SSOAR

Open Access Repository
www.ssoar.info

The art of place-making: städtische Raumkonstitution als soziale Praxis

Lossau, Julia

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Lossau, J. (2015). The art of place-making: städtische Raumkonstitution als soziale Praxis. *Europa Regional*, *21.2013*(1-2), 72-82. https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-429429

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

gesis
Leibniz-Institut
für Sozialwissenschaften

Mitglied der
Leibniz-Gemeinschaft

The Art of Place-Making: Städtische Raumkonstitution als soziale Praxis

Julia Lossau

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Thematik der sogenannten Raumkonstitution. Am Beispiel eines Kunstprojekts, das vor einigen Jahren im East End von Glasgow durchgeführt wurde, wird der Frage nachgegangen, wie Räume und Identitäten durch alltägliche Praktiken konstituiert werden. Zu diesem Zweck wird – in Anlehnung an Überlegungen des Soziologen Michel de Certeau – ein praxistheoretisches Modell skizziert, das es ermöglicht, alltägliche Praktiken als Praktiken des Gebrauchs von etwas in den Blick zu nehmen. Die sozialen Praktiken der Raumproduktion, die sich im Fallbeispiel beobachten lassen, werden vor diesem Hintergrund verstehbar als Gebrauch des Kunstprojekts und ein Operieren mit dem Kunstprojekt. Der Mehrwert dieser Perspektive zeigt sich gerade im Kontext der Stadtforschung, wo sich, womöglich im Zuge der neoliberalen Stadtpolitik, eine „top-down"-Perspektive etabliert hat, die sich vor allem für die Frage interessiert, wie Räume in strategischer Absicht von machtvollen Akteuren produziert oder konstruiert werden. Demgegenüber lädt das hier entwickelte Modell dazu ein, die Praktiken der „kleinen Leute" ernst zu nehmen und in den Dimensionen der Realisierung, Aneignung, Allokution und Verzeitlichung in die Analyse einzubeziehen.

Raumkonstitution, Kunst im öffentlichen Raum, Praxistheorie, Stadtforschung, Glasgow

Abstract

The Art of Place-Making: The Constitution of Urban Space as Social Practice

This paper is concerned with the question of how urban spaces and identities are constituted by means of social practice. It takes as its case study an art project that has been undertaken some time ago in the East End of Glasgow. In order to better understand the practices that developed around the case study, a practice-theoretical model is developed that draws upon the work of French sociologist Michel de Certeau. In this model, everyday practices are conceptualized as practices of use, or consumption. Against such a background, the the social practices that have been observed in the case study are interpreted as uses of the art project and as operations performed on it. Such a perspective, it is argued, is useful notably in the field of urban studies where, in the wake of neo-liberal development strategies, top-down approaches are prevailing. Instead of analyzing how spaces are strategically produced by powerful actors or institutions, the perspective of this paper is on the bottom-up practices of 'ordinary people'. It is suggested that these practices have realising, appropriating, allocutive and temporalizing dimensions.

Constitution of Space, Public Art, Theory of Practice, Urban Studies, Glasgow

Ein Blick in die Literatur zu Stadtforschung und Raumentwicklung zeigt, dass die Thematik der sogenannten Raumkonstitution in den letzten Jahren wachsende Beachtung erfahren hat. Mit diesem Schlagwort werden in neueren kultur- und sozialwissenschaftlichen Ansätzen Prozesse bezeichnet, in deren Rahmen Räume materiell produziert oder signifikativ-symbolisch konstruiert werden (zur Unterscheidung von *Produktion* und *Konstruktion* vgl. Lippuner 2014). Im urbanen Kontext ist dabei die Schaffung von urbanen Erlebniswelten ebenso in den Blick geraten wie die Ästhetisierung der Innenstädte, die Organisation und Vermarktung von großen Sport- und Kulturereignissen ebenso wie die Durchführung aufwendiger Imagekampagnen. Ein großer Teil der Beiträge ist von einem theoretischen Zugang gekennzeichnet, der sich dafür interessiert, wie einzelne Stadträume ebenso wie ganze Städte und Regionen von (mehr oder weniger) machtvollen Akteuren und Institutionen „top down" mit neuen Bedeutungen versehen werden. Mit diesem Zugang korrespondieren Begriffe wie *place promotion* (Gold u. Ward 1994), *place branding* (Karavatzis 2004; Stöber 2007) oder *imagineering* (Archer 1997; vgl. auch Holert 2000), die auf die Plan- und Machbarkeit strategischer Raumkonstitution abzielen und mit denen versucht wird, das Image bzw. die „Identität" einer Stadt positiv zu beeinflussen.

Zwar mag dieser theoretische Zugang vor dem Hintergrund der aktuellen, unternehmerischen Formen kommunaler Politik durchaus angemessen sein. Wo Städte sich mit der Aufgabe konfrontiert sehen, „mit anderen Räumen in Konkurrenz zu treten, um wirtschaftsräumliche Vorteile in einer globalisierten Ökonomie zu erzielen" (Mahnken 2003, S. 268), ist es durchaus sinnvoll zu fragen, welche strategischen Maßnahmen von den verantwortlichen Akteuren ergriffen werden. Doch so adäquat dieser Zugang auch sein mag – er ist insofern einseitig, als er vor allem die produktive, herstellende Seite der Raumkonstitution in den Blick nimmt, d. h. das zielgerichtete, aktive Herstellen oder Konstruieren neuer Bilder und Bedeutungen. So gerät aus dem Blick, dass die neuen Images von den „Konsumentinnen" und „Konsumenten" auch erkannt und unterstützt werden (vgl. Lossau u. Flitner 2005, S. 10). Diejenigen, die sich in der Stadt bewegen, die in ihr leben oder die sie besuchen, müssen „in gewisser Weise mitmachen bei der Bedeutungsbildung, sie müssen zumindest ein wenig denkend und handelnd eingreifen" (ebd.), damit der Prozess der Raumkonstitution überhaupt funktionieren kann.

In diesem Sinne ist seit dem sogenannten *practice turn* (Schatzki et al. 2001) immer wieder auf die zentrale Rolle hingewiesen worden, die alltäglichen Prozessen der Aneignung, Wahrnehmung oder Konsumption von Räumen und ihren Bedeutungen zukommt (für den urbanen Kontext vgl. Gottdiener 2000; Jayne 2006; Miles u. Miles 2004; Urry 1995). Dabei werden, wie in der „top-down"-Perspektive, fast immer auch Fragen der Identität verhandelt. Im Vordergrund steht allerdings gerade nicht die „Identität" bzw. das Image einer Stadt oder eines städtischen Teilraums. Untersucht werden vielmehr die Identitätskonstitutionen der Bewohnerinnen und Bewohner sowie die Frage, inwiefern sie sich mit „ihrer" Stadt, deren Orten und Plätzen identifizieren.

