los. [Genau.] #00:01:06-5#

HL: [Okay.] ((em)) ((em)) Wir waren ja- oder ich war drei Mal, glaub' ich dabei, als du in- in Hamburg warst, ne, recherchiert hast- #00:01:13-8#

MN: Mhm. #00:01:14-2#

HL: -warst du dann zwischendrin noch mal da und hast noch mal geguckt? #00:01:17-2#

MN: ((em)) Nee, das waren die drei Mal, [die ich recherchiert hab'. (--)] #00:01:22-4#

HL: [Das waren die drei Mal. Okay.] Und ((em)) du hattest, als ihr das letzte Mal- oder als ich das letzte Mal dabei war noch kein Ende. Wann- wann hast du das Ende jetzt eigentlich gefunden, weil da war immer nach dem Torbogen war sozusagen noch 'n offenes Ende. #00:01:35-2#

MN: Jaja, genau. Das haben wir eigentlich erst am - an dem Tag gefunden als ich mit der Gruppe gearbeitet hab'. Also ich hab' ja schon ((em)) mit - also mit Kerstin irgendwie ((em)) mit 'm (--)#00:01:47-0# war mit (Ticknick) #00:01:48-3# wegen Regenwetter, was ja irgendwie auch ((em)) (gut) #00:01:51-2# , das wie das war. Dann hab' ich halt noch mal überlegt, das doch zurück zu bringen zum Theater, ich wusst' aber nich' wie. Und dann hat sich das eigentlich gefunden, in dem Ausprobieren. Also als dann, ne, die Performer dann gesagt haben, man muss da noch mal über die Steine rum, weil sonst weiß das Publikum nich', dass es mit soll, so, oder wo's dann lang geht und dann dieses Salz schmeißen, das kam dann halt im Ausprobieren. Das hab' ich dann irgendwie, glaub' ich, (am Anfang) #00:02:21-7#

Also da an dem Tag hab' ich das gefunden, am Mittwoch. #00:02:26-6#

HL: Aha. Also auch das- also von dem- wirklich von dem Torbogen sozusagen zurück zur Tür von der P1. #00:02:33-5#

MN: Genau. Also der Torbogen bis zu den- bis zum Wendehammer da am Ende von diesem Steg, das war mir schon- das wusst' ich schon, aber dann von da bis zur P1 war dann erst am Mittwoch. #00:02:48-2#

HL: Aha, cool. Weil ich hab' in dem Moment noch gedacht, dass ich das spannend fand, weil das beim letzten Mal noch so offen schien irgendwie, wie- wo du lang gehst, wie du wieder rein kommst und so weiter und so fort und dann hatt' ich auf einmal den Eindruck, nee, das is' schon längst- is' schon längst wieder klar. So. #00:03:06-3#

MN: Ach so. Ja, nee, nee. War wirklich erst am Mittwoch. Und dann auch wirklich mit dem Input von den sieben andern. #00:03:10-1#

HL: Witzig. Das is' ja spannend. Cool. Hast du denn zwischendrin noch mal drüber nachgedacht und dann noch mal Dinge geändert oder herausgefunden? #00:03:21-9#

MN: Also meinst du zwischen dem ersten Mal in Hamburg rumlaufen und dann der Performance? #00:03:26-3#

HL: Genau. Oder beziehungsweise zwischen dem letzten Mal drüber nach- dem letzten Mal vor Ort sein und dann- dann da sein wieder vor- Ja, genau, zwischen dem letzten Mal vor Ort sein und dem Üben mit den Performern. #00:03:42-4#

MN: Ja, vor allen Dingen über das Ende, aber ich bin- hab' dann irgendwann beschlossen, dass ich das mit den Performern zusammen rausfinde. Also ich hab' schon drüber nachgedacht und mir versucht mir das vorzustellen, aber das war dann irgendwann. Ich weiß nich', dann kommt die Vorstellungskraft dann an so 'n Limit, dann, ja, dann hab' ich einfach drauf gewartet, dass wir anfangen zu arbeiten. #00:04:05-8#

HL: Und wenn du dich jetzt noch mal zurück erinnerst, du hattest irgendwann mal Google Maps benutzt, ne, als Recherche Medium. Hattest du noch andere für Hamburg oder hast du noch andere Hilfsmittel gehabt für Hamburg. #00:04:18-7#

MN: Hab' ich noch andere Hilfsmittel gehabt? Nee. Ich hab' nur Google Maps benutzt und dann halt rum laufen. ((lachen)) Also das- meine Füße, das is' das hauptsächliche Mittel. #00:04:31-6#

HL: Okay. Ja, cool. #00:04:32-0#

MN: Das war auch in den- auch in den andern- in den anderen Orten, also Berlin Mitte, Essen und Düsseldorf war das genau so eigentlich. Also ich hab' nich' irgendwie gesucht nach Informationen, was es da gibt, über Geschäft oder bla, irgendwie solche Sachen oder Geschichte von Gebäuden, sondern versucht- hab' das wirklich versucht- Weil das- (-- #00:04:58-3# Warum- (-- #00:04:59-4# Ich will ja, dass das Publikum irgendwie das nachvollziehen kann, was ich da mache oder was wir da machen und zwar möglichst ohne Sprache und dann- also so- also in so fern versuch ich dann selber auch nur mich zu orientieren und dann rum zu laufen und das wahrzunehmen im rum laufen. (-- das erwart' ich) #00:05:18-0# von der Performance auch. #00:05:19-9#

HL: Cool. Okay. Und kannst du 'n Feedback zu der Aufführung selber geben? #00:05:28-3#

MN: Ja. Also das war- Is' ja jetzt 'n Feedback schon beeinflusst durch das Gespräch, aber das war irgendwie schon ziemlich direkt jetzt nach der Aufführung klar, dadurch dass diese in The Walk, was dem ja zu Grunde liegt, gibt's so Prozessionsanteile, also Sachen, die (sind dann) #00:05:48-7# mit Gesang und am Ende so 'n- so 'n Objekt, das dann zu 'nem (Prozessionsdach) #00:05:54-3# wird und so. Dadurch dass wir die weg genommen haben entstand irgendwie so 'ne- wie so 'ne Zerstückelung. Also so 'n Gefühl, dass das so viele un- dass dieser Score unheimlich viel beinhaltet, was schon immer so war, aber durch diese Prozessionscharakteristik war das immer aufgefangen und (eingeführt) #00:06:15-0# , weiß du, und so. Das fand ich interessant, was passiert is', was dann auch zu so 'n- Wir haben's von Sybille gelernt und ich wusst' es aber auch schon vorher, dass mit der Aufführung die Forschung nich' beendet is'. Jetzt werde ich- was ich machen werde jetzt demnächst, is' noch mal so 'n paar Gänge nur mit rückwärts gehen oder nur mit blind gehen. Also so dass man sich 'ne Stunde lang sich auf eine Form einlässt, das is' so 'n Schluss jetzt aus dem. Wobei es natürlich schon - also auch mit den - diese speziellen Räume, die neu waren, der Parkplatz und die Art des Hinterhofs, an den Wänden entlang laufen, das war was spezifisches, neues. Das war Stadt-Raum-Erforschung manchmal. Also ich könnte mir vorstellen so ein- einen einstündigen Score machen an Hauswänden entlang laufen. So, weißt du? #00:07:14-9#

HL: Ja, cool. #00:07:15-4#

MN: Oder 'ne Stunde in 'nem Parkpla- Parkhaus da. #00:07:19-5#

HL: Ja. #00:07:22-5#

MN: So. Das is' jetzt wirklich schon von Hamburg die Forschungsergebnisse. #00:07:27-5#

HL: Okay. Und das- das war dann auch die- die Rückmeldung aus dem graduierten Kolleg? #00:07:32-2#

MN: Genau. Das war die Rückmeldung aus dem Kolleg so hauptsächlich und dann, was auch noch wichtig war, war diese Frage von ästhetischer Erfahrung, sozialer Erfahrung, die also so #00:07:45-4# , der sehr krass is' immer mit Kampf argumentiert und auch (Jürgen Fabius) #00:07:48-4# hat das auch noch mal angesprochen, hat sich dabei bezogen auf Film noch mal. (-- #00:07:54-5# so 'ne andere Frau. (-- #00:07:57-8# , die auch so argumentiert so á la- nach Immanuel Kant, dass die ästhetische Erfahrung so 'ne Erfahrung is', die intensionslos is', ne, soziale Erfahrung aber immer natürlich mit Intensionen zu tun haben unter der Leuten. Und das is' so 'ne- das war (störend) #00:08:15-5# , dadurch dass ich gesagt - Wir machen hier was vor, wir sagen's aber auch nich'. Also wir sagen's zwar klar am Anfang, aber das Vormachen mischt sich halt so ein in die Frage, mach' ich da jetzt mit oder nich' und so. Das- das war irgendwie noch so 'n wichtiger Aspekt, wo ich irgendwie auch noch mal gucken- gerne gucken würde, wie das- ob das anders zu regeln is'. So qua- Mitentscheidung durch das Publikum. #00:08:45-0#

HL: Also dass man als Teilnehmer entscheiden kann, ob man mitmachen will oder nich', das is' der Knackpunkt? #00:08:50-7#

MN: Ja, das war der Knackpunkt und dann eben auch so was wie nicht mit entscheiden können, was jetzt da eigentlich passie- also welche Art von Gehen da passiert oder wo man lang geht. #00:09:02-1#

HL: Okay. #00:09:03-2#

MN: So. Also so diese- diese Gemengelage war's. #00:09:07-3#

HL: Und is' das nich' aber auch das ästhetische Moment oder der ästhetische Erfahrungsmoment? Weil ((em)) auf die Realität übertragen, kann ich das ja auch nich'. Ich kann ja auch nich' immer entscheiden, wo's langgeht in der Stadt. #00:09:18-6#

MN: Genau. Klar. Und das is' auch- das is' halt 'n sehr traditionelles Verständnis von ästhetischer Erfahrung, wenn man sich das Kant bezieht, wie (Kai) #00:09:25-6# das macht. ((em)) Genau, würd' ich auch sagen. So das aber nich' aus- also insofern is' es dann noch nich' ausgefeilt genug. Also dann müsst ich halt. Ich kann mir vorstellen, dass ich, wenn ich sage, wir gehen alle rückwärts, aber wir wissen nich' wo lang und keiner passt auf. Also keiner geht vorwärts, dann hast du 'ne ganz andere soziale Situation einfach, die (--)  
#00:09:48-8# anders ästhetisch- oder andere erfahrbar is' einfach. So. Also so. So würd' ich's dann irgendwie- Also ich würd' auch das nich' so trennen, ich muss das nich' so trennen, weil ich komm vom Tanzen, das is' nich' die Erfahrung, die ich hab', dass es eine interesselose ästhetische Erfahrung gäbe oder dass soziale Verbindungen nich' auch ästhetisch erfahrbar werden. So das find' ich- also das is' nich' so- das is' halt einfach 'ne kulturelle Gewohnheit. Aber ich müsste den Score 'n bisschen klarer ausrichten. So mit dieser Fragestellung, mit dieser (--)  
#00:10:24-0# Das is' alles aufgefallen, dadurch dass dieser Prozessionscharakter nich' - nich' da war. #00:10:31-5#

HL: Okay. Und das waren sozusagen die beiden Punkte. Die soziale und ästhetische Erfahrung und dass - dass es halt ein sehr Umfang- oder viele Scores waren und dadurch das sehr umfangreich wurde und da so 'ne Klammer fehlte? #00:10:43-4#

MN: Ja, nee, die Klammer war schon - also für mich hat die Klammer (--)  
#00:10:47-6# Ich glaub', für Viele war die Klammer schon auch da. Nur durch die Vielfalt der Möglichkeiten, wurd' diese soziale Frage halt noch mal besonders groß. Ich weiß n- also wirklich so genau hab' ich das jetzt noch nich' überdacht, aber so diese zwei Aspekte waren so die wichtigsten. #00:11:04-4#

HL: Mhm. #00:11:05-1#

MN: Befragt wurden- die ich auch befragt- #00:11:12-4#

HL: Okay. Nee und was du vorhin meintest, klar, also die Künstler wissen das schon immer, dass mit der Aufführung die Recherche nich' zu Ende is', sondern nur in ein anderes Stadium geht oder die Aufführung nur ein anderes Stadium der Recherche is' so, aber, Entschuldigung, Sybille hat das für die Wissenschaft oder für den wissenschaftlichen Vortrag ja noch mal fruchtbar gemacht so. #00:11:32-8#

MN: Ach so, ja, stimmt. Ja. #00:11:34-2#

HL: Ja, genau. Und darauf hab' ich mich grade bezogen. Aber klar, logisch, also des kenn' ich von früher vom Tanzen natürlich auch noch, dass man danach dann- nach den Aufführungen noch mal mehr geschliffen hat als vorher eigentlich sogar. #00:11:46-5#

MN: Ja. #00:11:47-8#

HL: Hach, is' das nich' schön, dass die Wissenschaft von der Kunst lernt und nich' anders rum? #00:11:52-9#

MN: ((lachen)) Is' ja eh mein Verdacht, dass die Kunst deshalb in Unis reingeholt wird, weil die Wissenschaft was lernen muss. #00:12:01-3#

HL: Eher weil die Wissenschaft am Ende is', deswegen wird das jetzt transdisziplinäre Forschung genannt und dann dürfen jetzt endlich auch mal Laien und Künstler und wie sie nich' alle heißen zu Wort kommen. Oh Mann. Naja, gut. Hat's denn eigentlich schon Reaktionen auf deinen Aufruf gegeben Material und Feedback einzusenden per Mail? #00:12:21-2#

MN: Also es haben Leute diesen Fragbogen- hab' ich- den hab' ich dir noch gar nich' geschickt. #00:12:23-9#

HL: Nee. Genau. #00:12:25-3#

MN: Oh, das muss ich machen. Ja, schick ich dir gleich zu. Also 'n paar aus dem Kolleg haben den und von meinen Performern haben den Fragebogen ausgefüllt, ja. Hab' ich aber noch nich' rein geguckt, aber das- #00:12:38-5#

HL: Super, ja cool. Ich hab' auch noch von der Aufführung- Aber, ich mein, da waren ja dann auch Kameraleute und so weiter und so fort, aber ich irgendwie zwischendrin konnt' ich mich dann echt mal nich' beherrschen und hab' so ein paar kleine Handvideos gemacht und da sind auch echt 'n paar ganz süße Sachen dabei. Also so oder so, wenn du etwas von meinem Material haben möchtest. Ich kann das nachher auch irgendwann mal einfach auf 'ne DVD packen und dir dann einmal zusammen rüber geben so. #00:13:04-0#

MN: Ja, total gerne. #00:13:05-0#

HL: Cool. Genau. Und Apropos Material, wenn du Lust hättest mir das jetzt zu schicken, also den Fragebogen, wär' ich total froh oder würd' mich freuen und auch wenn du- du hattest den Performern, glaub' ich, auch was geschickt, ne, zur Einführung sozusagen hier in Hamburg? #00:13:22-3#

MN: Ach so. Ja, diesen. Mhm. #00:13:23-6#

HL: Wenn- #00:13:24-7#

MN: Den Score. #00:13:24-8#

HL: Wenn ich das neugierigerweise haben dürfte, dann wär das auch total toll. #00:13:28-4#

MN: Klar. #00:13:30-7#

HL: Und dann hatten wir über Sarah (-- #00:13:32-1# gesprochen, die diese Gehperformances. Und da sollt' ich dich dran erinnern. Das kann ich dir aber gleich, wenn du- Ich wollt das jetzt nur einmal vorab schon mal vorwarnen, kann ich dir gleich auch noch mal per Mail schicken, wenn du magst, dann is' das vielleicht leichter. #00:13:46-0#

MN: Ja, das so- Ich schreib's mir jetzt auf- ich glaub', musst du nich'- Ich schreib's mir auf, dann schick' ich dir das gleich nach dem Mittagessen. #00:13:52-2#

HL: Martin, du bist gar kein richtiger Künstler oder? Du bist viel zu gut organisiert. #00:13:57-3#

MN: Nee, nee, du müsstest mal bei uns ins Büro kommen, das is' - ich schick dir gleich noch 'n Foto. #00:14:01-6#

HL: ((lachen)) #00:14:03-6#

MN: Dann siehst du schon, was- was hier so los is'. #00:14:05-9#

HL: Aber es is' auch mies, dass ich wieder mit der alten Vorurteilsklatsche hier komme und Künstler sind ja alle so kreativ und chaotisch und so. Das is' auch der größte Humbug. #00:14:15-1#

MN: Jaja. Du musst- Es gibt so 'nen ganz schönen Dokumentarfilm über die Judson Church und Grand Union und da wird 'ne Probe von Lucinda Childs gezeigt- Ja, da wirst du mal eines bessern belehrt, wenn du dir das mal anguckst. #00:14:31-9#

HL: Ja, genau. Dann hätt' ich keine Lust mehr auf diese platten Plattitüden. Sehr gut. Noch nich' mal mehr als Scherz. Und sag mal, gibt es noch Material über The Walk- Was ich jetzt so im Netz gefunden habe, waren so Rezensionen oder Ankündigungstexte. Weißt du sonst noch irgendwas? Gibt es sonst irgendwas- Keinen Ahnung hast du mal 'n Text da drüber geschrieben? #00:15:01-0#

MN: Also ich hab' ((em)) - Ja, kann ich dir- hab' ich mir aufgeschrieben. Ich schick dir mal Material zu The Walk. (-- Mangelsdorfer) #00:15:08-1# hat mal 'nen Film dazu gemacht. #00:15:10-4#

HL: Cool. #00:15:10-3#

MN: So 'nen kleinen Film. 20 Minuten oder so was. Schick ich dir den Link. Und dann hat Sarah Brandstetter war mal mit 'nem Seminar da und dann haben die da alle da drüber geschrieben und ich hab' den - den Text von einer ihrer Studentinnen, den hab' ich gekriegt. Kann ich dir auch mal schicken. #00:15:26-3#

HL: Ja, super. Das wär' natürlich total perfekt. #00:15:30-2#

MN: Da geht's natürlich mehr- Ja. #00:15:30-6#

HL: Weil für mich halt auch dieses ganze Sekundärmaterial interessant is', weil mir jetzt in den Proben aufgefallen is'- Klar, du- du verweist natürlich auch oft auch auf The Walk so und ich hab' erst gedacht, ach is' eigentlich auch total egal, was du in Berlin rausgefunden hast und selbst wenn es sozusagen feststehende Scores sind, dann- oder nicht feststehend, aber wenn es Scores sind, die man adaptieren kann, dann is' ja das, das eigentlich spannenden, wie du welche Scores adaptierst so. Deswegen komm ich dann aber trotzdem irgendwann nich' drumhin mal zu - mich auch 'm bisschen einzufuchsen darin, was du in Berlin gemacht hast. Also weil das sozusagen ja dann der Grundscore sozusagen- oder die Grundscores waren. #00:16:10-4#

MN: Genau. Schick ich dir. #00:16:13-5#

HL: Super, perfekt, vielen Dank. Genau und ich mach dir dann einfach mal 'ne DVD fertig mit den ganzen ((em)) Videos und Fotos, die habe und ich hoffe, dass dir dann irgendwann beim Ansehen nich' schlecht wird, weil das ja immer so verwackelt is', weil's ja hinterher gelaufen is'. #00:16:31-3#

MN: Ach so, aber das is' ja vielleicht ganz gut. Ich muss dann ja auch für meine Dis muss ich dann ja auch Material dann zusammen stellen. Da würd' ich dich vorher noch mal fragen, aber, ich glaub', wenn's so 'n bisschen vielfältiger is', is' des eh gar nich' so schlecht. #00:16:43-5#

HL: Ja, das is' doch cool. Super. Dann war's das- so das auch schon. Genau und mit Amsterdam, das fand ich ja echt spannend. Haben die noch näher was dazu gesagt, was da schulintern Ansage war? #00:16:58-5#

MN: Nee, noch nich'. Also ich werde da mal jetzt nächste Woche oder so mal Jereon fragen. Auch da, was (-) #00:17:06-0# gegangen is' auch, die is' mit in der Jury, also die haben einfach - Die Art der Schule, is' immer beschäftigt, hier so- Das sind immer wirtschaftliche Zwänge natürlich hauptsächlich. Die machen immer so Cluster. Dann haben sie so diese- die Theater und Tanz Macher Cluster, da gehört die SNDO zu, aber eben auch das (-) #00:17:27-5# und Mine- Mineschule und so und das ordnen die immer neu um und so. Ich glaube, da sind die grad in 'nem Prozess, weil der Theaterschuldirektor is' erst seit zwei Jahren da. Und da sind sie auf der Suche. Und ich nehme mal an, dass die jemanden suchen letztlich, der entweder administrativ schon mehr einfach gemacht hat so oder jemand- oder am besten wahrscheinlich beides. Jemand der in den holländischen Kontext mehr verankert is' und da irgendwie schon von Anfang an einfach eindeutiger agieren zu können. Ich- ich bräuchte da mindestens ein Jahr, um mich da irgendwie einzuarbeiten. Das is' mal so 'ne Vermutung, die ich hab', und dann gibt's noch so 'n paar andere Sachen schon. Aber das- das is' ja eher- Ich glaub', ich hab' die Vermutung, dass es Kontext war. #00:18:21-3#

HL: Weil du nich' - weil du nich' so in Holland so stark verankert bist oder Kontakte hast? #00:18:28-9#

MN: Ja das und nich' institutionell. #00:18:29-5#

HL: Ah, okay. Ja. Ja. #00:18:35-1#

MN: Da kommt (-) #00:18:41-6#

HL: Ja, super. So soll das sein. Cool. Genau, dann- Ich bin auch schon durch mit meinen Fragen und meine- #00:18:50-7#

MN: Ja, super. #00:18:51-2#

HL: Genau, deswegen würd' ich dann erstmal. Genau. Herzlichen Dank, Martin. #00:18:54-1#

MN: Ja, sehr gerne. #00:18:58-1#

HL: Dann- Genau, wenn ich noch irgendwie Fragen habe, würd' ich mich dreisterweise einfach noch mal melden und ansonsten sag' ich irgendwann mal bescheid, wenn ich 'ner Auswertung oder zu einer Auswertung gekommen bin. Vielleicht is' des ja auch noch ganz spannend. #00:19:09-6#

MN: Ja, total. Super. #00:19:11-2#

HL: Cool Martin. Super. #00:19:15-3#

MN: Alles Gute. #00:19:15-4#

HL: Dir auch, danke dir. Bis bald. #00:19:16-8#

## Nachbar V: Transkript des Telefoninterviews mit Martin Nachbar am 14.6.21

Leitfadeninterview Martin Nachbar (Telefon) zur Überprüfung meines Empiriekapitels | 14.6.2021 / 21-21.45 h

- ➔ AUSSCHNITTSWEISE, Siehe Breidenstein et al (2013), S.91: „Es gilt nur so genau zu transkribieren, wie man nachher auch analysieren will.“
- Sprechen über seine berufliche Situation (Professur in Frankfurt), die Arbeit mit den Studierenden dort und den Abschluss meiner Dissertation zu Corona-Zeiten
- Frage, ob Arbeit so richtig beschrieben ist und ob Praktiken noch „aktuell sind“

MN: „Genau so arbeite ich auch im Studium. Es war toll, das zu lesen, weil es die Dissertation für mich selbst noch einmal ranholt. Ist ja auch ein Geschenk. (06:32) Du musst mir bitte auf jeden Fall eine Kopie reservieren. [...] Darauf werde ich mich natürlich beziehen. [...] Und davon ab fand ich wie du meine Arbeit beschreibst total treffend. (07:04) Da kann ich nichts dran meckern oder irgendetwas sagen. Ich hab ein paar Minikorrekturen, die kann ich Dir später sagen. Aber so grundsätzlich ... ich hab's gerade vor mir: durch das Stück sprechen, Entscheidungen treffen und revidieren, das ist total gut. (07:46). (...) Ich hab nur nicht die Stadt als Bühne zuerst für mich gefasst, sondern als Wahrnehmungs- und Erlebnisraum. Und als Handlungsraum. Ich finde, Du benutzt Bühne auch so ein bisschen kongruent mit Handlungsraum. Ich glaube, von meinem Ansatz – aber vielleicht ist das auch nur der unterschiedliche Blick – von meinem Blick irritiere ich erst die Wahrnehmung und dann etabliere ich die Bühne. (08:42).

