

1. Einleitung

Die Szenografie ist in Bewegung: Als aktive Gestalterin von Situationen und Settings, als kritisches Konzept und als eine Denkweise, die dabei helfen kann, multisensorielle Vorgänge, ästhetische und verkörperte Erfahrungen in der Kunst, im Alltag und im urbanen Raum, die oftmals nur schwer zu fassen, zu versprachlichen und zu erkunden sind. Szenografische Mittel können kritische Werkzeuge sein, für deren Einsatz Verantwortung übernommen werden muss. Sie sind nicht allein ästhetische Instrumente, mittels derer wir Geschichten visualisieren oder Inhalte intermedial erfahrbar machen können. Vor allem sind sie kein dekoratives Beiwerk und nicht lediglich die Kulisse eines Kunstwerkes oder Theaterstückes. Indem sie darüber entscheiden, auf welche Weise und mit welchen Medien ein bestimmter Plot oder ein Thema in einem bestimmten Raum arrangiert wird, welche Aspekte hervorgehoben werden oder im Schatten bleiben, lenken sie aus allen Richtungen die Aufnahme des szenografierten »Bildes«, einem Bild von Weltverständnissen und -vorstellungen, die wortwörtlich für *wahr* genommen werden oder nicht. Szenografien gestalten die Bühnen der Künste und des Alltags. Die Grundlagen einer Szenografie bilden immer der Körper und seine Praktiken im Raum, mit denen ein komplexes Gefüge von verkörperten, sozialen und kulturellen Verständnisrahmen einhergeht. Die Vermittlungsrolle der Szenografie besteht darin, neue bis dato unbekannte Zugänge zu schaffen, neue Perspektiven zu eröffnen und andere umzudrehen, Gegenerzählungen zu kreieren und ausgediente ideologische Narrative szenografisch zu ersetzen. Ihr politisches Potenzial besteht darin, dass sie uns einen Spiegel vorsetzen und uns mit der Bedeutung und Konsequenz unserer Weltvorstellungen konfrontieren.

In dem kleinen Flensburger Stadtteil Neustadt soll ein soziokulturelles Modellvorhaben die interkulturellen Teilhabestrukturen im Viertel mit künstlerischen Mitteln stärken. Im Rahmen eines großangelegten bundesweiten Förderprogramms finden Aktionen, Interventionen und Langzeitprojekte

statt, Räume werden umgenutzt und -gestaltet, neu erschlossen und eröffnet. Der urbane Raum wird zum szenografischen Schauplatz für den Versuch, Berührungspunkte und kollektive Mitgestaltung über Empowerment zu verstetigen. Während die Szenografie den Raum orientiert und als Vermittlerin an der Schnittstelle von Kultur und Gesellschaft agiert, gestaltet die sozio-kulturelle Stadtteilarbeit Beziehungen zwischen Kultur und Gesellschaft und stärkt eine Kultur, die Menschen zusammenbringt.

Die Szenografie als raumgestaltende und -orientierende Praxis und Theorie wird heute längst über traditionelle Bühnenbilder im Theater hinaus als eine vielfältige, kulturelle Disziplin und als kritisches Konzept diskutiert und weiterentwickelt. Während die Szenografie in deutschsprachigen Diskursen zwar in ihrer Gestaltung von performativen Räumen an der Schnittstelle der Raumkünste auch interdisziplinär gedacht wird, finden die meisten anwendungsbezogenen Auseinandersetzungen dennoch innerhalb der ihr zugeordneten gestalterischen Disziplinen des Theaters, der Ausstellung und Architektur, des Designs und Films statt. Gewiss gibt es ausführliche Ausarbeitungen, die ihre Vielseitigkeit und Intermedialität hervorheben (Wiens 2014, 2019), Ansätze zur sozialen Dimension von Szenografie im Museum (Hächler 2009, 2012) sowie zur relationalen Szenografie am Beispiel von Kunst- und Kulturprojekten in der Stadt (Scorzin 2012) und Auseinandersetzungen mit der Gestaltung und Nutzung urbaner Räume als Bühnen (Marshall 2009). Im Kontext von Aktionskunst und Straßentheater wird erstmals von urbanen szenografischen Interventionen gesprochen (Breizek et al. 2009, Breizek 2011b), und es werden integrative Inszenierungsstrategien und partizipative Raumkonzepte zwischen den Bereichen Theater, Bildender Kunst und kulturwissenschaftlicher Vermittlungsarbeit erforscht (Divjak 2012). Einen konkreten, praxiserprobten Vorschlag zur Verbindung zwischen Alltagskultur und Szenografie, zwischen soziokultureller Stadtteilarbeit und szenografischen Strategien gibt es bislang nicht. Auch gibt es nur begrenzt interdisziplinäre Auseinandersetzungen damit, wie szenografische Mittel ähnlich wie Framing-Prozesse bestimmte Aspekte beispielsweise eines urbanen Schauplatzes eingreifend hervorheben, um so die Wahrnehmung dieses Schauplatzes, die Bewegungen in diesem Setting und die Interpretation einer Szene zu beeinflussen.

Im anglofonen Diskurs wird die Szenografie dagegen deutlich experimenteller und transdisziplinär gedacht und erforscht. Mit der *expanded scenography* etabliert sich zu Beginn des 21. Jahrhundert ein erweitertes Verständnis von einer Szenografie, die über die Grenzen der Raumkünste hinaus untersucht wird. Mit der Performance Research Ausgabe *On Scenography* vermitteln

Sodja Lotker und Richard Gough Szenografien, die ein Teil unserer alltäglichen Lebenswelt sind, in denen wir uns bewegen und die wir performativ mitgestalten, ob im privaten oder öffentlichen, virtuellen oder realen Raum (2013). Rachel Hann nimmt diesen Ansatz auf und erarbeitet mit *Beyond Scenography* ein richtungsweisendes Manifest szenografischer Praxis (2019). Mit ihrer Differenzierung von *scenography* und *scenographics* bereitet Rachel Hann eine erkenntnisreiche Grundlage zur Erörterung der orientierenden und intervenierenden Taktiken von szenografischen Mitteln in diversen Alltagskontexten und Kulturpraktiken. Aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive heraus, die Konzepte wie Worthing (Stewart 2007, 2011) mit Impulsen der Queer Phenomenology (Ahmed 2006) kombiniert, untersucht sie, wie kulturelle und soziale Praktiken beispielsweise in der Installationskunst, im Interior Design oder politischen Aktivismus szenografische Methoden anwenden, um Erfahrungen und Begegnungen zu orientieren. Dabei lenkt sie den Blick auf die außeralltäglichen szenografischen Gegebenheiten, die uns praktisch als Interventionen auf normative Weltvorstellungen und Raumorientierungen hinweisen. Aufmerksamkeit generierende Elemente im Raum stehen immer in Relation zu den Ausrichtungen aller Raumelemente – sie schaffen Aufmerksamkeit durch ihre relationale *Andersartigkeit*. Das Bewusstsein für die Wirkung szenografischer Mittel ermöglicht es, gestaltete Raumorientierungen und politische Narrative zu ermitteln, die einen Körper kulturell in und zu einem Raum, zu einer Welt und Weltvorstellung ausrichten und positionieren. Mittels interventio-nistischer Taktiken und Strategien¹ der Irritation, die Hann in ein Verhältnis zu Konzepten wie Thirthing (Soja 1996), Othering und Queering setzt, können genau die Orientierungen gestört und hinterfragt werden, die auf strukturellen Zuweisungen von Andersartigkeit aufbauen.