In der deutschsprachigen Geographie wurde die Auseinandersetzung mit den alltäglichen Praktiken „gewöhnlicher Leute" zuerst von Benno Werlen eingefordert (vgl. Werlen 1987). Teilweise im Anschluss an seine Arbeiten haben sich in den letzten Jahren auch hierzulande Forschungszusammenhänge entwickelt, in deren Zentrum die Frage nach den Zusammenhängen von Raum, Identität und Praxis steht (vgl. z.B. Everts et al. 2011; Lippuner 2005 oder auch die Beiträge in diesem Heft). Der vorliegende Beitrag situiert sich in diesem begrifflichen Dreieck und nimmt, gleichsam als Medium der Raumkonstitution, das Feld der Kunst im öffentlichen Raum in den Blick (vgl. Abb. 1). Als Fallbeispiel dient ein Kunstprojekt, das vor einigen Jahren im East End von Glasgow durchgeführt wurde und das in ein größeres Projekt zur Stadtteilerneuerung eingebunden war: Im Projekt mit dem Namen *Tree Planting* ließ der schottische Künstler Graham Fagen 17 Bäume an ausgesuchten, gleichwohl wenig prominenten Stellen des Erneuerungsgebiets pflanzen. Seine Idee war es, durch das Pflanzen der Bäume die Einstellung der ansässigen Bevölkerung ihrem Stadtteil gegenüber zum Positiven hin zu verändern. Im Zentrum des vorliegenden Beitrags steht die Frage, wie die lokale Bevölkerung mit der künstlerischen Intervention umgegangen ist und in welchen konkreten Praktiken sie sich mit dem Pflanzen der Bäume auseinandergesetzt hat.

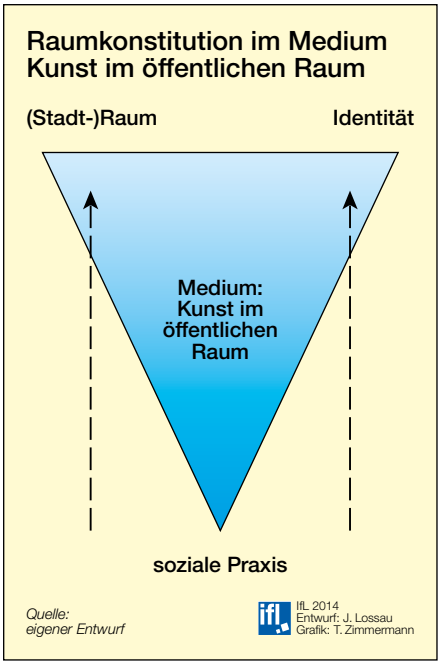

Abb. 1: Raumkonstitution im Medium Kunst im öffentlichen Raum

Um diese Fragen zu beantworten, wird auf eine Publikation zurückgegriffen, die als Klassiker der sozial- und kulturwissenschaftlichen Literatur zum Thema alltägliche Praktiken gilt: Michel de Certeaus „Kunst des Handelns" (De Certeau 1988). Mit Hilfe dieses Textes soll ein Analyserahmen entwickelt werden, der es erlaubt, alltägliche Praktiken als Praktiken des Gebrauchs in den Blick zu nehmen. Die Analyse des Fallbeispiels stützt sich auf eine Dokumentenanalyse sowie auf narrative Interviews mit Graham Fa-

gen, die im Rahmen eines Forschungsprojekts mit dem Titel *Rebuilding the living city* in Glasgow geführt wurden. Zunächst soll jedoch der Frage nachgegangen werden, welches Verständnis von Kunst im öffentlichen Raum dem vorliegenden Beitrag zugrunde liegt und vor welchem Hintergrund das Pflanzen von Bäumen als Kunst im öffentlichen Raum verstanden werden kann.

Kunst im öffentlichen Raum und das Pflanzen von Bäumen

Jede Annäherung an das Feld der Kunst im öffentlichen Raum steht vor dem Problem, unterschiedliche Kunstformen auf einen gemeinsamen Nenner bringen zu müssen: „Kunst im öffentlichen Raum" ist als Sammelbegriff zu verstehen, der monumentale Skulpturen ebenso umfasst wie prozessuale *happenings* und *performances* oder schnelllebige Graffitis. Auch die Bandbreite der Menschen, die Kunst im öffentlichen Raum machen, ist groß. Die Künstlerinnen und Künstler unterscheiden sich beispielsweise danach, wie sie ausgebildet sind, an welchen künstlerischen Traditionen sie sich orientieren und welche Vorstellungen sie von der Wirkung ihrer künstlerischen Arbeit haben. Ein weiteres Kriterium der Differenzierung ist schließlich die Frage nach der Art der Finanzierung. Hier ist modellhaft zwischen drei Formen zu unterscheiden: Zum einen gibt es Kunstwerke, die auf Kosten der Künstlerinnen und Künstler selbst im Stadtraum entstehen; zum zweiten solche, die von privaten Geldgebern in Auftrag gegeben werden. Drittens finden sich schließlich diejenigen Kunstwerke, deren Entstehung und Unterhalt von der öffentlichen Hand finanziert werden.

Bei der letztgenannten Form, die auch als Kunst im öffentlichen Raum im engeren Sinne bezeichnet wird, spielen nationale Förderpraktiken und Vorverständnisse eine große Rolle. In Deutschland beispielsweise können die aktuellen Regelungen als Weiterentwicklung der traditionellen Kunst-am-Bau-Verordnungen verstanden werden (vgl. Mielsch 1989). Letztere sehen vor, dass ein kleiner Anteil (ein bis zwei Prozent) der Bausumme vor allem öffentlicher Bauten für baubezogene Kunstwerke zur Verfügung gestellt werden (vgl. Plagemann 1989. Verglichen mit der Kunst-am-Bau-Praxis sind die Regelungen zu Kunst im öffentlichen Raum offener und flexibler. Sie sehen beispielsweise Pool-Lösungen vor, mit denen die oft „als Alibi-Aktion und Zwangsbeglückung" (vgl. Brodil 1998, S. 207) empfundene Verpflichtung entfällt, jedes öffentliche Gebäude mit Kunst am Bau zu versehen.

Gleichwohl wäre es zu einfach, die Verfasstheit der gegenwärtigen Kunst im öffentlichen Raum einzig aus der Kritik von Kunst am Bau abzuleiten. Wie der Kunstkritiker und Kulturpolitiker Achim Könneke erklärt, ist die aktuelle Kunst im öffentlichen Raum – im engeren und im weiteren Sinne – „vor allem auch eine Konsequenz der Kunstentwicklung der [19]60er und [19]70er Jahre mit ihren diversen Bestrebungen, eine zur Konvention erstarrte Moderne durch ‚andere Materialbegriffe' und ‚erweiterte Kunstbegriffe' aufzubrechen" (Könneke 1997a, S. 19f.). Dazu gehört die Kritik der Vorstellung, dass ein Kunstwerk ein dinghaftes Objekt ist, das von „der Existenz eines großen exemplarischen Menschen" (Schmidt-Wulffen 2002, S. 97) berichtet und bewundernd angeschaut werden kann. Während klassische Kunst – vereinfacht gesagt – selbstgenügsame, autonome Werke vorsieht, steht gegenwärtige Kunst für den Übergang von der Objekthaftigkeit hin zu einer Prozesshaftigkeit, die auch die Betrachterinnen und Betrachter einbindet. Auf diese Weise wird das „Betrachten" von Kunst zum „Benutzen" von Kunst: „Der Betrachter (…) öffentlicher Kunst (…) ist kein passiver Rezipient mehr, sondern zusammen mit der Kunst eingebunden in Kommunikationsprozesse, die ihn in seiner Existenz betreffen" (ebd.). Zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum präsentiert sich demnach als kommunikatives Gewebe von Beziehungen und Handlungen; im Sinne der sogenannten *new genre public art* (Lacy 1995) stellt sie nicht das künstlerische Produkt, sondern den gesellschaftlichen Prozess zentral.