HL: Die Chronologie, die sich jetzt durch den Text ergibt, hat aber nichts mit der Abfolge Deiner Arbeit zu tun. Das sind verschiedene Bestandteile Deiner Arbeit, dich ich als Praktiken fasse. Das ist aber keine Priorisierung oder Chronologie. (09:11)

MN: Das ist gut zu hören, aber selbst, wenn du es hierarchisiert hättest, würde es mich nicht stören, denn ich wollte Dir nur sagen, dass ich das von meinem Ansatz anders herum denke. Aber der Blick von außen, den Du ja hattest, würde eh immer erst einmal den Blick markieren. Das ist ein Detail. Das war auch das Einzige, worüber ich nachgedacht habe. Ansonsten bin ich da durch gegangen und dacht: Ok, ich fühl mich erkannt. (09:56).

[...]

Guter Text, auf jeden Fall. (22:06).

HL: Es war also so beschrieben, wie in Deiner Erinnerung? (28:54)

MN: Ich hab' zu keinem Zeitpunkt gedacht, dass das nicht stimmt. Sondern eher so: was?! Das kann man wirklich beobachten, wenn man einem Künstler oder ein Künstlerin zu schaut, wenn er oder sie durch die Stadt geht. Schon abgefahren. (29:40) (...) Da fühlt man sich eher schon ein bisschen ertappt.

## Feldprotokoll blauraum

### Mai 2015:

Kontaktaufnahme per Mail an diverse Architekturbüros, um dort ethnografische Begleitung der Entwurfsphase durchzuführen, am 10. Juni Bestätigung, dass ich ein Projekt der Wettbewerbsabteilung begleiten darf

### Freitag, 12.6.15

Telefonat mit Anna, die PR Abteilung hatte ihr meine Mail und Anfrage weitergeleitet, am internen Kick-off am Donnerstag konnte ich nicht teilnehmen und hatte sie per Mail um Info gebeten, wenn es bei ihnen losgeht mit der Recherche. Sie ruft am Freitagnachmittag an. Sehr freundliches Gespräch, offener Gesamteindruck. Wir verabreden uns für Montag morgen um 10.30 h für erstes Gespräch und dann weitersehen.

### Montag, 15.6.15

10.30 h bis 16.15 h

Ich werde von Frau Simon vom Empfang in den 9. Stock der Wettbewerbsabteilung gebracht. Frau Simon hatte mein Anliegen per Mail entgegengenommen und weitergeleitet. Sie ist interessiert und informiert über mein Vorhaben, freut sich, dass es funktioniert.

Anna empfängt mich, wir setzen uns in den Besprechungsraum. Ich stelle mein Vorhaben vor und betone, dass ich versuchen werde, nicht zu stören und darum bitte, mir ehrlich zu sagen, wenn es heikle / ruhige Phasen ohne mich benötigt. Wir vereinbaren, dass vor VÖ ich meine Ergebnisse vorstelle. Wir klären Büroorganisatorisches (Start der Arbeit um 9 h, wer sitzt wo, was ist im 8. OG etc.). Anna stellt mir Team vor: 4 Architekten arbeiten in Wettbewerbsabteilung, jeweils dazu ein studentischer Praktikant. Die Wettbewerbsabteilung wurde erst vor Kurzem in den 9. Stock ausgelagert. Die Räume hier bieten sich für die Arbeit an, bzw. um mehr Platz zu haben, sich absprechen zu können. blauraum ist in letzter Zeit stark gewachsen. Anna ist Projektleiterin (PL) und hat - so vermute ich - ebenfalls Assistentin (Mia). Jedes Team arbeitet gerade an einem Wettbewerbs-Projekt: Theo und Jens an den Fischerinseln (Berlin), Philipp und Piet am Bakenhafen (Hamburg), für das es heute einen Kickoff gibt. (Kickoff = alle Infos werden zusammengetragen, zusammen mit GF besprochen, Anna gibt als PL Einführung).

Für die Esso Häuser / Spielbudenplatz sind Tim und Lena zuständig. Blauraum wurde eingeladen, an dem Wettbewerb teilzunehmen. Sie haben die Auslobungsunterlagen erhalten (Dokumente, Infos zur Aufgabe, zum Verfahren, zu den Teilnehmer\*innen und zum Budget). Der Wettbewerb lädt zur Neugestaltung der ehemaligen Esso-Häuser ein (Spielbudenplatz / Reeperbahn, Kastanienallee, Taubenstrasse, Beim Trichter). In der kommenden Woche ist geplant, den Film „BuyBuy St Pauli“ im Büro anzusehen. Esso Häuser haben eine sehr spezifische Geschichte, bisher haben sie Auslobung gelesen, Tabellen über Nutzung der qm angefertigt, und Grafiken zu den Größen und Nutzungen, in der Auslobung finden sich viele Vorgaben, der Investor will mehr als auf Gelände draufpasst. Haben Referenzen für Beispielprojekte gesucht und Modell gebaut. Sie stellt mich Tim und Lena vor.

Tim und Lena waren vor Ort, haben Fotos gemacht, dies habe aber nicht so viel gebracht. Wollten die Stimmung einfangen, so Tim. Tim kennt nach eigener Aussage schon den Ort, war oft da, hat in der HCU / Uni Projekt dazu gemacht. Sie haben eine Internetrecherche gemacht, Presseartikel und Hintergrundinfos gesucht, sich vor Ort mit den Leuten von der Planbude unterhalten. Tim hat den Film „BuyBuy St. Pauli“ schon gesehen bei einer Vorführung im Kino, bei der auch der Regisseur anwesend war, aber er sich noch nicht als Architekt zu erkennen geben durfte (sie wussten also schon länger, dass Blauraum zum Wettbewerb eingeladen werden sollte). Die Auslobung kam aber vorletzte Woche. Tim ist seit 1.6. locker mit Thema befasst. Sie haben ein städtebauliches Modell gebaut. Eine Kollegin aus dem Büro kennt das Projekt von der Uni in Hannover und hat ihr Material zur Verfügung gestellt.

Lena zeigt auf Zeitungen auf dem Tisch, aus denen sie sich Inspiration holen, z.B. aus Arch+.

An der Wand neben Tim Schreibtisch hängt ein Terminkalender, der die Wochen bis zur Abgabe der Präsentation rückwärts zählt. Das Projekt heißt intern Esso-Häuser, die Auslobung spricht von der städtebaulichen Überplanung des Spielbudenplatzes.

In dem Büro stehen in drei 2er Reihen Schreibtische aneinander, an denen je 4 Arbeitsplätze sind, An den Stirnseiten ein Tischgestell drauf, auf denen die Modelle platziert werden können. Dieser fehlt am 3. Tisch, dort steht ein Kicker.

Tim hat gerade erst seinen Abschluss an der HCU gemacht, dies ist seine erste Anstellung nach der Uni. Lena studiert noch.

Nach dem ersten Kennenlernen setzt Tim sich mit Lena zusammen über den Planausschnitt, aus dem die zu bebauende Grundfläche hervorgeht. Beide zeichnen auf dem Skizzenpapier darüber Ideen für mögliche Umsetzungen.

Aufgeschnappte Schlagworte sind Gemeinschaftsflächen, real teilbar, Brandmauer.

Tim zeigt Lena sein Skizzenbuch und Zeichnungen am PC von seinen Vorüberlegungen. Auslobung will einen Stadtbalkon und ein Hotel. Unten sieht Tim Kleinteiligkeit, oben nicht. Die Auslobung will mehrere Häuser, Tim findet das künstlich und albern. „Ich glaube, sowas wollen sie“ und zeigt auf den Monitor (allerdings weiß ich nicht mehr, auf was für eine Art von Bild). Das Gebäude soll 28.000 m<sup>2</sup> haben, die Fläche soll also vervierfacht werden (es waren rund 7000 m<sup>2</sup>). Tim und Lena haben schon ein Nutzungsprofil erstellt. Lena zeigt mir ihre Pläne / Skizzen der Nutzungsprofile etc. und die Auslobung. Sie kommentiert, dass es viel geschriebenes sei, man merke, daran haben viele Leute mitgeschrieben, die Auslobung ist etwas durcheinander. Lena zeigt Tim Referenzen: „Kennst Du das Büro, die machen echt ganz schicke Sachen.“ Die beiden suchen nach Inspiration und zeigen sich an den Rechnern / Google Bild Suche, wer was gut findet. Immer wieder fällt das Schlagwort Kleinteiligkeit. Tim meint: „Viele Treppenhäuser können wir uns nicht leisten.“ S speichert eines der gefundenen Bilder mit Ideen für eine Gartentrennung auf dem Server. Sie gibt an, sie suchten auch immer nach Beispielen für die Grafiken zur Darstellung in der öffentlichen Präsentation. Die angeschmissene Google Bild suche lautete eben auf „Hotel Architektur“.

Anna fragt an, ob Fotograf und Freiraumplaner benötigt werden für die Projekte. Der Fotograf wird bejaht, das bisschen Freiraumplanung könne man selbst machen. Das Internet macht Probleme, alle aus dem Team müssen die Suche immer wieder einmal unterbrechen. Die beiden sehen sich Fotos an, Tim baut das städtebauliche Modell erneut auf, das vorher wegen eines Meetings abgeräumt wurde. Die beiden haben Styropor Blöcke mit verschiedenen Volumen und Farben (grün für Wohnen, lila für Gewerbe / Hotel) angefertigt, die sie aufeinanderstapeln und Anordnung dann diskutieren. Der Versuch besteht anscheinend darin, Volumenangaben und die m<sup>2</sup>-Wohnfläche darzustellen. Wie kriegt man die m<sup>2</sup>-Fläche auf die Grundfläche, fragt Tim stirnrunzelnd. Die beiden wägen im Gespräch die versch. Interessenlagen der späteren Nutzer ab.

Rüdiger Ebel, einer der drei Chefs ist zu Kickoff für Baakenhafen nach oben gekommen, bei der Gelegenheit stellen wir uns kurz vor. Ich stelle noch einmal mein Vorhaben vor, er ist gespannt auf Ergebnisse, fragt sich, WIE ich das erforschen will. Wir sprechen über Validität von Daten, Ergebnisse und Zugänge qualitativer und quantitativer Forschung. Rüdiger gibt an, die anderen 11 Architekturbüros aus Auslobung zu kennen und zu wissen, warum alle eingeladen wurden. Kennt Verfahren der Planbude und will das ernst nehmen.

Anna und ich machen gemeinsam Mittagspause, sprechen über Bauprojekte und meine Kenntnisse als Bauherrin. Anna hat in Braunschweig studiert, kann sich das Leben dort aber auch (noch) nicht vorstellen, obwohl alles da ist. Sie erzählt, dass Blauraum in den letzten Jahren stark gewachsen ist, früher haben sie zu 6. An einem Wettbewerb gearbeitet, da war es schwerer die versch. Ideen übereinzukriegen. Die Abstimmungen waren schwieriger. Deswegen nun die Arbeit in 2er Teams. Auf meine Frage, ob es typisch, so jungen Uni-Absolventen den Wettbewerb zu überlassen, gibt sie an, dass es gut sei, da sie noch frischer in den Ideen sind, „utopischer“ und sich das intensive, unregelmäßige Arbeiten besser mit Leben vereinbaren lässt. Die Erfahrung in Ausführungsplanung verwehrt freie Entwürfe. Und das Arbeiten ab LPh 3 lässt sich besser mit regulärem Arbeiten (Familie) vereinbaren. Arbeitsbedingungen in Wettbewerb sind mit mehr Peaks verbunden, nicht so familienfreundlich. Leute frisch von der Uni haben Ideen, sind idealistischer, sind noch mehr drin, WIE man plant. Blauraum nimmt Planverfahren / Ergebnisse der Planbude ernst. Mir kommt die Idee, dass Partizipation tatsächlich eine gute Methode für Erstellung der Auslobung sein kann, dann Entwurf der Architekten, der dann in öffentlicher Jury bewertet wird.

Auf dem Weg ins Büro zurück frage ich Anna nach den Schwerpunkten der versch. Architekturunis. Sie sagt, sie könne das nicht wirklich beurteilen, aber in Braunschweig, wo sie studiert hat, wurde viel Wert auf das Konzept gelegt. Die meisten Dinge lernt man entsprechend erst im Job, z.B. wo Schächte sind, etc.

Nach dem Mittag fragt Anna telefonisch Bilder des Renderer an, sie findet Leute von Ponnie, die das für Esso-Häuser übernehmen. Tim und Lena sehen sich die Webseite der Firma an, sprechen über Renderer und gehen davon aus, dass der Job mit der Zeit nicht mehr so lukrativ sein wird, wie er einmal war, da die Programme immer besser und leichter zu haben sind. Mia bringt Skalbobar und die Personen ein, die aus der Vorlage in fast allen Architekturgrafiken zu finden sind.

Tim will die Fläche vom Modell überprüfen, Lena soll das Modell konkret bauen: statt einzeln übereinander gestapelter Klötzchen ein Baukörper. Tim setzt sich an den PC, macht eingaben in 3d Programm, bewegt die Maus.

Insgesamt herrscht eine ruhige Arbeitsatmosphäre, das Telefon klingelt nur selten, die Kollegen stimmen sich wegen gegenseitiger Rechnernutzen (gemeinsame Lizenzen) ab.

Lena baut das Modell erneut aus weniger Einzelteilen. Lila Kuben = Gewerbe, Grün = Wohnen.

Tim zeichnet in sein Skizzenbuch, guckt sich Raumpilot-PDF mit unterschiedl. Kubaturen, Schächten und Brandmauern an, zeichnet weiter. Arbeitet mit Programm Vectorworks 2015 (?), mit dem, so erklärt mit Lena am nächsten Tag, man kann damit qm berechnen / darstellen.

Tim sieht in sein Heft, auf den PC, aus dem Fenster, schiebt am PC Linien hin und her, verändert die Kubatur des Hauses.

Lena stellt ihr Zwischenergebnis vor, Tim misst ihre Styropor-Module nach und stellt ihr vor, was er in der Zwischenzeit am PC erarbeitet hat. Sie rechnen gemeinsam, wie viel qm sie noch brauchen / umsetzen müssen. Sie bauen das Modell erneut zusammen, und versuchen zu klären, wie die Gebäude erschlossen werden. Sie stellen am Modell die Styropor Klötzchen hin und her, rekonstruieren ihre eigenen Ideen, vergleichen ihre Ideen mit anderen Architekten „das sieht aus wie ...“. Primär geht es in der Diskussion um die qm, Lena findet, die jetzige Idee folgt keinem Thema. „Es sieht cooler aus, wenn es versch. Layer der Klötzchen sind.“ Tim weiß nicht, wie er da die versch. Grundrisse unterbringen soll. Die beiden wollen eine spannende Kubatur entwickeln, treten immer wieder vom Modell zurück, sehen es sich an. Schauen auf die Farbausdrucke der recherchierten Referenzen, diskutieren über Blockrandbebauung. Sie denken parallel immer auch die Präsentation mit (das finde ich, sieht auch gut aus).

Tim nimmt Skizzenpapier, zeichnet auf den Grundflächenplan mit der Idee, die Erschließung zu klären. Lena verdeutlicht ihre Idee mit einer Zeichnung. Beide kehren zum Modell zurück und sehen es sich an. Tim: „Vielleicht sollten wir noch nicht so viel auf Grundrisse achten.“ Lena: „Ja, das können wir später machen.“ Tim: „Vielleicht aber doch, denn das zerschießt einem ja die ganze Kubatur. Wir müssen da so viel unterbringen.“ Beide kehren zurück zu Rechnern, beschließen dann, eine Kaffeepause zu machen. Ich komme mit in die Kaffeeküche im 8. OG. Wir plauschen nett beim Kaffee über Künstler (Musiker) und ihre Wissensproduktion. Lenas Friends Vater ist Musiker, sie war einmal mit ihnen im Studio und hat sich darüber gewundert, wie lange manchmal dort nichts passiert. Zurück im 9. OG treten die beiden wieder vor das Modell und versuchen, den Zustand von vorher wiederherzustellen. Dann kehren beide zurück an ihre Skizzen auf Papier.

Oli (Architekt aus dem 8. OG) kommt, stellt sich mir vor. Erzählt, er habe in Kannada auch eine Doktorarbeit schreiben wollen zum Konstruktionsprozess, habe dies aber abgebrochen, weil er nicht genug Unterstützung von Uni erfahren hat. Er bietet an, mir Bücher mitzubringen.

Ich muss um 16.15 h gehen (Kinderbetreuung).

## **Dienstag, 16.6.15**

9.30 h - 18.40 h

Ich komme etwas später, um allen Zeit für Kaffee und Ankommen zu lassen (Lena hat das gestern vorsichtig angedeutet). Alle sitzen schon an ihren Rechnern und arbeiten. Lena arbeitet am Modell, Tim am PC und zeichnet in sein Heft. Er hat das 3D-Programm geöffnet. Das Buch „Wohnen +“ liegt auf dem Tisch, ebenso zahlreiche ausgedruckte Fotos und Referenzen. Tim macht sich erst einmal einen Kaffee, scheint nicht so recht zu wissen, wo anzufangen. Es sieht nach Startschwierigkeiten aus. Tim setzt sich dann mit dem Kaffee ans Modell, und zeichnet auf Skizzenpapier auf dem Grundflächenplan.

Ich folge Lena ins Modellbaustudio, wir schnacken über unsere Arbeitswege und Fahrradfahren, Frühstück. Sie erzählt, während sie die Styropor Blöcke schneidet, dass beide Grundformen erarbeitet haben. Tim versucht dort die Wohnungsgrundrisse unterzubringen. Lena probiert anderen Weg: ist sich mit der Form noch unsicher, will einen Überschuss produzieren, viele Modelle testen. Die Idee scheint zu fehlen. Wenn ich etwas habe, soll ich das gerne sagen. Die Umsetzung 2D-3D sei ihr Problem, meint sie, es mangle ihr da an Erfahrung. Sie erzählt, dass sie ca. 1 Stunde vor Ort waren, Fotos gemacht haben, sich als Studenten ausgegeben haben, um auf die tanzenden Türme zu kommen. Sie hat Leute fotografiert, die da rumgelaufen sind. Die Recherche entfällt in diesem Fall, da die Planbude schon abgefragt hat, was die Leute wollen.

Lena muss mit zu einem Ikea-Einkauf für das Büro. Tim sitzt weiter über Grundflächenplan, geht ins Modellbauzimmer, baut lange (ca. 1 Std.) weiter an Formen, schaut auf seine Skizzen, kehrt zum Modellbau zurück. Er versucht, das Modell weiter auszudifferenzieren, erklärt er Lena im Gespräch später. Tim zeichnet erneut auf Skizzenpapier, stellt das Modell um. Kehrt an den PC zurück, skizziert am PC (3D-Programm) und auf Papier parallel.

Lena kehrt zurück von Ikea, sieht sich die Infos von Planbude mit mir gemeinsam an (sie hatte mir das PDF zuerst geöffnet, ich habe es mir bis S. 258 / 311 angesehen). Sie macht sich Notizen mit einzelnen Schlagworten in ihr Skizzenheft „was die Bewohner wirklich wollen“ (Fußballplatz auf Dach, Hängebrücke etc.). B und S sprechen sich kurz über eine auf dem Server gespeicherte Datei ab, beide gehen dann in den Modellbauraum. „Wie kriegen wir die Wohnung in Form?“ fragt Tim, dann zeigt er S seine Überlegungen am Modell. S probiert weiter mit ihren Formen.

Eine Kollegin von unten kommt hoch, Tim, Piet Philipp und Kollegin spielen eine Runde Kicker.

Tim zurück am Rechner und an Skizzen. S zeichnet und ist bei Modell.

Wenn es ruhig ist, keiner redet, dominiert das Klicken der Mäuse an den Rechnern.

B recherchiert erneut im Netz nach Bildern / Referenzen, skizziert auf Papier und in 3D-Programm, zwischendurch arbeitet er im Modellraum.

Erneute Pause mit Kickern. Alle stöhnen, dass es heute nicht so flüssig läuft, sie müde sind. Mittagspause, alle gehen nach und nach einzeln oder in Grüppchen. Ich gehe allein essen und tippe vorher und nachher schon meine Notizen in den Rechner. Vom 3. Tisch / Arbeitsplatz aus kann ich Tim und Lenas Arbeitsplatz ebenfalls gut sehen.

B und S kehren zum Modell zurück, S stellt B ihre Ideen vor: einzelne Module, die auf einer großen Platte mit Loch stehen. Die Blockrandbebauung ist so aufgelöst, die Umsetzung eines „urbanen Sockels“ (Auslobung) gut möglich. Die Idee eines Amphitheaters / Treppen wird diskutiert. Sie sehen sich ein 2. Modell mit aufeinanderliegenden Scheiben / Terrassen an, das weiter zur Disposition steht / schon vor Montag gebaut war. B findet das Modell von gestern besser. B zeigt S auf Skizzenpapier ein Modell mit eingebuchteten Ecken und skizziert die Erschließungsmöglichkeiten. B drängt auf eine differenzierte Planung der Wohnungen und weist auf deren Masse hin. S holt weitere Styroporkuben. B zeichnet auf Skizzenpapier, beide besprechen die Varianten, zeichnen abwechselnd auf Skizzenpapier, zeigen sich Referenzen am PC / bei der Google Bildersuche. S geht wieder Modellteile bauen. Beide organisieren das Modell neu.

Oli kommt und bringt mit Literatur zum Thema Architektonische Praxis und der Beruf des Architekten. (The story of Practice“). Er ist sehr nett und kooperativ, sieht in mir die Nähe zur Wissenschaft und meint zu wissen, an was ich forsche.

Abreden, Skizzieren und Umsetzungsmöglichkeiten am Modell suchen, wechseln sich ab.

Das Modellbaumaterial ist sehr leicht, macht bestimmte Geräusche beim Anfassen und erfordert ein feinmotorisches Anfassen und Umstellen auf dem städtebaulichen Modell. Es ist mit einem elektrischen Cutter leicht und exakt zu schneiden.

Philipp macht eine kurze Pause und geht zu Tim, sieht sich sein Modell an und beide fangen zu reden an. B erklärt wesentliche Stichpunkte aus der Auslobung (Kleinteiligkeit, Blockrandbebauung (?)). P schlägt vor, den Baukörper des Hotels über Vor- und Rücksprünge zu gliedern. Tim ist dafür, einer Funktion eine Fassade zuzuweisen, alles andere findet er lächerlich und künstlich. P widerspricht und findet eine aufgelockerte Fassade gut. P fragt nach den typischen Kiezfassaden, wie wird auf St Pauli typischerweise mit Baukörpern und Fassaden umgegangen? P weist auf die Ortstypik hin: „Was ist die Qualität des Hotels? Was gibt der Ort her?“. P gibt B Anregungen, den Ort bei der Fassadengestaltung mehr mitzudenken, z.B. was ist mit den 2 Bühnen auf dem Spielbudenplatz. Er schlägt vor, versch. Referenzen noch einmal anzusehen, z.B. Steve Holl. Gemeinsame Recherche im Netz nach Bildern, Projekt in Amsterdam (angeschnittene Kubatur). B findet das nicht gut, S findet Gefallen an angeschnittener Kubatur, geht in Modellraum und probiert das aus.

Ich setze mich zu B und Modell, er fragt mich nach meiner Meinung. Ich betone meinen Laienstatus und dass ich die Idee eines als Airbnb aufgelösten Hotels spannend finden würde. B meint, das wollen die nicht, wir sprechen kurz über Möglichkeiten und Beschränkungen in der Auslobung. S stellt die angeschnittenen Würfel vor und beide variieren Stellmöglichkeiten, aus denen sich dann ein abwechslungsreicher Baukörper ergibt, dazwischen soll Platz für Treppenhäuser gelassen werden. Die beiden unterteilen die versch. Großen Kuben nach Nutzung und qm Größe. B wirkt erleichtert, Philipps Beispiel von Steve Holl scheint doch Inspiration gebracht zu haben.

