



**Lauschende Blicke und plauschende Hände:
visuelle Annäherungen an öffentlichen Raum und an Gärten in der Stadt**

Helene Heuer & Max Jordan

9 Lauschende Blicke und plauschende Hände: visuelle Annäherungen an öffentlichen Raum und an Gärten in der Stadt

Helene Heuer & Max Jordan

„Schon von Weitem hörte man dieses Geräusch, das nur sehr große Städte hervorbringen können, ein Ton, der aus allen Tönen zugleich besteht, aus Stimmengewirr und Tiergeschrei, aus Glockengeläut und Geldgeklimper, aus Kinderlachen und Hammerschlägen, aus Besteckgeklapper und dem Zuknallen Tausender von Türen, aus Geborenwerden und Sterben zur gleichen Zeit – ein grandioses Rauschen, vom Leben selbst erzeugt.“ Walter Moers (1999: 447)

Walter Moers beschreibt in *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* die Lebensgeschichte jenes jungen Blaubären, der später als Käpt'n Blaubär bekannt werden sollte. Im Laufe einer langen und mitunter beschwerlichen Reise durch den fiktiven Kontinent Zamonien verschlägt es diesen schließlich nach Atlantis. Heute als verschollen geltend und sagenumwoben, war Atlantis zu jener Zeit so etwas wie die Hauptstadt Zamoniens. Blaubärs Ankunft in Atlantis soll uns hier als Ausgangspunkt dienen, denn in Walter Moers Beschreibung schwingt ein Verständnis von Stadt mit, das auch unseren Überlegungen zugrunde liegt. Blaubär weiß von einer Stadt namens Atlantis, er kennt das Konzept *Stadt*, was er jedoch nicht kennt und was er erst vor Ort begreifen wird, ist das, was eine Stadt ausmacht: das städtische Leben. Der französische Philosoph und Soziologe Henri Lefebvre beschreibt *das Städtische* als „de[n] Ort, wo die Menschen sich gegenseitig auf die Füße treten, sich vor und inmitten einer Anhäufung von Objekten befinden, wo sie sich kreuzen und wieder kreuzen, bis sie den Faden der Tätigkeit verloren haben, Situationen derart miteinander verwirren, dass unvorhergesehene Situationen entstehen“ (Lefebvre 2014: 46). Eine treffendere Beschreibung von Blaubärs ersten Tagen in Atlantis ließe sich wohl nur schwer finden – abgesehen vielleicht von der Tatsache, dass es in Atlantis keine Menschen sind, die sich gegenseitig auf die Füße treten. Dieses *sich auf die Füße treten*, das Gewusel der Großstadt, in dem überall gleichzeitig die verschiedensten Dinge vor sich gehen und die Stadtbewohner:innen und -besucher:innen – seien es nun Stollentrolle, Tauben, das Gänseblümchen (*Bellis perennis*) oder eben Menschen – mit all ihren Unterschiedlichkeiten und Eigenheiten aufeinandertreffen, ist es, was für Lefebvre *das Urbane* ausmacht. Er definiert es weiter als „geistige und soziale Form, die der Gleichzeitigkeit, der Versammlung, des Zusammenwirkens, der Begegnung“ (Lefebvre 2016: 124). Es ist jenes Urbane, das vom Leben erzeugte Rauschen, das uns interessiert(-e) und uns dazu veranlasste, unsere methodischen Überlegungen im Rahmen des Seminars bei Katrin Singer (s. Einleitung dieses Buchs) auf städtische Räume zu fokussieren. Dabei sehen wir – ungeachtet des naiven, experimentellen Charakters unserer Arbeiten – in der Methodik Potenziale für die kritische Stadtforschung, die wir in diesem Artikel erläutern möchten. Dazu soll zuerst die Bedeutung kreativ-künstlerischer Methoden für die Auseinandersetzung mit städtischen Räumen und *dem Urbanen* angedeutet werden, um dann aufbauend auf unseren Erfahrungen aus dem Seminar visuelle Ausdrucksformen als vielversprechende Methode für die kritische Stadtforschung und die (stadt-)geographische Lehre zur weiteren Ausarbeitung vorzuschlagen.