Diese Entwicklung hat dazu geführt, dass auch eine vermeintlich wenig künstlerische Praxis wie das Pflanzen von Bäumen zu einer Praxis von Kunst im öffentlichen Raum geworden ist. So griff der Aktionskünstler Joseph Beuys im Rahmen der documenta 7 in Kassel zum Spaten, um vor dem Museum Fridericianum die erste seiner berühmten „7000 Eichen" zu pflanzen (vgl. Adams 1992). Unter dem Motto „Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung" ging es Beuys darum, „mit den Mitteln der Kunst für ein nachhaltiges Denken und Handeln aller zu werben" (Kuni 2010, S. 4f.). Für 500 DM konnten alle, die den Betrag aufbringen konnten und wollten, in Kassel eine Eiche pflanzen, an deren Seite dann wiederum eine Basaltstele eingelassen wurde. Zu diesem Zweck lagerte ein Haufen aus 7000 Basaltstelen auf dem Friedrichsplatz mitten in Kassel und wartete darauf, sukzessive abgetragen zu werden. Obwohl Beuys' Projekt als Beitrag zu einer der prestigeträchtigsten Ausstellungen für zeitgenössische Kunst – eben der documenta – begonnen wurde und damit institutionell eher als Teil der sogenannten Galerien- und Ausstellungskunst – und weniger als Teil der Kunst im öffentlichen Raum – zu betrachten ist, spannte es ein Kommunikationsgeflecht auf, in dem unterschiedliche Akteure und Perspektiven zusammenspielten. Die Bäume wurden zwischen 1982 und 1987 im öffentlichen Stadtraum gepflanzt; den letzten setzte Beuys' Sohn Wenzel ein Jahr nach dem Tod seines Vaters im Rahmen der documenta 8 in Nachbarschaft zum ersten ein.

Durch das Ziel, den städtischen Raum nachhaltig zu verändern, weist das Projekt nicht nur eine ökologische, sondern auch eine soziale Dimension auf. Im Einklang mit Beuys' erweitertem Kunstbegriff kann der Vorgang des Pflanzens als Akt sozialen Handelns interpretiert werden, „zu dem auch die Übernahme von Verantwortung und das Aushandeln von Konflikten gehört" (ebd., S. 5). Ebenfalls im Horizont gesellschaftlicher Verantwortung ist mit

„Berlin-Birkenau" ein weiteres Kunstprojekt zu verorten, in dem das Pflanzen von Bäumen eine tragende Rolle spielt. Im Rahmen der 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst ließ der polnische Künstler Łukasz Surowiec 320 junge Birken aus der Gegend des früheren Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau nach Berlin bringen und an ausgesuchten Stellen des Berliner Stadtraums wieder einpflanzen. Neben Schulhöfen waren dies vor allem öffentliche Parks sowie Orte, die in besonderer Beziehung zur NS-Geschichte stehen, wie z.B. die Gedenkstätte Gleis 17 in Berlin Grunewald. Während der Biennale hatten die Besucherinnen und Besucher die Möglichkeit, die von einer Plakette begleiteten Bäume an ihren jeweiligen Standorten zu besichtigen. Gleichzeitig wurden in den Räumen der Ausstellung Tausende von Birkensetzlingen gezeigt, die für die Ausstellung gezogen wurden und von Besucherinnen und Besuchern mit nach Hause genommen werden konnten.

Auf den Internetseiten der Berlin Biennale wird Surowiecs Projekt als symbolische Geste beschrieben, in deren Rahmen mit den und durch die Birken nationales Erbe nach Deutschland zurückgebracht werde: „These trees, taken from soil that contains the traces of countless deaths, become a ‚living archive' that shifts something growing and breathing to Berlin" (Żmijewski u. Bajović 2012, o. S.). Wie Beuys' Eichen haben also auch Surowiecs Birken einen dezidiert gesellschaftspolitischen Hintergrund. So dürfte es kein Zufall sein, dass auch Surowiec seine Bäume im öffentlichen Stadtraum – und nicht ausschließlich im Außengelände der Kunst-Werke in Berlin als dem zentralen Ausstellungsort der Biennale sowie in privaten Gärten von Sammlerinnen und Sammlern – pflanzen ließ. Zwar wurden die Bäume auch im Fall von *Berlin-Birkenau* im Rahmen einer Kunstausstellung gepflanzt, so dass sie – wie Beuys' Eichen – (zumindest) auch zur Welt der Galerie- und Ausstellungskunst gehören. Die beiden Beispiele zeigen aber auch, wie durchlässig und unscharf die Grenze zwischen Kunst im Museum einerseits und Kunst im öffentlichen Raum andererseits geworden ist. Mit der oben skizzierten Verschiebung hin zur *new genre public art* war auch die Besetzung neuer Räume verbunden, so dass Kunst im öffentlichen Raum heute nicht auf Straßenecken, Plätze und öffentliche Bauten beschränkt ist. Sie findet sich vielmehr auch in Industriegebieten und Privatwohnungen, auf Krankenstationen und Dachterrassen. Selbst der geschützte (Innen-)Raum der Kunstwelt – der *white cube* des Museums bzw. der Kunsthalle – ist heute vor Kunst im öffentlichen Raum nicht mehr sicher: „Die topographische Definition der ‚Kunst im öffentlichen Raum' ist Vergangenheit, ein Museum ist ebenso öffentlicher Raum wie das Internet und vielleicht mehr als die Straße" (Könneke 1997b, S. 18).

Soziale Praktiken als Praktiken des Gebrauchs

Kunst im öffentlichen Raum, so könnte man den vorangegangenen Abschnitt zusammenfassen, ist heute nicht nur prinzipiell überall zu finden; sie will auch „gebraucht" werden. Um den sozialen Praktiken auf die Spur zu kommen, die sich mit dem Fallbeispiel aus Glasgow verbinden, bietet es sich an, Anleihe bei einer Praxistheorie zu nehmen, die sich explizit mit der Frage beschäftigen, wie etwas gebraucht wird (vgl. de Certeau 1988, S. 77). In seinen Forschungsarbeiten zu den Aktivitäten des „gemeinen Mannes" (sic!, ebd.) kritisiert der Soziologe Michel de Certeau die Haltung, nur das als wichtig zu erachten, „*was* gebraucht wird, und nicht die *Art und Weise* des Gebrauchs" (ebd., S. 86). Sein Hauptwerk „Kunst des Handelns" (1988) zielt daher darauf ab, den Gebrauch „um seiner selbst willen" zu analysieren (ebd., S. 82).

Die Tatsache, dass „Die Kunst des Handelns" zu einem Klassiker der Beschäftigung mit alltäglichen Praktiken geworden ist, ist nicht zuletzt auf den essayistischen Stil des Buches zurückzuführen, der es etwa von Pierre Bourdieus akademischen „Entwurf einer Theorie der Praxis" (Bourdieu 1979) unterscheidet. Vor diesem Hintergrund ist es fast überraschend, dass de Certeau (1988, S. 77) im Kapitel „Gebrauchsweisen und Taktiken: Etwas benutzen" ein systematisches Modell des Gebrauchs skizziert. Bemerkenswert ist zudem, dass er dieses Modell nicht aus dem Kontext konkreter (körperlicher) Praktiken, sondern aus dem Kontext der Sprache entwickelt. Auf der Suche nach einer Formel, mit deren Hilfe Gebrauchsweisen als solche analysiert werden können, wird de Certeau bei Gilbert Ryle (1968) fündig, „der die saussuresche Unterscheidung von ‚Sprache' (ein System) und ‚Sprechen' (eine Handlung) wieder aufnahm" (de Certeau 1988, S. 83) und für den ein Sprechakt nur als Operation innerhalb eines sprachlichen Systems möglich war.