Generell bringt Lena viele Ideen ein, Tim hat die Vorgaben und Baumaße im Kopf, ist dann ggf. die „spaßbremse“ wie er sich selbst nennt.

S Idee wird weiterverfolgt, die beiden rechnen gemeinsam, wie viel angeschnittene Kuben sie für die geforderte qm brauchen. Sie entwickeln 3 Haustypen nach Größe der innenliegenden Wohnung und klären die Erschließung.

Kickerpause.

B und S weiter an Modelltisch, berechnen die benötigten Anzahl der Modellkuben, S macht diese im Modellbauraum. B geht an den Rechner zurück.

Vorher schien alles etwas lasch, jetzt hat das Ganze mehr Fahrt aufgenommen.

Die beiden stellen die einzelnen Kuben hin und her. S hat das ges. Volumen in den versch. Kuben gebaut und sie versuchen nun, die Wohn-QM auf der Grundfläche unterzubringen, was sich immer wieder als problematisch erweist, wenn man nicht zu hoch bauen will (max. 7 Geschosse sind erlaubt, wirken in der Umgebung des städtebaulichen Modells aber schon sehr hoch). B betont mehrmals, dass die geforderten qm zu viel sind, „der Investor will zu viel“.

Heute viel Arbeit am Modell, B meint, heute haben sie eine gute Lösung für die Wohnbebauung gefunden, morgen wenden sie sich Hotel zu. S will Idee von Philipp mit der aufgelockerten Fassade verfolgen, B wirkt skeptisch. Er fragt sich, wie man das macht, er habe noch nie ein Hotel gebaut. S schlägt vor, unten zu fragen. Beide versuchen, die Zeit bis Feierabend (10 Min) rumzukriegen, spielen dann zum Abschluss noch eine Runde Kicker.

Ich schreibe noch bis 18.40 h weiter an meinen Notizen, B und S gehen schon etwas früher.

### **Mittwoch, 17.6.15**

9.15 - 11.30 h

B und S setzen sich ans Modell. Sie wollen die Skizzen von gestern Abend zum Anlass nehmen, die Kuben mit den noch offenen qm im Innenhof unterzubringen. Tim hat sein Skizzenheft auf dem Schoss, Lena sitzt näher am Modell und setzt die Kuben ein. Sie wollen als erstes einen Doughnut probieren, also die Kuben in einem kleinen Quadrat in der quadratischen Fläche des Innenhofs unterbringen. Als zweite Idee wollen sie die Kuben als Staffelfgeschoss oben auf die anderen Gebäude setzen. Tim räumt ein, dass dies eine Baulast ist

und für das Panoptikum einen späteren Wohnungsbau ermöglicht. Lena setzt jeweils die Kuben um, Tim zeigt mit dem Stift an die jeweiligen Stellen. 3. Idee: der Riegel zum Panoptikum hin wird eingerückt. Lena kommentiert, dies sähe nicht rund aus. Lena regt an, sich die Umgebung des Hotels anzusehen und die Silhouette der gegenüberliegenden Häuser aufzugreifen. Tim meint, man braucht die Höhe des Hotels als Lärmschutz. Beide, aber vor allem Lena, greifen die Kuben vorsichtig mit den Fingerspitzen und stellen sie hin und her. Tim zeigt seine Skizzen im Heft, dann stellen sie wieder um. Diskutieren Frage, ob die Baukörper zu hoch werden. Lena zeigt auf ein Gebäude des städtebaulichen Modells: „Die waren da schon ziemlich hoch.“ Sie erinnert an den Ortstermin und dass sie die Gebäude als sehr hoch empfanden. Sie schauen im Block nach, welche Geschosshöhen sie im Modell verbaut haben (= wie hoch die Gebäude der Umgebung sind) und rechnen die cm des Modells um auf tatsächliche Geschosshöhen. Lena gibt die Zahlen in den Taschenrechner ein. Sie rechnet nach, ob das Staffelgeschoss in den eigenen Kuben enthalten ist. Wenn ja, kann ein Haus / Kubus entfallen. Tim probiert parallel in Vectorworks. Beide rechnen, wie viele Wohnungen sie in die Gebäude bekommen, wie viele Häuser sie noch in den gestern erarbeiteten Klassifizierungen brauchen. Beide kommen zu dem Schluss, dass die Staffelgeschosse enthalten sind in ihren Kuben (haben Maße und Geschosse anscheinend inzwischen vergessen). Die Aufteilung der Häuser auf der Grundfläche scheint also zu passen. Beide freuen sich und wollen nun an die Detailplanung gehen. Tim freut sich, dass es passt, das sei auch gut wegen des Sonnenscheins. „Wir müssen eh noch ne Belichtungsstudie machen. Und dran denken, dass das Dach begrünt werden soll.“ Sie wenden sich nun dem Hotel zuwenden. Lena fragt, welche Funktionen das Hotel hat, so dass diese in der Fassade abgebildet werden kann (Idee von Philipp gestern). Tim sieht sich die auf Skizzenpapier gemachten Skizzen an und knüllt alle zusammen und wirft die weg, die nicht mehr relevant sind. Lena geht in den 8. OG und sucht nach einem Buch über Hotelarchitektur. Tim setzt sich an den Rechner und will dort suchen: „Ich mach noch einmal ein bisschen Recherche.“ In der Google Suche gibt er das Centre Pompidou ein. Dies war gestern ein Hinweis von Philipp zur Erschließung des Hotels: um den „urbanen Sockel“ im EG zu überwinden, wäre dies eine Möglichkeit zur Erschließung des Hotels. Tim sucht auf Arch daily nach Hotelarchitekturen, findet aber bei seiner Suche nichts. Öffnet Neufert als PDF am PC; sucht nach Hotel Grundrissen und Requirements, startet für diese Seiten einen Druckauftrag. Öffnet Raumpilot als PDF am Rechner, sucht dort nach Angaben zum Hotel. Lena kommt aus dem 8. UG hoch, hat dort kein Hotelbuch gefunden, aber 2 andere Bücher, die sie auf dem Schreibtisch auf einen Stapel legt und dazu Eber „Typologie+“. Beide suchen gemeinsam im Raumpilot nach Angaben zum Hotelbau. Lena holt die Ausdrucke von unten, das wird mit einer Kaffeepause verbunden. Zurück am Schreibtisch sehen beide auf die Neufert Ausdrucke und markieren abwechselnd mit Leuchtstift zwei versch. Bereiche des Hotels. Sie kommen zurück zum Centre Pompidou, B: „Warst Du mal da?“ S: „Ja, vor 2 Monaten.“ Sie habe eine Arbeit darüber geschrieben. Sie diskutieren die Stärken (sieht cool aus) und Schwächen (problematisch im Brandschutz, Tauben verkoten die Fassade). Die Idee für das Hotel am Spielbudenplatz ist, dass die Erschließung sichtbar sein soll. Lena verweist darauf, dass die Architekten nicht dachten, dass sie gewinnen und den Entwurf nur aus Spaß eingereicht haben. Als dann der 1. Preis kam, haben sie all ihre Freunde um Hilfe gefragt. Tim ergänzt, dass das bei der Elbphilharmonie auch so gewesen sein soll. Gemeinsam suchen Tim und Lena auf Archdaily nach Hotels. Lena zeigt Tim, wie man die Kategorie Hotel findet und dann nach Referenzen suchen kann. Sie finden jedoch nur Hotels auf der grünen Wiese und keine urbane Umgebung. Beiden gefällt das Generator Hotel in Paris. Sie bewerten jeweils die Entwürfe und Umsetzungen anderer Architekten auf Archdaily, die sie sehen (das finde ich auch ganz cool). Lena skizziert in ihr Heft, was sie sich vorstellt. Tim kommentiert dies nach Kriterien wie Abstandsflächen und Geschosshöhen. Suchen bei Google Bild nach „urban hotel architecture“. Lena klickt auf die Bilder, öffnet sie mit einem Rechtsklick im neuen tab. Tim fragt, ob es nicht auch ein Arch+ Heft zu Hotels gibt, und nimmt sich eine Ausgabe von seinem Schreibtisch. Sie kommen auf Japan zu sprechen, Tim hat dort gelebt, sie sprechen über Japanisch und die Schriftzeichen. (dann lustiges Gespräch mit den anderen Kollegen übers Headbanging).

Lena: „Eigentlich müssen wir uns überlegen, in welche Bereiche man das Hotel aufteilen kann.“ B: „es ist doof, dass das Projekt so groß ist, dass man sich auf die einzelnen Teile nicht so sehr konzentrieren kann. Es arbeiten ja nicht 40 Leute daran, bei dem wenigen Geld, das wir dafür bekommen.“ S: „Im Neufert sind eigentlich ganz coole Sachen.“ B: „Wir können die Infrastruktur (Pool, Sauna etc.) für die Bewohner zugänglich machen.“ Kurze Pause. „Ach es ist unrealistisch, dass die Hartz 4 Empfänger in den Pool dürfen / gehen (?).“ Beide wenden sich wieder den Rechnern und der Recherche nach möglichen Fassaden zu. Lena verweist auf Torre David als Referenz, schränkt aber gleich ein, dass das nicht realistisch ist. Tim schlägt vor, die Arbeitsbereiche in Etagen aufzuteilen. Gemeinsam überlegen sie, wie die Geschosse des Hotels aufgeteilt werden können. Sie sehen in der Ausschreibung nach: „Was wollen die?“ Sie imaginieren einen öffentlich / halböffentlich Hotelbar und deren mögliche Nutzer (ist das sinnvoll / Überangebot / Möglichkeit der versch. Einkommensstufen nebeneinander (Hotelgast, Student, Hartz4). Sie überlegen, wo welche Bereiche des Hotels sein sollen (Hotelbar, Frühstücksraum etc.). Imaginieren, wer den Stadtbalkon wie nutzen wird (jemand, der sich sein billiges Brötchen kauft neben Hotelgast, der sein Croissant serviert bekommt).

Ich muss los (Seminar).

Auf dem Kalender an der Wand sind die geplanten Zeiten notiert:

Ab 15.6. Recherche

Ab 22.6. Konzept / Darstellung

Ab 29.6. Darstellung

Ab 6.7. Präsentation

### **Donnerstag, 18.6.15**

9.15 - 15.35 h und 20.30 bis 23.30 h

Lena hat Geburtstag, als ich reinkomme, gratulieren ihr gerade alle. Wir machen zusammen Kaffee und sie informiert mich kurz darüber, was sie gestern noch gemacht haben: sie hatten eine interne Präsentation mit Anna und haben ihr die verschiedenen Ideen sowie die Referenzen und das aktuelle Modell gezeigt. Anna war einverstanden, nun sollen die Grundrisse probiert werden. Es geht so langsam ans CAD Programm. Zurück im 9. OG setzen sich beide an ihren Patz. Tim sichtet Referenzen in Google, Lena in Büchern.

Philipp, Mattis und Anna unterhalten sich über Kolloquiums-Termin in Hafencity. Sie waren bei dem Termin und noch einmal kurz vor Ort. Philipp: Das bringt aber nix. Da ist ja noch nix. Für den Bau besteht die Idee, den Entwurf über die Fassaden zu konzeptionieren, nicht über die Grundrisse. Die Grundrisse sollen sich aus der Fassade ergeben. Philipp: Jörn Walter will das Bild von den Elbbrücken haben.

Tim und Lena sollten den Modelltisch am Ende der ersten Schreibtischreihe aufräumen, sie haben die einzelnen Modelle der Vorstudien in einen Karton gepackt, das Skizzenpapier auf einen Haufen.

Tim unterhält sich mit Anna und Philipp über Fassadengestaltung, über Klinker und weiße Platten. Die Diskussion ist, was schön ist / gestaltet sein kann und was nicht.

Tim sucht nach Freiraum-Referenzen für Dach und Innenhof, Lena nach Referenzen für die Fassade. Lena verweist auf eine Skizze in ihrem Heft: eine Baum-ähnliche Struktur an der Fassade hoch als Erschließung. Diese Idee hatten sie von einer der Referenzen übernommen, die sie in den vergangenen Tagen einmal angesehen haben. Lena erzählt mir, dass sie die Referenzen noch einmal durchgehen wollen. Tim ist begeistert von einer Neuerung bei der Google-Bildersuche, bei der man auf das Bild klickt, dieses sich vergrößert in einer Zwischenansicht öffnet und daneben ähnliche Bilder angezeigt werden (so dass man das eigentlich Bild nicht mehr in einem neuen Tab öffnen muss).

Beide wirken heute gelöster, insbesondere Tim. Das „Go“ für die Idee verschafft Erleichterung.

Tim und Lena besprechen sich vor Tim Rechner, sehen sich Bilder am PC an und skizzieren parallel in ihre Bücher. Sie tauschen sich über die Möglichkeiten aus, Lena schlägt vor, nach Themen für den Innenhof und Fassade / Dach zu suchen.

Sie skizziert einen Aufgang ähnlich des Centre Pompidou zu Dachterrasse und Hotel.

Tim wirft ein, dass Öffentlichkeit und Privatheit besser getrennt werden sollten. Lena skizziert weiter in ihrem Buch: Ich stelle mir hier ne coole Bar vor. Tim wendet sich seinem PS zu: Vielleicht müsste man mal nen Schnitt zeichnen (er klickt in ein Programm am Rechner). Tim arbeitet am PC, Lena sitzt daneben und skizziert weiter in ihr Heft. Sie versuchen die Frage zu klären, wie man auf das Dach kommt. Je höher, desto weniger öffentlich soll das Gebäude sein. Er visualisiert seine Idee am Rechner, und kommentiert, dass er es schwierig findet, nur einen Eingang zu haben, um das ganze Hotel zu erschließen. Tim fragt, wie man das eigentlich in Hotelbau macht? Der Flur im Wohnungsbau darf nicht länger als 15 m sein. Wie ist das in Hotelbau?

Lena denkt weiter über die Erschließung nach: wie Besucher des Hotels und des Stadtbalkons getrennt werden können. Idee: Erschließung des Stadtbalkons jeweils von einer Seite des Gebäudes, Zugänge zum Stadtbalkon sollten so getrennt werden.

Beide arbeiten weiter an Ideen für die Fassade. Tim zeigt Lena ein Bild von einem Gebäude in Nantes, das von dem Mammut aus Ice Age inspiriert sein soll. Lachen. Es ist die Frage, ob das wirklich die Inspiration war.

Tim zeigt weitere Bilder aus Nantes, von einem gehenden Elefanten aus Holz, den man begehen kann oder ein Karussell mit Unterwassertieren. Er meint, Nantes sei eine echte Inspiration für Architekten. Das ungläubige Staunen von Lena, Anna und mir klärt er auf, indem er mehr über das Viertel erzählt und beschreibt, dass auf dieser Halbinsel vor allem Künstler arbeiten. Es sei ein Stadtentwicklungsgebiet wie die Hafencity. Sie suchen dann weiter nach Hotelgrundrissen. Beide zeichnen auf die ausgedruckten Grundrisse aus dem Neufert und denken über mögliche Zugänge nach. Die Frage kommt wieder auf: wie funktioniert die Erschließung des Hotels? Tim gibt in der Google Bildersuche nacheinander ein: Adlon Hotel (wegen der großen Treppe), Hotel Dubai, 25 h Hafencity.

Lena erzählt, dass sie das städtebauliche Modell selbst gebaut haben. Tim hatte die Pläne noch aus der Uni. „Normalerweise macht man das nicht so detailliert, hier war es aber gar nicht so schlecht, weil denen Kleinteiligkeit so wichtig ist.“

Orientiert am 25 h Hotel notieren Tim und Lena Hotelbereiche, die neben den Hotelzimmern zu planen sind (Bibliothek, iMac-Workstation, Bar, Meeting Raum, Kiosk, Club Floor, Sauna etc.). Tim: Leider weiß ich überhaupt nicht, wie ein Hotel funktioniert. Lena: Ich kenne die grobe Richtung, aber ich glaube, dass wir etwas Experimentelles machen können.

Tim zeigt mir Dokumente auf dem Server, z.B. die Anlagen der Auslobung (Hintergrundinfos, wie Schalltechnik). Untersuchung etc.). Er kommentiert: „Die gucken wir uns nur oberflächlich an. Für uns reicht die Info: Hier ist es laut und hier nicht.“

Er sagt zu Lena: „Mach Du noch einmal ein bisschen Recherche, ich gucke dann, mal, wie das so passt.“ Er sucht in der Auslobung, zunächst am Rechner, dann nimmt er sich die ausgedruckte Version.

Zwischendrin wird der Ortstermin geklärt: wie soll man hinfahren (Bahn, zu Fuß, Rad), wann losfahren, wer hat die Kamera, ist der Akku geladen, wo ist das etc.

Beide wenden sich wieder dem PC zu. Lena recherchiert Bilder / Referenzen. Tim probiert in Programm Sachen aus. Lena hat Bereiche definiert, die intern und extern organisiert sind und zeigt Tim ihre Notizen.

Dann machen sich alle auf den Weg zum Ortstermin, Rüdiger, Tim, Anna, Lena, ich fahren mit der Bahn. Allen kommt die Fahrt in der Bahn sehr lang vor, obwohl es nur ein paar Minuten sind. Auf dem Weg die Reeperbahn hinunter meint Tim zu mir, dass er die Fassaden auf der Reeperbahn noch nie so intensiv wahrgenommen hat, obwohl er schon so oft da war. „Es ist wie das erste Mal da sein.“ Anna und Lena unterhalten sich über Lenas und Tim' Besuch auf den tanzenden Türmen. Wie schön das gewesen sei, einen Zugang zum Dach zu haben und einigen sich darauf, dass es das beste sei, einfach zu fragen, meistens gingen ja solche Zutritte.

Das Rückfragekolloq findet im Imperial Theater statt, alle nehmen auf den engen Theatersesseln Platz, ein Moderator (Uwe Drost von D&K Consult) führt straff durch das Programm und mahnt alle zur Pünktlichkeit.

Ablauf und Inhalte:

- Begrüßung
  - o durch Bezirksamtsleiter Andy Grote: Betont, dass unkonventionelle Lösungen unbedingt erwünscht sind, dass das Projekt eine herausragende Bedeutung für die Umgebung hat, verweist auf 300 Seiten Dokumentation des Planbuden-Prozesses, der informieren soll, verweist auf Rundgänge und die Notwendigkeit, an diesen teilzunehmen: „Man muss ein Gefühl für den Ort entwickeln. Das ist wichtig.“ Am 10. Juli findet die offene Werkstatt statt, die Rückkopplung mit dem Stadtteil ist ihm wichtig. Die Entwürfe sollen eng an dem Stadtteil sein, Authentizität ist wichtig.
  - o Jörn Walter, Oberbaudirektor: Dinge in St. Pauli stoßen aufeinander, Kleinteiligkeit vorherrschend, Nutzungsmischung. „Lesen hilft“ Walter ermuntert alle, sich diesen Stadtteil tags und nachts anzusehen und ihn auf sich wirken zu lassen. Die Planbude sei ungewöhnlich gewesen, einzigartig, man kann daraus positiv lernen, man muss sich mit allem auseinandersetzen. Er appelliert an die Architekten, das zu tun und dann eine eigene Meinung zu entwickeln. Appell: Kreativität und Fantasie freien Lauf lassen, die hier bestehenden Chancen nutzen. Danke an Investor und Planer, dass sie sich auf das Verfahren eingelassen haben. „Man muss die Welt ein bisschen neu sehen wollen, wenn man erfolgreich an Verfahren teilnehmen will.“
  - o Ingrid Dreer (Bayr. Hausbau): St. Pauli hat gewachsene Struktur, Authentizität gewünscht, Kleinteiligkeit, Mischnutzung.
- Herr Drost führt weiter durch das Programm: die durch die Auslobung vorgegebenen Leitplanken sind gut für die Kreativität, zu viel Freiheit in der Planung hört er immer wieder von Architekten ist einschränkend.
- RENÉE TRIBBLE von Planbude stellt den Prozess der Planbude vor (dies ist im Wesentlichen das, was auch schon in der Auslobung zu finden ist.), betont, dass sie unter dem Label „Recht auf Stadt“ fungieren. Investorenarchitektur macht sich breit, Leute, die auf St. Pauli wohnen, werden nicht berücksichtigt, daher Idee für Prozess der Planbude. Dabei waren 8 Leute. Stellen St. Pauli Code vor: Was ist das Spezifische an St. Pauli? Haben dies über Fragebögen ermittelt, Container mit Couch und Bücherregal aufgestellt, Lego- und Knetmodelle anfertigen lassen, Haustürgespräche gemacht, Workshops veranstaltet. Die über 2000 Beiträge sind im Archiv gesammelt, das ist im Container der Planbude einsehbar.
- Planbude wünscht sich: Höhenvarianz, Hochpunkte sollen gesetzt werden, ein öffentliches EG, verschiedene Räume, Häuser mit Gesicht, Figurationen, Orte, an denen Neues entstehen kann, Mischungen (FabLab, Musikorte, Co-Working) machen gegenseitige Inspiration aus
- CHRISTOPH SCHÄFER: Betonung, dass Bewohner unempfindlich gegen Lärm sind, durch das Quartier soll man durchgehen können, es soll nicht hermetisch abgeriegelt sein, die Dachlandschaft darf ruhig eine hedonistische Entspannungslandschaft sein,
- Herr Drost: im Anschluss an das Kolloq Ortsbegehung in mehreren Gruppen, (ich frage mich, ob Blauroam das nicht gewusst hat oder mich vergessen hat zu informieren, denn Tim sagte, er wolle nach Kolloq wieder ins Büro).
  - o Realteilung muss städtebaulich nicht in Erscheinung treten
  - o B-Plan wird im Nachgang vom Bezirk durchgeführt
  - o Gebäude sollen modular entwickelt werden

- Orientierung der Höhen soll an Bestand erfolgen und Höhenvarianz beinhalten
- Keine Grenzbebauung zu Panoptikum möglich
- Laubengänge werden kritisch gesehen
- Zs. Hotelnutzung, die sich in versch. Architekturen artikuliert
- Flächeneffizienz 80%. Drost: „das ist sportlich, aber zu erreichen“
- Bei der Planungswerkstatt am 10. Juli findet eine öffentliche Präsentation statt
- Drost liest Antworten zu den eingegangenen Fragen der eingeladenen Architekten vor:
  - Abstandsflächen: 0,4 Standard. Gesunde Wohn- und Belichtungssituation gewünscht
  - Kleine Wohnungen gewünscht, die bezahlbare Mieten haben, aber auch schick sind, Förderung über den 1. Und 2. Förderweg, gesucht sind Baukörper, die unterschiedliche Wohnformen zulassen
  - Durchwegung gewünscht, wie soll das passieren? Dreer: ergibt sich aus den Baukörpern und der Erschließung. Walter: alltägliche Nutzung im Blick halten, es handelt sich um eine große Fläche, die bebaut wird, gesucht ist eine Verbindung aus öffentlich und privat, (hier denke ich, dass sich immer alle so anhören, als wüssten sie schon, wie das Gebäude aussieht, nur die eingeladenen Architekten nicht, Ihr Sprechen ist so konkret, als würden sie ein schon stehendes Gebäude beschreiben und nicht Anforderungen an ein Haus)
  - 1500m<sup>2</sup> großer, stützenfreier Saal
  - modulare Nutzung: gesucht ist kein Gebäudekomplex, sondern „Häuser bauen“, Nutzungen ändern sich, die Fassade muss das mitmachen, verschiedene Nutzer widerspiegeln, Die Darstellung der versch. Nutzer nach außen ermöglichen
- Drost appelliert daran, den 10. Juli aktiv zu nutzen, Verabschiedung, Einladung zur Ortsbegehung  
Wir versammeln uns nach und nach vor dem Imperial Theater und gehen alle gemeinsam lose plauschend hinüber zur Planbude, wo es selbstgebackenen veganen Kuchen gibt, alle sehen sich die Bilder im Container an, luschnern schon einmal auf die Baustelle. Langsam formieren sich die Gruppen zum Rundgang. Rüdiger, Anna, Lena und ich gehen mit MARGIT CZENKI und Christoph Schäffer. Die beiden stellen sich als Künstler vor, sagen an den einzelnen Stationen abwechseln etwas.
- Start am Spielbudenplatz, Fokus auf die Fassaden. Christoph verweist auf die Decorated Sheds, und auf Learning from Las Vegas.
- Neidclub: Verweis auf die hohe Dichte der nah beieinander liegenden Eingänge.
- Pyjama Hotel: Verweis auf die Übernahme durch neue Nutzer, die sich aber dem alten System angepasst haben. Hotel erstreckt sich über 3 Häuser, was von der Fassade her nicht auszumachen ist.
- Ecke Seilerstraße: Tim kommentiert, er sei noch nie hier gewesen.
- Älteste Tätowierstube Deutschlands. Margit verweist darauf, dass Leute hier Trubel wollen und es ein einvernehmliches Miteinander gibt. Tim erzählt Lena auf dem Weg zur nächsten Station, dass gegenüber dem Exsparr ein Studentenwohnheim gebaut werden soll
- Crazy Jeans / Silbersack: Obdachlose residieren hier in der Nacht, am Morgen reinigt der Betreiber die Ecke mit Wasser. Deswegen Wasseranschluss am Gehweg. Betonung der gemeinsamen Nutzung der Wege / Orte und friedlichen Koinzidenz
- Ecke Silbersackstraße / Querstraße: Verweis von Margit auf Silbersack als tollen Ort, hier mischt sich alles (alle Milieus)
- Hans Albers Platz: Verweis auf Party Ort, nach HSV Spielen blau weiß gefärbt
- Herbertstraße: Frauen müssen draußen bleiben, die Prostituierten wollen eben Geld verdienen, wer als Frau reingeht, wird angeschrien und vertrieben. Margit hat dafür Verständnis
- Brauereiquartier: hier setzt der Regen stark ein, alle sammeln sich unter den Wenigen schirmen. Christoph verweist auf den Wind, der hier immer herrscht (Hohe Gebäude)
- Kogge: wir kehren kurz ein. Die Betreiberin der Kogge begrüßt uns, erzählt, dass das Ende des Mietvertrags bevorsteht und sie deswegen gerne mit in das neue Gebäude wollen, Margit erzählt von der Geschichte der Hafensstraße, den erfolgreichen Besetzungen und der Heftigkeit der Tumulte.
- Ende der Ortsbegehung im Gezi Park Fiction, alle sollen sich einmal auf den Hügel stellen, Christoph erzählt Geschichte der Planung des Parks, über die gemeinsame Wunschproduktion (hier muss ich los, Ada abholen. Tim erzählt später, die Tour sei hier geendet und nicht am Hein Köllisch Platz. Er sei dann mit Lena noch einmal kurz zur Baustelle gegangen, dort habe man aber nichts sehen können, dann sei er wieder ins Büro gegangen).