Raum als Produkt sozialer Prozesse: mit Lefebvre kreativ werden

„Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen“, schreibt Karl Marx in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (2009: 115). Mit Lefebvre lässt sich sagen: So oder so ähnlich trifft das auch auf den Raum zu. Denn Raum ist bei Lefebvre – und auch nach unserem Verständnis – nicht als etwas Gottgegebenes zu verstehen, sondern Produkt sozialer Praxis. Es sind die Menschen, die in Interaktion miteinander sowie mit anderen Lebensformen und der stofflichen Umwelt Raum bzw. Räume *machen*. Sie machen diese Räume allerdings nicht aus freien Stücken, sondern eben unter vorgefundenen Umständen. „[S]ieht man den Raum als Produkt“, so Lefebvre (2014: 164), „dann ist er das Ergebnis der Produktionsverhältnisse“. Denn wenn Raum in sozialer Tätigkeit geschaffen wird, dann ist er auch Produkt der Verhältnisse, innerhalb derer eben jene sozialen Prozesse ablaufen. Lefebvre differenziert dabei drei Dimensionen des Raumes: 1. den *konzipierten Raum*, 2. die *räumliche Praxis* und 3. den *gelebten Raum* – entlang deren dialektischen Verhältnisses Raumproduktion stattfindet (s. insb. Lefebvre 2006, aber auch Vogelpohl 2020). Für uns von besonderem Interesse sind die – sowohl individuellen als auch kollektiven – versteckten, nicht offensichtlichen subjektiven Bezüge, Bedeutungen, Erinnerungen und Gedanken der Menschen zum Raum bzw. zu konkreten Räumen und Orten, die Lefebvre dem *gelebten Raum* zuordnet und die mit konventionellen Methoden nur schwer greifbar sind. Lefebvre war sich bewusst, dass es das Verständnis aller drei Dimensionen des Raumes sowie ihrer dialektischen Beziehungen benötigt, um zu einem erschöpfenden Verständnis der städtischen Raumproduktionen insgesamt zu gelangen (oder sich diesem zumindest ansatzweise anzunähern) – und dass dabei die Kunst und kreative Methoden behilflich sein können. Lefebvres Konzeption des Raumes als soziales Produkt sowie die Triade aus *konzipiertem Raum*, *räumlicher Praxis* und *gelebtem Raum* als analytische Kategorien stellen einen bedeutenden Bezugspunkt der kritischen Stadtforschung dar. Seine Plädoyers für kreative, künstlerische Methoden scheinen – soweit wir die Debatte überblicken – jedoch nur wenig Gehör zu finden. Dabei liegt gerade in der Verknüpfung der Lefebvre'schen Kategorien mit kreativ-künstlerischen Methoden ein großes Potenzial für die kritische Stadtforschung. Denn kreativ-künstlerische Methoden bieten nicht nur einen die Forschungspraxis erweiternden Zugang zu Wissen über städtische Raumproduktionen, sondern „[z]udem und vor allem erstattet die Kunst den Sinn für das Werk zurück; sie liefert zahlreiche geeignete Zeit- und Raumgestalten: nicht erduldet, nicht in passiver Resignation hingenommen, sondern in Werk verwandelt“ (Lefebvre 2016: 163). Die Stadt als Werk zu verstehen, bedeutet mehr als nur den ihr zugrunde liegenden kollektiven Schaffensprozess zu betonen – in Zeiten globaler Arbeitsteilung steckt schließlich in so ziemlich allem kollektive Arbeit. Vielmehr heißt es – mit Lefebvre –, die Prozesse, die die Stadt (re-)produzieren, als „mitwirkende Tätigkeit[en]“ (ebd.: 189) zu denken, da das Produzierte allen nicht nur zur Aneignung offensteht (bzw. offenstehen sollte), sondern erst durch eben jene kollektiven sowie individuellen Aneignungsprozesse zu dem wird, was es ist. Rahel Jaeggi (2016: 65) merkt dazu an, dass „etwa eine ‚Aneignung‘ öffentlicher Räume mehr [bedeutet], als dass man sie *benutzt*. ‚Zu Eigen‘ macht man sie sich, sofern diese von dem, was man in ihnen und mit ihnen tut, geprägt werden, sich durch die aneignende Benutzung verändern und durch sie erst eine bestimmte Gestalt – wenn auch nicht notwendig im materiellen Sinne – gewinnen.“ Das Erkennen dieser *bestimmten Gestalt* des städtischen Raumes, die geprägt ist von den kollektiven Aneignungsprozessen, benötigt Methoden, die in der Lage sind, subjektive Bezüge und Emotionen sichtbar zu machen. Wir wollen hierfür im Folgenden insbesondere visuelle Zugänge vorschlagen.

Forschungsfokus und -praxis: öffentlichen Raum und städtische Gärten wahrnehmen

Wie kann also Raum und seine Produktion mithilfe kreativ-künstlerischer Methoden untersucht werden? Den zentralen epistemologischen Ausgangspunkt in unseren Projekten bildet ‚das‘ städtische Individuum, seine Wahrnehmung von und Position(-ierung) in der städtischen Umwelt. Der erste Ansatz nimmt dazu den öffentlichen Raum in den Fokus. Hier geht es um die Frage, wie Menschen ihre alltägliche Lebens(um)welt in der Stadt erleben und welche Dinge (Orte, Gegenstände, Handlungen, Personen etc.) es sind, die ihre Wahrnehmung der Stadt prägen. Im Zentrum des zweiten Ansatzes steht das gesellschaftliche Konzept *Garten* und seine Verhandlung im städtischen Kontext. Hier fragen wir danach, welche Räume die Stadtbewohner:innen als Garten erleben und bezeichnen, welche Funktionen sie diesen zuschreiben und welche Gefühle sie mit ihnen verbinden – aber auch, in welche Machtstrukturen Gärten eingebettet sind. Bezüglich möglicher physischer Untersuchungsräume bestehen somit ebenso Schnittmengen (z.B. in Form öffentlicher Urban-Gardening-Projekte) wie in der grundsätzlichen Frage nach individueller Raumwahrnehmung und strukturellen Machtverhältnissen in der Produktion von Raum. Von Interesse sind dabei sowohl Relationen zwischen Menschen (dies verstärkt in Ansatz 1) als auch jene zu nicht-menschlichen Lebewesen und Daseinsformen (verstärkt in Ansatz 2).