Wie de Certeau im Anschluss an Ryle ausführt, ist die Beziehung zwischen einer Sprache als System einerseits und einem konkreten Sprechakt bzw. einer Äußerung andererseits durch vier Aspekte charakterisiert: Der erste Aspekt soll im Folgenden insofern als realisierend bezeichnet werden, als es dabei um die „*Realisierung* des sprachlichen Systems durch ein Sprechen [geht; JL], das seine Möglichkeiten aktualisiert (die Sprache ist nur im Sprechakt real)" (vgl. de Certeau 1988, S. 83f.; Hervorh. im Original). Im zweiten Aspekt werden Prozesse der Aneignung in den Blick genommen, genauer: der „*Aneignung* der Sprache durch den Sprecher, der sie spricht" (ebd., S. 84; Hervorh. im Original). Der dritte Aspekt ist allokutiver Natur; hier geht es um „die Einführung eines (realen oder fiktiven) Gesprächspartners und somit die Konstitution eines relationalen *Vertrages* oder einer Allokution (man spricht zu jemand)" (ebd.; Hervorh. im Original). Im vierten und letzten Aspekt werden schließlich zeitliche Zusammenhänge thematisiert. Dazu gehört zum einen die „Herstellung *einer Gegenwart* durch den Akt des ‚Ich', das spricht" (ebd.; Hervorh. im Original) und zum zweiten „die Organisation einer Zeitlichkeit (die Gegenwart erzeugt ein Vorher und ein Nachher) und die Existenz eines ‚Jetzt', das Präsenz in der Welt bedeutet" (ebd.; Hervorh. im Original).

Das Verhältnis zwischen einer Praxis und dem System, das sie ermöglicht, kann demnach als (1) realisierend, (2) aneignend, (3) allokutiv und (4) verzeitlichend bezeichnet werden. Das Ziel des folgenden Kapitels besteht darin, diese vier Dimensionen in den Praktiken des Fallbeispiels aus Glasgow aufzuspüren, um den Gebrauch der Kunst durch die ortsansässige Bevölkerung nachzuvollziehen. Denn obwohl DE CERTEAU sein Modell nicht aus dem Kontext konkreter (körperlicher) Praktiken, sondern aus dem Kontext der Sprache entwickelt, kann man, wie er schreibt, „versuchen, dieses Modell auf viele nicht-sprachliche Operationen anzuwenden" (ebd., S. 84). So wie sich der Sprechakt als „ein Gebrauch *der* Sprache und ein Operieren *mit* der Sprache darstellt" (ebd.; Hervorh. im Original), wären die alltäglichen Praktiken der Raumproduktion, die sich im Fallbeispiel des vorliegenden Beitrags beobachten lassen, dann als Gebrauch *der* Kunst und ein Operieren *mit* der Kunst zu interpretieren.

Das *Royston Road*-Projekt als institutioneller Rahmen von *Tree planting*

Hinter der Bezeichnung *Royston Road*-Projekt verbergen sich verschiedenen Maßnahmen zur Stadtteilentwicklung, die in den Jahren 1998 bis 2001 im Nordosten der schottischen Metropole Glasgow durchgeführt wurden (eine Dokumentation findet sich unter roystonroadproject.org). Das Projekt hatte die Aufwertung mehrerer benachteiligter Quartiere entlang der *Royston Road* zum Ziel (vgl. Abb. 1). Die Idee zur Durchführung der Maßnahmen geht auf das Jahr 1997 zurück, als die – im Westen des Entwicklungsgebiets gelegene – baufällig gewordene *Townhead and Blochairn Parish Church* abgerissen wurde (vgl. THE ROYSTON ROAD PROJECT 2002). Damals schlossen sich engagierte Anwohnerinnen und Anwohner zusammen, um zumindest den Abriss des Kirchturms noch im letzten Moment zu verhindern. Unter dem Namen *Spire and Park Group* forderten sie die Behörden auf, den Turm zu sanieren und einen Park zu seinen Füßen anzulegen. Nach dem Zusammenschluss der Gruppe mit Vertreterinnen und Vertretern des benachbarten *Molendinar Community Council* entstand die Idee, nicht bei der Forderung nach „Kirchturm und Park" stehenzubleiben, sondern ein umfassendes Projekt der Stadtteilentwicklung anzustoßen, das die verschiedenen, tendenziell fragmentierten Quartiere entlang der *Royston Road* miteinander verbinden sollte. Zunächst wollten sich kaum Geldgeber für das Projekt finden, denn es hieß, Investitionen in die Gegend würden sich aufgrund des hohen Ausmaßes an Vandalismus, der dort herrsche, nicht lohnen (vgl. MCLARTY 2002, S. 10). Die *Royston Road*-Projektgruppe gab jedoch nicht auf und erarbeitete einen Maßnahmenkatalog, der schließlich mit Mitteln u. a. der EU, des nationalen Lotteriefonds und der Stadt Glasgow realisiert wurde.

Foto 1: Die Royston Road ist ca. zweieinhalb Meilen lang und führt ungefähr von dem Standort, von dem das Bild aufgenommen worden ist, zum mittlerweile sanierten Townhead Spire im Hintergrund. (Foto: Julia Lossau)

Der Projektantrag zeichnete sich dadurch aus, dass er die Beteiligung von Kunst im öffentlichen Raum bei der Stadtteilentwicklung zentral stellte. Durch sechs *Artist-in-Residence*-Projekte, bei denen ausgewählte Künstlerinnen und Künstler über einen längeren Zeitraum in und mit unterschiedlichen Institutionen des Stadtteils arbeiteten, sollten die einzelnen Quartiere symbolisch aufgewertet und das Selbstwert- und Zusammengehörigkeitsgefühl ihrer Bewohnerinnen und Bewohner verbessert werden (vgl. THE ROYSTON ROAD PROJECT 2002). Über diese weichen Aspekte hinaus sah das Projekt den Erhalt des Kirchturms und die Anlage zweier Parks vor. Neben dem *Spire Park* am westlichen Ende der *Royston Road* beinhaltete der Antrag die Schaffung eines weiteren Parks am östlichen Ende der Straße (vgl. Abb. 2). Die beiden Parks waren als Klammer gedacht, mit der die Quartiere stärker miteinander verbunden und das Zusammengehörigkeitsgefühl der Bewohnerinnen und Bewohner gestärkt werden sollte. Außerdem sollten bei der Umsetzung der Baumaßnahmen Arbeitsplätze geschaffen werden, wovon man sich Impulse für die soziale und wirtschaftliche Entwicklung des Stadtteils erhoffte.

Foto 2: Der Molendinar Park am östlichen Ende der Royston Road wird gebaut. (Foto: Graham Fagen)

Auch bei der Anlage der Parks setzte das Projekt auf die Wirksamkeit künstlerischer Maßnahmen. Konkret wurden die schottischen Künstler Toby Paterson und Graham Fagen eingeladen, ihre Fähigkeiten einzubringen und im sogenannten *design team* mitzuarbeiten. Während Paterson mit der ästhetischen Ausgestaltung der Parks, ihrer baulichen Ausführung und ihrer Möblierung beschäftigt war, konnte Graham Fagen freier arbeiten. Um sich einem Thema anzunähern, nahm er sich zunächst Zeit, die Ängste, Sorgen und Zukunftswünsche der Anwohnerinnen und Anwohner kennenzulernen. Seine regelmäßige Anwesenheit in der Projektgrup-

pe führte dazu, dass anfänglich vorhandene antikünstlerische Ressentiments abgebaut wurden; aus dem außenstehenden, als abgehoben und weltfremd vorverurteilten Künstler wurde ein Partner.