Tim schreibt mit und macht ab und zu Fotos. Alle laufen mit, unterhalten sich ab und zu miteinander und mit anderen Architekten (aber eher weniger). Es erinnert eher an ein lockeres Spaziergänglichchen bei nicht so gutem Wetter als an eine konzentrierte Informationsveranstaltung. (ich finde, Margit und Christoph manifestieren den Mythos St. Pauli, zeigen ein langweiliges Bild von St. Pauli, machen eine quasi-

touristische Führung, sie zeichnen das Bild eines friedlich-harmonischen Miteinanders aller Interessen (Familien und Prostituierte inkl.), wenn was ist, dann bespricht und einigt man sich).

Bei der Abendführung im 20.30 h kommen erneut Tim und Anna (Lena ist nach Paris geflogen um 18 h), statt Rüdiger kommt Carsten dazu. Christoph, später Margit und LISA MARIE ZANDER sowie eine weitere Studentin von der Planbude machen die Führung, insgesamt nehmen nicht so viele Architekten wie am Nachmittag teil. Eher geringe Beteiligung.

Stationen:

- Docks (einziger Ort, an den auch Paulianer noch gehen und Konzerte hören, inkl. Prinzenbar)
- Haus ohne Haus (nur Fassade steht noch, Grundstück dahinter ist Brache, wird von Obdachlosen genutzt)
- Davidstraße
- Lucullus Currywurst Imbiss weist Christoph als das einzige neue Gebäude auf St. Pauli ein, das sich etabliert hat und beliebt ist
- Hans-Albers-Platz (man versteht kaum, was die Führungsleiter sagen, reden durcheinander und eher in Einzelgesprächen mit den Teilnehmern)
- Silbersack (hier fragt Carsten mich, was ich mache und wir stellen uns vor. Wir kommen ins Gespräch, kritisieren lose Führung, kommen auf gemeinsamen Bekannten Guido, er fragt nach meinem Eindruck von der Führung und vom Projekt, er erzählt, dass es ein Abwägen aller Kräfte und Interessen für die Architekten / beim Entwurf ist (zwischen Planbude, Stadt und Investor), dass aber meistens Geldgeber „sieg“)
- Beatles Platz
- Molotow (wir sind eine Weile im Molotow, werden dort von Betreibern begrüßt, auch sie wollen mit ins neue Haus, stellen Aktivitäten des Molotow vor (über 250 Konzerte pro Jahr) und Platzbedarf sowie sonstige Anforderungen)
- Hamburger Berg: Christoph gibt Bier für alle in Hawaii Bar aus
- Holstenschwemme, das nächste Bier, ich unterhalte mich mit Christoph über meine Diss
- Die Führung endet im Golden Pudel, wo ich mich noch eine Weile mit Renee unterhalte über den Prozess und mich dann gegen Mitternacht von Tim, Carsten und Anna unterhalte, die sich noch mit den NL Architekten u.a. unterhalten

Insgesamt ist die Führung eher ein sehr loser Spaziergang. An vielen Stationen wird nichts / zu leise oder im Gehen erzählt. Tim und Anna wundern sich über die Art der Führung. Später geht es eher ums Einkehren und Bier trinken und das Kennenlernen der anderen Büros.

Tim erzählt auf dem Weg zum Hamburger Berg, dass er erst seit 2 Monaten bei Blauraum ist und erst vor kurzem seinen Abschluss gemacht hat. Er hat vorher hier als studentischer Mitarbeiter gearbeitet und hat ein Praktikum bei einem japanischen Büro gemacht, bei dem er von 9 - 23 h gearbeitet habe. Das sei dort normal, aber für ihn nicht attraktiv. In den 2 Monaten dort, habe er 2 Wettbewerbe gemacht, hier habe er 3 Monate für einen. In Japan sei der Respekt eine wichtige Sache, dort würde sich kein Bauherr trauen, seinem Architekten reinzureden. Man vertraue dem Architekten. Nicht wie hier, wo der Bauherr immer meine, er sei der Architekt.

Seine Masterthesis hat er über ein Projekt in Daressalam geschrieben, dort sprießen auf kleinen Grundstücken gerade Hochhäuser aus der Erde, sie haben dafür eine Lösung gefunden, einen städtebaulichen Entwurf und eine Architektur entwickelt. Es war ein umfangreiches Projekt, er wirkt stolz auf das Ergebnis. Seine Stelle bei Blauraum habe er über den Job als studentischer Mitarbeiter erhalten.

## **Freitag, 19.6.15**

9.20 - 13.10 h

Als ich reinkomme, sind Tim, Theo und Philipp am Rechner und sehen sich Referenzen an. Google Bilder Suche und Earth eines schwarzen Gebäudes am Fluss Murs eines Architekten, der das gesamte Gebäude in {Rhino} erstellt hat, „auch die Ausführungsplanung“.

Tim erzählt, dass sie gestern noch bis 2 h im Golden Pudel waren, er sich noch mit den anderen Architekten, insbes. von IFAU und von NL Architects unterhalten hat, dass alle die Aufgabe schwierig finden (dort so viel qm unterzubringen und die Wünsche des Investors mit denen der Planbude in Einklang zu bringen). Auf die Rückfrage von Theo hin, wie es war, sagt Tim, dass es gut war und er Akquise gemacht hat und Leute kennengelernt hat. Alle fragen sich, was die Präsentation am 11.7. soll bzw. inwiefern die Wünsche der Anwohner dann noch mitberücksichtigt werden sollen, da dann ja schon alles fertig ist.

Tim ist nicht so motiviert, weiß nicht so recht, was er mit den Infos des gestrigen Tages anfangen soll. Er wartet auf die Mail mit den Fragen und Antworten vom Kolloquium gestern. Anna ist noch nicht da, er scheint auch auf einen Austausch mit ihr zu warten. Wir gehen runter in die Küche und machen einen Kaffee, reden über seine Freundin, die bei WRS als Stadtplanerin arbeitet (gestern hat er mich angesprochen, ob ich auch

dort forschen werde, seine Freundin habe erzählt, dass das im Büro schon angesprochen worden sei). Er räumt erst einmal den Modellbauraum auf.

Ich setze mich an den freien Schreibtisch, von hier habe ich einen Blick auf Tim Rechner und kann mitverfolgen, woran er arbeitet.

Anna kommt um 10 h und erzählt im Gespräch mit Theo, dass es spannend war mit den anderen Architekten, die Tour sei informativ gewesen, man konnte ganz gut mit den anderen Leuten quatschen, sie habe sich mit einer Frau von der Planbude viel unterhalten.

Anna telefoniert mit R: war weniger informativ und eher Stadtführung, mehr Socializing, man konnte sich mit den Leuten von der Planbude unterhalten.

Tim setzt sich an den Rechner, öffnet Programm mit Grundflächenplan, stellt verschiedene Grundflächen her. Er unterhält sich mit Anna über den Abend (wann im Bett, mit wem unterhalten), und insbesondere über ihrer beider Gespräche mit einer Planbuden MA, Tim bezeichnet sie als sehr links (sie befürwortet kein Eigentum), und dass diese zugegeben habe, dass sie den Prozess nicht mehr objektiv sehen könne. Das erste Zusammentreffen mit der Bayrischen Hausbau und Planbude sei schrecklich gewesen, das ganze sein ein sehr emotionaler Prozess. Anna und die Planbuden MA sind übereingekommen, dass es gut sei, wenn nun jemand von draußen drauf guckt und aus den vielen Ideen etwas zieht.

Tim arbeitet weiter an den verschiedenen Grundflächen, sieht in seinen Notizen nach (während des Kolloqs hat er darin gestern Notizen gemacht). Sieht sich einige Seiten der Auslobung an, recherchiert in Google.

Philipp und Theo sehen sich Modell an. Philipp fragt, ob sie über transformierende Räume nachgedacht haben? Tim steht auf und geht zum Modell. Sie unterhalten sich über Philipps Ansatz, über Funktionen den Baukörper zu entwickeln. Philipp und Tim unterhalten sich kurz darüber, sehr leise, den weiteren Inhalt kann ich nicht hören, aber Tim scheint eher abzuwiegeln und auf die Inhalte der Auslobung zu verweisen. Setzt sich wieder an den Rechner, liest lange und intensiv on seinen Notizen. Ich wundere mich, dass er Anna nicht nach der Mail mit den Angaben aus dem Kolloq fragt. Er geht zur Toilette, schlurft eher durch das Büro. Setzt sich wieder an den Rechner und die Kopfhörer auf, um Musik zu hören, liest in Auslobung und seinen Unterlagen beim geöffneten Architekturprogramm, sieht in Raumpilot nach, erstellt versch. Grundflächen und Größen im Programm nebeneinander. Erstellt am Rechner Schnitt und untersucht die Erschließungsmöglichkeiten. Beugt sich immer wieder über Unterlagen und zeichnet dann weiter.

Carsten kommt, wollen wir kurz über Abstandsflächen sprechen. Abstand zum Operettenhaus muss gewährleistet sein. Sie stellen und setzen sich ans Modell gemeinsam mit Anna und denken über Möglichkeiten nach. Carsten zeigt am Modell, verschiebt einen Kubus. Tim zeigt mit seinem Stift auf das Modell. Frage ist, ob man zum Zwischenkolloq konzeptbezogen arbeitet und nachbarschaftsrechtl. Belange vernachlässigt. Eher städtebaulich in Höhe und Ausrichtung arbeitet. Aus Sicht der städtebaulichen Kubatur wäre große Bau besser anstatt Terrasse,

Anna: sind das 6 Geschosse? B: ich weiß es nicht genau (er hatte gestern mit Lena nachgemessen). Carsten zeichnet auf Skizzenpapier, während er spricht Ideen für Anordnung der Kuben. Idee: Klass. Blockstruktur, die nicht als Höfe gesehen werden, sondern als außen liegender Freiraum. Das ist vielleicht eng, ermöglicht aber Gefühl von Freiraum. Eher gegen klass. Blockbebauung. Frage der Typologie: arbeitet man mit Block oder geht man auf unterschiedliche Höhen ein. Schlägt Pixelstruktur vor. Abstandsflächen müssen intern nicht berücksichtigt werden im Hof. Nur Brandschutz (5m) muss berücksichtigt werden, alles andere ist dann nur Qualität, nicht mehr Baurecht. Vielleicht sollte man Thema Dichte und Nachbarschaft over the top bringen, ihr kriegt hier ne Maschine, man wohnt da und ist gleichzeitig im Hotel / Club, keine Segmentation. Aufteilen, erst wenn man drin ist. Verweis auf City Bauhof 34, ähnliche Dichte. Versuchen, das ganze

Verweis auf Arch+ und japan. Architekten, B holt Heft und legt es hin, alles 3 Stehen nun, das findet Carsten als Bild den stärksten Ansatz.

Eine einheitl. Konstruktionsraster, dann untereinander funktionale Differenzierung. Dann sind auch Störungen interessant

Carsten zeichnet wieder, das sind städtische Plätze, nehme ich mir die Freiheit, anders zu arbeiten. Wege ziehen und die freier gestalten das findet er als städtebauliche Aussage sehr stark, wenn man das in der Gesamtheit erstmal

Je mehr Kommentare wir kriegen, desto besser, lieber provokativer ansetzen, als wir am Ende einsetzen

Anna: Spiel mit Subtraktion und Addition, Masse von 24 mit Volumen oder Raster oder Grid spielen, da schneidet man dann was raus

Carsten: In unterschiedlichen Funktionen denken, bei kleinen Wohnungen Laubengang denken. Hat ja auch Außenraum Qualität. Nicht nur als Erschließung denken. Was das ganze zusammenhält, ist das Grid.

Anna: Modular denken, wie ihr das bei Leipzig gemacht hat. Unterschiedliche Typologien entwickeln

Carsten: Funktionen als Module begreifen, nicht um Funktion Volumen erstellen. Über Addition und Subtraktion kann man sich Leuten annähern. Auch bei Hotel will man keinen Block ehrlich, sondern das absurde Spiel der anderen Straßen-Seite aufnehmen (Verweis auf den Ort). Findet Ausreißer spannend, so Las Vegas mäßig (wurde gestern von Christoph gesagt). Grid setzt sich auch im UG fort (bestärkt Infos von Rundgang gestern)

B: 2geschossiges Ug, 1600 qm großer Raum

B geht danach kurz raus, setzt sich wieder an den Rechner und öffnet sein Mailprogramm, tippt. Dann guckt er immer wieder in das nun vor ihm liegende Arch+ Heft mit dem japanischen Architekten. Er verändert die Grundflächenpläne am Rechner. B geht pünktlich in die Mittagspause. Ich dann auch nach Hause. Büro ist leer, alle in der Pause.

Typische Freitagsstimmung: alle KO und warten auf Feierabend. Ich habe den Eindruck, Tim muss Infos und Hinweise von Carsten erst einmal sacken lassen.

### 22.6.15

ich schreibe Tim um kurz nach 9 h eine Mail, dass ich heute nicht kommen kann (bei mir drängen Abgabeterminen) und bitte ihn, mir Bescheid zu geben, wenn er den Termin für die interne Zwischenpräsentation mit Rüdiger kennt. Er antwortet um 16 h, alles klar, den Termin weiß er aber noch nicht. Dies bestätigt meinen Eindruck, dass Tim nicht viele Mails schreibt / dies im täglichen Geschäft keine drängende Bedeutung hat. Er hat das Mailprogramm entsprechend selten geöffnet.

### 23.6.15

9 - 13,5

Der morgen startet mit einem Plausch mit mir, wer was am Wochenende gemacht hat und für die Woche vorhat (Anna fährt zur Fusion, Lena war in Paris). Dies einen Tag verzögert, da ich ja Montag nicht da war. Lena und Tim setzen sich vor Tim Rechner, besprechen, was sie gestern überlegt haben und was sie ggf. heute in der Zwischenpräsentation zeigen wollen: welche Bilder sollen gerendert werden, was bzw. welche Referenzen ausgedruckt. Sie sehen in ihre Skizzenbücher. Tim ruft Vectorworks Datei auf und zeigt wieder auf die Arch+. Der Entwurf / die Studie von Riken Yamamoto & Field Works „Local Community Area“ ist wieder die maßgebliche Referenz. Tim erzählt Lena, dass er gestern Abend noch Tutorials angesehen habe für ein Programm. Sie probieren gemeinsam am Rechner das Programm bzw. verschiedene Tools aus. Tim zeigt auf eine Skizze in Lenas Heft: ein Ufo auf dem Dach, die Idee stammt von einer Kinderzeichnung aus der Planbude. Tim: Sowas würde ich ja noch cool finden, so einen Quatsch noch mit aufzunehmen. (Positiv gemeint). Die beiden haben offensichtlich gestern an Carstens Idee weitergearbeitet, die benötigten qm in Module aufzuteilen (Wohnen, Gewerbe, Hotel etc.) und diese farblich zu markieren. Tim erklärt mir die Visualisierung: sie haben mini-Kuben von 25 qm, die lassen sich ganz gut aufteilen und aus denen kann man auch gute Wohnungen machen. Die haben sie je nach Funktion aufgeteilt und können so anhand der farbigen Markierungen nun die jeweils benötigten qm auf der Grundfläche verteilen. Sie haben versch. Szenarien / Kubaturen entwickelt (Blockrandbebauung mit Innenhof, Terrassenhäuser), die nun weiterentwickelt werden sollen.

Lena und Tim sitzen vor ihren Rechnern, sehen in ihren Skizzenbüchern nach, setzen Ideen am PC um. Sie stehen gelegentlich auf, gehen zum Modell, positionieren Kuben neu, gehen zurück zum PC.

Tim vereinbart einen Termin zur Zwischenpräse und öffnet dazu den Kalender des Mailprogramms. Gemeinsam mit Philipp (Studi) geht er zum Modell, der soll die Visualisierung ins Modell umsetzen, er sortiert aus einem Karton versch. Kuben raus und sortiert sie nach Größe. Lena klebt die Kuben zusammen. Sie sitzt vor ihrem Rechner dabei. Der PC läuft nicht schnell genug, Tim bittet Philipp um Hilfe. Er sitzt vor dem Rechner, steht ab und zu auf und geht zu den Modellbaumaterialien am Ende des Tisches, setzt sich wieder an den Rechner. Lena arbeitet am PC; probiert Visualisierung am PC in Programm. Tim stellt sich neben sie, Schulterblick, beide probieren gemeinsam mit den Werkzeugen des Programms herum.

Studie-Philipp sitzt wieder am Modell-Tisch, soll Modelle von den Entwürfen bauen, die sie gleich auch ausdrucken wollen.

Tim setzt sich an Philipps Rechner, da seiner zu langsam ist. Macht aus Skizze im 3d-Programm (Rhino) ein Bild mit Tiefenwirkung, Häuser wirken plastisch, die Vorstellung wird unterstützt. Philipp scheint sich damit besser auszukennen, er hilft Tim mit einigen Handgriffen und wandelt das 2D Bild in eine 3d-Modell um. Lena stellt sich dazu, alle sehen sich die Modelle beim Entstehen / Rechnen auf dem PC an.

Piet sucht auf dem Rechner daneben nach Referenzen für Fassaden, Immer wieder einmal werfen Philipp, Tim und Lena einen Blick auf das jeweilige Bild, wenn er sagt „da sind ein paar ganz schöne Sachen“, „das finde ich ganz schön“.

Tim arbeitet weiter mit dem Programm an Philipps Platz, Lena und Piet sehen sich eine Webseite mit Design / Architekturfotos an, auf denen man „nur schöne Sachen findet, nicht wie bei der Google Suche so geschmacklose Sachen, sondern nur architektonisch wertvolle Gebäude“ (Piet).

Beide setzen sich wieder an ihre eigenen Rechner, Lena probiert weiter Möglichkeiten in Rhino aus, Tim läuft zwischen seinem Rechner und dem Modell hin und her. Hat Kalender immer mal wieder geöffnet, scheint Rückmeldung zum Termin der Zwischenpräsentation zu erwarten. Wirkt eher aufgeregt.

Tim setzt sich ans Modell. Schichtet die Kuben aufeinander. Probiert verschiedene Schichtungen aus. Lena holt die Ausdrücke aus dem 8. OG. Als sie wieder da ist, sieht Tim sie sich an. Die Ausdrücke aus Rhino sind nicht dabei, sie scheinen noch eine Weile zu dauern. Tim stellt auf 2 Grundflächen 2 verschiedene

Schichtungen her. Stellt sie beiseite. Setzt sich wieder an Rechnerplatz, skizziert und sieht in seinen Unterlagen nach.

Tim fragt Anna nach dem Protokoll von dem Rückfragekolloq, dies scheint noch immer nicht angekommen zu sein. Tim geht wieder ans Modell und probiert weiter an den Formen, Lena sucht Referenzen in Google. Tim anschließend ebenfalls.

Carsten kommt, fragt Tim, wie es aussieht. Tim zeigt ihm Stand der Dinge. Carsten kommt rein und fragt nach dem Stand der Dinge. Tim stellt sich ans Modell und erklärt seine Ideen. Das FabLab soll ins EG, dort ein Garten berücksichtigt werden. Carsten sieht das kritisch, verweist auf Beschattung durch umliegende Gebäude. Dort solle lieber vollgebaut werden. Der Innenhof solle seiner Ansicht nach für Gewerbe oder Anlieferung bleiben und überdeckelt werden. Weist auf enormen Wendekreis / Platzbedarf von LKW hin. Der klass. Hof soll lieber in das 1. EG gebracht werden. Er summiert, dass Tim sich bisher über die Kubatur angenähert hat, nun im Grundriss und Schnitt weiterarbeiten soll. Er solle die ersten 3 Geschosse typologisch besetzen und dann weiter sehen. Tim verweist im Gespräch immer wieder auf die in der Auslobung formulierten Anforderungen, Christoph nimmt den Taschenrechner im iPhone zur Hand und rechnet Längen der geforderten großen Halle im UG um. Macht die Größe am Modell und auf dem Skizzenpapier deutlich. Er weist auf darauf hin, dass Stellplätze benötigt werden (auch wenn Tim einschränkt, dass das in der Auslobung nicht gefordert ist), und auf die nötigen Fluchtwege. Tim und Lena sollen berechnen, wie viele sie herstellen müssen und wie groß die Fluchtflächen sein sollen. Carsten visualisiert versch. Szenarien auf dem Skizzenpapier (wenn x hier ist, dann Fluchtweg so; wenn y so groß, dann Erschließung hier lang etc.). Dies wirkt als basierend auf Erfahrung und Kennzahlen. Tim und Lena erhalten die Aufgabe, ein Flächenschema für die ersten 4 Geschosse zu entwickeln. Sie leiten daraus für sich Arbeitsaufträge ab, als Carsten wieder weg ist: Lena soll die Kennzahlen und Verordnungen (Bauordnung, Versammlungsstättenverordnung) suchen, Tim setzt das um. Er erklärt Lena, was sie von Carstens Ausführungen nicht verstanden hat und visualisiert dies ebenfalls mit Stift auf dem Skizzenpapier. Beide zeichnen zusammen auf dem Papier, um gegenseitiges Verständnis zu verdeutlichen.