Den beschriebenen Themenkomplexen nähern wir uns mithilfe visueller Ausdrucksformate, die wir für die Erforschung der Wahrnehmung und Aneignung von Raum für besonders geeignet halten (vgl. Kogler 2018). Konkret erhalten die Teilnehmenden zur Bearbeitung der jeweiligen Fragestellung (Ansatz 1: „Wie sieht Dein Hamburg aus?“, „Welche Dinge/Orte siehst Du häufig?“, „Was prägt Deine Wahrnehmung des öffentlichen Raumes?“; Ansatz 2: „Male einen Ort, der Dir zum Thema ‚Gärten in der Stadt‘ in den Sinn kommt.“) unterschiedliche Mal- und Zeichenmaterialien, um ihre Gedanken und Emotionen zu Papier zu bringen. Zur Initiierung der thematischen Auseinandersetzung arbeitet Ansatz 1 mit einer vorgelagerten Erstellung von individuellen Bewegungsprofilen. Das Einzeichnen von als bedeutsam empfundenen Orten und eigenen Wegen im Stadtplan soll die Teilnehmenden in ihrer Assoziation und Reflexion zum öffentlichen Raum anregen. In der anschließenden Visualisierung sind sie dann vollständig frei. Ansatz 2 arbeitet ebenfalls mit thematisch anregendem, allerdings physischem Material. Hier werden den Teilnehmenden als Assoziationsobjekte unterschiedliche Pflanzenteile (Kräuter, Stöcke u.Ä.) sowie Bodensubstanz zur Verfügung gestellt, die sie in ihren Reflexions- und Darstellungsprozess auch einbeziehen können. Diese sollen die konventionellen Darlegungsformen Wort und Bild um die Dimensionen Geruch, Haptik und Geschmack erweitern. Anders als in Ansatz 1 werden die Teilnehmenden gebeten, in ihrer Visualisierung einen kohärenten Ort zu schaffen, wobei dieser sowohl real existent als auch idealtypisch oder als Utopie imaginiert sein kann.

Kreativ-künstlerische Methodik: Übersetzungshilfen

Die Erfahrungen und Assoziationen von *Stadt* und *Garten* verorten wir in der unmittelbaren Raumwahrnehmung und -produktion des Individuums, verstehen sie aber gleichzeitig – in Anlehnung an Lefebvre – als in sozialer Sphäre geformt und diese wiederum (um-)formend. Dabei ist für unser methodisches Vorgehen das Begreifen von Wahrnehmung(-en) in ihrer Körperlichkeit entscheidend. Denn es

ist „through bodies that we live and know space, and [...] through art we find the resources to study the form and dynamics of these spatial doings of bodies“ (Hawkins 2015: 183). So erfahren wir Raum grundsätzlich mit allen Sinnen, in die wissenschaftliche Auseinandersetzung finden diese allerdings in ungleichem Maß Eingang. Meist erfolgt das Wiedergeben, Reflektieren und Analysieren von Wahrnehmung(-en) durch sprachlichen Text, der zwar einen entscheidenden Beitrag zur Ermöglichung von Austausch leistet, in seiner Abbildung der Vielschichtigkeit und Unmittelbarkeit von Wahrnehmungen aber limitiert ist. Unsere Betonung der körperlichen Erfahrung zielt dabei nicht auf die (Re-)Produktion einer Dichotomie zwischen kognitiv-rationalen und emotionalen Zugängen zu Welt. Vielmehr soll sie die Verwobenheit dieser zwei analytischen Kategorien unterstreichen, deren Schablonen sich der gelebte Raum entzieht. Die Vielfältigkeit von (Sinnes-)Wahrnehmungen und nicht sprachtextlichen Ausdrucksformen in ihren „wirklichkeitsdarstellenden, wirklichkeitskommentierenden und wirklichkeitsverändernden Funktionen“ (Neuß 2014: 252) stärker in Forschungsprozessen zu berücksichtigen und einzubringen, sehen wir daher als vielversprechende zweiseitige Erweiterung in der Auseinandersetzung mit Raum.