> „I am sure that they [the members of the community group, JL] thought at the beginning, the last thing we need is an artist. But when I left, I was a partner in the community group." (Graham Fagen, Interview I 2002)

Graham Fagen war nach eigenen Angaben nicht glücklich darüber, dass er sich mit seiner künstlerischen Arbeit auf die beiden verhältnismäßig kleinen Parkflächen konzentrieren sollte. Außerdem störte er sich an der Gegensätzlichkeit der Parks einerseits und ihrer deprivierten, lieblos gestalteten Umgebung andererseits. In einem der Interviews sagte er:

> „My frustration was that the parks were very small (...) and that a lot of money was going to be concentrated in these small areas. As a user to the park, you would have a certain emotional attitude to your surroundings, but if you cross the road, five meters, you are in a very different environment, with a very different attitude to your surroundings. And I thought this would be something that I as an artist could address." (Graham Fagen, Interview I 2002)

Fagen wollte also die Schwelle in Frage stellen, die die künstlerischen, wenn nicht künstlichen Parks von ihrer weniger kunstvollen Umgebung trennte. Er wollte erreichen, dass die Menschen die emotionale Einstellung, die sie im Park haben, auch jenseits der Grenzen des Parks haben; dass sie also auch ihren Stadtteil als lebenswert ansehen. So kam er auf die Idee, in seinem Projekt mit Baumarten zu arbeiten, die aufgrund bestimmter Eigenschaften sonst nur in gärtnerischen Anlagen, Parks oder Botanischen Gärten zu finden sind. Er beschloss, unter dem Projekttitel *Tree Planting* 17 seltene Bäume im öffentlichen Raum des Stadtteils pflanzen zu lassen (vgl. Foto 3). Die Bäume, sagte er, seien ein Zeichen, das die Leute (wieder-)erkennen würden:

Foto 3: Ein Baum wird gepflanzt. (Foto: Graham Fagen)

> „So I thought quite hard about how to spread the attitude people are having towards the parks. My first thought was trees, to put the same trees as in the parks round about the estate. The trees would then always be a sign that people could recognise (...)." (Graham Fagen, Interview I 2002)

Die Idee, Bedeutungsanker in Form wertvoller Bäume zu setzen, wurde von den Mitgliedern der Projektgruppe positiv aufgenommen und weiterentwickelt. Sie schlugen vor, die zu pflanzenden Bäume Menschen zu widmen, die sich um den Stadtteil verdient gemacht hatten oder auf andere Weise zu lokaler Berühmtheit gekommen waren. Auf sogenannten *tree meetings* wurde diskutiert, welchen Personen durch einen Baum gedacht werden sollte. Die endgültige Entscheidung fiel dem Auswahlkomitee auch insofern nicht leicht, als es mehr Vorschläge als Bäume gab. Als die Bäume schließlich gepflanzt wurden, waren sie zu ganz persönlichen Objekten der Erinnerung geworden (vgl. Foto 3). Vor diesem Hintergrund geriet der Rundgang, mit dem die Bäume offiziell eingeweiht wurden, zu einer Prozession, in deren Rahmen 17 Orte mit einer neuen, besonderen Bedeutung aufgeladen wurden (vgl. Foto 4).

Die positive Resonanz, auf die das Projekt *Tree Planting* stieß, zeigt sich auch daran, dass die Bäume nicht mutwillig zerstört bzw. wieder ausgegraben wurden. In den ersten beiden Jahren nach Abschluss des Projektes fiel lediglich ein Baum einem Akt von Vandalismus zum Opfer. Der Übergriff stand jedoch nicht im Zusammenhang mit der allgemeinen „Zerstörungswut", für die der Stadtteil berüchtigt ist. Er war nach Graham Fagens Aussage vielmehr im sogenannten *sectarianism* zu suchen, also in den Auseinandersetzungen zwischen schottischen Katholiken und Protestanten, die immer wieder gewaltsam ausgetragen werden. Diese Auseinandersetzungen werden auch und gerade über das Medium Fußball geführt, und das heißt im Fall von Glasgow insbesondere über die Zugehörigkeit zu einem der beiden großen Clubs *Celtic Glasgow* bzw. *Glasgow Rangers*.

Der Baum, der zerstört wurde, war einem Jugendlichen gewidmet, der durch einem Unfall ums Leben gekommen war (vgl. Foto 5). Der Verstorbene war ein Fan von einem der beiden Clubs gewesen und seine Freunde hatten dem Baum einen Schal in den entsprechenden Farben umgebunden. Das war Graham Fagen zufolge für einige Anhänger des anderen Teams Grund genug, den Baum zum Ent-

Foto 4: Mit einem gemeinsamen Spaziergang werden die Bäume offiziell eingeweiht. Auf dem Stein links neben dem Stamm ist zu lesen, wem der Baum gewidmet ist. (Foto: Graham Fagen)

setzen der Familie eines Nachts niederzutreten. Vor allem die Mutter des Jugendlichen litt sehr unter der Tat, durch die sie ihren Sohn, wie sie sagte, noch einmal verloren habe:

> „The mother was in a very bad state when we were working with her for the tree. She was still grieving very badly. She said that this tree had become her son. The tree almost became like a shrine area; it was photographed, there was always flowers, there was football colours. (…) The football colours of his tree were from one side of the sectarian divide. (…) And one night, some people from the other side of the sectarian divide took offense to this tree and cut it down. For this woman, it was like losing her son again." (Graham Fagen, Interview I 2002)

Dimensionen der Raumkonstitution

Wendet man das im zweiten Abschnitt entwickelte Modell des Gebrauchs auf das Fallbeispiel aus Glasgow an, wird es möglich, die Praktiken der Raumkonstitution, die sich rund um das Projekt *Tree Planting* ergeben haben, als Praktiken des „Kunstgebrauchs" genauer zu analysieren. Wie weiter oben ausgeführt wurde, beinhaltet der Gebrauch von etwas DE CERTEAU zufolge vier Dimensionen: eine realisierende, eine aneignende, eine allokutive sowie eine verzeitlichende. Die Unterscheidung dieser Dimensionen ist, wie sich im Folgenden zeigen wird, weniger im ontologischen als vielmehr im epistemologischen Sinne zu verstehen. Damit ist gemeint, dass es wenig sinnvoll ist, einzelne Praktiken als *entweder* realisierend, aneignend, allokutiv *oder* verzeitlichend zu konzeptualisieren. Die Dimensionen bilden vielmehr Perspektiven, unter denen ein- und dieselbe Handlung *sowohl* als realisierende *als auch* als aneignende, allokutive oder verzeitlichende Handlung analysiert werden kann.

Die realisierende Dimension wird von DE CERTEAU beschrieben als Realisierung des sprachlichen Systems durch das Sprechen. Indem gesprochen wird, so könnte man diesen Gedanken auch umschreiben, wird das System Sprache erst real. Überträgt man den Gedanken auf das Fallbeispiel, könnte man sagen, dass das Kunstprojekt erst dadurch real wird, dass die Anwohnerinnen und Anwohner es auf bestimmte Arten und Weisen benutzen; dass sie die Kunst nicht passiv rezipierten, sondern aktiv an ihrer Konstitution beteiligt waren. Zwar wurden dabei weder die einzelnen Bäume noch andere konkrete Objekte als Kunstwerke konstituiert; dieses eigentümliche Fehlen eines Kunstwerks steht in Einklang mit dem weiter oben skizzierten Selbstverständnis einer *new genre public art*, die sich weniger über Objekte als vielmehr über Prozesse definiert. Vor diesen Hintergrund können eigentlich alle Praktiken, die sich rund um das *Tree Planting*-Projekt ergeben haben – von den Aushandlungen in der Projektgruppe über das Pflanzen der einzelnen Bäume bis hin zu ihrer Pflege – als Praktiken betrachtet werden, die das Kunstprojekt überhaupt erst real werden ließen.