Diese Perspektive wirkt der Überwindung eines mitunter vagen erweiterten Szenografiebegriffs entgegen und ermöglicht es zu untersuchen, wie szenografische Mittel die verkörperten Beziehungen zum Raum und zu anderen Körpern gestalten und auf welche Weise sie sowohl im privaten wie öffentlichen Raum dazu beitragen, bestimmte Wahrnehmungen und Weltvorstel-

1 Ich spreche in dieser Arbeit bewusst von Taktiken, wenn ich in Anlehnung an Michel de Certeau von Maßnahmen spreche, die von unten mit einem notwendigen Blick auf das *Andere* organisiert sind und von Strategien, wenn diese im Rahmen eines Plans von Subjekten entworfen sind, die bereits Privilegien und Macht innehaben, also von oben. »Die Taktik hat nur den Ort des Anderen«, so De Certeau in *Die Kunst des Handelns* (1988: 23).

lungen, ein Miteinander und Zugehörigkeitsgefühle zu beeinflussen, zu reproduzieren oder zu hinterfragen. Und während Hanns Ideen bereits Einzug in aktuelle englischsprachige Beiträge finden, erlangen sie bislang noch verhältnismäßig wenig Beachtung im deutschsprachigen Szenografie-Diskurs. Ihr progressiver Ansatz birgt gerade für die sozialen und kulturellen Felder ein besonderes Potenzial, in denen die Orientierungen zu Räumen und Körpern konstitutiv sind für die Raumproduktion. Der urbane Raum ist ein Ausdruck dieser Prozesse und sowohl das Produkt sozialer, kultureller und verkörperter Gestaltung als auch der Schauplatz für die Dekonstruktion von manifestierten Raumanordnungen und -ausrichtungen und damit einhergehende strukturelle Ungleichheiten. Ein Stadtraum teilt sich in verschiedene Szenen auf, in denen künstlerische Interventionen als szenografische Unterbrechungen einen kritischen Dialog zwischen den Raumgegebenheiten und ihren Bewohner:innen anstoßen können.

Die Intervention ist ein politisches Moment. In ihrem Dazwischentreten schlägt sie keine Lösung für ein Problem vor, sondern lenkt mit aller Kraft die gesellschaftliche Aufmerksamkeit auf das Problem und den daraus resultierenden Handlungsbedarf. Künstlerische und aktivistische Interventionen stehen für die Notwendigkeit, in gewohnten Alltagsräumen und -praktiken temporär Irritation, Desorientierung und ein Innehalten zu produzieren. Eine Situation nicht unmittelbar in den eigenen Erfahrungshorizont einordnen zu können und entsprechend keine passende Verhaltensoption parat zu haben, ermöglicht es, den Horizont zu erweitern und neues Verhalten zu erlernen. »Es geht nicht weiter« lenkt die Aufmerksamkeit sowohl auf die vorherige, unreflektierte Orientierung, die wir ohne den Eingriff eigentlich gerne weiter eingeschlagen hätten, als auch auf die Möglichkeit eine *andere* Richtung einzuschlagen. Doch nicht für alle Adressierten sind die größtmögliche Störung und Irritation die Mittel der Wahl, um Aufmerksamkeit zu erlangen und Umorientierungen anzustoßen. Oftmals richtet sich eine inszenierte Intervention über die künstlerische und szenografische Sprache an ein Publikum, das sich dem zu vermittelnden, politischen Dilemma bereits bewusst ist. Um eine taube Politik zum Zuhören und Handeln zu bewegen, scheint gewaltloser, ziviler Ungehorsam, der Rauman eignung und Grenzüberschreitung einschließt, oftmals die einzig gebliebene Möglichkeit von unten. Um mit Menschen in Kontakt zu treten und gemeinsam Veränderungen zu gestalten, bedarf es allerdings anderer Strategien.

Die soziokulturelle Stadtteilarbeit besteht praktisch in einem täglichen Eingreifen in gesellschaftliche, zwischenmenschliche und räumliche Struk-

turen und einer kreativen Vermittlungsarbeit mit viel zivilgesellschaftlichem Engagement. Wie der urbane Raum der Schauplatz sein kann für temporäre und langfristige, einzelne und kollektive Interventionen in die gewohnten, öffentlichen Routen, Raumerfahrungen und -gestaltungen, zeigen diverse Praktiken und Ansätze der Soziokultur. Diese Interventionen zeichnen sich weniger durch ihre künstlerischen, autonomen Mittel und temporären Störpotenziale aus, sondern durch eine soziokulturelle Sensibilität für standortspezifische und interkulturelle Raumbedingungen. Entgegen stadt- und kulturpolitischer Hürden können soziokulturelle Aktionen auf Augenhöhe und in enger Zusammenarbeit mit lokalen Communities die Stadtteilkultur verändern und Impulse geben, um gemeinsam Veränderungsprozesse in Gang zu setzen, um Sichtbarkeit und politische Bühnen zu gestalten, um Stimmen hörbar zu machen, die im öffentlichen Diskurs sonst untergehen. Wie diese Prozesse konkret ablaufen können, zeigt das vom Bund finanziell unterstützte Modellvorhaben »UTOPOLIS – Transformation in der Neustadt« der Kunst und Kultur Baustelle 8001 e.V., welches ich in dem vierjährigen Förderzeitraum (2019–2023) begleitet habe. Im Rahmen des Bundesprogramms »UTOPOLIS – Soziokultur im Quartier« soll das Pilotprogramm in der Flensburger Neustadt über künstlerische Mittel die sozialen und kulturellen Teilhabestrukturen stärken. Der Kunstverein initiiert diverse Projekte und Aktivitäten, um nachhaltig eine Stadtteilkultur und -identität sowie eine Vernetzung über den Stadtteil hinaus zu etablieren. Entgegen eines Top-down Prinzips der Stadtplanung und vergangener Förderprogramme, in deren Sinne der Stadtteil Neustadt oftmals als Problem markiert wurde und diverse von oben organisierte Projekte möglichst effektiv das Problem lösen sollten, allerdings nach Ablauf und Verbrauch des Projektgeldes wieder verschwanden, steht UTOPOLIS für einen Bottom-up-Ansatz. Die Bewohner:innen sollen idealerweise selbst entscheiden und zumindest aktiv in demokratische Entscheidungs- und Beteiligungsprozesse über die Raumgestaltung und das Kulturangebot im Stadtteil einbezogen werden, um langfristig die Neustadt selbstbestimmt und kollektiv neu zu denken und zu gestalten. Die vom Verein eingeleiteten Projekte und Impulse sollen an die vorhandenen Potenziale und vor allem Bedürfnisse und Interessen im Stadtteil anknüpfen. Anders als von oben und außen angenommen, gibt es bereits Kultur und kreative Kulturangebote im Stadtteil, die entweder jenseits der ehemaligen Stadtmauer nicht sichtbar sind oder wenig zwischen den sozialen und kulturellen Gruppen im Stadtteil vernetzt sind. Das liegt unter anderem auch daran, dass keine ge-

meinsamen Räumlichkeiten und Strukturen zur Verfügung stehen oder nicht die Notwendigkeit gesehen wird, kulturelle Aktivitäten zusammenzubringen.

Die ehrenamtlich aufgestellte Kunst und Kultur Baustelle 8001 e.V., die sowohl Kunstverein wie soziokulturelles Zentrum ist, hat es sich schon vor dem Förderprogramm zur Aufgabe gemacht, mit der »Neustadt 12« im Stadtteilhaus einen Raum zu bieten, in dem junge und lokale Künstler:innen und Kulturschaffende Projekte realisieren können – ein Raum, der sich an die Einwohner:innen der Neustadt richtet. Mit der niedrigschwelligen, intergenerativen, kooperativen und interkulturellen Arbeitsweise ist der Kunstverein in dem Stadtteil allerdings ziemlich allein und abhängig von Fördergeldern. Die umfangreiche Bundesförderung im Rahmen des Pilotprogramms bietet daher eine besondere finanzielle und strukturelle Grundlage für den Verein, die neue Maßnahmen und Strategien ermöglicht. Dem großangelegten Projekt »UTOPOLIS – Transformation in der Neustadt« geht es um die enge Zusammenarbeit mit den lokalen Kulturakteur:innen und Communities, um ein Empowerment benachteiligter Bevölkerungsgruppen durch kulturelle und künstlerische Mitgestaltung, die ihnen Sichtbarkeit verleiht und nach Möglichkeit verstetigt wird. Was theoretisch nach ganzheitlich ausgearbeiteten soziokulturellen und stadtpolitischen Idealvorstellungen klingt, geht in der Praxis mit einer Vielzahl von Herausforderungen und Barrieren einher. Von lokalen Interessenskonflikten und konträren Kulturverständnissen über Covid-bedingte Kontaktbeschränkungen bis hin zu unflexiblen Förderrichtlinien und gescheiterten, pseudo-partizipativen Kunstprojekten – und immer wieder sehr viel bürokratischem Aufwand für Projektakteur:innen, die mit oder ohne Förderung stets einen großen Teil ihrer Arbeit ehrenamtlich leisten. Dennoch: Im 22-seitigen UTOPOLIS-Antrag des Vereins vom Juli 2019 steht: Wir wollen »kein Feuerwerk entfachen, das dann erlischt«². Auf welche Weise sich diese Intention trotz diverser Herausforderungen und einiger Rückschläge nach vier Jahren bewährt, zeigt sich unter anderem an dem neu geschaffenen Kulturort *ex-Sultanmarkt* und dem neuen Kulturrat im Stadtteil (siehe Kap. 5.3).