Als entscheidend empfinden wir in diesem Zusammenhang die methodische Verknüpfung kreativ-künstlerischer Kommunikationsformen mit sprachlichem Text. Denn unterschiedliche Sinneserfahrungen von Raum können, wie Walter Moers uns im einleitenden Zitat für die städtische Geräuschkulisse zeigt, durchaus in Wort und Schrift überführt werden. Gerade durch diesen Schritt werden Austausch und Analyse von Erfahrungen und Wahrnehmungen möglich. In Ansatz 2 (städtische Gärten) wurden die Teilnehmenden deswegen nach Abschluss des Malprozesses gebeten, ihrem Werk einen Titel zu geben und dieses im kleinen Plenum vorzustellen, und auch in Ansatz 1 (öffentlicher Raum) wurde den Teilnehmenden die Möglichkeit gegeben, kurze schriftliche Kommentare zu den jeweiligen gezeichneten Elementen zu formulieren, um deren Interpretation zu stützen. Unsere Arbeit mit visuellen Ausdrucksformen ist so als eine Art Übersetzungshilfe zu verstehen: Sie erlaubt es, unterschiedliche Wahrnehmungen, Empfindungen, Gedanken, Impulse und so weiter zunächst auf einer nichtsprachlichen Ebene zu thematisieren, und erweitert dadurch den Pool an untersuchbaren Erfahrungen und Wissen um Aspekte, die durch einen direkten verbalen Zugang – also insbesondere in reinen Interviewformaten – unerkannt blieben (vgl. CohenMiller 2017). Im Sinne einer kritischen Stadtforschung ist die Sichtbarmachung von Wissen dabei kein Selbstzweck, sondern an das Interesse der Offenlegung und Herausforderung hegemonialer Strukturen geknüpft.

Kreativ-künstlerische Praxis: den Forschungsraum gestalten

Fragen der Relation und Macht prägen nicht nur die thematische Ausrichtung und Intention, sondern auch die Praxis unserer Ansätze. Auf dieser Ebene steht das Verhältnis zwischen Forscher:in und Teilnehmer:in im Fokus. Dabei sehen wir es als eine unserer Aufgaben, die Erhebungssituation so zu gestalten, dass sich Teilnehmende sicher und wohl damit fühlen, sich selbst Ausdruck zu verleihen. Malen und Zeichnen scheinen nach unseren Erfahrungen allerdings zunächst nicht unbedingt die freie und bemächtigende Ausdrucksform darzustellen, als die wir sie verstehen und umsetzen wollen, sondern auch mit einem Leistungsdruck verknüpft zu werden. Entsprechend gilt es in der Durchführung von kreativ-künstlerischen Methoden, mit potenziellen, insbesondere ästhetischen, Selbst- und Fremdansprüchen der Teilnehmenden (und Forschenden) umzugehen. Unser Ziel als forschende bzw. anleitende Personen ist es, hier einerseits klar zu kommunizieren, dass ein kreativer Ausdruck keine

künstlerische Kompetenz voraussetzt, und andererseits in der Erhebungssituation ein solches Empfinden der Teilnehmenden dennoch zu berücksichtigen. So kann durch kreative Lockerungsübungen an die Methode herangeführt (vgl. z. B. Schmidt/Singer/Neuburger 2022: 186) und im Zweifelsfall auf andere, in der Regel schriftliche Ausdrucksformen ausgewichen werden. In der an die kreativ-künstlerische Einheit anschließenden Vorstellung der entstandenen Werke möchten wir ebenfalls erreichen, dass die Teilnehmenden aus ihrer eigenen Position heraus sprechen können und wollen. Die initiale Fragestellung ist in Orientierung an Anna Cohen-Miller (2017; „Can you tell me about it?“) bewusst offen gestaltet, um hier zum einen Beeinflussungen der Vorstellenden und zum anderen Fehlinterpretationen unsererseits möglichst zu vermeiden. Nachfragen – zum Beispiel zu dargestellten Elementen, Intention der Farbwahl oder persönlicher Positionierung zum Bildinhalt – erfolgen entsprechend erst anschließend und auf das Gesagte aufbauend.

Obwohl die genannten Vorgehensweisen darauf abzielen, Konflikt- oder Irritationsmomente in der Umsetzung kreativ-künstlerischer Ansätze zu antizipieren, sind sie nicht als ein Glaube an die Auflösung von Machtverhältnissen im Forschungsprozess zu verstehen, sondern vielmehr als ein Versuch der aktiven Auseinandersetzung mit diesen. Denn die Arbeit zu und mit individuellem Erlebniswissen und individuellen Erlebniswelten ist auch bei nicht unmittelbar sensibel anmutenden Themen wie öffentlichem Raum und Gärten höchst persönlich. Neben der erforderlichen Reflexion der eigenen Positionalität im Forschungsprozess (z. B. im Verhältnis zu unseren Kommiliton:innen als Teilnehmenden) ist deshalb der damit einhergehende ausschnittshafte und vereinfachende Charakter des entstehenden Materials und seiner Analyse zu betonen, der gleichzeitig nicht die Wirkmächtigkeit aufgezeigter Zusammenhänge infrage stellt (vgl. Schmidt/Singer/Neuburger 2022: 200). Im Sinne eines gemeinsamen Forschens in Abgrenzung zu einem Be-Forschen der Teilnehmenden (vgl. Gauntlett/Holzwarth 2006: 82) scheint es uns zudem erstrebenswert, die eigenen Analysen mit den Teilnehmenden zu diskutieren. Dies ist ein Vorsatz, dessen Umsetzung wir bisher noch schuldig geblieben sind.

