

# Temporäre Raumgestaltungen

## **Dissertation**

zur Erlangung des Grades

**Doctor philosophiae (Dr. phil.)**

an der HafenCity Universität Hamburg

Universität für Baukunst und Metropolenentwicklung

Kultur der Metropole

vorgelegt von

Katrin Klitzke, M.A.

Prüfung erfolgreich bestanden im August 2021

Erstgutachterin: Prof. Dr. Alexa Färber

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Beate Binder

## Inhaltsverzeichnis

1 – Der verschimmelte Rest. Einleitung.....	3
2 – Untersuchungsdesign .....	14
2.1 Explorative Phase und Multi-Sited Research .....	15
2.2 Material-Semiotik und Grounded Theory Method .....	32
2.3 „Plotting“: Vernetztes Schreiben .....	39
3 – Etablierte professionelle Underdogs .....	42
3.1 Architektur-Biennalen und professionell brache Orte besetzen.....	46
3.1.1 „Berliner Erfahrung“ – <i>raumlaborberlin</i> .....	52
3.1.2 Architektur-Biennale von Venedig – koproduziert .....	62
3.1.3 Biennalen: Weltneuheiten in Serie .....	65
3.2 Material Stories 1 .....	69
3.2.1 „BYE BYE UTOPIA“ – Tribüne und Unterwelt .....	71
3.2.2 Diskursive Dinner unter der Tribüne .....	80
3.3 Partizipation: Alle aktivieren .....	84
3.3.1 „Black boxing“ mit Pappmaché.....	90
4 – Die große Vision.....	95
4.1 „Black box“ Beauftragung und Pressekonferenz .....	99
4.2 Die große Vision: Strukturwandel .....	110
4.2.1 Realisierung der Kampagne <i>RUHR.2010</i> .....	116
4.2.2 Kulturelle Profilierung und Etablierung eines räumlichen Ordnungsmusters .....	121
4.1.3 Modellprojekte: Skalierung der großen Vision .....	129
4.1.4 Ökonomisierung kommunaler Verwaltungen .....	132
4.3 Auto-Dérive.....	137
4.3.1 Befristete Engagements: Erleben erleben .....	141
4.3.2 Recherche und Entwurf: Stippvisiten entlang der A40 .....	148
4.4 Symposium: Theater baut Stadt .....	155
4.5 Material Stories 2 .....	162
4.5.1 Container sensationell machen .....	169
5 – Bauen-Wow.....	173
5.1 Das erste Programm und seine Ad-Hoc-Routinen .....	176
5.1.1 „Black box“ Baugenehmigungen .....	181
5.1.2 Orchestergraben in der Pissecke .....	188
5.2 Partizipation als zweites Programm.....	193
5.2.1 Quartiersmanagement ohne Auftrag .....	202
5.2.2 Klischee Peripherie.....	207
5.2.3 Buchstabenspiel .....	211
5.2.4 Die Peripherie lebt .....	216
5.3 Versprechungen des Partizipativen .....	222
5.3.1 Eichbaumoper trifft Mülheimer Stadtteilkonferenz.....	226
5.4 Jugendarbeit en passant.....	234
5.4.1 Gestifteter Graffiti-Workshop .....	236
5.4.2 Kommunale Jugendarbeit als Public-Private-Partnership .....	240
5.5 Premiere: VIPs mit jugendlichen Zaungäste .....	246
6 – Fazit.....	249
7 – Fotografischer Anhang.....	254
8 – Daten- und Quellenmaterial .....	265
9 – Literatur- und Quellenverzeichnis.....	275

# 1 – Der verschimmelte Rest. Einleitung

Wenn man bis zum Frühjahr 2016 mit der U-Bahnlinie 18 an der Station *Eichbaum* ankam, dort ausstieg und die Rolltreppe hochfuhr, stand linker Hand eine etwas verwitterte, ehemals in glänzendem Gold erstrahlende Architektur aus gebrauchten Schiffscontainern. Diese Architektur stand dort seit Herbst 2008. Doch schon seit etlichen Jahren war das ungewöhnliche Gebäude meistens verschlossen und schimmelte im wahrsten Sinne des Wortes vor sich hin. Denn entworfen und gebaut war die Container-Architektur für den temporären Gebrauch. (Siehe Fotografischer Anhang, Bilder 3 und 4, S. 255)