Worin liegen die Verbindungen zwischen soziokulturellem Handeln und szenografischen Strategien? Meine These ist, dass es Interrelationen zwischen soziokulturellen und künstlerischen Eingriffen und szenografischen Praktiken gibt, die jeweils in einem wechselseitigen Spannungsverhältnis zu den ortsspezifischen, historischen und sozialen Raumkontexten stehen. Anhand

2 Lothar Baur und Kirsten Piper, 06.07.2019

einer zwischen praxisorientierter und theoriegeleiteter Analyse hin und her verlaufenden Studie möchte ich Rachel Hanns Ansatz auf das soziokulturelle Stadtteilprojekt »UTOPOLIS – Transformation in der Neustadt« anwenden. Praktisch untersuche ich anhand dreier ausgewählter Teilprojekte, welche Bedeutungen szenografische Mittel, als die orientierenden und umorientierenden Aspekte einer Szene, in der kreativen Stadtteilentwicklung haben, um daraus sowohl theoretische als auch praktische Schlussfolgerungen zu ziehen, den Begriff der Szenografie zu schärfen, die szenografischen Mittel und Vorgänge differenzierter beschreiben zu können und in Relation zur soziokulturellen Stadtteilarbeit zu setzen. Da sowohl die eingeleiteten Maßnahmen des Modellvorhabens als eingreifend in den Stadtteil verstanden werden als auch die interventionistischen Potenziale szenografischer Taktiken untersucht werden, nimmt die künstlerische Intervention als unabhängige, politische Kraft eine wichtige Rolle im Verhältnis zwischen Szenografie und Soziokultur ein.

Die ausgewählten Fallbeispiele bilden die theatrale Intervention und künstlerische Bedarfsermittlung *Neustadt Royal*, die fotografische Serie *Neustadt Dinner* und das internationale Kulturhaus *ex-Sultanmarkt*. Anhand dieser Projekte untersuche ich, welchen Einfluss szenografische Mittel auf die jeweiligen soziokulturellen Eingriffe, Formate und Entwicklungen haben. In welcher Form richten sie den Körper relational zum Raum aus und orientieren Räume, Bewegungen und Verhalten potenziell um? Wie verweisen szenografische Mittel und künstlerische Eingriffe auf bestehende Raumordnungen und -gegebenheiten, auf welche Weise reproduzieren, offenbaren, stören oder verschieben sie die daran gekoppelten Denk- und Handlungsmuster? *Neustadt Royal* als eine theatrale Intervention zeigt das Potenzial einer temporären Unterbrechung im urbanen Stadtteilkontext auf. Sie zielt auf die Verwandlung des Alltagsverhaltens ab, gestaltet ein Partizipationsangebot und spekuliert auf die szenografische Umorientierung eines verkörperten Verhaltens im Alltag. Die fotografische Serie *Neustadt Dinner*, die eine temporäre Intervention in der Vergangenheit aufzeichnet, bezieht sich auf die Umgestaltung eines Raumes mittels szenografischer Deplatzierung. Der *ex-Sultanmarkt* als internationales Kulturzentrum, der sich von einer temporären Intervention und Zwischennutzung zum Langzeitprojekt entwickelt, verbindet die Diskurse und Felder Szenografie, Intervention und Soziokultur miteinander. Er bildet den szenografischen Rahmen für eine Vielfalt interkultureller Formate und Angebote, die an Lebenswelt und Sozialraum orientiert sind und in kollek-

tiver Zusammenarbeit mit der internationalen Anwohnerschaft und lokalen Kulturakteur:innen im Stadtteil gestaltet werden.

Ein wichtiges Anliegen dieser Arbeit besteht darin, das Potenzial und die Notwendigkeit kultureller und raumstörender Maßnahmen in der kreativen Stadtteilarbeit hervorzuheben. Diese Motivation resultiert aus der gegebenen Problematik und führt zu der Ausgangsthese, dass künstlerischen und soziokulturellen Eingriffen außerhalb von groß angelegten Förderprogrammen wie »UTOPOLIS – Soziokultur im Quartier« zu wenig Bedeutung, Unterstützung und Aufmerksamkeit geschenkt wird, sie oftmals ohne finanzielle Grundlage nicht realisierbar sind. Soziokulturelle Maßnahmen und Projektarbeiten sind außerdem prozesshaft und folgen einer kreativen Eigendynamik. Aus diesem Grund sind ihre Wirkungen nur schwer messbar und nicht abschließend zu evaluieren. Diese Arbeit ist ein Versuch, die Perspektive darauf zu verändern und die Möglichkeiten hinter den soziokulturellen Entwicklungen aufzudecken. Diese Ausarbeitung bildet keine abschließende Evaluation oder Bewertung des Erfolgs oder Misserfolgs bestimmter Eingriffe, sie generiert keine Zahlen für den Grad an sozialer Teilhabe oder Nicht-Teilhabe und erhebt nicht den Anspruch aus empirischen Aufnahmen und Einzelperspektiven allgemeine Schlüsse über einen ganzen Stadtteil und diverse Communities zu ziehen. Das Hauptanliegen dieser Arbeit ist die Vermittlung alternativer und genreüberschreitender szenografischer Modelle anhand des Stadtteilprojektes, um darüber das kritische und progressive Potenzial soziokultureller Eingriffe im urbanen Raum auszuloten.

1.1 Der Aufbau

Auf die Erläuterung des methodischen Vorgehens zwischen qualitativer Projektbegleitung und theoretischer Analyse in Kapitel 1.2 folgt zunächst der »szenografische Unterbau«, auf den sich das Verständnis der Szenografie in dieser Arbeit gründet. Das Kapitel 2 erstreckt sich ausgehend von ihren begrifflichen Ursprüngen bis hin zu dem aktuellen Stand der Forschung mit einem besonderen Fokus auf Rachel Hanns szenografisches Manifest *Beyond Scenography* (2019). Beginnend mit der Skene im griechischen Theatron erläutert das Kapitel 2.1 insbesondere szenografische Entwicklungen im Theater- und Ausstellungskontext des 20. Jahrhunderts, die bedeutsame raumüberschreitende und -umorientierende Merkmale aufweisen, anhand derer erste soziale und ortsspezifische Strategien der Szenografie skizziert wer-

den, gefolgt von ihrer zeitgenössischen Bedeutung und Etablierung als eine transdisziplinäre Gestaltungspraxis und Fachdisziplin der Raumkünste. Das Kapitel 2.2 widmet sich der begrifflichen Entwicklung einer *expanded scenography* als Teil alltäglicher Räume sowie der kritischen Konsequenz dieser Erweiterung in Theorie und Praxis. Als Antwort auf diese Bewegung differenziert Rachel Hann ihr Konzept der *scenographics* von der Szenografie als Gestaltung von Raumorientierung³. In Kapitel 2.3 werden die Ansätze und Begrifflichkeiten in Hanns Theorie ausführlich erläutert und für die folgenden Analysen anwendbar gemacht.