Beispielhaft möchten wir an dieser Stelle Auszüge aus der Auseinandersetzung mit dem Material wiedergeben, das im Rahmen unserer Methodenanwendung im Seminar entstanden ist:

Ansatz 1: Einblicke in die Wahrnehmung von öffentlichem Raum

Mittels der kreativ-künstlerischen Methode wird danach gefragt, wie der öffentliche Raum wahrgenommen wird: Welche Dinge, Orte oder soziale Praxen sind es, die die Wahrnehmung des öffentlichen Raumes prägen (*was* wird gezeichnet)? Und wie lässt sich das Gezeichnete interpretativ einordnen (*wie* wird es gezeichnet)? Durch den Abgleich mit dem zuvor erstellten Bewegungsprofil wird dabei vermieden, dass die Aussage der Zeichnung auf die ganze Stadt übertragen wird. Stattdessen wird so deutlich, dass *der* öffentliche Raum im Ganzen nicht Gegenstand der Auseinandersetzung ist, sondern nur der von den Teilnehmenden tatsächlich *erlebte* und *gelebte* (vgl. Lefebvre 2006) Raum (*Wo* wird öffentlicher Raum wahrgenommen?).

Es fällt auf, dass die Zeichnung (vgl. Abb. 1) überwiegend bunt ist – mit Ausnahme der, unserer Interpretation nach, (eher) negativ dargestellten Elemente. Auch die Position und Größe der einzelnen

Elemente ist zu beachten, wobei hier – mit Ausnahme des überdurchschnittlich großen Baumes am rechten Bildrand und der vergleichsweise kleinen Darstellung des Schaufensters in der oberen rechten Bildecke – die meisten Elemente ungefähr dieselbe Größe haben und in ihrer Positionierung keine Aussageabsicht zu erkennen ist. Einzig die Position des am eindeutigsten negativ dargestellten Schaufensters in der oberen rechten Bildecke ist auffällig. Insgesamt enthält die Zeichnung deutlich mehr positiv interpretierbare Elemente (6) als negative (3).

Der:die Urheber:in der Zeichnung stellt den öffentlichen Raum zum einen als von Natur und Grünflächen geprägt dar und zum anderen als Produkt menschlicher Interaktionen. Fünf der elf gezeichneten Elemente verstehen wir als direkten Verweis auf die kollektiven Prozesse, die den öffentlichen Raum formen. Darunter fallen zwei direkt abgebildete Personen: eine im Dönerladen sowie eine vor dem Kiosk sitzend. Außerdem verstehen wir sowohl den Urban Gardening Spot als auch beide Elemente, die Graffiti darstellen, als Abbildungen, die zeigen, dass es in den Augen des:der Urheber:in der Zeichnung vor allem die in ständiger Interaktion stehenden Bewohner:innen der Stadt sind, die den öffentlichen



Abbildung 1: Darstellung der Wahrnehmung des öffentlichen Raumes von Teilnehmer:in D

Raum prägen. Im Element der Graffiti auf der „neu gereinigte[n] Wand“ (D) wird diese Interaktion besonders hervorgehoben, zeigt sich in der Reinigung und Neubemalung der Wand doch besonders gut, wie die Dinge, die den öffentlichen Raum ausmachen, stets umkämpft und im Wandel sind.

Das Gezeichnete als Ausgangspunkt weiterer Auseinandersetzung

Diese Methode, wie sie im Seminar angewandt wurde, gibt bereits einige Einblicke in die subjektive Wahrnehmung des öffentlichen Raumes. Ihr volles Potenzial entwickelt sie allerdings – was im Seminar so nicht zu leisten war – erst, wenn sie darüber hinaus als Ansatzpunkt für eine tiefergreifende Auseinandersetzung mit der Konstruktion von *Place* verstanden wird (vgl. Belina 2017). Denn die Stärke der Methode liegt darin, dass sie den dargestellten öffentlichen Raum eben nicht als feste Größe behandelt, sondern eine Tür öffnet, um im Anschluss an den Zeichenprozess explizit nach den subjektiven Bezügen zu den gezeichneten Dingen/Orten/Praxen zu fragen. Im Mittelpunkt steht dann nicht mehr nur die Frage, *wie* der Raum aus der Perspektive der Teilnehmenden aussieht, sondern auch, *warum* sie ihn so empfinden. Dies lässt sich zum Beispiel in einer anschließenden Besprechung des entstandenen Materials vertiefen, wobei der Fokus verstärkt auf dem Verhältnis zwischen den Teilnehmenden und dem Raum liegt – nicht als ein ihnen gegenüberstehender fremder Gegenstand, sondern als Prozess, an dem sie teilhaben.

Ansatz 2: Gärten als Abgrenzung einer inneren von einer äußeren Welt

Charakteristisch für den Garten aus sprachgeschichtlicher Perspektive ist dessen Begrenzung (vgl. z.B. Mayer-Tasch 1998: 13), die ihn von einer sich unterscheidenden Außenwelt trennt. Zunächst meint *Garten* also ein bepflanztes Grundstück mit physischer Einfriedung, wobei sich dieses Verständnis nach unserer Auffassung zu einer Konzeption als Grenz- und Verhandlungsraum von *Stadt* und *Natur* ebenso wie von *öffentlich* und *privat* erweitern lässt. Vor diesem Hintergrund widmet sich die zweite Methodenanwendung der Frage, wie die städtischen Bewohner:innen Gärten in ihrem Alltag erleben: Was fassen sie unter dem Begriff? Welche (emotionale) Bedeutung schreiben sie Gärten zu? Und welche Akteur:innen sind für sie dabei relevant?