In den Jahren 2008 und 2009 fand an der U-Bahnstation *Eichbaum* der Linie 18, die zwischen Mülheim an der Ruhr und Essen fährt, das Projekt *Eichbaumoper* statt. Dafür war die Container-Architektur errichtet worden. Realisiert wurde die Oper von Architekt\*innen von *raumlaborberlin* (nachfolgend vereinfacht *raumlabor*) in Kooperation mit dem *Schauspiel Essen*, dem *Musiktheater im Revier* in Gelsenkirchen (nachfolgend vereinfacht *MiR*) und dem Kultur- und Veranstaltungsort *Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V.* in Mülheim an der Ruhr (nachfolgend vereinfacht *Ringlokschuppen Ruhr*). Finanziert und gefördert wurde das Projekt aus Eigenmitteln der beteiligten Theater sowie von vier großen renommierten Stiftungen: der *Kulturstiftung des Bundes*, der *Kulturstiftung des Landes Nordrhein-Westfalen*, der *Stiftung Mercator* und der *Vodafone Stiftung*.

Die *Eichbaumoper* wurde an sechs Tagen im Sommer 2009 uraufgeführt. Den Aufführungen ging ein ungefähr einjähriger künstlerischer und architektonischer Schaffensprozess an der U-Bahnstation voraus. Als Arbeits- und Kommunikationssort wurde im November 2008 die Container-Architektur auf einer zentralen Plattform an der U-Bahnstation *Eichbaum* errichtet – die *Opernbauhütte*. Denn künstlerisch entwickelt werden sollte die Oper vor Ort in der *Opernbauhütte* auf der Grundlage von örtlichen Recherchen und einem kooperativen sowie partizipativ angelegten Arbeitsprozess zwischen den Architekten Matthias Rick und Jan Liesegang von *raumlabor*, den drei genannten Theater- und Kulturinstitutionen, freien Kulturschaffenden und Anwohner\*innen. Die *Opernbauhütte* war in diesem Prozess sowohl Arbeits- und Besprechungsraum für das *Opernbauteam* als auch Veranstaltungsraum. Das *Opernbauteam* setzte sich aus Angestellten der

Theaterhäuser und projektbezogenen freien Mitarbeiter\*innen zusammen. Insgesamt handelte es sich um eine internationale Besetzung.

Das Projekt *Eichbaumoper* war an lokal- und zeitspezifische Bedingungen gebunden, die wiederum mit einer ökonomischen und kulturpolitischen Programmatik verbunden waren, die im Ruhrgebiet bereits einen längeren Vorlauf hatte. Im Jahr 2002 war die Bewerbung des Ruhrgebietes um den Titel *Kulturhauptstadt Europas* initiiert worden, welches im Jahr 2010 statt fand. Bereits in der mehrjährigen Bewerbungs- und Vorbereitungsphase des Kulturhauptstadtprojektes wurden Gruppen und Persönlichkeiten aus dem Ruhrgebiet, deutschlandweit und international von Kulturschaffenden in leitenden Positionen gesucht und eingeladen, die zur *RUHR.2010*-Programmatik und zu der damit verbundenen „kulturellen Profilierung“ des Ruhrgebiets passten und an der angestrebten Erneuerung und dem „Imagewandel“ des Ruhrgebietes mitwirken sollten. (Scheytt 2011: 14) Zu diesen Gruppen gehörten unter anderem *raumlabor*, die mit dem Projekt *Hotel Neustadt* (2003-2004) in Halle und ihren Beiträgen für das Zwischennutzungsprojekt *Volkspalast* (2005) im ehemaligen *Palast der Republik* in Berlin deutschlandweit und international bekannt geworden waren. (Siehe Thalia Theater Halle 2004; Deuflhard et al 2006) Für beide Projekte wurden *raumlabor* mit renommierten Architekturpreisen ausgezeichnet. Im Jahr 2004 erhielten sie den *Erich Schelling Preis* für *Hotel Neustadt* und im Jahr 2006 den *European Prize for Urban Public Space* für ihre Beiträge für das Projekt *Volkspalast*.<sup>1</sup> Zudem hatten *raumlabor* bereits im Jahr 2003 am Kulturhauptstadtprogramm der Stadt Graz mitgewirkt. (Siehe *raumlaborberlin* 2008a)