Scenographics werden in dieser Arbeit einerseits als die kulturell-gestalterischen Praktiken und Gegebenheiten verstanden, die einen Raum orientieren, eine Handlung inszenieren und bestimmte Aspekte einer Szene akzentuieren. Andererseits werden sie als die außeralltäglichen, intervenierenden Strategien und Maßnahmen verstanden, die den Körper im und zum Raum ausrichten und aktiv umorientieren können.

Hann betont, dass es in ihrem Konzept der *scenographics* nicht um ein einzelnes szenografisches Element geht, dass es zu betiteln gilt, sondern um die Pluralität und Überschneidung diverser szenografischer Raumgefüge und -elemente, die in einem temporären Moment zusammenkommen, um den Körper in eine bestimmte Richtung zu orientieren und kulturell in einem Raum oder einer Weltvorstellung zu positionieren: Von sensoriiellen Einflüssen wie Licht, Akustik und Geruch über ideologische Narrative, soziale und historische Einflüsse auf den Standort bis hin zu verkörperten Annahmen, Erfahrungen und Erinnerungen – all diese vielfältigen Raumorientierungen und szenografischen Bedingungen gestalten ein Raumgefühl und die Ausrichtung des Körpers zum Raum und zur Welt.

Das Kapitel 2.4 setzt sich intensiv mit Rachel Hanns Begriff der *place orientation* auseinander und erläutern, welches Verständnis von Raum und Orientierung diesem zugrunde liegt. Der Raum wird in Anlehnung an Doreen Massey, Henri Lefebvre und Edward Soja als dynamisches Konstrukt sozialer und kultureller Produktionen, in seiner Verbindung zu standortabhängigen Verständnisrahmen (*frames*) beleuchtet und in Relation zur Szenografie und zum soziokulturellen Stadtteilkontext gesetzt. Anschließend wird die kritische Bedeutung von »Orientierung« aus Sara Ahmeds queer-phänomenologischer Perspektive erläutert, einer körperlichen Orientierung im Raum und

3 Hann definiert die *scenographics* als »interventional acts of place orientation« und »that which orientate interventional acts of worlding« (2019: 17, 28).

im Alltag, die sich sowohl daraus konstituiert als auch bestimmt, wem oder was wir uns zuwenden, wieviel und welchen Raum wir einnehmen. Um normative Orientierungen und Prozesse des Worlding zu entlarven und potenziell zu stören, bedarf es *anderer* und ungewohnter, szenografischer Taktiken.

Das Kapitel 3 umfasst sowohl die Beschreibung des soziokulturellen Modellvorhabens »UTOPOLIS – Transformation in der Neustadt« und die Vorstellung der erfolgten Maßnahmen und einiger ausgewählter Projekte (3.5) als auch die Rahmenbedingungen des Bundesförderprogramms »UTOPOLIS – Soziokultur im Quartier« (3.1). Neben der Erläuterung des Begriffs und der Praxis der Soziokultur sowie der Arbeit soziokultureller Zentren in Deutschland (3.2) stellt dieses Kapitel auch die *Kunst und Kultur Baustelle 8001 e.V.* vor (3.3) und gibt einen Einblick in die Sozialstruktur und Historie des Viertels Neustadt (3.4).

Da die Analyse der soziokulturellen Projektbeispiele ein Verständnis für die Bedeutung künstlerischer Intervention an sich und in ihrer Verbindung zur Szenografie und Soziokultur voraussetzt, folgt in Kapitel 4 eine ausführliche Konturierung und Differenzierung. Wenn ich in dieser Arbeit von einer szenografischen Intervention spreche, geht es mir nicht darum, diese als eine eigene Form der Intervention und neue begriffliche Komposition vorzuschlagen oder sie von der künstlerischen oder theatralen Intervention zu differenzieren. Die Formulierung »szenografische Intervention« soll die Aufmerksamkeit auf die szenografischen Mittel und Komponenten lenken und auf die Art, in der eine Intervention sowohl künstlerisch als auch szenografisch in eine Szene oder Situation eingreift. Das Kapitel 4.1 nähert sich auf begrifflicher und kunsthistorischer Ebene der Intervention und betrachtet neben den Praktiken der Situationistischen Internationale und den Strategien der Kommunikationsguerilla exemplarische Interventionen im öffentlichen Raum, wie das Projekt *paraSITE* von Michael Rakowitz, und Interventionen im institutionellen Raum, wie die Ausstellung *Mining the Museum* von Fred Wilson. Darauf werden die Relationen und Schnittstellen von Szenografie und Intervention mit dem Fokus auf das Interventionspotenzial szenografischer Strategien im urbanen Raum in Kapitel 4.2 weiter vertieft. Insbesondere die Mittel der Deplatzierung und Verschiebung als szenografische (Um-)Orientierungsstrategien werden in Anbindung an Hanns Theorie und inspiriert von Umberto Ecos literarischem Szenografiebegriff in Relation zu den kognitions- und sozialwissenschaftlichen Verständnisrahmen (*frames*) im Prozess der Weltproduktion und -erfassung (Worlding) erörtert u.a. am Beispiel des Projektes *URBAN-URBAR* von Christiane Rath. Das Kapitel 4.3 widmet sich ausführlich der Rolle des Körpers

und der verkörperten Erfahrung in der Szenografie und Intervention. Insbesondere in Anlehnung an Thomas Fuchs' leibphänomenologische und kognitionswissenschaftliche Perspektiven wird verdeutlicht, dass die subjektive Verkörperung grundlegend ist für unsere Weltwahrnehmung, für unsere körperlichen Ausrichtungen zu Räumen und anderen Subjekten und damit grundlegend für die szenografische Praxis. Als Dreh- und Angelpunkt einer Szenografie ist der Körper immer das Medium, mit dem wir uns auf einen Raum richten, denn er steht immer schon in Beziehung zu einem Raum und ist unser subjektiver Zugang zur Welt. Das Kapitel schärft das Bewusstsein dafür, wie szenografische Elemente und Mittel einen Körper im Raum wechselseitig orientieren oder irritieren und gleichzeitig explizit auf verkörperte Orientierungen hinweisen. Verdeutlicht werden diese Zusammenhänge auch in ihrer sozialen und kulturellen Relevanz anhand der Installation *Washing Hands* von Daan't Sas und Lotte van den Berg (2021) sowie der ikonischen Performance *Imponderabilia* von Marina Abramović und Ulay (1977). In dem Kapitel 4.4 kläre ich die Zusammenhänge zwischen künstlerischer Intervention und soziokultureller Stadtteilarbeit sowie die Bedeutung künstlerischer Mittel und ästhetischer Erfahrung für die Soziokultur mit einem Fokus auf das problematische Spannungsfeld zwischen Partizipation, Instrumentalisierung und symbolpolitischen Eingriffen.

Basierend auf den theoretischen Grundlagen, praktischen Querbezügen und der empirischen Begleitforschung erfolgt in Kapitel 5 die Untersuchung der soziokulturellen Projekte *Neustadt Royal*, *Neustadt Dinner* und *ex-Sultanmarkt*, die im Rahmen des UTOPOLIS-Programms in der Neustadt stattfanden und -finden. Für die Analyse der Projekte ist das fotografische Material ein wichtiger Forschungsgegenstand. Als aufzeichnendes Dokument der theatralen Intervention *Neustadt Royal* und im Falle der Fotoserie *Neustadt Dinner* selbst als Intervention und szenische Plattform ist es primärer Gegenstand für die visuelle Bildanalyse und theoretischen Erörterung. Anhand der theatralen Intervention *Neustadt Royal* der gleichnamigen Theatergruppe als eines der UTOPOLIS Auftaktprojekte und als eine erste Bedarfsermittlung im Stadtteil wird die Wirkung und der Ablauf eines szenografischen Eingriffs im urbanen Raum erörtert. Das Kapitel 5.1 untersucht den Kontrast zwischen einem gegebenen, ortsspezifischen Rahmen und der szenografischen Abweichung von diesem Rahmen, der einen Moment fokussierter Aufmerksamkeit zwischen zwei verschiedenen, szenografischen Raumorientierungen gestaltet. Der Inszenierung und Interaktion während der Aktion in der Neustadt sowie den Umfrageergebnissen widmet sich das Kapitel 5.1.1. Anschließend wird