Tim fragt mich, ob mir das etwas gebracht hat, Er erklärt, dass es 2 Wege zum Entwurf gibt: einen über Kubatur, den anderen über den Grundriss. Sie seien bisher über Kubatur gegangen, nun gehen sie den anderen Weg., Es gäbe Professoren, die jeweils auf das eine oder andere schwören würden. Sie machen nun beides. In der jetzigen Phase gäbe es nicht viel zu sehen, man würde die Entwicklungen nicht so richtig nachvollziehen können. Es sähe so aus, als würde nichts geschehen (das teile ich nicht). Tim verweist darauf, dass sie viel mit Referenzen arbeiten und sich gegenseitig die Sachen zeigen, was man den Modellen im Büro auch ansehen würden. Hier würden sich alle gegenseitig „inspirieren“. Er erzählt, dass er es schwer findet, so ein großes Projekt allein (mit Lena) zu machen und erzählt, dass alle, auch seine Freunde davon ausgehen, dass er gewinnt. Als er mit Lena wieder allein war nach dem Gespräch mit Carsten, hat er davon erzählt, dass die Entwürfe, die bei Wettbewerben gewinnen, immer die sind, die große Teile der Auslobung über den Haufen werfen / nicht beachten.

Im Gespräch höre ich raus, dass heute eher wenig „beobachtbares“ passiert und die beiden damit beschäftigt sein werden in den kommenden 2 Tagen, die Vorgaben umzusetzen. Wir verabreden, dass wir uns am Mittwoch späten Nachmittag wiedersehen und sie mir dann erzählen, was sie gemacht haben und wir gemeinsam den Film ansehen.

## **24.6.15**

### **17.30 - 21 h**

Im Büro sind schon der Beamer und Rechner für die Filmpräsentation aufgebaut, Lena hat Knabberzeug eingekauft und es herrscht eine prä-Feierabendstimmung. Kurz nach mir kommen einige Kollegen von unten, es wird mal wieder eine Runde Kicker gespielt.

Tim und Lena berichten, dass es am Morgen ein spontanes Treffen mit Carsten gegeben hat. Carsten hat Ihnen viel über Präsentation und Vermittlung im Hinblick auf die Präsentation am 10.7. erzählt. Er hat die beiden aufgefordert, im Büro präsenter / sichtbarer zu sein und mehr Bilder / Zwischenstände aufzuhängen. Sie sollen mehr collagieren, also den aktuellen Plan oder Abbild des Modells im Büro aufhängen und mit Fotos von Details / Inspirationen und ihren Referenzen versehen und nicht so viel digital arbeiten. Carsten war anscheinend zunächst beunruhigt, weil nicht so viel zu sehen war.

Sie haben dann die Grundrisse des EG und bis 2. OG besprochen. Sie zeigen mir die Skizzen von Carsten und seine Anregungen für die untersten 3 Geschosse. Wir stellen uns ans Modell und an die versch. Ausgedruckten Referenzen Tim und Lena haben der Idee einer Kollegin von unten folgend, Referenzen in DIN A7 ausgedruckt / geschnitten. Diese kleinen Bilder lassen sich leichter nebeneinanderlegen und ähnlich wie ein Memory wieder zusammennehmen und archivieren). Sie haben nun vornehmlich die unteren Geschosse besprochen, weil hier viel versch. Nutzungen gefordert sind, darüber ist nur Wohnen oder Hotel. Die versch. Nutzungen und Raumanforderungen sind nicht so leicht unterzubringen. Z.B. sollen die Gewerbe im UG, EG und 1. OG über den Innenhof beliefert werden, die Lieferfahrzeuge haben einen enormen Wendekreis, der beachtet werden muss. Die Anlieferzone soll überdacht werden.

Sie setzen nun das Raumprogramm der Auslobung um, haben aber noch kein Alleinstellungsmerkmal für den Entwurf. Nach Tim Aussage, haben sie nicht so viel Zeit gebraucht, die relevanten Gesetzestexte und Verordnungen zu finden und zu verstehen, dies sei eher relevant für die Ausführungsplanung später. Sie haben soweit alle Anforderungen der Auslobung berücksichtigt, aber nur 100 der geforderten 250 Stellplätze realisiert.

Tim und Lena überlegen sich noch Fragen, die sie im Anschluss an den Film dem Filmemacher stellen wollen, falls niemand Fragen stellen sollte. DA Tim den Film schon gesehen hat, will er eine Frage stellen, die er auch im Nachgang an die erste Präsentation im Kino gefragt hat (nach dem Verbleib der Almieter bzw. ihrer Rückkehr ins Gebäude). Sie sprechen über ein Gespräch mit einer Mitarbeiterin der Planbude / GWA St. Pauli (CHRISTINA RÖTHIG), die sie aufgrund ihrer Ansichten als „sehr links“ bezeichnen, sie sehen ihre Ansichten und ihre Wünsche nach Beteiligung am Prozess kritisch.

Gespräch über die Unterschiede der Chefs: Rüdiger kann ganz wunderbar zeichnen, sie erzählen von einem Schulbau in Quakenbrück, bei dem er bei einem Meeting den Farbverlauf der Fassade skizziert hat und so ist es dann auch gebaut worden. Er mache eher Wettbewerbe. Carstens Schwerpunkt soll kostengünstiger Wohnungsbau sein, er halte dazu auch Vorträge. Außerdem Grundrisse und Flächenpläne, also wie man versch. Nutzungen in einem Gebäude unterbringt. Volker mache schwierig zu verstehende Zeichnungen / Skizzen, er wirkt immer griesgrämig und gestresst.

Wir bauen gemeinsam im Anschluss weiter auf, füllen das Knabberzeug in die Schüsseln. Das 9. OG füllt sich weiter, immer mehr Kollegen von unten kommen hoch, wenn auch nicht so viele wie erwartet. Wir sehen den Film „BuyBuy St. Pauli“, später soll einer der Filmemacher kommen. Während des Films gibt es Kommentare oder Lachen an Stellen, an denen die Hamburger Originale zum Umgang des Investors mit ihnen etwas sagen oder die Einrichtungen der Bewohner gezeigt werden.

Im Anschluss an den Film startet sofort ein Gespräch mit Jörg Steffen, einem der Filmemacher. Stichpunkte zum Gespräch:

- 2012 hat die Bayr. Hausbau den Runden Tisch verlassen
- Fragen darum, wer von den alten Mietern noch in der Initiative engagiert ist
- Ist die Auslobung bindend (nein, das wird spannend)
- Wie können die mit der Bayr. Hausbau ausgehandelten Konditionen bei einem Mieterwechsel mitgenommen werden? (ggf. über Bindung, Aushandlungssache!)
- Haben künstlerische Proteste Sache unterstützt und wurden die künstlerischen Aktionen auch von den Mieter\*innen unterstützt / verstanden? (ja, enorm und ja, sehr)
- Planet Pauli: Betreiber Zlatko hat nun keine neue Gaststätte gefunden, ist auch aus Unternehmersicht ein „Looser“
- Besuch bei Lacaton Vasalle in Paris ein echtes Erlebnis und eine gemeinsame Reise von sehr unterschiedlichen Personen, die sonst so nicht stattgefunden hätte
- Das Manifest der Initiative gegen den Abriss haben 125 Wissenschaftler\*innen aus den Bereichen Soziologie, Stadtplanung, soziale Arbeit und Architektur, sowie Kulturschaffende und Architekten aus ganz Deutschland unterzeichnet (siehe <http://www.manifest-essohaeuser.de/>)
- 28Tqm Wohnfläche: Dichte ist nicht das Problem für die Mieter, die Frage ist eher, ob das alles auf das Gelände passt!?, nach Untersuchung von Herrn Taubenberger (Bayr. Hausbau) sind 24,5 T qm verträgl. realisierbar
- Angst vor „Beteiligungsverarschung“
- Der Moment der Erschütterung, der zum Anlass für die Evakuierung genommen wurde, wurde gut genutzt. Es ist fraglich, ob es wirklich gewackelt hat (einige Mieter haben es gespürt, andere nicht. Der Umgang des Bezirks damit ist auf jeden Fall fragwürdig (sofortige Evakuierung kurz vor Weihnachten ...)
- Es hat kein Gutachten / KV für die Sanierung der Tiefgarage unter dem Spielbudenplatz gegeben. Die in der Presse kursierende Zahl ist zustande gekommen, weil Andy Grote (Bezirksamtsleiter) die Sachverständige auf einer PK gefragt hat, was das kosten würde, die konnte nur schätzen und hat aufgrund eines ähnlichen Projekts 11 Mio. € gesagt, aber nur als Schätzung ins Blaue hinein, Grote meinte, dies könne ja auch doppelt so teuer werden, woraufhin die Sachverständige genickt hat und seitdem 23 Mio. in der Presse kursieren
- Die öffentliche Werkstatt finden die Architekten ungewöhnlich, Filmemacher verweist darauf, dass es ein durchaus übliches Verfahren der Beteiligung in Bauprozessen ist. Sie fragen sich, wie man gewährleistet, dass die Entwürfe nicht zugeordnet werden oder sogar Ideen gestohlen werden können?

Nach der Diskussion verabschieden sich die Kollegen von unten schnell, wir räumen noch auf und gehen dann alle gemeinsam in den Aufzug. Unten verabschiede ich mich von Lena und Tim. Am Freitag wollte ich wiederkommen, aber dann sind sie auf einem Betriebsausflug in Berlin. Ich komme am Montag wieder.

## 29.6.15

### 9.30 - 13.15 h und 16.00 - 17.45 h

Lena und Tim erzählen kurz von dem Betriebsausflug in Berlin. Sie haben eine Ausstellung über alternative Wohnformen angesehen, die interessant gewesen sei. Sonst ein netter Ausflug aber etwas unorganisiert. Bei einer Galerieeröffnung, für die Blauraum die Innengestaltung gemacht hat, kamen sie sich wie eingekauftes Publikum vor.

Lena muss einen Job fertig machen und ist in Eile. Tim setzt sich an seinen Rechner, öffnet die Datei mit den Grundrissplanungen und Querschnitten / Aufteilung der Geschossflächen, bearbeitet sie aber nicht, sondern scrollt nur hin und her darin, sieht vor allem aber in die vor ihm liegenden Unterlagen. Er hat die Hand oft am Mund, den Kopf aufgestützt.

Theo ist fertig mit dem Fischerinsel Wettbewerb, er arbeitet sich ebenfalls in den Spielbudenplatz ein und liest die Auslobung. Tim erklärt ihm über den Schreibtisch hinweg, dass sie eine Woche gebraucht haben, um die Auslobung zu verstehen. Sie sei sehr komplex.

11.15 h Lena ist fertig mit ihrer anderen Arbeit, die sie kurzfristig von Piet übernommen hat und setzt sich zu Tim an den Rechner. Sie besprechen die Gestaltung der oberen Geschoss und mögliche Kubaturen (Lena hat die Idee, Türme zu bauen, die miteinander in den einzelnen Geschossen verbunden sind). Sie setzen sich an Tim Rechner und sehen gemeinsam auf den Bildschirm, in die Notizbücher und damit in vorhandene Ideenskizzen. Sie stehen auf und machen sich einen Kaffee, zu dem sie mich einladen.

Tim und Lena setzen sich im Anschluss vor Tim Rechner, haben ihre Notizbücher aufgeschlagen sowie die Skizzenpapiere. Sie zeichnen weiter darauf und sehen sich alte Ideen an. Sie sprechen über Überlegungen zur Erschließung des Innenhofs. Sie kommentieren die alten Skizzen: „das fand ich auch noch ganz cool“ etc. Beide haben einen Stift in der Hand, zeichnen mit dem dünnen Markern vorsichtig auf dem dünnen Skizzenpapier weiter, ergänzen Zeichnungen oder verstärken bereits gesetzte Linien. Sie drehen sich um, sehen auf den Bildschirm des Kollegen hinter ihnen und einer von beiden kommentiert: „das fänd ich auch gar nicht so schlecht.“ „ja, eigentlich hatten wir das ja auch schon einmal“. Sie kommentieren weiter, dass das eine Idee für den Stadtbalkon sein könnte, den sie sich auch noch näher widmen müssen. Tim schlägt vor, dass Theo das vielleicht übernehmen könnte. Theo soll eine Einführung in das Projekt bekommen, Tim und Theo gehen in den kleinen Besprechungsraum, Tim führt Theo ein, Lena arbeitet weiter an ihrer Aufgabe. (ich notiere den Ablauf / Inhalt der Einführung sowie die Betonungen, die Tim macht):

- Tim zeigt zu Beginn Bilder aus der dicken Anlage der Auslobung mit den Daten der Planbude. „So sah es da früher einmal aus“ (zeigt Bilder aus dem Anfang des 20. Jhs.), er beschreibt es als ein „durchmischtes, belebtes Quartier mit hoher Bevölkerungsdichte“, es habe viele Proteste gegen den Abriss gegeben sowie Probleme der Anwohner mit dem Investor und Bezirk.
- Er zeigt ein Bild der inzwischen abgerissenen Esso-Häuser, beschreibt die Clubs darin als wichtig für die Hamburger, jeder junge Mensch in HH würde sie kennen / war schon einmal darin. In den Häusern seien Sozialwohnungen gewesen sowie die berühmteste Tankstelle Deutschlands, über die es auch einmal eine TV-Dokumentation gegeben habe. Dort haben die Leute ihren Alkohol gekauft und ihn dann dort getrunken, die Anwohner dort ihre Milch und Eier.
- Der Investor hat das Grundstück gekauft und von Anfang an von Abriss gesprochen, er wolle damit „Geld verdienen“. Die Leute wurden rabiat rausgeschmissen. Theo wirft hier das Schlagwort Gentrifizierung ein. Ja, stimmt Tim zu, deswegen sei die Planbude entstanden.
- Es werden nun 60% Sozialwohnungen und der Rest Baugemeinschaften geplant, den Riegel zur Reeperbahn macht ein großes Hotel aus.
- Investor und Planbude haben sich auf diese Aufteilung geeinigt.
- Die Altmietler sollen alle wieder zurückdürfen. Ggf. haben sie nach 4-5 Jahren (Evakuierung, Abriss, Neubau) aber auch keine Lust mehr, zurückzukehren.
- Die Umsetzung des Raumprogramms ist das Schwierigste, 24.500 qm WGF, am besten sollen es aber 28 T qm werden. Es ist ein Problem, so viel unterzubringen. Geplant sind 6-7 Geschosse, punktuell auch 9. „Wir überlegen, noch höher zu gehen“.
- Tim stellt seine beiden Übersichtstjen vor: die Excel-Tabelle, die Lena auf der Grundlage der Auslobung erstellt hat sowie die Visualisierung des Nutzungsflächen nach Straßenausrichtung und Geschoss.
- Er berichtet, dass sie alles schon einmal in CAD eingegeben haben und eigentlich alles schon belegt und voll ist.
- Wichtig ist die Verbindung des Quartiers mit der Reeperbahn, in der Mitte soll es einen Quartiersplatz geben, die typischen Quartiersnutzungen an einem öffentlichen Platz sollen mitgedacht / geplant werden.
- Ein FabLab soll dort z.B. untergebracht werden (das Format, so erklärt Tim, wurde vom MIT entwickelt, ist ein mit High-Tech.Maschinen ausgestatteter Raum (3D-Drucker etc.), in dem die Leute eigene Dinge entwickeln und entdecken können)

- Tim zeigt dann auf das Modell und erklärt Theo, was wo hinsoll (Kiosk, Rossmann etc. zur Kastanienallee, Hotel zur Reeperbahn etc.)
- Tim erwähnt den Stadtbalkon, Theo fragt, was das sein soll. Tim erklärt: eine öffentliche Terrasse, wo alle hingehen können. Das Problem sei aber die Trennung von öffentlicher (betrunkene Touristen) und privater Nutzung (Bewohner bzw. Gäste des Hotels), es bleibt aber dabei: alle interessierten sollen Zugang haben.
- Das nebenan liegende Panoptikum bekommt noch Erweiterungsflächen, die benötigten qm müssen also auf dem Gelände auch berücksichtigt werden.
- Alle Dächer sollen begrünt sein, möglichst viel begehbar, für Hotelgäste und die Bewohner nutzbar.
- Viele Kinder und Bewohner haben sich im Rahmen der Planbude einen Sportplatz auf dem Dach gewünscht.
- Im UG des Gebäudes soll es einen Theatersaal von 1 500 qm Fläche und 5m lichter Höhe geben, der für Kino und Theater nutzbar ist.
- Tim meint: „Sie wollen viel, alles, was man sich vorstellen kann. Möglichst viel. Nachhaltig. Alle Schlagwörter, die man sich vorstellen kann.“
- Er fragt Theo, ob er den St. Pauli Code schon gelesen habe. Der bejaht. Tim meint: Das wünscht sich die Planbude.
- Er stellt neben das Modell noch die einzelnen Hochhäuser auf, die die Höhe der Neubebauung in der Bernhard-Nocht-Straße demonstrieren. „Die gibt’s auch noch.“ Er verweist auf die Kritik an den hohen Gebäuden und darauf, dass der St. Pauli Code derartige Gebäude verhindern und das Leben nicht so wie diese Hochhäuser beeinträchtigen soll.
- Theo fragt, ob das gut für den Inverstor sei. Tim meint, denen sei es egal, „es gibt 2 Parteien mit 2 Wünschen“ und es sei die Aufgabe der Architekten, das zusammen zu bringen.
- Wichtig sei, so Tim, nicht ein Megablock, sondern Häuser mit vielen Eingängen, eine kleinteilige Stadtstruktur. Die Struktur soll teilbar sein. In 20 Jahren müsse Abriss und Neubau einzelner Teile möglich sein.
- Theo zeigt auf ein Haus auf dem Modell und danach, dass es dort (eher Beginn der Reeperbahn, von der Königstraße aus gesehen) ein Theater gäbe. Tim korrigiert: „Nein, das ist das hier“ und zeigt auf ein anderes Haus im Modell.
- Theo fragt, was die Visualisierung der Geschossflächen und -Nutzungen sei. Tim erklärt ihm die unterschiedlichen Nutzungen und Ausrichtungen zur den Straßenseiten.
- Theo fragt nach der Art des Hotels. Tim antwortet: Boutique Hotel, Theo fragt, ob es ein Hotel in Hamburg gibt, das im UG einen Club hat. Tim bejaht das. „Auf der Reeperbahn.“
- Tim verweist darauf, dass die Hotel-Lobby im 2. OG sein soll, Er steht auf und zeigt auf der Collage, die nun im Büro (und außerhalb des Besprechungszimmers hängt), die verschiedenen Ideen.
- Theo fragt danach, wer was zahlt. Tim antwortet, dass das FabLab beispielsweise ein Verein sei.
- Tim zeigt auf die verschiedenen Fotos / Referenzen und kommentiert z.B.: „So stellen wir uns den Eingang zum Hotel vor.“ Theo fragt, ob das in Berlin sei. Tim weiß es nicht. Sie gehen zurück zum Modell. Tim zeigt dort auf den Logistikhof und den Zugang. „Da sind wir aber noch nicht.“ Das Problem seien die Zugänge von der Tiefgarage zu den Wohnungen. Er zeichnet in sein Skizzenbuch die Aufteilung des UG (die Clubs erstrecken sich über das EG und UG, außerdem ist dort eine Tiefgarage vorgesehen). Zur Tiefgarage meint er, dies sei nicht das Wichtigste.
- Tim erklärt weiter, sie arbeiteten zurzeit an den Grundrissen, nachdem sie zunächst nur die Kubatur gearbeitet haben. Das Problem ist, alles in der Auslobung Geforderte unterzubringen. Letzte Woche haben sie mit Funktionsgrundrissen angefangen. Sie konzentrieren sich jetzt auf das Untergeschoss und das erste und zweite Obergeschoss. Wohnen und Hotel werden nun erst einmal zurückgestellt. Sie wollen einen Regelgrundriss erstellen und schauen, ob die ganzen Kerne darin unterkommen können (dabei zeigt er auf das Modell): „Hier sind schon die Clubs. Das Theater ist so groß, das nimmt den ganzen Hof ein.“ Theo fällt ein Architekt / Gebäude aus Chicago ein, in dem Hotel, Wohnen, Mall und Theater zusammengebaut wurden. Tim entgegnet, dass es schwierig ist, die Nutzungen zu kombinieren und verweist auf die Elbphilharmonie. Sie haben sich etwas Cooles überlegt, so Tim, nämlich einen Flur, mit dem alle Clubs Zugang zu dem Saal bekommen (das visualisiert er in sein Notizheft). Theo nimmt Tim den Stift aus der Hand und zeichnet eine Alternative. Er merkt an, dass das Problem für den Saal die ansteigende Bestuhlung und das Foyer sind - wo soll das Foyer hin?
- Tim bricht hier ab, meint, dies reiche wohl für einen ersten Überblick. Er will Theo noch die Grundrisse zeigen, so dass Theo daran weiterarbeiten kann. Er verweist auf die Planbude Unterlagen, besonders auf die Ideen von Kindern, auf den Planungsprozess und was sich davon in der Auslobung wiederfindet. Er merkt zu dem ausführlichen Planbude Dokument (B4) an: „da kann man sich so ganz schnell durchklicken, das gibt’s auch digital“.

- Beide wechseln an den Rechner. Tim zeigt Theo die Grundrisse und Schnitte an seinem Rechner. Er verweist erneut auf die Probleme mit den Wünschen der Auslobung und deren Umsetzung umzugehen. Dort sind z.B. die Nebenräume nicht eingeplant (jede Wohnung bekommt 6 qm Abstellfläche / Keller). Tim erklärt Theo, dass die Investoren und Planbude viele kleine Clubs wollen, und ihnen ein Beispiel gezeigt wurde (parallel öffnet er Google Earth und versucht, eine der Fassaden der Reeperbahn anzuzoomen, was nicht funktioniert). Er will die Fotos von den Esso Häusern früher öffnen, die auf dem Server abgespeichert sind. Er findet sie nicht und kehrt zurück zu Google Earth. Tim erklärt: „Da sind 15 m Fassade und da sind 4 Clubs drin, so soll das auch sein.“
- Theo fragt, wo sie Hilfe brauchen. Tim erklärt, sie seien gerade an der Grundrissentwicklung und Erschließung und wollen möglichst viel Dichte schaffen. „Du könntest Grundrissvarianten machen, wie das Hotel funktionieren könnte.“ Das Problem sind auch die Ansichten vom Hotel, so Tim, denn die Frage ist, wie wird die eine Einheit Hotel in viele kleine Häuser. Beide wechseln zur Collage, Tim zeigt dort auf das Referenzfoto: es soll nicht eine Mega-Struktur geben, sondern viele kleine Häuser. Er zeigt Theo die Arch+ -Ausgabe mit den versch. Nutzungstypen und -Durchmischung
- Theo fragt, ob alle Dächer öffentlich sind? Tim: „Das ist unsere Aufgabe.“ Die verschiedenen Nutzungen (öffentlich / privat, Hotel / Gewerbe) und Zugänge zu trennen bzw. zu leiten
- Tim erklärt, sie wollten nun zuerst einen Entwurf für die Hochhäuser machen. Beide setzen sich wieder an die Rechner.