Foto 5: Blumen und Geschenke schmücken einen Baum, der einem verstorbenen Jugendlichen gewidmet ist. (Foto: Graham Fagen)

Gleiches gilt für die zweite Dimension, die DE CERTEAU benennt. Beim Aspekt der Aneignung geht es, wie oben ausgeführt, um die „Aneignung der Sprache durch den Sprecher, der sie spricht" (DE CERTEAU 1988, S. 84). Wie die Sprache im Vollzug des Sprechens angeeignet wird, wird auch das Kunstprojekt durch die vielfältigen Arten und Weisen ihres „Gebrauchs" von den Anwohnerinnen und Anwohnern angeeignet. In und durch ihre Praktiken wird der Künstler schließlich (auch) zu *ihrem* Künstler, werden die Bäume (auch) zu *ihren* Bäumen, die Standorte (auch) zu *ihren* Standorten, wird das Projekt zu *ihrem* Projekt.

In der Einführung eines Gesprächspartners und in der „Konstitution eines relationalen Vertrages" zeigen sich, DE CERTEAU (1988, S. 84) zufolge, die allokutiven Aspekte des Verhältnisses zwischen dem System Sprache und den konkreten Akten des Sprechens. Damit ist gemeint, dass sich Kommunikation im Normalfall zwischen mehreren Beteiligten vollzieht (ein Gedanke, der bereits in einfachen Sender-Empfänger-Modellen aufgehoben ist). Obwohl dabei nur in den seltensten Fällen ein formaler Vertrag geschlossen wird, sind es doch meist mindestens zwei Sprecher, die im Vollzug des Sprechens das System Sprache gemeinsam realisieren und aneignen – auch, wenn sie sich missverstehen.

Im konkreten Beispiel des *Tree Planting*-Projekt lässt sich diese allokutive Dimension ebenfalls rekonstruieren. Sie drückt sich aus im Beziehungsnetz, das in dem und durch das Kunstprojekt aufgespannt wurde. Es umfasst die Beziehungen zwischen der Projektgruppe und Graham Fagen ebenso wie diejenigen zwischen der Projektgruppe und den Mittelgebern oder diejenigen zwischen den Anwohnerinnen und Anwohnern untereinander; aus einer objekttheoretischen Perspektive (wie etwa der Akteur-Netzwerk-Theorie) würden noch die Beziehungen zwischen den Bäumen und den Gedenksteinen einerseits sowie den Anwohnerinnen bzw. Anwohnern, den Mittelgebern und dem Künstler andererseits hinzukommen. Wie bei Missverständnissen im Fall der Sprache, so geht es auch beim „Gebrauch" des Kunstprojekts nicht ausschließlich um gelingende, posi-

tiv-konstruktive Handlungsbezüge, wie sie sich etwa durch die Pflanzungen oder die „Eröffnungs"-Prozession ergaben. Eingeschlossen sind auch alle praxisbezogenen Relationen, die durch negative, destruktive Gebrauchsformen entstanden und die sich im *Tree Planting*-Projekt am deutlichsten wohl am Beispiel des Baumes zeigen lassen, der einem Akt von Vandalismus zum Opfer fiel. Sowohl die Handlungen der Familienmitglieder und Freunde, die den Baum schmückten und ihn in einen öffentlichen Schrein verwandelten, als auch der „gegnerische" Angriff, der das Kommunikationsangebot in gewisser Weise annahm und auf destruktive Weise darauf reagierte, können als allokative Praktiken im Sinne DE CERTEAUS interpretiert werden.

Der vierte und letzte Aspekt der Zeitlichkeit – oder besser: Verzeitlichung – hat für DE CERTEAU zwei Dimensionen. Er bezieht sich zum einen auf „die Herstellung einer Gegenwart durch den Akt des ‚Ich', das spricht" (DE CERTEAU 1988, S. 84). Jeder Sprechakt besitzt eine kairologische, d. h. auf den jeweiligen Zeitpunkt des Sprechens bezogene Dimension, die dem Sprecher bzw. der Sprecherin „die Existenz eines ‚Jetzt' [beschert], das Präsenz in der Welt bedeutet" (ebd.). Damit einher geht zum zweiten eine chronologische Dimension: Indem „die Gegenwart (…) ein Vorher und ein Nachher [erzeugt]" (ebd.), können die einzelnen Zeitpunkte sequentiell geordnet und in eine zeitliche Abfolge gebracht werden.

Im Fall des *Tree Planting*-Projekts zeigt sich die kairologische Dimension in den unzähligen Zeitpunkten, in denen das Projekt von den unterschiedlichen Akteuren „benutzt" wurde. Sei es Graham Fagens Anwesenheit in einem der Projekttreffen oder bei einem der *tree meetings*, sei es der jeweilige Akt des Pflanzens, sei es der Spaziergang, durch den die Bäume eingeweiht wurden oder sei es der Augenblick, in dem der Baum des Jugendlichen angegriffen wurde – in allen diesen Momenten wurde eine (bestimmte) Gegenwart hergestellt. Gleichzeitig führte der „Gebrauch" des Projekts, gerade aufgrund der Tatsache, dass Gegenwarten entstanden, dazu, dass eine Chronologie des Projektverlaufs erzeugt wurde, die (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) wie folgt wiedererzählt werden könnte: *Erst* wurde Graham Fagen eingeladen, *dann* besuchte er die Projekttreffen, *dann* entstand die Idee, Bäume zu pflanzen, *dann* wurden die *tree meetings* abgehalten, *dann* wurden die Bäume gepflanzt, *dann* fand der gemeinsame Spaziergang statt etc.

Im Verlauf des Projekts ergab sich schließlich noch eine dritte Dimension der Verzeitlichung. Die Entscheidung, die Bäume besonderen Menschen zu widmen, führte dazu, dass sich im Projekt eine überhistorische, zeitlose oder ewige Zeitlichkeit entwickeln konnte, die stark religiös aufgeladen ist. Im Sinne dieser dritten Dimension erwecken die den Bäumen beigestellten Steine den Eindruck von Grabsteinen; die Blumen und Geschenke, die am Baum des Jugendlichen befestigt wurden, wirken wie Devotionalien, und der Eröffnungs-Rundgang erscheint als feierliche Prozession. Diese zeitlose Zeitlichkeit korrespondiert, vor allem in Zusammenhang mit der Thematik des Todes bzw. des Gedenkens an Verstorbene, mit dem Bedeutungsträger Baum als Symbol des Lebens. All das ist aber spezifisch für die konkreten Inhalte des gewählten Fallbeispiels, d.h. die dritte Dimension der Verzeitlichung steht außerhalb des hier verwendeten Modells und kann auch nicht ohne weiteres auf andere Beispiele der Raumkonstitution übertragen werden.