betrachtet, wie die Intervention *Neustadt Royal* die Aufmerksamkeit auf die eigentliche Beschaffenheit des Stadtteils, die Vorurteile und Zuschreibungen und die öffentlich nicht geführten Diskurse lenkt. Zudem widmet sich dieser Abschnitt praxisnah den szenografischen Merkmalen und Mitteln, die stets in einem interrelationalen Beziehungsgeflecht zwischen Verkörperung und Raum, zwischen Schauplatz, Rahmen und Drehbuch stehen. Daran knüpft die Untersuchung an, wie durch den interaktiven Gestaltungsprozess des *Neustadt Royal* Projektes und der abschließenden Zusammentragung und Präsentation der Ergebnisse eine kollektive Erzählung aus dem Stadtteil entsteht (5.1.2). Das Kapitel 5.1.3 erörtert weitere künstlerisch-partizipative Formate der Bedarfsermittlung, die in dem vierjährigen Förderzeitraum stattgefunden haben. *Neustadt Royal* wird an dieser Stelle sowohl aus szenografischer als auch aus soziokultureller Perspektive mit der großformatigen Lichtkunst-Videoprojektion als Umfragetool auf der Parkplatzwand vor dem *ex-Sultanmarkt* verglichen. Anknüpfend an das Kapitel 4.4. wird das Spannungsfeld künstlerischer Intervention zwischen Instrumentalisierung, symbolpolitischer Stellvertreterrolle und tatsächlichen Partizipationsmomenten anhand des Projekts *Neustadt Royal* und konkreter Reaktionen aus dem Stadtteil noch einmal aufgegriffen und kritisch diskutiert in Kapitel 5.4.

Die Bildserie *Neustadt Dinner* der Fotografin Hanne Merte Schmidt spielt durch die Inszenierung einer Dinner-Szene an den ungenutzten und verlassen Orten in der Neustadt ebenfalls mit dem Kontrast zwischen einem ortsspezifischen Rahmen und einem szenografischen Eingriff. Das Kapitel 5.2.1 untersucht, wie über kompositorische Effekte, metaphorische Rahmungen und die bereits erläuterte szenografische Strategie der Deplatierung verkörperte Zuschreibungen und normative Wahrnehmungen der inszenierten Orte ins Licht gerückt und hinterfragt werden. Welche Rolle die verkörperte Ausrichtung und körperliche Intervention beim *Neustadt Dinner* spielen und inwiefern der inszenierte Körper als szenografisches Mittel der Umorientierung und Raumaufzeichnung im Zusammenhang mit einem Embodied Mapping des Stadtviertels steht, erörtert das Kapitel 5.2.2. Das darauffolgende Kapitel 5.2.3 widmet sich insbesondere der Szene am Nordertor, diskutiert die räumliche Bedeutung des Tores in der Neustadt als Manifestation einer Trennung und zugleich Übergangs- und Zwischenraum, in dessen Rahmen die künstlerische Intervention eine Neuverhandlung von Grenzen und Abgrenzungen anstoßen kann. Außerdem werden die Sprache der szenografischen Mittel und die Zielgruppe der Bildserie im Rekurs auf kritische Stimmen aus der Neustadt zur Disposition gestellt.

Als internationales Kulturhaus und nicht-alltäglicher Begegnungsort wird der *ex-Sultanmarkt* insbesondere in seiner Bedeutung als Zwischenraum und Dritter Ort untersucht, in dem *andere* kulturelle und ästhetische Erfahrungen und Praktiken ermöglicht und produziert, geteilt und verhandelt werden, die sich an und zwischen den Schnittstellen und Überlagerungen internationaler und lokaler Kulturen befinden. Die Kapitel 5.3 und 5.3.1 widmen sich dem *ex-Sultanmarkt* als drittem Fallbeispiel in dieser Studie und diskutieren das besondere Potenzial dieses kollektiven Projektes. Die Erörterung seiner soziokulturellen und szenografischen Bedeutung im Stadtteil bildet die Überleitung für das folgende, auswertende Kapitel 6 und den Impuls für dessen Schwerpunktsetzung.

Aus den theoretischen Grundlagen und praxisorientierten Analysen ergeben sich szenografische Schlussfolgerungen, die die drei Felder Soziokultur, Intervention und Szenografie weiter in Beziehung zueinander setzen. Das Kapitel 6 bringt diese Erkenntnisse rückblickend und als Transfer zusammen und beantwortet die ursprünglichen Forschungsfragen. Aus der Untersuchung der soziokulturellen und künstlerischen Interventionen zur szenografischen Umlenkung von verkörperten und normativen Raumorientierungen haben sich konkrete Orientierungsstrategien herausgestellt, die das Kapitel 6.1 im Blick auf die jeweiligen Projektbeispiele zusammenfasst. Das Kapitel 6.2 hebt die soziopolitische Dimension der Szenografie und szenografischen Umorientierung durch künstlerische Intervention im urbanen Raum hervor sowie die Bedeutung der Kollektivität und schlägt dabei einen wichtigen Bogen zu der Künstlerin Saba Zavarei. Die folgenden Kapitel fassen das soziokulturelle Dilemma zwischen Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit und die Grenzen des Sichtbaren in der Szenografie und Soziokultur (6.3) zusammen, vertiefen die soziokulturelle und szenografische Verantwortung und Vermittlungsrolle (6.4) und rekapitulieren abschließend das Umschaltmoment von einer fremdgestalteten Intervention zu selbstgestalteten Teilhabeprozessen im Stadtteil mit einem Ausblick auf die Chancen des neuen Kulturrats in der Neustadt (6.5).

Da ich mit dieser Arbeit weniger den Diskurs abschließen als vielmehr Impulse für anschließende Querbezüge und weiterführende Untersuchungen geben möchte, stelle ich in Kapitel 7, neben einer kritischen Selbstreflexion, dar, was die Studien für die jeweiligen Felder Szenografie, Intervention und Soziokultur im Einzelnen und für die hergestellten Verbindungen perspektivisch bedeuten können.

1.2 Untersuchungsdesign und Methoden

»Research methodology in scenography needs to accommodate the means of investigating complex interactions of elements and it needs to be responsive to the experiential and fluid nature of scenography.« (McKinney/Iball 2011: 114)

Verkörpernde Erfahrungen und implizites Wissen sind wichtige Grundlagen für eine szenografische Praxis und Theorie. Als Forschungsfeld verlangt die Szenografie eine praxis- und körperorientierte Methode, die in Verbindung mit kritischer Reflektion sowie theoretischen und konzeptuellen Bezugsrahmen die zu untersuchenden Szenen und erfahrungsbasierten Situationen angemessen verarbeiten kann. Da in dieser Arbeit verschiedene Felder in Theorie und Praxis miteinander verknüpft werden und der Versuch unternommen wird, Querbezüge zwischen zwei Bereichen zu analysieren, die in der Theorie und Praxis zunächst einmal wenig in Bezug zueinander gebracht werden, bedarf es einer flexiblen und vielfältigen methodischen Herangehensweise. Die Szenografie ist traditionell den Theaterwissenschaften zugeordnet und damit methodisch zum Beispiel der Aufführungsanalyse, Probenforschung oder Analyse szenografischer Entwurfsmedien zugeordnet⁴. Ausstellungsszenografien werden u.a. mittels kuratorischer Strategien und interdisziplinärer Ausstellungsanalysen und -evaluationen erforscht (siehe Knop 2015). Wie ich in den folgenden Kapiteln näher ausführen werde, bezeichnet Rachel Hann ihre Idee der *scenographics* selbst als methodologischen Ansatz, um die raumorientierenden Mittel und politischen Narrative zu ermitteln, die Körper kulturell in und zu einer Welt oder einer Weltvorstellung positionieren (vgl. Hann 2023: XVII).