(ich muss um 12.15 h los, denn meine Mutter, die bei uns zu Besuch ist, hat sich ausgesperrt. Um 16 h ist eine interne Präsentation mit Carsten angesetzt, zu der ich zurück sein will)

Um 16 h bin ich zum Termin mit Carsten zurück. Der sieht sich zunächst die ausgehängte Collage an. Tim, Lena, Theo und er besprechen, ob Theo mitarbeiten soll, oder nicht. Ja, lautet seine Antwort, bis zum 10.7. (Tag der Gläsernen Werkstatt). Carsten fragt danach, wie die Collage zu der Gläsernen Werkstatt transportiert wird und wie die Präsentationsfläche dort aussieht. Er stellt dies als Aufgabe an Tim und Lena herauszuarbeiten, wie die Präsentation aussehen soll. Die Leute sollen stehen bleiben und diskutieren wollen. Er sensibilisiert für die unterschiedliche Besucherschaft und regt an, evtl. 2 versch. Präsentationen zu machen: eine für die Investoren und eine für die St. Paulianer. Erstere würden Dinge wie Baurecht, Abstandsflächen etc. interessieren, letztere Wohnungen (Grundriss), Grünflächen und wo noch die Möglichkeit zur Partizipation besteht. Er nennt als Stichwort: mitbauen können und regt an, ein Modell mit versch. Farben zu bauen. Die Farben signalisieren die versch. Funktionen (Wohnen, Gewerbe), so dass diese gut erkennbar sind. Seine Idee ist, spielerisch Leute zu involvieren, die keine Ahnung von Baurecht haben. Tim und Lena fragen nach, ob es dafür bei der Präsentation nicht schon zu spät ist. Carstens Idee ist, den Ansatz zu erklären, aber in der formalen Ausführung noch offen zu sein, wie z.B. an der Frage, ob der Spielplatz im Innenhof oder auf dem Dach sein soll. Er regt an, solche Fragen aus Nutzersicht zu sehen. Er schlägt eine Liste mit Dingen vor, bei denen sich die Leute noch einbringen und dafür gezielt Vorschläge machen können. Es müsse ja einen Sinn haben, warum es eine Präsentation für Jedermann gäbe. Die würden ihre Ideen loswerden wollen. Carstens Vorstellung ist, dass die Architekten Vorschläge machen und dafür Reaktionen einfangen bei Themen, die das ermöglichen, wie z.B. Standorten für Fahrradstellplätze. Tim und Lena sollten 3 Möglichkeiten präsentieren und die Leute kreuzen dann an. Carsten bezeichnet dies als „geführte Partizipation“ und schmunzelt über den Begriff. Eine weitere Idee für Feedback sei seiner Ansicht nach, rote und grüne Klebepunkte anzubieten, mit denen die Besucher die Collage kommentieren können. Oder die Besucherinnen gleich auf die Collage malen lassen. Carsten weist darauf hin, dass das „ja auch wirklich Fragen sind, die Ihr Euch stellt.“ Davon sollten sie nur ein paar Punkte nehmen, die typisch für den Wohnungsbau sind. Carsten: „Wenn man ne Wohnung mietet, was ist für Dich relevant? Der Eingang ist etwas Wesentliches.“

Lena sitzt am inzwischen am Tisch, auf dem auch das Modell aufgebaut ist, und schreibt mit. Tim und Theo stehen am Tisch, Carsten sitzt ebenfalls. Dann setzen sich Tim und Theo auch dazu. Carsten sieht sich das Modell an und fragt nach dem Schnitt. Den muss Tim erst ausdrucken und geht zurück zum PC. Zurück am Modelltisch fordert Carsten ihn auf: „OK, erzähl mal.“ Woraufhin Tim die erste Idee der Grundrisse beschreibt. Carsten wendet ein, dass 80 qm groß sind. Im geförderten Wohnungsbau müssen dort 4-5 Personen untergebracht sein. Carsten hält das für schwierig und führt aus, dass deswegen das Schlitzen wie in Gründerzeit ganz schlaue gewesen sei. Er fragt, ob B und S eine Wohnungsspiegel aufgestellt haben. B zeigt die Excel Tabelle, die die qm-Bedarfe und Nutzer aufführt. Carsten findet die Liste unübersichtlich und fordert sie auf, sich eine übersichtlichere zu machen. Diese zeichnet er auf, gibt die Spalten-Titel und erste Inhalte vor und beauftragt B und S damit, daraus die Typologie zu entwickeln. Er weist darauf hin, dass Wohnungen bis 45 qm in dieser Typologie über den Flur erschlossen werden, ab 45 qm seien Zweispänner möglich. Tim präsentiert dann Variante 2 seiner Überlegungen. Carsten fordert ihn auf, die verschiedenen Wohnungstypen und -größen in versch. Farben dazustellen. Sie diskutieren die Erschließung: ein Mittelflur ist in großen Gebäuden sinnvoll, nicht aber bei Eckgrundstücken. Auch die Realteilung soll berücksichtigt werden. Es müsse 3 Häuser für 3 Segmente geben (Frei finanziierter Wohnungsbau, Geförderter Wohnungsbau 1.

Förderweg, Baugemeinschaften (Förderfähig)). Carsten rechnet die benötigten qm je nach Typ zusammen und notiert die Zahlen auf dem Skizzenpapier. „Die Tabellen müsst Ihr Euch mal machen, dann weißt Du, dass die öffentlich geförderten die größten sind. Wo kommt der frei finanzierte hin? Das ist der Beste!“ Dies seien die großen Wohnungen, die für den Investor am lukrativsten (da am teuersten zu vermieten) seien. Carsten fordert sie auf, über die Positionierung nachzudenken und auf die Realteilung zu achten. Er weist auf das Flurstück hin, auf dem die Gebäude nachher stehen werden und erklärt, dass SAGA, Bayrische Hausbau und Genossenschaften sich den Betrieb teilen werden. Die Bayrische Hausbau wolle die „Kuchenstücke zusammenhalten“. Im Anschluss klären sie die Erschließung der Dachgärten. Carsten zeichnet dabei auf den Ausdrucken, legt aber immer wieder auch Zeichenpapier über die Dokumente und skizziert darauf, verdeutlicht seine Argumentation über Skizzen und Zahlen. Er weist darauf hin, dass die Qualität der Wohnlage am Panoptikum am besten sei. Daher solle hier die Fassade verlängert werden über Einkerbungen / Vor- und Rücksprünge. J und B diskutieren die daran anschließende Frage der Erschließung. Carsten wendet ein, dass dies ein Wegerecht über ein fremdes Grundstück bedeuten würde. Stattdessen kommen alle auf die Erschließung über den Innenhof. Carsten: „Ja, das könnte gehen, dann könnte man da die Kerne und hier schöne Wohnungen machen.“ (zeigt jeweils mit dem Stift auf seine Skizze und das Modell). Er gibt aber den Hinweis, dass eine dann nötige Erschließung über Treppe UND Aufzug nervt. „Man muss sich doch nur mal sich selbst vorstellen.“ Er wendet sich an Tim mit der Frage, ob ihn es nicht nerven würde, mit Fahrrad und Einkaufstaschen Treppe und Aufzug überwinden zu müssen, um zur eigenen Wohnung zu kommen. Tim lenkt ein. Tim, Carsten und Theo denken über verschiedenen Erschließungen nach und besprechen diese, Lena sitzt still daneben und schreibt gelegentlich mit. Wenn Carsten skizziert, sehen alle 3 zu und schweigen. Er wendet sich an Tim: „Guck erstmal, ob Du hinkommst. Wenn ja, dann kannst Du einen Hochpunkt setzen, aber ein Hochhaus im Wohnungsbau wird teuer. Das verteuert alles um 30 %. Wenn man das macht, sollte man ein richtiges Hochhaus bauen.“ Sie wenden sich dem Haus mit den kleinen Wohnungen zu. Carsten schlägt vor, sich an den Grundrissen der Hamburger Schlitzhäuser zu orientieren, also einen langen und schmalen Grundriss zu konzipieren. Er skizziert seine Idee weiter auf Papier. „Auch hier ist wieder die Frage, ob ein Mittelflur nicht besser wäre.“ Theo wendet ein, dass das ein bisschen wie bei den Fischerinseln sei. Carsten entgegnet lachend: „Alles ist wie die Fischerinseln.“ Sie diskutieren weiter die Ausrichtung der Wohnung und deren Erschließung. Problematisch scheinen die Größe des Innenhofs und der 1500 qm Saal im UG. Carsten fordert sie auf, erst mit den Wohnungen anzufangen, und die Tiefgarage erst später zu planen. Carsten weist auf die Qualität der 6. Etage hin, dies sei das Wichtigste. Hier gehe es um die Qualität von Wohnungen. Durchstöße sollten nicht über alle Geschosse gemacht werden. Das 4. Geschoss müsse funktionieren, rausnehmen könne man immer. Tim weist darauf hin, dass sie sehr investorengerecht denken würden. Nein, kontert Carsten. „Nur an die Qualität der Wohnungen. Es ist schwer, für so viele kleine Wohnungen Qualität hinzubekommen.“ Tim soll den Sockel organisieren, Theo sich das 2.-7. Geschoss ansehen. Man müsse das Puzzle weiter zusammensetzen. Nun soll es mit dem Hotel weiter gehen. Carsten weist darauf hin, dass die Zimmer zu Reeperbahn am attraktivsten seien und dass dort die Bar hingucken müsse. Es sollen so viele Zimmer wie möglich auf die Reeperbahnseite. Das Hotel hat 150 Zimmer. Carsten fragt Tim, ob er einmal in einem solchen Hotel gewesen sei. Tim antwortet mit einem Nein, vielleicht, er sei nicht sicher. Carsten weist auf die hohe Frequentierung und die Zugangskontrolle hin. Der Stadtbalkon sei öffentlicher Stadtraum im Haus, so Tim. Carsten findet das schwierig und meint, dass es entweder öffentlich oder privat sein könne. Theo weist beim Thema Eingang auf das Hyatt in der Mönckebergstraße hin. Carsten bejaht das, weist aber darauf hin, dass unten in der Woche immer jemand vom Hotel steht. Er fragt nach Ideen für den Stadtbalkon und die Lobby. Carsten findet wichtig, dass das Erlebnis ‚Hotel‘ in der Lobby gegeben sein muss. Er spricht die Frage der Rettungswege an. Carsten nimmt immer wieder einmal das Lineal zur Hand und misst Maßstäbe und Längen am Plan (z.B. die Länge der Fluchtwege). „So, jetzt haben wir nur noch dieses Thema: FabLab.“ Er findet, dass es von der Reeperbahn aus sichtbar sein und neugierig machen soll. Er fragt, ob man es in die Nähe des SAGA Baus positioniert bekomme, dort wünsch er eine größere Konzentration.

Er zeigt auf den Plan und die Kogge und fragt, was das sei. Er kommentiert, dies sei ein Flurstück für sich und dass das doch passe. Tim fragt nach der Tiefgarage. Carsten sagt, er wolle das noch einmal ganz kurz zusammenfassen und notiert parallel Skizzen und Stichpunkte auf dem Skizzenpapier. Ein anderes Skizzenpapier zerknüllt er. „Das probiert ihr mal, ne?“ sagt er zu Tim, Theo und Lena und zeigt dabei auf die Skizze.

Das nächste Thema sind die Stellplätze: 200 sollen hineinpassen, aber nicht geplant werden. Alle finden das verwunderlich.

Carsten hat noch Fragen zum Saal im UG. Er fertigt wieder parallel eine Skizze auf dem Skizzenpapier an und alle sehen sich gemeinsam die Tiefgaragenplanung an. Er wendet sich an Lena: „Überschlag doch einmal, auf wie viele Stellplätze Du dann kommst.“ Außerdem sollen sie die Flächenlasten über dem Theatersaal im UG klären.

Tim fragt Carsten nach der Mail mit den Antworten aus dem Rückfragekolloquium. Carsten hat sie noch nicht bekommen. Tim solle dort direkt anrufen und nicht warten. Außerdem solle er bei den Emails mit im Verteiler

sein als zuständiger Architekt und sich auch darum kümmern. Sie verabreden für Mittwoch ein kurzes Feedback, um zu sehen, ob sie auf dem richtigen Weg sind.

Carsten: „Lasst uns jetzt erst einmal gucken, dass ein Prinzip funktioniert und ein Gefühl für die Bereiche entwickeln.“ Gemeinsam gehen sie noch einmal zum Modell und sprechen über die Blockrandbebauung und das Spiel mit den Höhen.

#### 10.7.15

Gläserne Werkstatt: Öffentliche Zwischenpräsentation im städtebaulichen Gutachterverfahren/ Präsentation der Entwürfe im Ballsaal Süd im FC St. Pauli Stadion						
Freitag	10.	Juli,	15	-	21	Uhr

Ich gehe allein hin, treffe Lena aus dem Büro, sehe Tim nur im Gespräch, wir winken uns freundlich.  
Ich sehe mir alle Entwürfe an und gehe dann nach Hause.

Danach: bleibe „am Ball“ und recherchiere, welche Entwürfe gewonnen haben: Städtebaulicher Entwurf von niederländische Architekturbüro NL-Architects und BEL-Architekten aus Köln hat gewonnen

Danach: zweiter Wettbewerb zur Planung des Hochbaus, daran nehmen 5 Architekturbüros teil (NL (Amsterdam) und BeL (Köln), Coido aus Hamburg, feld72 aus Wien, Lacaton & Vassal aus Paris, und Ifau/Jesko Fezer aus Berlin), Blauraum ist nicht dabei.

## Transkript des Interviews mit einer blauraum Mitarbeiterin am 19.5.2015

Transkript des Interviews mit Tina am 15.09.2015 in ihrer Mittagspause im Bergtags / Kulturetage Altona

HL: Mich würde noch mal interessieren, was dein Aufgabenbereich bei Blauraum ist. #00:01:50-0#

T: Ich leite den Bereich Presse- und Öffentlichkeitsarbeit und bin dafür zuständig, dass die Arbeiten oder die Ergebnisse quasi veröffentlicht werden und auf Anfragen reagiere, wenn jetzt Zeitungen oder Zeitschriften auf uns zukommen, dass ich denen Material bereitstelle. Ich denke, das ist so (—) #00:02:10-8#

HL: Du hast aber auch Architektur studiert? Oder Stadtplanung? #00:02:15-1#

T: Ja, genau. Ich hab' den Bachelor in Architektur und hab' den Master dann in Urban Design, das ist Stadtforschung (—) #00:02:22-3#

HL: An der HCU? #00:02:23-9#

T: An der HCU. Den Bachelor (—) #00:02:26-9# an der Fachhochschule. Ich wollte aber nach dem Bachelor nicht als Architektin arbeiten, weil mir das einfach zu unmenschlich war. #00:02:36-2#

HL: Oh. #00:02:36-2#

T: Es ist echt- Ich fand das sehr ohne Interaktion und hab' immer während des Studiums gefragt, aber was ist mit den Leuten eigentlich, mit den Leuten die (mit—) #00:02:44-7# der Architektur und hab' mich dann für eine- Ja, vielleicht erfahre ich über den Journalismus ein bisschen mehr und hab' ein Volontariat bei einem Online Portal in München gemacht und danach noch in einer Fachzeitschrift geschrieben. Also das war dann aber auch wieder sehr architektonisch und dann hab' ich (—) #00:03:02-3# , ich brauch mehr ein bisschen zu Stadt. Leit- Also auch theoretisch und deswegen hab' ich mir noch mal den Master angehängt und dann ha- in Hamburg, weil's grad damals- Es gab da auch drei Studiengänge in Hamburg und Berlin und in Cottbus. Architekturvermittlung war das in Cottbus und ich wurde an allen Hochschulen genommen und dann hab' ich aber auch dann für Hamburg entschieden, weil das is' am spannendsten (—) #00:03:27-8#

HL: Was meinst du mit unmenschlich? #00:03:31-9#

T: Ich hatte- Während meines Studiums hab' ich zwar für Menschen entworfen, hab' Gebäude, Wohnhäuser, Tanzschulen und so weiter, aber ich habe- Irgendwie hat mir der Mensch da drin immer gefehlt. Also ich hab' zwar immer versucht mich da rein zu versetzen in das ganze, aber ich war- Ich hatte immer das Gefühl, ich hab' so eine Barriere zu den Menschen. Und würde ich jetzt diese Pläne jemanden zeigen, würde er sie wahrscheinlich nur sehr schwer verstehen, weil einfach da eine spezielle Sprache gesprochen wird in den Klärungstexten, weil die Pläne sehr fachlich sind. Also klar kann man sie, wenn man's erklärt bekommt, versteht man sie ja dann auch, aber es ist so eine - Es ist eine Barriere da, zwischen der Architektur selbst, so der Welt der Architektur und der Öffentlichkeit. Wie soll ich das erklären? Es sind halt- Eigentlich ist es ja ein Thema, das jeden betrifft. Wir befinden uns in Architektur und wir reagieren ja auf Architektur in ihrer Materialität, in ihrer Größe und ihrer Form und ich hatte das die ganze- das Gefühl, dass ich quasi den Menschen die Architektur aufgezwungen habe. Sie quasi in dem zu reagieren haben, wie ich es haben möchte durch die Gestaltung der Räume und das fand ich ein bisschen verstörend, weil ich nicht wusste, ob der Mensch so reagieren möchte in der Architektur und ich sie auch verstehen möchte in dem drin. Ich hab' häufig das Gefühl, wenn ich Freunden, die nicht Architekten waren unterwegs war, sagen sie, ja, das Gebäude ist hässlich und ich hab's aber als Architektin als schön empfunden und hab' eine andere- hab' versucht die Ästhetik zu erklären und dann haben sie, hä, das ist aber komisch. Und dann hatte ich irgendwie das Gefühl, fehlt es mir da an dieser Kommunikation, die zwischen dem Fachbereich Architektur und dem Leihen, der die Architektur ständig konsumiert und sich darin eigentlich aufhält. Klar gibt es - Jeder hat so seine Fachsprachen. Die Naturwissenschaften, die haben ihre Sprache, die ich jetzt nicht spreche. Jeder andere Fachbereich hat ja was, aber ich finde in der Architektur ist man so unmittelbar. Das ist ja so direkt. Das ist ja für uns Menschen eigentlich und ich hatte während des Studiums einfach das Gefühl, ich plane einfach, dass es gut aussieht und (—) spektakulär und dass sich die Leute möglichst- Also dass die das- Also das ist so eine Bewunderung

eigentlich stattfinden sollte in dem Gebäude, aber nicht andersherum. Also die Perspektive war einfach unterschiedlich. Hab' ich das jetzt irgendwie? #00:06:25-3#

HL: Also ich finde es nachvollziehbar. Und hast du jetzt das Gefühl, dass du an einer Schnittstelle sitzt, wo du die Entwürfe vermitteln kannst? #00:06:35-4#

T: Mmh. Nein. Also wenn ich jetzt ganz ehrlich bin, habe ich quasi den Auftrag, die Sachen, die gemacht werden zu vermitteln, ja, das stimmt, aber die Idee dahinter wirklich - Das ist ja nur ein Büro, das sind ja nur die Projekte, die sie machen und ich muss jetzt auch sagen, die sind jetzt auch nicht immer supergut, aber ich muss sie natürlich vertreten nach außen hin, das ist natürlich klar, auch wenn ich kritisch sie dann auch mal hinterfragen mag, was ich aber auch gut finde, weil es dann zu einem Diskurs kommt und so weiter, aber ich denke, diese Aufklärung, das müsste an anderes- Das müsste auf einer andere Ebene stattfinden. Also jetzt nicht vom Büro aus, weil es da auch wieder nur ins Fachpublikum geht. Also wir sprechen wieder andere Architekten an, weil wir uns auf Portalen präsentieren, die für Architekten sind. Klar kommen wir auch mal in die Presse, aber da ist es auch eher eine sehr oberflächliche Auseinandersetzung. Also ich seh jetzt keinen Fortschritt, in dem was ich mir eigentlich ursprünglich erhofft hatte. Aber nichts desto trotz finde ich es wichtig, dass Architektur kommuniziert wird. Das ist auf jeden Fall ein - Das machen viele bewusst nicht und ich finde aber, sowas äußert sich dann tatsächlich in solchen Momente wie- Also solche Momente wie zum Beispiel bei den Esso Hochhäusern, wo dann diese öffentliche- Ist ja auch- Das war ja noch nie der Fall, dass man einen Wettbewerb öffentlich macht und plötzlich den Zwischenstand zeigt von allen gewusst. Das ist ja - Ich hoffe, dass das häufiger passieren wird, einfach weil es dann die Möglichkeit gibt sich Info zu holen von den Leuten. Also es ist eine direkte Kommunikation und da spielt dann auch wieder die Vermittlung der Architektur darüber- der Grafik, des Bildes. Wir arbeiten- Architekten arbeiten ja nur mit Bildern im Prinzip und Bilder können gefährlich sein. Also das ist (—) #00:08:52-2# Nämlich da ist in solchen Momenten, wo man wirklich die Möglichkeit hat mit dem Bürger, mit dem Nutzer eigentlich den Kontakt sucht, finde ich es unglaublich wichtig, seinen Entwurf oder die Idee richtig zu kommunizieren, damit das auch der Bürger versteht und damit der nicht von irgendwelchen Plänen erschlagen wird, die er nicht lesen kann. #00:09:16-8#

HL: Und wenn du dir- Die Auseinandersetzung mit dem Bürger oder den Wünschen und Bedürfnissen der Bewohner oder späteren Nutzer, das ist ja eine Perspektive. Aber wie würdest du- Oder gibt es sowas wie so einen- Oder vielleicht andersherum gefragt. Wie lernt man ein Gebäude zu konzipieren beziehungsweise, was sind erste Schritte in der Wissensproduktion? Wie lernt man das im Studium und wie ist es später das in der Praxis? #00:09:46-2#

T: Also im Studium geht man häufig nach irgendwelchen- Aber das ist jetzt auch schon eine Weile her das Studium, aber man hat natürlich- Man lernt über Proportionen. Also was könnte Ästhetisch sein. Man hat natürlich dann auch diverse (—) #00:10:03-0# Normen, das ist in Deutschland besonders krass. Also du hast da nicht wirklich viel Platz, um dich jetzt auszutoben, das heißt du hast meistens- Also ich hab' das häufig so gehabt, dass ich dann einfach meinen (Neu—) #00:10:12-1# hatte, das ist so ein Spezialbuch, indem halt alles schön drinsteht, wie breit alles ist, welche Radien man so als - zum Beispiel als jemand im Rollstuhl benötigt, das ist dann- dadurch generierst du im Prinzip schon Fläche. Also jetzt bei barrierefreien Gebäuden. Aber das ist so im Prinzip - Man lernt es aus Büchern von irgendwelchen Menschen, die das irgendwann mal beschlossen haben vor vielen, vielen Jahren. Vielleicht gibt es auch aktuellere Bücher. Da bin ich jetzt eben überfragt. In der Praxis sieht das ähnlich aus, würde ich jetzt mal vermuten. Also ich hab' jetzt wirklich nicht viel Erfahrung als Architektin, aber es ist eine Routinesache und wenn ich so meine Kollegen höre, dann ist es häufig so- arbeitet man halt nach, wie möglichst platzsparend und möglichst effizient zu planen und - Aber es ist häufig eine Planung, die nicht- oder dieses- Genau. Ja, diese Planung ist eigentlich häufig nicht aus der Perspektive des Nutzers heraus, sondern aus der- Also es ist wirklich eine Top-Down Planung, wenn man das so als Top-Down und Bottom-Up bezeichnen kann. Es ist häufig irgendwie- Man muss sich an bestimmte Regeln halten, die gesetzt sind vom Bauherren oder von dem Auftraggeber. Das muss man erfüllen und dementsprechend so- daraus generiert sich das eigentlich. Also man bricht das immer weiter runter bis man dann in den Grundriss kommt, der möglichst simpel und möglichst effizient und möglichst kostengünstig gestaltet werden soll. Also diese Qualität hinter den Räumen, die wird glaub- meines Erachtens nicht mehr hinterfragt. Also was macht der Raum mit mir, wie kann ich den Raum wahrnehmen. Ich frage mich häufig im Büro, würdet ihr drin wohnen wollen. Das ist so- Das stört mich auch in der Architektur. Aber ich glaub', das ist- Das muss halt schnell gehen. #00:12:23-7#

HL: Das Geld. #00:12:24-0#

T: Eben günstig sein. Deswegen ist das sehr pragmatisch. Diese- Was man an der Uni vielleicht sogar noch hatte, wo man sich ein bisschen - Jede Uni ist natürlich auch anders. Jede Uni lehrt auch anders und das finde

ich auch das Schöne eigentlich dran, aber je nachdem wie man sich dem Thema annähert. Also in der Uni hast du einfach mehr - kannst du mehr spinnen und kannst du einfach mehr testen. Ich glaub da findet vielleicht noch am ehesten die Aus- eine Auseinandersetzung mit dem, was findet später statt oder mit dem Nutzer. #00:13:00-0#

HL: Und warum kann man das später in der Praxis dann nicht mehr? Wieder meine Perspektive als Leihe. Vielleicht wünscht sich so jemand wie Porsche ja auch mal was ganz anderes und weiß selber nicht was es ist. Gibt es solche Aufträge nicht auch manchmal? #00:13:15-8#

T: Ich würde jetzt mal sagen- Also ich bin jetzt nicht so erfahren, aber ich würde sagen, eher nein, weil es natürlich für die um Effizienz geht. Also ich glaube, die haben- Also heutzutage in dieser Gesellschaft, in der wir momentan leben ist es einfach die Effizienz, die- kostengünstig alles zu halten, aber maximale Produktion des ganzen. Aus dem - dieses macht mal, seid mal frei, hab' ich- Also hab' ich noch nie erlebt. Aber ich bin jetzt auch nicht wirklich - Ich bin erst seit Mai jetzt dabei im Büro, deswegen hab' ich jetzt auch noch nicht so viel miterlebt, aber die meisten sind wirklich auf die maximale Auslastung mit dem maximalen Profit. #00:14:05-1#