Trotz seiner blassen Farbe präsentiert sich uns der Zaun in Abbildung 2 als prägendes Element, denn er nimmt rund ein Drittel der Fläche ein und wurde im Malprozess als Erstes angelegt. Die etymologische Konstitution eines Gartens als eine von einer Außenwelt abgegrenzte innere Sphäre wird so auf mehreren Ebenen deutlich. Während die Thematik der Abgrenzung auch in Abbildung 3 in Form der dunkelgrünen Hecke angesprochen werden kann, hat die Außenwelt hier keine Konkretisierung erfahren. Die Wahl des Titels verdeutlicht den Fokus auf die Eigenschaften der inneren Sphäre als ‚Ort der Natur‘ (S.B.). Der Garten sei „natürlich“ und „so grün wie möglich“, führt S.B. aus, weswegen er:sie sich für die Verwendung der farbintensiven Acrylfarben entschieden habe.

Mit der Konstruktion von Innen und Außen geht die Frage nach Zugangsmöglichkeiten einher. Die Nutzer:innen des in Abbildung 2 dargestellten „Garten[s] zu einem Haus“ (C) lassen sich, obwohl nicht abgebildet, ebenfalls am Titel ablesen. Stall und Sandkiste als Elemente, die den jüngsten Familienmitgliedern zugeordnet werden, stehen im Zentrum. Dieser Fokus mag sich mit der Inspiration des:der Teilnehmenden erklären lassen, als die er:sie in der Kindheit besuchte Gärten von Freund:innen nennt. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob die räumliche Struktur in der Erinnerung an eine kindliche Perspektive begründet liegt oder auf eine Anordnung eines ‚Familiengartens‘ um die (zugeschriebenen) Aktivitäten der Kinder anspielt. C beschreibt als Charakteristikum des „klassischen Familiengarten[s]“, dass „alles relativ künstlich und bewusst angelegt ist“. Dies werde von ihm:ihr als spießig empfunden. Eine Hervorhebung als Elemente, die „alle, wir auch“ (C) in ihren Familiengärten hätten, erfuhren die in Form geschnittenen Buchsbäume und der Apfelbaum. Letzterer findet sich auch in Abbildung 3 wie-

der, deren Inspiration im Garten des am Stadtrand gelegenen Elternhauses des:der Teilnehmenden liegt. S.B. hat im Unterschied zu C ein positives Verhältnis zu seiner:ihrer Darstellung.



Abbildung 2: „Familien Garten“ von Teilnehmer:in C



Abbildung 3: „Natur pur“ von Teilnehmer:in S.B.

Exklusive Suburbia und ideal(isiert)e Natur

Beide Abbildungen zeigen einen Ort der Exklusivität, der ausschließlich den Hausbesitzer:innen – bzw. nur mit ihrer Einladung oder Erlaubnis auch anderen – offensteht. Während diese Machtverhältnisse in Abbildung 2 den Hintergrund für das Innere des Gartens bilden, sind sie für Abbildung 3 nur den Ausführungen des:der Teilnehmenden zu entnehmen. Die innere Sphäre konstituiert sich hier stärker über die Trennung von Natur und Stadt (vgl. S.B.: „Man vergisst, dass man in der Stadt ist.“). Dabei erinnern die weite Perspektive der Grünfläche und die Anordnung von Bäumen und Sträuchern an die Ideen Englischer Landschaftsgärten, die in Ablehnung der formalen Gärten des Barocks ‚die Natur‘ und ihre organischen Formen und Kompositionen zelebrierten und idealisierten (vgl. von Buttlar 1998: 173) und Blickachsen wie „ein klassisches Landschaftsgemälde“ (ebd.: 176) anlegten. Die Zuneigung dieser Gartenform und ihrer Epoche zum ‚Natürlichen‘, das zeitgleich vom Menschen angelegt und gepflegt bzw. erhalten wird, findet sich auch in den Ausführungen von S.B. wieder.

In Bezug auf die soziale Konstruktion von ‚Natur‘ (vgl. Chilla 2005: 185) verdient auch der Apfelbaum (vgl. Abb. 2 u. 3) Aufmerksamkeit. Er entspricht in seiner Form vollständig dem von Hans-Helmut Poppendieck (2010: 56) beschriebenen gesellschaftlichen Bild eines Baumes: „Ein Gebilde mit einem geraden Stamm [...], mit einer annähernd kugelförmigen Krone, deren Umfang die Höhe des freien Stammes nicht wesentlich überschreitet“. Poppendieck argumentiert, dass dieses Bild auf die von Menschen gestaltete Kulturlandschaft zurückgehe, in der „ein Baum dem anderen [gleicht], [...] das unverwechselbare Individuum unvorstellbar“ (ebd.) ist. Insofern entsprechen die abgebildeten Elemente dem, was Ingo Kowarik (1991: 49) als städtische Natur dritter Art bezeichnet: „eine künstlich angelegte, eine symbolische Natur“. In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass beide Darstellungen den Garten in ‚voller Pracht‘ sowie einzelne Elemente in ihrem Idealzustand zeigen. So sind tulpenförmige Blumen und reife Äpfel nebeneinander abgebildet, obwohl erstere im Frühjahr zu sehen sind

und letztere ab Spätsommer. Obwohl die Methode im Januar durchgeführt wurde, lässt sich keine Darstellung winterlicher Zustände finden.