Als Beschreibungs- und Untersuchungsverfahren wird die Szenografie in aktuellen englischsprachigen Beiträgen zum Beispiel angewendet, um einen neuen Blick auf die Kunstgeschichte zu werfen (siehe Van Rosen/

4 Laut Birgit Wiens gibt es zwei primär vorhandene methodische Herangehensweisen, zum einen das eher künstlerisch orientierte Forschen in der Szenografie und Bühnenbildpraxis, zum anderen die wissenschaftliche Theoriebildung und Forschung über Szenografie und Bühnenbild (Wiens 2020: 398). Joslin McKinney und Helen Iball fassen in ihrem Beitrag *Researching Scenography* szenografische Forschungsmethoden zusammen, die von der Arbeit mit szenografischen Archiven über »strategies of spatial thinking« bis hin zu szenografischem Schreiben reichen. Die Methoden verwenden dabei vor allem szenografische Techniken, um die Erfahrung der Zuschauer:innen zu erfassen (McKinney/Iball 2011: 115).

Kjellmer 2023). In dieser Arbeit ist die Anwendung und Erprobung von Rachel Hanns szenografischen Mitteln als raumorientierenden Methoden ein wichtiger Bestandteil des Untersuchungsdesigns. Das Stadtteilprojekt »UTO-POLIS – Transformation in der Neustadt«, das ich über den Förderzeitraum von vier Jahren begleitete, bildet dabei den praxisorientierten Bezug, und die Projektbeispiele bilden die Forschungsgegenstände, an denen ich insbesondere Hanns Ansatz erprobe. Das Modellvorhaben ordnet sich in erster Linie dem Feld der Soziokultur zu, eingebettet in die Bereiche der Stadtentwicklung, Sozial- und Kulturarbeit. Bei der Erforschung und Evaluation soziokultureller Arbeit werden primär qualitative und quantitative Methoden der Sozialwissenschaften verwendet. Meine empirische Begleitforschung basiert auf einer teilnehmenden Feldforschung, in der ich verschiedene qualitative Methoden miteinander verbinde. Im Rahmen dieser Feldforschung ist eine umfangreiche Datensammlung entstanden, die aus teilnehmenden Beobachtungen, Feldnotizen, qualitativen Interviews und Gesprächen, zahlreichen visuellen Dokumentationen und weiteren Materialien besteht⁵.

Um dem Erkenntnisinteresse dieser Arbeit methodisch gerecht zu werden, basiert das empirische Untersuchungsdesign auf einer flexiblen Kombination aus der hermeneutischen Reflektion wissenschaftlicher Texte und Theorien und qualitativer Feldforschung. Die empirische Analyse der Praxisprojekte *Neustadt Royal*, *Neustadt Dinner* und *ex-Sultanmarkt* verbindet Theorie und Praxis, da sie einerseits auf den Literaturstudien, mit einem Fokus auf Rachel Hanns szenografischer Herangehensweise, basiert und sich andererseits auf die praxisorientierte Forschung und die Datensammlungen aus dem Feld bezieht. Da sich diese Studie inhaltlich, disziplinär und strategisch an Schnittstellen bewegt, verschreibe ich mich nicht der einen, weder der ethnografischen, der interaktionistischen oder praxeologischen noch der phänomenologischen Methodologie. Dennoch möchte ich im Folgenden zwei methodische Perspektiven skizzieren, die für meine Begleitforschung von Relevanz sind und wichtige Aspekte benennen, die es zu beachten und selbstkritisch zu hinterfragen gilt.

Die pragmatisch-interaktionistische Feldforschung oder Ethnografie bietet hilfreiche Orientierungen für das methodische Vorgehen im Laufe der Be-

5 Die Transkripte der Interviews sind aus datenschutzrechtlichen Gründen nicht veröffentlicht, liegen der Autorin jedoch vollständig vor. Zitate aus den Interviews werden im Text unter Angabe der befragten Person, zum Teil unter Verwendung von Pseudonymen, sowie dem jeweiligen Interviewdatum gekennzeichnet.

gleitforschung und stimmt überein mit einem Ansatz, der sich nicht einer einzigen Methode fest verschreibt und sogar das Aufbrechen von Methoden erzielt, sowohl im Hinblick auf die Forschungsmethode als auch die Analyse-methode (Dellwing/Prus 2012: 151)⁶. Die Fallstudie orientiert sich, wie dargelegt, einerseits an dem soziokulturellen Stadtteilprojekt UTOPOLIS und andererseits an den wissenschaftlichen Bezügen zur Szenografie, Intervention und Soziokultur. In dieser »doppelten Intersubjektivität«, wie Dellwing und Prus sie als Blick einerseits für das Feld andererseits für die Soziologie formulieren, besteht zum einen die Offenheit und Freiheit eines flexiblen methodischen Vorgehens, zum anderen die permanente Notwendigkeit den Wechsel zwischen den Bühnen reflektierend zu begleiten (vgl. 2012: 14; 60ff.). Das gilt auch für die Theatermetapher der Vorder- und Hinterbühnenrepräsentation in Anlehnung an Erving Goffman, die davon ausgeht, dass Subjekte unterschiedliche Versionen ihrer Welt präsentieren, je nachdem mit wem sie gerade kommunizieren und interagieren (vgl. ebd.: 55; Goffman 1959). Dellwing und Prus betonen ein soziologisches Bewusstsein dafür, dass soziales Handeln immer Handeln in Bezug auf soziale Rollen darstellt (ebd.)⁷. Die präsentierten und beobachteten Versionen jeweiliger Welten sowie die Grenzen der Beobachtbarkeit müssen entsprechend kritisch reflektiert werden – vor allem im Hinblick auf die eigene Rolle, die diese Präsentationen potenziell hervorruft⁸.

Daran knüpft auch der von Charles Cooley eingeführte Begriff des »Looking-glass self« an: Der Spiegelbildeffekt bezieht sich auf die intersubjektive und relationale Interpretation einer Situation, die ein Subjekt stets in Bezugnahme auf die zu erwartenden Interpretationen anderer vollzieht: »Das ›Selbst‹ spiegelt die möglichen Bedeutungszuschreibungen anderer und beobachtet sich damit selbst [...] im Licht seiner Unterstellungen, wie andere

6 Michael Dellwing und Robert Prus geben in ihrem Lehrbuch eine *Einführung in die interaktionistische Ethnografie* und knüpfen an die Traditionen der Chicagoer Schule und ethnografischen Perspektiven u.a. von Erving Goffmann und Stefan Hirschauer an.

7 Sie fassen die prozessoziologische Grundannahme zusammen: »Menschliches Gruppenleben ist intersubjektiv, bewusst problematisch, objektorientiert, multiperspektivistisch, reflexiv, versinnlicht, verkörperlicht und wissenschaftlich materialisiert, aktiv, aushandelbar, relational, prozessual, in Momenten realisiert und historisch informiert und ermöglicht« (ebd.: 29).

8 Siehe dazu Klaus Amann und Stefan Hirschauer *Die Befremdung der eigenen Kultur* (1997)

es beobachten werden« (Dellwing/Prus 2012: 31)⁹. Eine »Looking-glass Orientierung«, so Dellwing und Prus, bedeute demnach nicht die Anpassung an die Erwartungen anderer Subjekte, sondern die »reflexive Bezugnahme« (ebd.: 32) auf sie. In die Beobachtungen und Gespräche mit Akteur:innen und Teilnehmenden im Rahmen des Stadtteilprojekts fließen eine Vielzahl verkörperter und sozialisierter Bedeutungszuschreibungen und -produktionen, soziale und kulturelle Rollen, Erwartungen und Zugehörigkeitsgefühle ein, die mit der Wahl einer teilnehmenden Methode kritisch reflektiert werden müssen.