HL: Wie bekommst du das mit, wenn zum Beispiel bei Blauraum einen Auftrag bekommt, baut mir mal ein Haus, was passiert dann. Also wer ist da sozusagen von Tag eins, Stunde Null involviert bei euch. Was passiert dann? #00:14:23-3#

T: Also in der- #00:14:27-9#

HL: Nicht in der Wettbewerbsabteilung, sondern- #00:14:29-9#

T: Also das kann ich jetzt auch nicht so hundertprozentig beantworten, weil es ein Geschäftsführer machen- Also das geschieht tatsächlich mit Geschäftsführer trifft auf Bauherren. Es wird besprochen, was gewünscht ist und dann wird halt abgewogen, ob das Blauraum leisten kann und möchte. Dann müssen natürlich Dinge geklärt werden, wie wer macht noch mit beim- Dann braucht es natürlich noch weitere Fachplaner, die das mit planen sollen und das muss dann eben das Team zusammengestellt werden. Wer ist dabei? Und dann auch Angebote, was es kosten wird, was es kosten soll. Das muss ja alles durchgeplant werden. Aber das passiert alles bei der Geschäftsführung und dann wird, je nachdem wie sich dann entschieden wird, bekommt man den Auftrag oder eben nicht. Wenn der Auftrag dann erteilt wurde, geht es dann in die Grundlagenermittlung rein. Den Ort- Dann kommen praktisch die ersten Architekten mit ins Spiel, wobei ich jetzt echt nicht weiß wie- also wie hundertprozentig diese Information ist. Vielleicht wenn du noch mal mit einem Architekten sprichst, wird er dir vielleicht etwas anderes erzählen, da würde ich mich eher an ihn wenden, als - Weil das ist jetzt - das ist jetzt so wie ich es mitbekomme im Büro. Weil ich werde nicht involviert in das ganze, das ist nicht mein Thema, erstmal nicht. Aber ich meine, dass dann ein Architekt dann den Ort- die Information zum Ort bekommt. Im Idealfall persönlich auch noch mal hinfährt, sich das mal anguckt, meistens mit Fotos dann arbeitet oder mit Google Maps, diese Streetview Flats und dann genau- Und dann geht's halt los, was- wie ist der Ort, was kann man damit machen und dann kommen erste Entwürfe. Aber nicht hundertprozentig sicher. Also deswegen gerne nochmal bei einem Menschen - #00:16:36-0#

HL: Ja. Also ich hab' ja natürlich jetzt auch nur einen Blick in ein Projekt, aber das- So war es auch. Ja, das es eben der Wunsch ist, noch einmal von Anfang an mit zu bekommen. Aber so haben Boris und Svenja das auch beschrieben. Du hast vorhin gesagt, die Macht der Bilder wäre gegeben und auch gefährlich. Das ist das eine, sozusagen, dass die Architektursprache natürlich die von Plänen und so weiter- Also dass die sozusagen eine eigene Praxis, in die man sich reinfuchsen kann, die man lernen kann. Wenn man sich die andere Seite anguckt, nämlich die der - Das ist sozusagen die Nutzerperspektive, ich kann mich in Pläne reinfuchsen und kann das lernen. Auf der anderen Seite die Architekten bewegen sich ja, nicht nur was die eigene Plan-Erschaffung-Praxis angeht, sondern auch sonst in einer Bilderwelt. Das fand ich jetzt so bemerkenswert, dass eben viel tatsächlich über Bildarchitekturen auch gearbeitet wird. #00:17:49-6#

T: Also meinst du die Visualisierungen dann? #00:17:53-0#

HL: Nein, gar nicht so sehr die Visualisierung, sondern die - Na, wie komme ich auf Ideen, was könnte da noch möglich sein. Dass sozusagen viel über die Google Bildersuche geguckt wird. Was gibt es sonst noch. Wer hat wo welches Haus gebaut und das wird sich eben angeguckt und dann werden. Also dieses, ich weiß nicht, (Mood Board) #00:18:15-7# oder dieses Mind Map, was Boris und Svenja beispielsweise auch gemacht haben. Das war ja. Da haben sie ja ganz viele kleine Bildbeispiele zusammen gesammelt, die sie

von überall auf der Welt in irgendwelchen Architekturbänden, -bildern, wie auch immer, gefunden haben und sie haben ge- Okay, das könnte ein- So stellen wir uns den Eingang vor, so stellen wir uns das vor und so weiter und sofort. Das heißt, die Recherche funktioniert auch auf der Seite über Bilder. Oder? #00:18:41-1#

T: Ja. Also auch - Klar wenn man ein Urban Gardening Bild sieht, kann man sich das sehr gut vorstellen. Es sind ja auch die Handlungen impliziert. Auch Handlungsanweisungen im negativen Fall. Sie sagen, eben könnte das- es soll das und das sein. Deswegen sind Bilder auch wieder in- meiner Meinung nach, können auch gefährlich sein, weil sie eben Dinge ausschließen, die vielleicht an dem Ort doch noch möglich wären, aber dadurch dass da jetzt schon ein Bild damit behaftet ist, hat der Ort schon eine Identität bekommen. Ich finde es trotzdem an sich, finde ich es eigentlich ganz gut so eine Recherche zu machen. Das muss jetzt keine Bilderrecherche, aber eine Recherche zu- Also wie gesagt, Recherche macht man ja immer, wenn man irgendwelche Forschungen, dass man- was gibt es. Dass es dann in Architektur welche Projekte gibt, die ungefähr diese- also diese Punkte haben, die man - die man benötigt für seinen Entwurf, deswegen kriegt es dieses, ich nenne es jetzt mal, learning from eigentlich ganz praktisch, also um sich zu inspirieren. Dann kommt natürlich dein eigenes Wissen noch dazu, das man mitbringt, seine eigenen Erfahrungen, die man dann mit einfließen lässt in das ganze und aus dem generiert man das. Und bei Bildern ist das- Ja, es ist - Ein Bild erklärt halt mehr als ein Text. Ein Bild ist natürlich- Wird schneller erfasst und Leute- wir gucken gerne Bilder. Es ist einfach eine- Ich glaube, das ist auch noch mal so eine Forschung für sich, die Bildsprache eigentlich. Da gibt es ja auch irgendwie - Ich hatte auch mal einen Kurs besucht zum Thema Bilder und was eigentlich auch Renderings mit uns machen. Weil sie implizieren ja schon etwas und zeigen eigentlich- Sie zeigen ja das fertige Bild. Gebäude, wie's sein soll und vielleicht ist das nicht immer gut. #00:20:55-1#

HL: Und welche Nutzer da drin sind, ne, diese klassischen- Darüber haben sich Boris und Svenja sich auch totgelacht, dass es immer wieder einen Frau mit Kind gibt, die sozusagen in allen Renderings drin ist jetzt inzwischen. Weil alle halt dieses eine Rendering Programm benutzen. #00:21:09-8#

T: Wie hatten zum Beispiel auch einmal- Ich schau mir die auch immer sehr gerne an, weil die immer die Menschen, die ich spannend finde und wir hatten jetzt einen Wettbewerb in Berlin und das war relativ- in einem relativ hippen Stadtteil und natürlich mussten dann die Hippster mit ihrem Single (—) #00:21:24-4# dann auch noch mit ins Bild rein. Wo du dann siehst, wen soll es ansprechen. Dann hab' ich irgendwo eins gesehen oder irgendwann mal davon gehört, dass es in einem Entwurf ein Rendering gab, wo ein Typ auf seinem Balkon Refugees Welcome als - Also diese Plakat dann halt hatte und das auf einem Rendering. Ich meine, das sind dann schon so Sachen, die - Man kann- Bilder haben schon Macht, also man kann da schon viel mit erzeugen. Also Begehrensproduktionen. #00:22:06-4#

HL: Auf der anderen Seite, wenn alle einen- Oder ich hab' mich halt zwischendrin gefragt, wenn alle auf einen gewissen Fundus von Bildern zurück greifen, die jetzt auch gerade bei- Es gibt diese eine Plattform, wo- die anscheinend auch - also eine Bilderplattform, wo anscheinend auch viel Inspiration für Architekten- Ich hab' den Namen jetzt schon wieder vergessen. #00:22:26-9#

T: Pinterest. #00:22:26-4#

HL: Ja. Das ist ja nicht nur für Architekten, sondern auch für, ne- #00:22:29-9#

T: Genau. Ich kenn die nicht mal. Man muss sich dafür anmelden, deswegen- #00:22:34-8#

HL: Ich hab' bis jetzt. Das ist auch für Inneneinrichtungen ganz wunderbar. Also für Normalos wie mich zum Beispiel. Ich hab' das darauf nämlich auch mal gemacht. Was ich mich gefragt ist, ob das nicht- Denn letzten Endes dann dazu führt, dass man sozusagen immer auf dieselben Dinge zurück greift. #00:22:59-3#

T: Ja. Würde ich schon- Bestimmt, weil man hat ja immer dieses Bild- also man- das Bild ist einfach nicht veränderbar. Es ist ein- ein Bild. #00:23:14-5#

HL: Ja. #00:23:16-5#

T: Es ist echt- Ich kann das nicht anders erklären. Stimmt, das lässt ein neues nicht zu. Ja. #00:23:25-5#

HL: Wenn du dich an deine eigene Entwurfspraxis erinnerst, selbst wenn die nicht so- Wenn du dich daran erinnerst und das jetzt mir deiner- so jetzt mit dem Prozess bei Blauraum vergleicht, was sind denn, was

würdest du sagen, was sind so Momente, wo nochmal Wissen produziert wird oder wo so Aha Momente stattfinden? Also klar, man informiert sich erstmal über wieviel Quadratmeter Platz habe ich da überhaupt auf dem Stück Erde, dann wieviele Stockwerke darf ich da bauen. Also die ganzen Prämissen sozusagen, aber da gibt es ja auch Momente von, keine Ahnung, von irgendwas, wo - die so klassische Aha Momente sind. #00:24:20-5#

T: Also ich hab' das ja weniger, weil ich ja nicht entwerfe. Also ich mache ja keine (—) #00:24:28-7#, aber wenn ich Texte schreibe, ich muss ja dann Pressemitteilungen und Kurz- so Projektbeschreibungen machen, dann setze ich mich mit dem Entwurf schon auseinander und schau ihn mir an und versuche so mein Wissen, das ich habe, da anzuwenden und wenn ich nicht weiterkomme oder ich bin einfach nicht drin in dem Projekt, dann gehe ich zu einem der Geschäftsführer, die erklären mir das nochmal und dann kommen ganz viele Aha Momente, weil mir dann erklärt wird, dass bei der Fassadengestaltung ist das, dass die so und so gewählt wurde, weil dann man - Bei einem konkreten Beispiel. Wir haben jetzt eine Schule fertig gestellt und ich habe dann wirklichen Bilder gesehen, ein Rendering habe ich gesehen und dachte mir so, sieht ganz nett aus und dann habe ich mich mit Volker zusammengesetzt und dann hat er mir noch erzählt, dass an der Fassade, die hat an dem Eingangsbereich so Fliesen, die oben blau sind und unten ins Grüne gehen und das sollte quasi so das aufgreifen der Umgebung sein vom Himmelblau ins Grün, weil drumherum sind Bäume, was eigentlich ganz schön ist, weil es dann wieder die Umgebung- Also auch die Umgebung (— baulich) #00:25:56-0# interagiert und gleichzeitig ist im Gebäude setzt sich dieses Farbkonzept fort und ist für die Schüler als jahrgangsdefinierende Farbe quasi. #00:26:11-1#

HL: Also die Kleinen unten grün zum Beispiel und die größeren oben blau. #00:26:13-7#

T: Genau. #00:26:12-8#

HL: Ah, cool. Super. #00:26:15-1#

T: Und das war so für mich so ein Aha Moment, weil das konnte ich nicht rauslesen aus diesem Außenbereich. Es gab keinen Innenraum im Rendering zum Beispiel. Also ich habe schon eine Vermutung gehabt mit diesem Außending, das ist der Himmel und die Bäume sind, aber das war für mich dann nochmal, okay, cool. Weil zum Entwerfen selbst- Nein. Also ich hab'- Ich gehe halt ganz anders an das- Ich habe ja schon fertige Sachen, deswegen - mit denen ich dann- Weil ich dann. Ja, ich entwerfe (—) #00:26:58-0# Ich schreibe da die Texte, deswegen- #00:27:03-5#

HL: Meine Vermutung wäre jetzt, also wie ich es beobachtet habe, das ist- Klar, natürlich bei so was wie-sich die Vorgaben durchlesen oder den Auftrag, die Auslosung insgesamt- Aber dass es dann sowohl beim Ortstermin als auch bei den Besprechungen und beim Modell- Also dass es schon immer so einzelne Momente gibt, wo man über das Tun erfährt, okay, da muss man nochmal ran, das funktioniert so nicht, das muss man ändern, das klappt anders als gedacht oder - und da sind halt so klassische Momente von Austausch. Also wenn Rüdiger oder Volker oder so nach oben gekommen sind- #00:27:38-1#

T: Ja, genau. #00:27:38-5#

HL: -dann gab es wieder einen Aspekt mehr, der bedacht wurde und der mit eingeflossen ist, als auch wenn, keine Ahnung, (—) #00:27:44-5# irgendwie gesagt hat, habt ihr schon mal da und da geguckt und so. So Momente von Austausch, besprechen, darüber selber nochmal reflektieren. Genau. #00:27:54-6#

T: Das findet- das finde- das finde ich auch super. Also weil du einfach - Du hast dein Wissen und wenn du im Team arbeitest, ist es- oder wenn du einfach kommunizierst, was du gerade tust, findet immer- kommt immer ein- kommt immer ein neuer Eckpunkt dazu, jeder hat noch eine Idee, weil er dann sein Wissen mit reinbringt, das er sich über die je- über sein Studium und über seine Arbeitszeit angeeignet hat. Also ich finde das einen sehr wichtigen Moment, weil ich finde, das bereichert einfach den Entwurf in dem Moment in der Arbeit. Ich kann das jetzt nur von meinem Studium, als ich das Urban Design studiert habe, hatten wir viele Forschungen und wir saßen dann vor unserem- wir haben sehr- mit A4 Papier gearbeitet an den Wänden. Das hing da und dann konnte man- dann saßen wir da vorne und haben überlegt und dann kam jemand dazu und hat sich dazu gestellt und gesagt, was ist denn das und so kam man ins Gespräch und das fand ich immer- Das waren die besten Momente eigentlich in der Produktion von Wissen. (—) #00:28:51-2# einfach mal den Input von jemand anders (—) #00:28:52-5# Ich habe dazu aber mal einen Artikel gelesen, nimm dir doch den mal zu Herzen. Ich glaub- Also ich kann mir sehr gut vorstellen, dass das für einen Wettbewerb auch so abläuft. Kommunikation ist eh super wichtig. Also - Was da jetzt unten in der Ausführung

sicherlich auch stattfindet, wenn Details gezeichnet werden und dann funktionieren sie nicht, dann geht man kurz zum Kollegen und fragt mal nach, so kannst du mal helfen oder wie könnte man denn das lösen dieses Problem an dieser- an diesem Punkt. (—) #00:29:28-6# so was und dann kommt der nächste Kollege und der hat vielleicht eine Idee und dann- also so. Also, ich glaub', dass das- das finde ich auch das gute, dass das auf jeden Fall sehr viel stattfindet da. Bei uns auf jeden Fall. #00:29:47-9#

HL: Noch mal zurück zum (Leser) #00:29:50-2# Als ich irgendwann - ich glaube, irgendwann auf der Webseite gelesen zu haben, dass, ich weiß nicht mehr wer, Rüdiger, Volker auch einen Artikel oder ein Buch darüber geschrieben hat, über wie entdecken, entwerfen und die Nähe von- von- #00:30:03-2#

T: Da weißt du mehr als ich. Mhm. #00:30:06-5#

HL: Kann aber auch sein, dass ich das gerade verwechsel, aber- Ich meine- #00:30:08-7#

T: Also sie veröffentlichen schon hin und wieder was, aber- #00:30:13-4#

HL: Aber eigentlich hättest du es dann ja in die Finger bekommen oder? Weil du ja darüber schreibst. #00:30:18-2#

T: Eigentlich schon. Also wenn das jetzt ein paar Jahre zurück ist, dann nat- dann hab ich es natürlich noch nicht gesehen. #00:30:24-2#

HL: Nee, das war mit Sicherheit - #00:30:29-4#

T: Vielleicht gab es mal einen Vortrag oder so. #00:30:29-9#

HL: Ja. Kann auch sein, dass das ein Vortrag war. Ich guck nochmal nach. #00:30:36-5#

T: Gern. Oder war das diese Ausstellung von der Skizze? Wo es um Skizzen ging? #00:30:48-3#

HL: Ja. Stimmt. #00:30:49-0#

T: Wie entwerfen eigentlich Architekten und dass eine Skizze eigentlich mittlerweile in nur so einer digitalisierten Welt total (isoliert) #00:30:54-8# ist. #00:30:56-5#

HL: Stimmt das war das. Genau. #00:30:56-9#

T: Ja. Da haben Skizzen und Renderings ausgestellt. #00:31:03-3#

HL: Ah, okay. Aber das waren mehrere beteiligte Architekturbüros? #00:31:04-7#

T: Mhm. #00:31:04-7#

HL: Okay. Mhm. Aber dann ist das natürlich klar auch Thema, diese- Ich weiß nicht mehr, ob das Freddy beispielsweise irgendwann mal sagte, dass es ein Haus gäbe, was jetzt in Holland gebaut worden wäre, was eben ganz mit diesem Renderingprogramm schon entworfen worden wäre. Also gar nicht das Renderingprogramm nur zur Visualisierung benutzt worden wäre, sondern auch schon für den Entwurf und dass das anscheinend- #00:31:29-8#

T: Meinst du den 3D Drucker, das 3D gedruckte Haus? Weil das wird gerade gebaut in Holland. #00:31:37-4#

HL: Nee, ich glaube, das ist schon gebaut. #00:31:38-3#

T: Ja, ist das so? #00:31:38-9#

HL: Ja. #00:31:40-7#

T: So ein schwarzes? #00:31:41-5#

HL: Ja. #00:31:43-5#

T: Das ist ein 3D gedrucktes Haus. Also das wurde quasi durch einen 3D Drucker gejagt und das damit gebaut. Die Inhalte. #00:31:52-5#

HL: Wow. Okay. Dann habe ich das auch richtig verwechselt. Alles klar. #00:31:58-6#

T: Aber möglich. Also das 3D - Also ich glaube 3D Drucker sind auch ziemlich. Also werden nochmal einiges ändern bei uns, Arbeitsprozesse und so weiter. #00:32:10-0#

HL: Weil zum Beispiel so was wie Modellbauen dann entfällt. #00:32:16-5#

T: Tut es ja jetzt schon mehr oder weniger, weil ja quasi - weil meistens (—) #00:32:18-7# die meisten Aufträge raus- also (—) #00:32:20-9# das jetzt nicht, aber viele Aufträge werden an spezielle Modellbauer gegeben, weil die einfach dann mit dem Holz und die anders- die haben das Material und die Maschinen dafür (—) #00:32:35-4# Aber so das Entwurfsmodell, dass was du auch oben viel gesehen hast mit diesen (Styrodur) #00:32:41-6# , das Prin- das muss bleiben. #00:32:45-9#

HL: Warum? #00:32:46-4#

T: Weil das auch noch mal die Volumina eigentlich darstellt. Weil das (passt — auch den Flächeindruck, ist nur eine 2D Zeichnung und — außen) #00:32:57-0# die kannst du zwar 3D zeichnen, aber du hast- du siehst es nicht in- so- Es ist nicht greifbar, weil es eine Zeichnung ist und wenn du es dann wirklich in der Hand hast und dann mal reinpackst und das im Gesamt anschaust, dann hat es nochmal- ist es nochmal eine andere Form und sich dem anzunähern und zu sehen, okay, scheiße, das- das (—) #00:33:20-7# das ganze Städ- Städtebau- Also der Städtebau drumherum oder es ist viel zu klein, ich muss es größer machen. Also ich finde es ist- ich finde es eigentlich schon ganz gut so Volumina darzustellen im städtebaulichen, aber auch wenn du so einen Arbeits(—) #00:33:33-7# machst von- von Räumen, dass du dann einfach siehst, okay, irgendwie passt das jetzt von den Proportionen nicht. Das ist viel zu komisch zu- zu klein und also zu schmal, das- und so weiter. Ich ha- ich hab es jetzt oben noch keine- Also ich hab sie oben bisher nur städtebauliche Modelle bauen sehen. Ich hab die, glaub' ich, gar keine, wo sie so ins 1 zu 50 oder 1 zu 100 reingegangen sind, das habe ich, glaub' ich, noch gar nicht gesehen. #00:34:03-6#

HL: Wenn man das auslagert, also wenn man das abgibt und nicht selber macht, das Modell des Hauses oder des Baukörpers, dann selber, ist das schade oder ist das irrelevant, ob man das selber baut oder nicht. #00:34:21-4#

T: Also ich glaube das ist halt der letzte Schritt. Das heißt, das Ding ist schon fix, da kann man nichts mehr daran ändern, von daher würde ich sagen, es ist dann am Ende irrelevant, ob man das selber macht oder machen lässt. #00:34:37-3#

HL: Dass heißt, dann hilft es mehr dass- #00:34:39-4#

T: Das Arbeitsmodell, das während- #00:34:41-0#

HL: Das städtebauliche Arbeitsmodell- #00:34:40-8#

T: -das ist wichtig. Und - Also das städtebauliche zum einen, aber auch das normale Modell. Also das Gebäude selbst. Städtebau ist ja meistens 1 zu 500, 1 zu 200 vom Maßstab. Nichts falsches sagen. Und das normale Modell ist ja dann in der Regel 1 zu 50, 1 zu 100. Also ich habe in meinem Studium musste ich in meiner Bachelor Thesis musste ich ein 1 zu 500, 1 zu 200, 1 zu 100 und 1 zu 50 Modell abgeben. #00:35:12-6#

HL: Wow. #00:35:12-9#

T: Das war (—) #00:35:14-8#

HL: Auf der anderen Seite, dann kann man es auch wirklich oder? #00:35:20-9#

T: Ich hab es gehasst, aber ja. Ich bin sehr langsam im Modellbau. Das war für mich immer das schlimmste an dem Entwurf Modelle zu bauen. Hat irgendwie keine Spaß gemacht. Aber ich bin halt- ich mag nicht- ich bastel nicht gerne und deswegen- Aber beim 50sten dann siehst du dann tatsächlich schon den Aufbau, den Bodenaufbau, (—) #00:35:42-0# eine Decke hast und so weiter. Und da habe ich auch häufig gemerkt so ups, ist doch ein bisschen niedrig geworden. #00:35:51-3#

HL: Wird kein klassischer Altbau. #00:35:56-4#

T: Nein. #00:35:59-6#

HL: Okay. Wobei man sich den ja heutzutage eh nicht mehr leistet oder? #00:36:00-9#

T: Die alten- #00:36:02-7#

HL: So hohe Decken zum Beispiel irgendwie - Ist auch was, was- #00:36:03-3#

T: Nee, ist nicht sehr effizient muss ich sagen. #00:36:04-9#

HL: Da ist es wieder die Effizienz. #00:36:06-7#

T: Die Effizienz. Genau. Ich finde, das ist so ein Wort so der jetzigen Jahre. Effizient. Es muss alles irgendwie in der Arbeit- Nee, man muss effizient sein und die Arbeit muss effizient sein. Ich finde es spiegelt eigentlich- Ich finde, Architektur spiegelt im Prinzip unsere Gesellschaft eigentlich sehr gut wider, indem wie wir gerade sind. #00:36:31-9#