Fazit

Der vorliegende Beitrag beschäftigte sich mit Prozessen der städtischen Raumkonstitution. Am Beispiel des Kunstprojekts *Tree Planting*, das in ein größeres Projekt zur Stadtteilerneuerung eingebunden war und in dessen Rahmen der schottische Künstler Graham Fagen 17 Bäume im Nordosten der Innenstadt von Glasgow pflanzen ließ, wurde der Frage nachgegangen, wie Stadträume symbolisch konstituiert und von ihren Bewohnerinnen und Bewohnern mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden. Als theoretisches Gerüst diente ein – in Anlehnung an Überlegungen des Soziologen Michel DE CERTEAU entwickeltes –praxistheoretisches Modell, das es ermöglicht, alltägliche Praktiken als Praktiken des Gebrauchs von etwas in den Blick zu nehmen. Die alltäglichen Praktiken der Raumkonstitution, die im Fallbeispiel beobachtet wurden, konnten vor dem Hintergrund des theoretischen Modells als Gebrauch der bzw. Operieren mit der künstlerischen Initiative in den Dimensionen der Realisierung, Aneignung, Allokution und Verzeitlichung interpretiert werden.

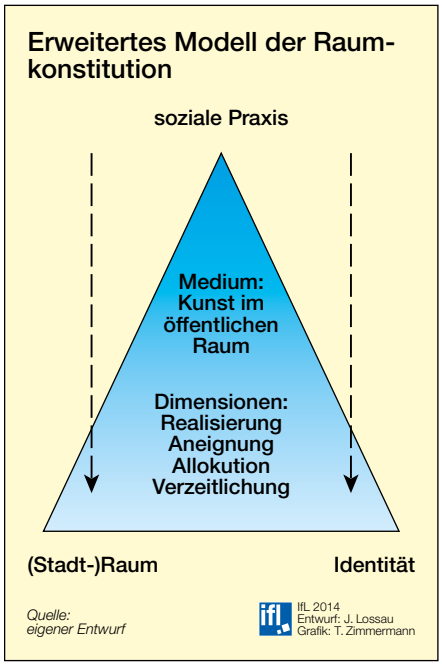

Abb. 2: Erweitertes Modell der Raumkonstitution

Der Mehrwert dieser Perspektive zeigt sich gerade im Kontext der Stadtforschung, wo sich, womöglich im Zuge der neoliberalen Stadtpolitik, eine „top-down"-Perspektive etabliert hat, die sich vor allem für die Frage interessiert, wie Städte mit der Hilfe von Stadt-Images oder *city brands* in strategischer Absicht inszeniert und mit einer bestimmten Bedeutung versehen werden. Demgegenüber lädt das hier entwickelte Modell dazu ein, all jene Praktiken in die Analyse einzubeziehen, in denen sich eine lokale Öffentlichkeit mit ihrer städtischen Umwelt auseinandersetzt. Das Modell

kann die Literatur zu Stadtforschung und Raumentwicklung insofern bereichern, als es verstehbar machen will, wie sich die Konstitution von Räumen konkret vollzieht – und womit eine Stadtentwicklungspolitik zu rechnen hat, die die Praktiken der „kleinen Leute" ernst nimmt.

Zwar ist die Unterscheidung zwischen einer Stadtentwicklung „von oben" und einer Stadtentwicklung „von unten" heuristischer Natur. Sie ist also vor allem für die Differenzierung unterschiedlicher theoretischer Perspektiven von Nutzen – und sollte nicht dazu verleiten, die strategischen Inszenierungen machtvoller Akteure und Institutionen einerseits und die sozialen Praktiken der „kleinen Leute" andererseits als separate Wirklichkeiten zu begreifen. Doch auch wenn beide Formen der Stadtentwicklung im empirischen Geschehen ineinandergreifen, kann die Heuristik dabei helfen, das Verhältnis zwischen Prozessen der Raumkonstitution einerseits und der Identitätskonstruktion andererseits näher zu bestimmen.

Auf der Ebene machtvoller Akteure und Institutionen wird die Stadt auf eine bestimmte Weise inszeniert; es werden Marken entwickelt, die die Wettbewerbsfähigkeit der Städte verbessern sollen (vgl. Müller 2013). Diese Images, Stadtmarken oder *city brands* bieten Identifikationsangebote, indem sie eine Vorstellung davon transportieren, wie die in einer Stadt lebenden Menschen (vermeintlich) sind. Die Identifikation mit einer Stadt oder einem Stadtteil funktioniert aber nicht nur im positiven Sinne; vielmehr können Images auch Identifikationszwänge mit sich bringen. So führt beispielsweise das Programm der Sozialen Stadt dazu, dass ein bestimmter Raumausschnitt zu einem „Stadtteil mit besonderem Entwicklungsbedarf" erklärt wird, wodurch sich sein (möglicher Weise erst diffus vorhandenes) negatives Image verfestigt und für die Bewohnerinnen und Bewohner identitätswirksam wird (vgl. z.B. Hafner 2005; Heeg 2014).

Auf der Ebene der „kleinen Leute" führen konkrete Praktiken dazu, dass der Stadtraum von unterschiedlichen Menschen auf eine spezifische Art und Weise konstituiert und erlebt wird. Manche der damit verbundenen Repräsentationen unterscheiden sich von Mensch zu Mensch (subjektive Ebene der Raumkonstitution); manche werden in einer Gesellschaft übersubjektiv geteilt (symbolische bzw. soziale Ebene der Raumkonstitution). Im Vordergrund steht auf dieser Ebene also der praktische Vollzug des Alltagslebens, stehen die zum Teil auch körperbezogenen Erfahrungen und habituellen Praktiken, in denen die Subjekte den Stadtraum aktiv konstituieren und gleichzeitig auf sich beziehen (vgl. Werlen 1997). In Bezug auf das Verhältnis von Raum und Identität bedeutet das, dass sie „in einem Verhältnis der wechselseitigen Konstitution stehen" (Lossau 2014, S. 35). Dass dieser wechselseitige Konstitutionsprozess in den Dimensionen der Realisierung, Aneignung, Allokution und Verzeitlichung analysiert werden kann, hat der vorliegende Beitrag deutlich machen wollen.

Literatur

Archer, K. (1997): The limits to the imagineered city: socio-spatial polarization in Orlando. In: Economic Geography 73, 3, S. 322-336.

Adams, D. (1992): Joseph Beuys. Pioneer of a Radical Ecology. In: Art Journal 51, 2, S. 26-34.

Bourdieu, P. (1997): Entwurf einer Theorie der Praxis. Frankfurt a.M.

Brodil, L. (1998): Der Stand der Dinge. Kunst am Bau in Bund und Ländern. In: Wailand, M. u. V.H. Weh (Hrsg.): Zur Sache. Kunst am Bau. Ein Handbuch. Wien, S. 204-219.

De Certeau, M. (1988): Kunst des Handelns. Berlin.

Everts, J., M. Lahr-Kurten u. M. Watson (2011): Practice matters! Geographical inquiry and theories of practice. In: Erdkunde 65, 4, S. 323-334.

Gold, J.R. u. S.V. Ward (Hrsg.): Place Promotion. The Use of Publicity to Sell Towns and Regions. Chichester, New York, Brisbane, Toronto, Singapore.

Gottdiener, M. (2000): The consumption of space and the spaces of consumption. In: Gottdiener, M. (Hrsg.): New Forms of Consumption: Consumers, Culture, and Commodification. Lanham, S. 265-284.

Hafner, S. (2005): Wie aus Großsiedlungen Ghettos werden… Beiträge zur Entschlüsselung der Produktionsmechanismen von ‚Gegenorten'. In: Flitner, M. u. J. Lossau (Hrsg.): Themenorte. Münster, S. 75-90.