Einen weiteren Spiegel gesellschaftlicher Naturverhältnisse sehen wir in der Verortung beider Darstellungen am Stadtrand. In Abbildung 3 verstehen wir die Lage des Gartens dabei vorrangig als Ausdruck einer dichotomen Wahrnehmung von Stadt und Natur, durch die *Natur* nur in Rand- bzw. Ausnahmelagen von *Stadt* möglich ist. In Abbildung 2 wird die räumliche Verortung hingegen stärker mit sozialen Größen in Verbindung gebracht. Hier wird die Kernfamilie mit Haus und Garten zum Hauptakteur eines ‚normativ-konservativen Lebens in Suburbia‘ erhoben, von dem sich der/die Teilnehmende distanziert.


Stift/Pinsel/Matsch/[...] in die Hand!

Abschließend stellt sich die Frage, in welchen konkreten Kontexten unsere experimentellen Ansätze als Inspiration oder Orientierungshilfe dienen können. Wir sehen vielfältige Möglichkeiten für die Anwendung einzelner Bausteine, denn der kreative (Zwischen-)Schritt steht nicht allein im Dienst unseres Erkenntnisinteresses als Forschende, sondern kann unabhängig von (s)einem Ziel als Zugang zu eigenen Erfahrungen, Emotionen und Gedanken verstanden werden. Er soll in beiden Fällen helfen, eine innere Auseinandersetzung anzuregen, in der sich der kognitiv-rationalen Ebene emotionale, körperliche und relationale Empfindungen und Erfahrungen stärker zur Seite stellen. Dies kann entsprechend für individuelle Reflexionsprozesse ebenso hilfreich sein wie für die Begleitung gemeinschaftlicher Entscheidungsprozesse oder empirische Forschungsarbeit. Wir sehen daher in der Methodik Potenzial für eine, auch im Forschungsprozess, machtkritische Stadtforschung, die die Vielfältigkeit des städtischen Zusammenwirkens und seiner Wahrnehmung in den Fokus stellt, ohne der Romantisierung zu verfallen. Für die empirische Anwendung erscheint uns dabei eine physisch-räumliche Einschränkung oder stärkere thematische Fokussierung unserer Ansätze sinnvoll. Hier ist insbesondere eine Verschiebung vom Untersuchungsgegenstand *Raum* auf die Ebene *Ort* möglich (z.B. Pettig 2022). Dies ließe sich mit einem stärkeren Einbeziehen eigener Fundstücke von Forschungs- bzw. Seminarteilnehmenden verbinden. Auch möchten wir transparent machen, dass wir in unserer stark visuell orientierten Auseinandersetzung mit städtischen Räumen durchaus eine potenzielle Überbetonung dieser Ebene sehen. Es ist aber nicht unser Ziel, Visualität des Raumes oder der Wahrnehmung über andere körperliche Erfahrungen zu heben oder Forschung gar verwertungsorientiert zu ‚ästhetisieren‘. Vielmehr sehen wir unsere Arbeit mit visuellen Ausdrucksformen als einen Ausschnitt des vielfältigen Repertoires kreativ-künstlerischer Methoden, die für eine machtkritische Auseinandersetzung mit Raum zur Verfügung stehen. Für die kritische Stadtforschung bieten sie den Vorteil, dass ihnen bereits der Modus des aktiven (Mit-)Gestaltens zugrunde liegt. Eine solche Auseinandersetzung mit Stadt(-raum) aus der Perspektive individueller, aber auch kollektiver Gestaltungsmacht kann – so unsere These – dabei helfen, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass wir nicht nur *in* der Stadt leben, arbeiten et cetera, sondern Teil der Stadt *sind*, diese Tag für Tag mitgestalten und durchaus auch Anspruch erheben sollten, eigene Vorstellungen, Wünsche und Ideen in die Stadt einzubringen. Denn es ist das Streben danach, die Stadt als Werk zu verwirklichen, was unserer Meinung nach die kritische Stadtforschung kennzeichnet und auszeichnet. Verstehen wir sie also nicht als unparteiische und vermeintlich objektive Wissenschaft, sondern als – in Lefebvres Worten – das „in Richtung