HL: In der- Also im Punkto Effizienz meinst du? #00:36:33-5#

T: Effizienz und - und Schnelligkeit und dieses ganze alles ist möglich, ist es ja auch. Da wird ja auch jetzt eben gerade gejamert, dass die Hafencity, hat es ja auch in Shanghai, dass die das auch in Shanghai aufstellen können, das ist ja egal, man erkennt ja Hamburg darin nicht mehr. Ich mein manchmal so ja, aber wir haben auch Materialien, die wir aus der ganzen Welt verwenden können und deswegen ist- Also ich mein- Es ist einfach ein Zeichen unserer heutigen Zeit, in der wir uns heute befinden. (Was jetzt ) #00:37:07-2# nicht unbedingt positiv gewertet. #00:37:11-6#

HL: Nee. Als Leihe würde ich wieder denken, vielleicht ist das einen Kritik die sich auch so ein bisschen auf die Volumina, auf die Baukörper auch bezieht, weil natürlich ist das relativ ähnlich beispielsweise alles in der Hafencity. Also alle- Keine Ahnung das sind alles Hochhäuser, haben alle eine ähnliche Grundfläche, die da bebaut wird, gehen dann relativ ähnlich mit den Baukörpern um. Klar der eine hebt sich dann mit roten Kacheln und der andere durch schwarze Klinker ab so oder der nächste ist mal weiß, aber- #00:37:45-7#

T: Mhm. Das ist aber auch das Ding. Das ist das was gesetzt wird und das ist die Vorgabe, die eben (Oh Gott — oder — Bauplan —) #00:37:58-9# wir müssen so und so viel Meter hoch, so und so viel Geschosse, die und die Tiefe muss das Grundstück- also ist ja das Grundstück schon vorgegeben und dann hast du halt nicht mehr viel Auswahl. Also wirklich du arbeitest nur noch mit dem was du hast und versuchst da das beste reinzu(—) #00:38:14-2#

HL: Arbeitest ab. Ja. #00:38:19-8#

T: Von daher dieses- die Zeiten wo sich Architekturen (—) #00:38:26-6# Also höchstens solche großen Architekten (Sahadid) #00:38:33-5# oder so, aber die haben auch irgendwie eine- Dinge, die sie einhalten müssen, aber - manchen gelingt das besser, manchen gelingt das schlechter. Das ist- Den Schweizern gelingt das eigentlich immer sehr gut, was die machen. #00:38:52-5#

HL: Ja? #00:38:51-7#

T: Mhm. Ich mag gern- Also die sind sehr fortschrittlich auch im Bezug auf den Nutzer später mal. Also denen ist jetzt dieses- dieser Effizienz Gedanke- klar ist der auch noch da und das soll kostengünstig sein und so weiter, aber trotzdem kriegen sie gute Architektur hin und - #00:39:11-9#

HL: Also Herzog und (—) #00:39:14-5# zum Beispiel? #00:39:15-4#

T: ((lachen)) Also ja die- #00:39:18-7#

HL: Das bot sich jetzt grade an. #00:39:19-3#

T: Mmh. Ich habe momentan ein Lieblingsprojekt in Zürich. Das habe ich auch selber gese- also ich war da auch mal vor Ort- Ich weiß nicht von wem es ist, ich habe es wieder vergessen, aber es ist- es ist- Es heißt Kalkbreite. Das ist im Zentrum von Zürich und es ist ein- das ist eine Genossenschaft, da kann man sich einkaufen quasi als- aber relativ günstig und das ist so eine Co. Finanzierung, das heißt, du finanzierst Leute mit, die weniger Geld haben, aber sie trotzdem zentrumsnah wohnen können und das ist- also auch von den Grundrissen total spannend. Also die haben unglaublich viele Gemeinschaftsräume, was ja eigentlich ganz cool ist für Leute, die das gerne möchten, andererseits - #00:40:05-9#

HL: Teuer aber gut, ja. (—) #00:40:07-5# effizient wiedermal. Oder? Mhm. #00:40:10-6#

T: Ich meine, man ja den Begriff der Effizienz auch in das- in die- in das Handeln der Menschen eigentlich - also ich meine, am Ende ist ja vielleicht so eine Effizienz in den Handlungen. Also wo setzt man denn mit der Effizienz vielleicht an? Vielleicht ist auch effizient, wenn sich Leute wohl fühlen. (—) #00:40:30-9# Wird jetzt- bringt jetzt nicht so viel Geld, aber das ist eher schwer maßbar, aber theoretisch wäre es ja auch eigentlich ganz schön, anders zu sagen, wir wollen ein effizientes Gebäude, aber effizient heißt, dass die Leute sich wohl fühlen, glückliche Bewohner sind, effiziente Bewohner und- Keine Ahnung. Ist eine Spinnerei. Genau, aber dieses Gebäude, das hat dann teilweise dann wenn du einen relativ kleinen- eine kleine Wohnung hast, hast du daneben noch mal einen Raum mit einer größeren Küche, die du dann halt von zwei, drei Wohnungen, Parteien gemeinschaftlich genutzt werden kann, wenn du- wenn du besucht hast, gibt's Jokerräume, die dann dazu gebucht werden. Also nicht gebucht- die kannst du dir dann halt für das Wochenende oder je nachdem wann die Person- wie lang die Person bleibt, noch dazu mieten als Gästezimmer zum Beispiel und wenn du's- wenn dann niemand da ist, da wohnt halt niemand. Und die Grundrisse sind auch- also die- die Zimmer variieren von 5 Zimmern bis 1 Zimmer Apartments. Du hast einen großen gemeinsamen Innenhof, der gemeinschaftlich genutzt werden kann. Du hast oben Gardening- Gardening Möglichkeiten. Es ist- es ist so ein halb öffentlicher Raum, das heißt, du kannst eigentlich als Besucher- wir sind ja auch da rein gegangen, aber du kannst in diesem Hof (—) #00:41:52-5# der ist total öffentlich genutzt und da ist so ein kleiner Spielplatz, glaube ich, und überall waren Kinder und das war total cool, dass die- rumgeflitzt und in diesem Gemeinschaftsraum im Erdgeschoss war eine kleine Bibliothek, da konnte man- mit einem riesigen Sofa, wo man sich hinsetzen konnte und lesen oder unterhalten, mit den andern Mitbewohnern. Die Schweizer haben ja auch Wasch- #00:42:16-3#

HL: Die Waschmaschinen immer im Keller und so. #00:42:17-9#

T: Genau. Und der ist dann auch da gleich in der Nähe gewesen. Also das ist halt deutlich kommunikativer für die Leute. #00:42:24-4#

HL: Und war da- Hat sich das auch von der Gestaltung unterschieden? #00:42:27-3#

T: Ja. Also ich habe jetzt nicht so viel gesehen. Das coole war, teilweise konntest du in die Wohnungen reingucken, weil die so Fensterchen hatten und die waren sehr hell, sehr offen von den Grundrissen, du hattest wenig Wände, hatte ich das Gefühl erstmal. Ich habe jetzt nicht alle sehe- Klar, kann ich nicht in alle reingucken. Sonst von der Materialität würde ich mal auf einen klassischen Massivbau mit einem Stahlbeton vermuten und es war viel bunter. Also hatte jedes Geschoss eine andere Farbe und so was. Und es sah alles total schön ästhetisch aus und das ist immer so ein Ding von den Schweizern, das kriegen die immer ganz gut hin. Aber es gibt, wenn du Kalkbreite eingibst, dann kommt eben das Architekturbüro, dass das gemacht hat und die haben echt tolle Fotos (—) #00:43:25-4#

HL: Die Macht der Bilder, da ist sie wieder. Ich guck mir das gerne an. Hört sich toll an. #00:43:29-5#

T: Es gibt auch- Kennst du- Kennst du bestimmt (—) #00:43:33-0#, der hat auch mal einen Text geschrieben zum Thema die Gefahr von Visualisierungen oder nee, anhand von (—) #00:43:39-8# gab es einen Text. Jetzt bring ich was durcheinander. Ich hab den. Wenn ich- wenn du- also ich weiß nicht, wenn du den möchtest, kann ich den auch noch zuschicken. #00:43:49-9#

## Notiz / Memo zum Interview Tina\_1509015

- leider erst nach Ende der Aufnahme sagt Tina, dass die Architekten immer schon wissen, was sie machen wollen, wenn sie ein Projekt beginnen
- es sei zu wenig Zeit für die Ortsrecherche gegeben (Effizienz)
- die Auseinandersetzung mit dem Ort kommt zu kurz
- sie bedauert, das nicht während des Interviews gesagt zu haben, vielleicht ist das aber auch eine Kritik, die ihr zu „kritisch“ erscheint, davor hat sie Sorge (sie betreut PRmäßig die Blauraum-Projekte)
- Tina bittet um Zusendung des Transkripts, möchte ggf. anonymisiert werden

## Transkript des Telefoninterviews mit Prof. Miriam Carlow / COBE Berlin am 26.10.2015

HL: Darüber unterhalten, wie Leistungsphase eins und zwei normalerweise ablaufen bzw. wie man in der Gängen Praxis das so macht? Vielleicht könnten Sie das, was- #00:02:39-1#

C: - wenn ich fragen darf. #00:02:40-5#

HL: Wie bitte? #00:02:40-8#

C: Welches Büro das war, wenn ich fragen darf. #00:02:43-9#

HL: Na klar. Blauraum. #00:02:44-6#

C: Ah, das is' doch super. Das is' doch 'n super Büro. #00:02:47-0#

HL: Total. #00:02:49-0#

C: (-) #00:02:49-4# glaub' ich, nehme ich mal ganz stark an, genau so. Also man muss ja erstmal im Prinzip ja unterscheiden, ob es ein wettbewerbsbasiertes Projekt oder Büros oder eben ein Direktauftrag. Und je nachdem gestaltet sich das vielleicht ein bisschen unterschiedlich. Bei einem Wettbewerb hat man ja in der Regel eine Ausschreibung, wo auch so ein bisschen Hintergrundmaterial mitgegeben wird. Also zumindest das, wovon die Klienten oder Auftraggeber glauben, also in Regel ja dann die öffentliche Hand, dass es wichtig ist, dass man das denkt oder weiß, sagen wir mal so, inklusive aller möglichen Regularien, welche Gesetze, die gelten, Flächennutzungspläne, B-Pläne oder so. Und bei einem privaten Klienten muss man vielleicht eher selber recherchieren, aber das kommt so ein bisschen auch drauf an, was das für eine Aufgabe ist, für eine Bauaufgabe. Also da kann man vielleicht gar nicht so generalisierend, ich würde nur-generalisieren, ich würde nur unterscheiden zwischen Wettbewerb und nicht Wettbewerb, Direktauftrag. #00:03:59-3#

HL: Können Sie die Unterschiede präzisieren zwischen Direktauftrag und Wettbewerb? #00:04:07-0#

C: Naja, im Wettbewerb steht mal halt im Wettbewerb mit vielen anderen und allen sollen ja die gleichen Bedingungen gegeben werden diesen Wettbewerb zu gewinnen, sprich, man bekommt eben eine Ausschreibung, wie ich eben gesagt hab, mit Anhängen im Zweifelsfall und natürlich kann man auch selber recherchieren, aber das ist dann erstmal so eine Grundlage, die für alle gleich ist und bei einem Direktauftrag steht man halt in der Regel nicht oder häufig nicht im Wettbewerb oder man konkurriert vielleicht noch mit einem anderen Büro, das heißt, das die Voraussetzungen der Arbeit erstmal ganz andere sind. Also man- #00:04:42-1#

HL: Und was bedeutet das für die- Also beim Wettbewerb kann man sich darauf verlassen und einzig und allein stützen, dass die Informationen, die mitgegeben werden in dem Wettbewerb ausreichend sind oder würde man selber auch noch weiteres darüber hinaus recherchieren? #00:04:59-5#

C: Es gibt so 'ne und solche Büros. Es gibt ja auch Architekten, die sagen, man muss das Grundstück unbedingt gesehen haben auf dem man arbeitet, so dass man einen Entwurf macht und dann gibt es Architekten, die

sagen, man muss es auf keinen Fall gesehen haben und dann gibt es alles so zwischendrin. Und das ist wirklich, würde ich sagen, abhängig vom Büro sozusagen, ja. Und ich wollte nur sagen, dass wenn man in einem Wettbewerb steht, wenn es eben eine Ausschreibung gegeben hat, dann ist die Idee, dass eben die Grundlage für alle gleich ist, also dass man eben gleichberechtigt behandelt wird in diesem Prozess und dementsprechend werden eben bestimmte Sachen zur Verfügung gestellt, hat man auch die Möglichkeit noch mal nachzufragen und alles was darüber hinaus geht recherchiert man dann eben selbst, ja. #00:05:50-7#

HL: Genau diese Ortsrecherche. Sie sagten jetzt es gibt Architekten, die sagen, das ist hochgradig wichtig vor Ort gewesen zu sein und andere, die sagen, das ist unwichtig. Gibt es da- Sie sind ja auch in der Lehre tätig, gibt es da in der Lehre eine Linie oder unterscheidet sich das auch wieder von Studienort zu Studienort? #00:06:14-0#

C: Ich würde sagen, von Architektenpersönlichkeit zu Architektenpersönlichkeit. Ich kenne auch, Namen will ich jetzt nicht nennen, aber durchaus bekannte und viel bauende Architekten, die auch in der Lehre tätig sind an sehr guten Universitäten, die eben sagen, in unserer künstlerischen Freiheit werden wir eingeschränkt, wenn wir uns zu stark auf den Ort zulassen oder einlassen. Der Bau an sich soll halt wirken. Das ist immer auch eine Frage wie man mit dem Stadtkontext umgeht. Es gibt ja Büros, die denken eben sehr stadträumlich und entwickeln auch Hochbau oder Architektur aus Ideen über die Stadt hinaus. Also wie man da zusammen lebt, wie die öffentlichen Räume sind und so weiter. Dann gibt es halt auch Architekten, die eben viel mehr über Materialwahl und ich weiß nicht was, minimalen Konstruktionen nachdenken oder so, die eben aus einer anderen Richtung entwerfen. Das kann man, glaube ich, gar nicht so generalisieren. Ich persönlich finde es prinzipiell immer einfacher für einen Ort zu arbeiten, den ich sehr gut kenne. Sprich, also in, weiß nicht, am besten in meiner Heimatstadt oder so, ja. Da hat man- Da weiß man ein bisschen was auch wie der Ort im Alltag funktioniert und das sind so Sachen, wenn wir jetzt einen Entwurf machen für irgend ein Gebiet in Bayern, sage ich jetzt mal, oder so, da wissen wir relativ wenig über den Alltag und das ist manchmal, ich meine, das ist nicht unbedingt hinderlich, aber ich persönlich finde es gut, wenn ich den Ort sehr gut kenne. (-) #00:07:46-3# Privileg, ja, also so, wenn es so ist. #00:07:49-3#

HL: Sie persönlich finden das besser und ist das auch eine Praxis bei (Kobe) #00:07:56-1# sich über den Ort genau zu informieren, also im Sinne von Ortstermine, Ortsbesichtigung? #00:08:03-6#

C: Immer. Jaja. Immer. Ja. Machen wir so. Genau. Also ich muss es immer gesehen haben, sonst kann ich mir den Ort nicht vorstellen. Also kann mir auf Grund von Luftbildern- Ja, man kann sich schon einen Eindruck verschaffen und das machen wir in der Regel auch bevor wir dann da das erste Mal hinfahren, aber ich muss mir den Ort immer angucken. #00:08:23-1#

HL: Das heißt, das erste Mal hinfahren- Es gibt auch durchaus mehrere Male, dass Sie den Ort besichtigen? #00:08:27-8#

C: Na. Also- Nee. Dazu habe ich dann keine Zeit. Also wenn es- Kommt auch wieder darauf an, wenn es mehrphasige Wett- mehrphasige Verfahren sind und es gibt eine zweite Phase und dann geht man vielleicht doch noch mal in, aber ansonsten muss das in der Regel gereicht haben, wenn man einmal da war. Der Vorteil wenn man für einen Ort in der eigenen Stadt entwirft, kennt man ihn garantiert, weil man vorher schon mal das war. Und man sich einfach noch mal rückversichern, ob es auch wirklich so ist, wie man sich das- wie man sich dran erinnert oder so. #00:09:08-3#

HL: Es gibt keinen- Noch mal zurück zum Studium oder der Lehre. Es gibt keinen- sozusagen so ein Strang, Schema, Entwurf, dass das vorsieht oder beinhaltet, dass man sich auch direkt mit dem Ort auseinanderzusetzen hat auf irgendwelche Arten und Weisen? #00:09:29-7#

C: Doch. Auf alle Fälle. Wie gesagt, das ist- Also an unserer Fakultät an der TU Braunschweig ist das so und auch an der TU Berlin, wo ich studiert habe oder an der Kunstakademie in Kopenhagen, wo ich promoviert bin. Das ist eigentlich, würde ich sagen, die Mehrzahl der Kolleginnen und Kollegen wird das so betreiben, dass man natürlich mit den Studierenden an den Ort fährt, dass man die kartieren lässt, recherchieren lässt, Mode- also analytische Modelle bauen lässt, aber das geht es, glaube ich, auch darum eine Haltung für den Ort zu entdecken. Oder eine- Ja, eine eigene Haltung zu dem Ort. Also es kommt dann auch wieder darauf an, an einem Wettbewerb hat man ja in der Regel ein vorgeschriebenes Raumprogramm, im Städtebau also auch im Hochbau. Also man weiß, man muss 1000 Wohnungen bauen oder was weiß ich. In der Lehre ist es häufig so, zum Beispiel im Städtebau, so wie ich das begreife, dass die studierenden selber ein Raumprogramm entwickeln müssen für diesen Ort. Also selber erstmal einen Idee entwickeln müssen. Ist das

jetzt ein Ort an dem gewohnt und gearbeitet wird oder ist das jetzt ein Ort an dem Sport getrieben und gewohnt wird oder - Also das ist so ein bisschen eine andere Geschichte in der Lehre, aber ich würde sagen, der größte Teil der Kollegen wird das schon so handhaben, dass man eben einen Ort versucht erstmal zu analysieren über verschiedenen Formate und Medien und natürlich hat man den dann in der Regel auch gesehen. Aber wie gesagt, es gibt auch Leute, die denken eben das ist- das man das nicht braucht. Das kommt auch auf die Bauaufgabe an, würde ich sagen. Geht es darum, ob man sich jetzt in einen Stadtteil integriert oder baut man einen eigenen Stadtteil, der von Feldern umgeben ist, dann ist das vielleicht einfach überhaupt nicht so wichtig, weil es so einen Kontext in dem Sinne nicht gibt, in den man sich integrieren muss, weil man da vielleicht der erste ist und alle anderen müssen sich dann andocken. Ich würde auch sagen, es ist stark abhängig von der Bauaufgabe. #00:11:30-9#

HL: Das präzisiert das noch mal. Genau. Mhm. #00:11:33-3#

C: Ich weiß nicht, ob Ihnen das weiter hilft, weil ich ja alles so relativiere, aber ich würde es wirklich versuchen so ein bisschen offener zu halten. #00:11:40-0#

HL: Ja. Das hilft mir total. Vor allen Dingen die Aussage auch dazu zu haben von Ihnen. Weil Sie eben sowohl im Bereich der Lehre als auch in der Praxis tätig sind. Das hilft mir total. Was bis jetzt meine Recherchen immer sehr geprägt hat, war so was wie, dass auf der einen Seite beklagt wurde, dass in der Praxis keine Zeit für eine ordentliche Ortsrecherche ist und dass auf der anderen Seite tatsächlich auch- Sagen wir mal so, die Wissensproduktion ist ja eigentlich noch nicht mal dann abgeschlossen, wenn der Schlüssel dem Bauherrn übergeben wird, sondern mit der Nutzung des Gebäudes geht das Wissen über das Gebäude oder über den Baukörper insgesamt noch weiter. Also das ist ein weitergehender Prozess. Wenn sich jetzt nur mal die Phase des Entwurfs anguckt, dann ist das was, was ich jetzt zum Beispiel bei- Da gibt es eben auf der einen Seite immer viele, die beklagen, das ist zu wenig Zeit, da bleibt für eine Ortsrecherche zu wenig Zeit und dann wird sich auf Bildmaterial aus dem Internet oder- #00:13:03-6#

C: Ach so. Echt? Würde ich so gar nicht sehen. Kommt ja darauf an wie man die Aufgabe selbst angeht. Also mir ist das immer wichtig erstmal so ein bisschen auch zu erfahren- Ja, und wie gesagt, ich glaube, da muss man auch wieder unterscheiden, geht es um Städtebau oder um Hochbau? Also beim Städtebau finde ich das absolut wichtig zu wissen, welches Verhältnis hat zum Beispiel dieses Grundstück zur Stadt, also wie das eingebettet. Wie kommt man da überhaupt hin? Kommt man da überhaupt hin? Wer wohnt da im Umfeld? Wie ist die Geschichte? Das gucken wir uns eigentlich schon an. Also gerade in Großstädten ist das einfach auch wahnsinnig interessant, ehrlich gesagt. Und daran- Ja, in dieser Recherche machen wir ja häufig dann unserer Intervention auch fest. Das ist ja häufig die Grundlage dafür, hey, wir haben hier, weiß ich nicht was, diese oder jenes gefunden und wir wissen, dass sich zum Beispiel die Bevölkerung in den letzten Jahren so und so verändert hat und vielleicht muss eben über den Stadtteil noch mal neu nachdenken oder so. Es gibt ja auch andere Kollegen, die arbeiten dann sehr stark mit historischen Spuren. Gerade wenn man so über zerstörte Innenstädte nachdenkt. Also das ganze Thema der kritischen Rekonstruktion und solche Geschichten, das sind ja eher so historisierende Ansätze, aber da- die brauchen ja auch eine Ortsrecherche. Und was natürlich auch interessant ist, ist tatsächlich mal auch über den gesellschaftlichen Kontext nachzudenken. Also in Berlin, aber auch in anderen Großstädten wandelt sich ja unglaublich viel. Hat sich ja vom Prinzip seit 25 Jahren permanent alles geändert. Also auf- Erst gab es Schrumpfungsprozesse, jetzt gibt es wahnsinnige Zuzugsprozess, Privatisierung, die Regulierung und so weiter und so fort und das hat im Städtebau ja alles einen Rieseneinfluss darauf, was entsteht, wer baut, wie viel gebaut wird. Schon wichtig im Hochbau, würde ich sagen, Ich weiß nicht (Blauraum) #00:15:00-7# macht ja hauptsächlich- Die machen ja viel Wohnungsbau, glaube ich, gar nicht so viel Städtebau in dem Sinne, da ist es dann vielleicht nicht so wichtig, weil man hat ein Grundstück, das ist x Quadratmeter groß, man weiß, man muss darauf so und so viel bauen und da sind häufig die Fragen gar nicht so komplex. #00:15:20-0#

HL: Nein, das war jetzt auch keine Beobachtung, sondern eher eine generelle Diskussion. Danke für die Differenzierung. #00:15:40-7#

## **Email von Carsten Venus / ehemals blauraum Architekten GmbH vom 13.9.2021**

Von: Carsten Venus <Venus@a-venus.de>

Datum: Montag, 13. September 2021 um 11:00

An: Heike Lueken <post@heikelueken.de>

Betreff: AW: Doktorarbeit Künstlerische Forschung / Ethnografische Studie 2015 -->Anmerkungen

Liebe Heike Lücken!

Erstmal möchte ich mich für die späte Antwort entschuldigen!

Die Mail mit Ihrer sehr realitätsnahen Wiedergabe des Entwurfsprozesses hat mich über Umwege erreicht und war auch ehrlich gesagt in den letzten Wochen nicht meine erste Priorität...

Wie Sie wahrscheinlich erfahren haben, hat sich das Büro „blauraum“ aufgespalten und die ehemaligen Gesellschafter gehen nun getrennte Wege.

Da die Arbeit zum Areal der Esso-Häuser in meine Verantwortung und mein Entwurfsbereich fällt, können wir uns aber gerne weiterhin austauschen.

Anbei erhalten Sie meine kurzen Anmerkungen. Gerne können Sie mich aber nun auch direkt kontaktieren, damit Sie kurzfristig alle erforderlichen Informationen zusammen bekommen.

Mit besten Grüßen,  
Carsten Venus