Mit diesen Perspektiven geht eine Reihe kritischer Selbstreflexionen und ein kritisches Bewusstsein für die eigene Rolle in der Feldforschung und der Interaktion im sozialen Miteinander im Feld einher. Insbesondere bei Interviews und Gesprächen stellt sich jedes Mal die Frage, in welcher Form das präsentierte und erlebte Selbstbild meiner Gesprächspartner:innen mit ihren Erwartungen an mein Bild von ihnen zusammenhängt. Die durchgeführten Interviews sind semistrukturiert, das heißt, einige der Fragen folgen einem Leitfaden, insgesamt ist die Reihenfolge der Fragen jedoch flexibel und der Gesprächsverlauf offen. Mit Impulsfragen wird die Richtung des Gespräches vorgegeben, ist es erst einmal in Gang gekommen, wird sein Verlauf wesentlich durch den/die Interviewte bestimmt. »Gespräch« ist in dieser Hinsicht ein wichtiges Stichwort, da im Laufe der offenen Feldforschung selbstverständlich neben der Beobachtung zahlreiche Gespräche ganz alltäglich geführt werden. Mit dem als Interviewsituation markierten Gespräch geht ein Ausnahmement einher, in dem die Realität stets nur rekonstruiert wird zum Zwecke der Ziele des Interviewkontexts, in der der Interviewerin ein bestimmtes Selbst präsentiert wird (vgl. ebd.: 113)¹⁰. Das Unmittelbare und Alltagspraktische, über das die Interviewerin mehr erfahren möchte, geht in den Darstellungen und Reproduktionen von Szenen und Erfahrungen verloren und wird durch den gestellten Interviewkontext potenziell weiter verfremdet. Hinter der Verwendung und dem Bezug auf geführte aufgezeichnete Gespräche steht diese kritische Haltung. Zu den verhältnismäßig wenigen Interviewpartner:innen,

9 Die Handlungen, »die Interpretationen anderer bezüglich unserer Handlungen und wiederum ihre uns unterstellten Erwartungen sind Kontext dafür, wie wir uns positionieren«, so Dellwing und Prus (ebd.).

10 »Klassische Interviews werden häufig verwendet, um Aussagen über ein Alltagsleben zu erhalten, das zum Zeitpunkt der Interviewführung zum Zweck der Interviewführung aber gerade pausiert«, so Dellwing und Prus (ebd.: 113).

deren Gespräche ich aufgezeichnet habe, gehören der Projektleiter Lothar Baur, verschiedene künstlerische und soziokulturelle Projektakteur:innen und jugendliche Projektteilnehmer:innen. Ich möchte behaupten, dass die wirklich relevanten Eindrücke und Erfahrungen in den vielen, alltäglichen Gesprächen gewonnen werden. Diese informellen Gespräche erfolgen vor Ort im Stadtteil, im Stadtteilhaus und *ex-Sultanmarkt* und ergeben sich weitestgehend ungeplant. Der Eindruck dieser Gespräche, den ich wiederum in Feldnotizen reproduziert und rekonstruiert habe, bildet mit den Beobachtungen und visuellen Forschungsgegenständen die wichtigste Grundlage der praktischen Begleitforschung.

Ich schließe mich der interaktionistischen Prämisse an, die die »Realität« des Feldes als die primäre Realität voraussetzt, welche nicht durch externe Theorien und Methoden verfremdet werden darf. Die interaktionistische Feldforschung verschreibt sich als offener Ansatz keinen starren methodischen Regeln, sondern betont den prozessorientierten und kreativen Aspekt und die enge Verbundenheit mit dem Alltagshandeln. Hinsichtlich der methodischen Verfahren ist die interaktionistische Haltung als eine eher künstlerische, in jedem Fall kreative, flexible und prozessorientierte Haltung zu betrachten (ebd.: 159). Aus diesen Gründen bietet sie relevante Orientierungen und Hinweise für die wissenschaftliche Begleitung des Projektes, das sich nah an den Menschen im Stadtteil und im Alltag bewegt und entwickelt. Zudem sind die interaktionistischen Ansätze nah an dem hier angewendeten Begriff der Verkörperung (siehe Kap. 4.3) und an dem Diskurs über Worliding (siehe Kap. 2.4.4). Dellwing und Prus betonen, in Anlehnung an den Pragmatismus und Interaktionismus, wie Welt oder Weltverständnis als Produkt von Handlungen und Prozessen hervorgebracht wird (ebd.: 20ff., 29). Prozesssoziologisch geht es in der Tradition von Goffman um die Frage, *was* in einer Situation oder Szene geschieht (ebd.: 29)¹¹. Diese knüpft an Rachel Hanns Ausrichtung an, die sich statt mit der Frage, *was Szenografie ist*, damit auseinandersetzt, *was Szenografie bewirkt* und *wie szenografische Mittel wirken* und Situationen orientieren.

Einen ebenfalls relevanten methodischen Einfluss auf diese Arbeit übt die Praxistheorie oder Praxeologie als sozial- und kulturwissenschaftliche Analyseperspektive, die primär von den Praktiken des Körpers ausgeht. Ursprünglich ist sie eine Sozialtheorie der Soziologie mit philosophischen

11 Für die prozesssoziologische Forscherin schlagen Dellwing und Prus eine intersubjektive, pluralistische und situative Haltung vor (siehe ebd.: 29ff.).

Wurzeln, doch mittlerweile werden diverse praxistheoretische Ansätze interdisziplinär weiterentwickelt. Daher ist die Rede eher von Praxistheorien oder pragmatischen Theorien. Das Potenzial dieser Perspektive liegt in der Fokussierung auf die Praktiken des Körpers¹², die nicht isoliert, sondern stets in Relation zu anderen Praktiken, den Praktiken anderer Körper und dem sozialen Kontext betrachtet werden: »Praktiken sind das Tun, Sprechen, Fühlen und Denken, das wir notwendig mit anderen teilen«, so der Kulturosoziologe Hilmar Schäfer (ebd.: 12). Und diese Gemeinsamkeit ist die Voraussetzung für unseren Zugang zur Welt, für Weltverständnis und Handlungsfähigkeit in der Welt. Zudem geht die Praxistheorie davon aus, dass das Soziale über die Körperlichkeit beziehungsweise die körperlich ausgeführten Praktiken hervorgebracht wird. Das heißt: Soziale Situationen und Praktiken werden stets von einem inkorporierten, impliziten Wissen abgeleitet (siehe *tacit knowledge*, Polanyi 1985)¹³. Dieser Ansatz entspricht der Grundannahme in der Auseinandersetzung sowohl mit der Szenografie als auch mit dem soziokulturellen Modellprojekt und der damit verbundenen Feldforschung im Stadtteil.

Relevant ist, dass die Praxistheorie als theoretische Perspektive unter anderem an Schnittstellen der Kultur-, Kunst- oder Körpersoziologie (Reckwitz 2000, 2012, Prinz/Schäfer 2015, Hirschauer 2004) oder auch der Stadt-/Raumsoziologie (Löw 2008) rezipiert wird. Sophia Prinz und Hilmar Schäfer entwickeln beispielsweise eine praxeologische Methodologie zur Analyse von Ausstellungen in einem Beitrag zur Öffentlichkeitsbildung in Kunstausstellungen. Als kulturelle Formate, so die Autor:innen, konstituieren Ausstellungen ein Publikum und beeinflussen die Wahrnehmung und Erfahrung dieses Publikums durch räumlich-architektonische Anordnungen, die Konstellation von Artefakten und die körperliche Präsenz mit anderen Subjekten (Prinz/Schäfer 2015: 299). Auf der Grundlage dieser ineinandergreifenden Dimensionen und im Zusammenspiel des Zeigens und Sich-Zeigens findet eine kollektive Bedeutungsproduktion statt (ebd.: 300). Diese Erkenntnisse entwickeln Prinz und Schäfer anhand einer praxeologischen Dispositivanalyse, um neben den »überindividuellen Diskursen und kollektiven Sinnbildungen auch die materielle und visuelle Ordnung von Gesellschaft sowie das implizite

12 Siehe Stefan Hirschauers Artikel *Praktiken und ihre Körper* (2004)

13 »Das Soziale vollzieht und reproduziert sich auf dieser Grundlage wesentlich nicht-bewusst, so dass den Akteuren die Mechanismen ihres Handelns nicht vollständig transparent und ihrer Selbstreflexivität körperliche Grenzen gesetzt sind.« (Schäfer 2016: 13)