verwirklichender Handlung gehende Nachsinnen“ (Lefebvre 2016: 163 f.) über die Stadt, erscheint es doppelt sinnvoll, künstlerische Methoden aktiv in die Forschung und Lehre miteinzubeziehen: weil sie tiefergehenden Zugang zum *gelebten Raum* schaffen, der in unserem Verständnis von Raum sonst (weitestgehend) unberücksichtigt zu bleiben droht, und weil die künstlerische Herangehensweise an sich bereits transformative Elemente beinhaltet, die den Weg frei machen hin zur urbanen Gesellschaft, von der Lefebvre träumte. Die Leser:innen und uns selbst möchten wir daher einladen, (weiterhin) kreativ zu sein und die Möglichkeiten unterschiedlichster Formen der Wahrnehmung, des Ausdrucks und der Aneignung auszuloten. Auf diese Weise können nicht nur konzeptionelle Dichotomien herausgearbeitet, sondern auch jene der alltäglichen Praxis und Norm herausgefordert werden – indem wir zum Beispiel Wachsmaler als vermeintlich ‚kreatives Material der Kindheit‘ in erwachsene Hände geben oder andersherum Artikulations- und Gestaltungsmacht in Kinderhände.

Literatur

- Belina, Bernd (2017): Raum. Zu den Grundlagen eines historisch-geographischen Materialismus, Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Buttlar, Adrian von (1998): „Englische Gärten“, in: Hans Sarkowicz (Hg.), Die Geschichte der Gärten und Parks, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, S. 173-187.
- Chilla, Tobias (2005): „Stadt und Natur – Dichotomie, Kontinuum, soziale Konstruktion?“, in: Raumforschung und Raumordnung | Spatial Research and Planning 63, S. 179-188.
- CohenMiller, Anna (2017): „Visual arts as a tool for phenomenology“, in: Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research 19 (1). <https://doi.org/10.17169/fqs-19.1.2912>.
- Gauntlett, David/Holzwarth, Peter (2006): „Creative and visual methods for exploring identities“, in: Visual Studies 21 (1), S. 82-91.
- Hawkins, Harriet (2015): For creative geographies. Geography, visual arts and the making of worlds, New York: Routledge.
- Jaeggi, Rahel (2016): Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems, Berlin: Suhrkamp.
- Kogler, Raphaela (2018): „Bilder und Narrationen zu Räumen. Die Zeichnung als visueller Zugang zur Erforschung sozialräumlicher Wirklichkeiten“, in: Jeannine Wintzer (Hg.), Sozialraum erforschen: Qualitative Methoden in der Geographie, Berlin/Heidelberg: Springer Spektrum, S. 261-277.
- Kowarik, Ingo (1991): „Unkraut oder Urwald? Natur der vierten Art auf dem Gleisdreieck“, in: Bundesgartenschau 1995 GmbH (Hg.), Dokumentation Gleisdreieck morgen. Sechs Ideen für einen Park, Berlin: Selbstverlag, S. 45-55.
- Lefebvre, Henri (2006): „Die Produktion des Raums“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 330-342.
- Lefebvre, Henri (2014): Die Revolution der Städte. La revolution urbaine. Neuauflage mit einer Einführung von Klaus Ronneberger (= EVA Taschenbuch, Bd. 274), Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt.
- Lefebvre, Henri (2016): Das Recht auf Stadt (= Nautilus Flugschrift), Hamburg: Edition Nautilus.
- Marx, Karl (2009): „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“, in: Friedrich Engels/Karl Marx (Hg.), Werke Bd. 8, Berlin: Karl Dietz, S. 111-207.

- 
- Mayer-Tasch, Peter C. (1998): „Der Garten Eden“, in: Hans Sarkowicz (Hg.), *Die Geschichte der Gärten und Parks*, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, S. 11-24.
- Moers, Walter (1999): *Die 13 1/2 Leben des Käpt'n Blaubär*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Neuß, Norbert (2014): „Kinderzeichnungen in der medienpädagogischen Forschung“, in: Angela Tillmann/Sandra Fleischer/Kai-Uwe Hugger (Hg.), *Handbuch Kinder und Medien*, Wiesbaden: Springer VS, S. 247-258.
- Pettig, Fabian (2022): „Ästhetisches Kartieren – Mapping als Praxis geographischer Forschung zu räumlicher Erfahrung“, in: Finn Dammann/Boris Michel (Hg.), *Handbuch Kritisches Kartieren*, Bielefeld: transcript, S. 169-180.
- Poppendieck, Hans-Helmut (2010): „Barock als Banalität: Linden in der Kulturlandschaft“, in: Brita Reimers (Hg.), *Gärten und Politik. Vom Kultivieren der Erde*, München: Oekom, S. 45-57.
- Schmidt, Katharina/Singer, Katrin/Neuburger, Martina (2022): „Comics und Relief Maps als feministische Kartographien der Positionalität“, in: Finn Dammann/Boris Michel (Hg.), *Handbuch Kritisches Kartieren*, Bielefeld: transcript, S. 181-202.
- Vogelpohl, Anne (2020): „Henri Lefebvre – Die soziale Produktion des Raumes und die urbanisierte Gesellschaft“, in: Bernd Belina/Matthias Naumann/Anke Strüver (Hg.), *Handbuch Kritische Stadtgeographie*, Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 30-36.