Heeg, S. (2014): Fragmentierung. In: Lossau, J., T. Freytag u. R. Lippuner (Hrsg.): Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialgeographie. Stuttgart, S. 67-80.

Holert, T. (Hrsg.) (2000): Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit. Köln.

Jayne, M. (2006): Cultural geography, consumption and the city. In: Geography: An International Journal 91, 1, S. 34-42.

Karavatzis, M. (2004): From city marketing to city branding: towards a theoretical framework for developing city brands: In: Journal of Place Branding 1, 1, S. 58-73.

Könneke, A. (1997a): Wege aus der Erstarrung. Entwicklung und Perspektiven der Kunst im öffentlichen Bau als Programm. In: Kulturamt der Stadt Jena (Hrsg.): Kunst – Raum – Perspektiven. Ansichten zur Kunst in öffentlichen Räumen. Jena, S. 18-29.

Könneke, A. (1997b): „weitergehen". In: Müller, C. P. (Hrsg.): Kunst auf Schritt und Tritt. Hamburg, S. 7-19.

Kuni, V. (2010): Nachhaltigkeit – (k)eine Kunst? Bäume pflanzen, Bienen züchten: ars longa als Gemeinschaftsprojekt. In: Forschung Frankfurt 3/2010, S. 4-9.

Lacy, S. (Hrsg.) (1994): Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle, Washington.

Lossau, J. u. M. Flitner (2005): Ortsbesichtigung. Eine Einleitung. In: Flitner, M. u. J. Lossau (Hrsg.): Themenorte. Münster, S. 7-23.

Lossau, J. (2014a): Kultur und Identität. In: Lossau, J., T. Freytag u. R. Lippuner (Hrsg.): Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialgeographie. Stuttgart, S. 25-37.

Lippuner, R. (2005): Raum – Systeme – Praktiken. Zum Verhältnis von Alltag, Wissenschaft und Geographie. Stuttgart.

Lippuner, R. (2014): Natur und Landschaft. In: Lossau, J., T. Freytag u. R. Lippuner (Hrsg.): Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialgeographie. Stuttgart, S. 38-51.

Mahnken, G. (2003): Zwischen Eigensinn und Fremdbild: Regionales Binnenmarketing am Beispiel der metropolitanen Region Brandenburg/Berlin. In: Raumforschung und Raumordung 4, S. 268-277.

McLarty, R. (2002): The Royston Road Project. In: Royston Road Project: Royston Road Parks. Glasgow, S. 9-13.

Mielsch, B. (1989): Die historischen Hintergründe der „Kunst-am-Bau"-Regelung. In: Plagemann, V. (Hrsg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre. Köln, S. 21-44.

Miles, S. u. M. Miles (2004): Consuming cities. London.

Plagemann, V. (1989): Kunst außerhalb der Museen. In: Plagemann, V. (Hrsg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre. Köln, S. 10-19.

McLarty, R. (2002): The Royston Road Project. In. The Royston Road Project (Hrsg.): Royston Road Parks. Glasgow, S. 9-13.

Müller, A. (2013): „So kreativ wie Berlin, so erfolgreich wie Frankfurt" – der symbolische Nutzen von Städten als Zielgröße einer imageorientierten Stadtmarkenführung. In: Raumforschung und Raumordnung 71, S. 115-128.

Miles, S. u. M. Miles (2004): Consuming cities. London.

The Royston Road Project (2002): Royston Road Parks. Glasgow.

Ryle, G. (1968): Use, Usage and Meaning. In: Parkinson G.H.R. (Hrsg.): The Theory of Meaning. Oxford, S. 109-116.

Schatzki, T., K. Knorr Cetina u. E. von Savigny (Hrsg.) (2001): The Practice Turn in Contemporary Theory. London.

Schmidt-Wulffen, S. (2002): Kunst im öffentlichen Raum – eine Revision. In: Könneke, A. u. S. Schmidt-Wulffen (Hrsg.): AUSSENDIENST. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs. Freiburg i. Breisgau, S. 97-104.

Stöber, B. (2007): Von „brandneuen" Städten und Regionen – Place Branding und die Rolle der visuellen Medien. In: Social Geography 2, S. 47-61.

Urry, J. (1995): Consuming places. London.

Werlen, B. (1987): Gesellschaft, Handlung und Raum. Grundlagen handlungstheoretischer Sozialgeographie. Stuttgart.

Werlen, B. (1997): Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen 2. Globalisierung, Region und Regionalisierung. Stuttgart.

Żmijewski, A. u. Z. Bajović (2012): „Berlin-Birkenau" by Łukasz Surowiec. Unter: www.berlinbiennale.de (Abruf am 27.11.2013).

Prof. Dr. Julia Lossau
Universität Bremen
Institut für Geographie
Postfach 330 440
28334 Bremen
lossau@uni-bremen.de

Résumé

Julia Lossau

L'art de faire de la place La constitution spatiale urbaine en tant que pratique sociale

La présente contribution traite de la thématique de ce qu'on appelle la constitution spatiale. En partant de l'exemple d'un projet artistique qui a été poursuivi il y a quelques années dans l'East End de Glasgow, cet article aborde la question de savoir comment les espaces et identités sont constitués par les pratiques quotidiennes. A cet effet, dans la lignée des réflexions du sociologue Michel de Certeau, il esquisse un modèle théorique à usage pratique qui permet de considérer les pratiques quotidiennes comme des pratiques d'*"usage de quelque chose"*. Les pratiques sociales de la production spatiale qu'on peut observer dans cette étude de cas deviennent dans ce contexte appréhendables en tant qu'utilisation du projet artistique et deviennent une manière d'opérer avec le projet artistique. La valeur ajoutée de cette perspective se révèle justement dans le contexte de la recherche urbaine dans laquelle, peut-être au fil d'une politique urbaine néolibérale, une perspective d'uniformisation par le haut s'est mise en place, qui s'intéresse surtout à la question de savoir comment les espaces sont produits ou construits par des acteurs puissants dans une intention stratégique. Face à cela, le modèle développé ici invite à prendre au sérieux les pratiques des "petites gens" et à les intégrer dans l'analyse dans les dimensions de réalisation, d'appropriation, d'allocution et de temporalisation.

Constitution spatiale, art dans l'espace public, théorie à usage pratique, recherche urbaine, Glasgow

Резюме

Юлия Лоссау

Art of Place-Making: конституирование городского пространства как социальная практика

Настоящая статья посвящена тематике так называемого конституирования пространства. Используя пример арт-проекта, осуществлённого в Ист-Энде Глазго несколько лет назад, рассматривается вопрос о том, как пространства и идентичности конституируются через повседневные практики. Для этого – основываясь на идеях социолога Мишеля де Серто (Michel de Certeau) – описывается практико-теоретическая модель, позволяющая анализировать повседневные практики. Социальные практики производства пространства, которые можно наблюдать в тематическом исследовании, на этом фоне становятся более понятными, нежели использование арт-проекта и оперирование им. Ценность этой точки зрения особенно очевидна в контексте градостроительных исследований, в которых, где это возможно ,в результате неолиберальной градостроительной политики этаблировано направление „сверху-вниз", при котором основной интерес представляет вопрос о том, как пространства производятся или конструируются в стратегических намерениях институциональных акторов. В противоположность этому, разработанная здесь модель предлагает серьёзно отнестись к практикам «маленького человека», и учитывать их при дальнейшей реализации.

Конституирование пространства, искусство в общественном пространстве, теория практик, городские исследования, Глазго