Praxiswissen der Subjekte« einzubeziehen (ebd.: 285). Dieser praxistheoretische Ansatz ist für die vorliegende Arbeit deshalb von Interesse, weil er sich einerseits, ohne den Begriff zu nennen, auf die Szenografie und auf die szenografische Formation von Ausstellungen bezieht und einen Versuch bildet, die Wahrnehmungen und visuellen Praktiken methodisch zu untersuchen (siehe auch Prinz 2014). Und weil er sich andererseits explizit an die vom Körper ausgeführten Praktiken richtet. In ihre Analyse beziehen Sophia Prinz und Hilmar Schäfer das räumliche Setting, samt Architektur und atmosphärischer Qualitäten (Lichteinfall, Akustik etc.), die Artefaktanordnung und das Ausstellungsdispositiv ein, also die intersubjektiven Beziehungen und sozialen Positionen der Subjekte (Prinz/Schäfer 2015: 290f.). Diese Faktoren und die körperliche Kopräsenz beeinflussen die subjektive Bewertung der Ausstellung. Bei der Analyse stützen sich die Autor:innen sowohl auf verschiedene qualitative und praxeologische Methoden (qualitative Interviews, teilnehmende Beobachtungen, Videoethnografie) als auch auf experimentellere Methoden, die sich auf die Binnenperspektive der Subjekte fokussieren (Mental Mapping, Fotobefragung und die Auswertung von Privatfotografien).

Sowohl die interaktionistischen als auch die praxeologischen Ansätze verwenden ethnografische Methoden der Feldforschung, wie teilnehmende Beobachtung und qualitative Interviews, um ein Feld und die Praktiken eines Feldes dicht beschreiben und analysieren zu können. Beide Ansätze sind offen für flexible und diverse experimentelle Methodologien und theoretische Zugänge, beide stellen den Körper, die Verkörperung und die Bedeutung von Körperpraxis für die Produktion von Welt(en) in den Vordergrund. Sie stehen für eine selbstkritische und methodenkritische Herangehensweise.

Eine Anmerkung zur methodischen Analyse, dem Selektionsprozess und der Bedeutung visueller Forschungsmaterialien: Um die Relationen zwischen den eigenen Beobachtungen, Feldnotizen und dichten Beschreibungen, vielfältigen Datensammlungen und visuellen Dokumentationen (von Umfrageergebnissen über Flyer, TRAFO Magazine bis zu Fotografien und Videos), Gesprächen und Interviews mit Rücksicht auf den theoretischen Rahmen und den übergeordneten Forschungsfragen zu untersuchen und aufzuzeigen, wurden im Laufe der Begleitforschung diverse Schaubilder, Mind Maps, Diagramme und grafische Visualisierungen als Teil der unveröffentlichten Feldnotizen mit dem Ziel angefertigt, die Theorie und Praxis in Bezug zueinander zu setzen. Eine weitere wichtige methodische Strategie ist die Analyse des visuellen Forschungsmaterials. Die visuellen Materialien sind als Forschungsgegenstände zentral bei der Untersuchung der fotografischen Dokumentation

der theatralen Aktion *Neustadt Royal* (Kap. 5.1) und der fotografischen Serie *Neustadt Dinner* (Kap. 5.2). Auf diese Weise entstehen dichte Beschreibungen als Interpretationen, in denen die Theorie mit den Feldforschungsdaten analytisch verknüpft werden kann¹⁴. Außerdem ermöglichen die visuellen Eindrücke einen nicht zu ersetzenden oder zu versprachlichenden Anteil in der Analyse. Die dichten Beschreibungen ermöglichen die Gestaltung und Reflektion von Querbezügen zwischen den theoretischen Bezugsrahmen, den empirischen Aufnahmen und übergeordneten gesellschaftlichen, soziokulturellen und szenografischen Bedeutungen.

Selbstkritik und Versprachlichung

»Feldnotizen sind lokale Konstruktionen, die weder »entdeckte Daten« repräsentieren, noch selbst feste Daten darstellen. Diese »deutlich vorinterpretiert« zu nennen, wäre gelinde gesagt eine Untertreibung« (Dellwing/Prus 2012: 150)

Ich begleite das Projekt von Beginn an im Jahr 2019 wissenschaftlich und erlange durch die Teilnahme an Konferenzen, Netzwerktreffen und diversen Projekten, durch Beobachtungen, regelmäßige Gespräche und Interviews einen vielseitigen Einblick. Die hier dargelegten Informationen und Einblicke entstammen also einer umfangreichen und vielfältigen Feldforschung, Datenerhebung und -sammlung, deren Inhalte hier nur stark verkürzt und auf den Kontext dieser Arbeit fokussiert dargelegt werden können. Durch die vierjährige Begleitung der UTOPOLIS Prozesse und Entwicklungen in der Neustadt erhalte ich mit einem Blick von außen diverse Einblicke in Administrationsprozesse, Konferenzen und sämtliche mir zur Verfügung gestellte Dokumente. Die Einblicke von innen resultieren vor allem aus den unterschiedlichen Verstrickungen und Rollen, die ich im Verein 8001 und bei der Teilnahme als Besucherin, Künstlerin, Koordinatorin oder Vermittlerin an diversen Projekten einnehme. Dadurch kann ich Perspektiven und Erfahrungen sowohl als passive wie aktive Teilnehmerin erweitern. Die Rollen variieren zwischen einer Besucherin und Zuschauerin, Akteurin und Unbekannten, der Koordinatorin einiger Projekte, der Mitarbeiterin an Projekten, der Projektakteurin selbst und Künstlerin oder »der Frau von der Uni«. Diese Verflechtungen erfordern die

14 Zu dem theoretischen Konzept der dichten Beschreibung (*thick description*) siehe Clifford Geertz (1973)

kritische Reflexion der eigenen Rolle in der Begleitforschung und die aus der Begleitung hervorgehenden Interpretationen. Aus der Nähe zum Kunstverein und den unterschiedlichen Beteiligungen ergeben sich unvermeidlich subjektive Wahrnehmungen von und Einstellungen zum Programm und zum Stadtteil. Diese Tatsache ist Teil der Feldforschung und des methodischen Charakters einer praxisorientierten Begleitung, was sich insbesondere an den zahlreichen, über die Zeit entstandenen Feldnotizen erkennen lässt. Die Subjektivität kann, sofern ausreichend kritisch reflektiert, auch einen Teil der Qualität dieses Forschungsansatzes ausmachen, der es ermöglicht, flexibel auf die dynamischen Entwicklungen und Verwicklungen zu reagieren. Ziel ist es nicht, die Subjektivität zu verstecken oder sie zu verklauseinieren, Ziel ist es, mittels des gewählten Untersuchungsdesigns die empirischen Erfahrungen verständlich zu vermitteln und in die theoretischen und praktischen Bezugsrahmen und das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit einzufügen.

Nach der somit hervorgehobenen Notwendigkeit, die eigene Rolle und Subjektivität zu reflektieren, folgt ein abschließender methodologischer Hinweis auf die Herausforderung der Versprachlichung: Sowohl in der künstlerischen und ästhetischen Forschung, der Art-as- Research, Practice-as-Research oder practice-led Research, als auch in der empirischen Ethnografie liegt das Paradox darin, über Methoden der künstlerischen oder qualitativen Feldforschung, über genaue Beobachtung und dichte Beschreibung etwas zur Sprache zu bringen, das vorher nicht Sprache war oder selbst nicht Sprache ist (vgl. Hirschauer 2001: 430). Diese Arbeit soll nicht vorgeben, implizites Wissen, körperliche Erfahrungen und subjektive Eindrücke zu theoretisieren oder versprachlichen zu können, sie stellt aber einen Versuch dar, einige der soziokulturellen und szenografischen Vorgänge und Relationen zugänglich und kommunizierbar zu machen und dabei einige relevante Eindrücke zu vermitteln. Dies erfolgt stets mit dem Ziel, den Bezug zur Lebenswelt und den unterschiedlichen Verständnisswelten aufrechtzuerhalten und dadurch praxisnahe Fragen sowie nachvollziehbare Rückschlüsse zu entwickeln und flexibel weiterzuentwickeln.