*raumlabor* sind eine Gruppe von Architekt\*innen, die sich im Jahr 1999 in Berlin gegründet haben.<sup>2</sup> Sie sehen sich nicht als Architekturdienstleister, sondern haben den Anspruch inhaltliche und organisatorische Aspekte ihrer Projekte in Kooperation mit ihren jeweiligen Partner\*innen und potentiell Beteiligten zu entwickeln und zu realisieren. Bereits vor ihrer Gründung haben sie begonnen ein Netzwerk aus „Spezialist\*innen“ verschiedener Disziplinen aufzubauen, welches sie mit ihren Projekten versuchen stetig zu erweitern. Je nach Aufgabe und Projektschwerpunkt werden von ihnen diese „Spezialist\*innen“ aus den Bereichen Thea-

---

<sup>1</sup> Siehe *raumlaborberlin*, <https://raumlabor.net/awards/> [30.03.2021].

<sup>2</sup> Dies waren zum Zeitpunkt meiner Untersuchung Andrea Hofmann, Axel Timm, Benjamin Förster-Baldenius, Christof Mayer, Florian Stirnemann, Francesco Apuzzo, Frauke Gerstenberg, Jan Liesegang, Markus Bader und Matthias Rick († 28.04.2012).

ter, Performance, Kultur- und Geisteswissenschaften, Architektur, Planung und Städtebau in Projekte einbezogen. Ihre Arbeitsschwerpunkte umfassen temporäre Architekturen in künstlerisch-kuratierten Projekten, die von ihnen an öffentlichen Orten realisiert werden. Ich untersuche mit der vorliegenden Arbeit diese spezifische Form architektonisch-gestalterischer Praxis und frage:

*Wie gestalten die Architekt\*innen von raumlabor temporäre, künstlerisch-kuratierte, partizipative Projekte an öffentlichen Orten?*

Aufgrund dieser offenen Fragestellung bewegt sich die Arbeit durch unterschiedliche gesellschaftliche Bereiche. Dies sind Bereiche in denen die Architekt\*innen von *raumlabor* projektbezogen tätig sind oder Berührungspunkte haben. Die Untersuchung tangiert insofern Fragen und Aspekte zu den gestalteten Objekten von *raumlabor*, zu ihren Positionierungen im globalisierten Architekturmarkt, zur Kulturpolitik und Kulturmanagement im Ruhrgebiet, zu Organisations- und Repräsentationsformen von Partizipation, zu Prozessen der Baugenehmigung und kommunaler Jugendarbeit, die als Public-Private-Partnership organisiert ist und weitere Themenfelder. Dies fächere ich im Folgenden und in den jeweiligen Kapiteln weiter auf. Die Fragestellung ist das leitende Motiv und das verbindende Element in dieser kaleidoskopartigen Betrachtungsweise.

Den unscharfen Titel der vorliegenden Dissertationsschrift „Temporäre Raumgestaltungen“ habe ich bewusst zu Beginn meiner Untersuchung gewählt, um einerseits eine Abgrenzung zu Studien zu Zwischennutzungen vorzunehmen und um andererseits inhaltlich beweglich bleiben zu können. (Vgl. Haydn / Temel 2006) Aus meiner Sicht ist der Titel vor allem aufgrund seiner Offenheit deshalb immer noch tragfähig.

Mit der vorliegenden Arbeit greife ich zeitgenössische Aspekte des architektonischen temporären Gestaltens, des Partizipativen und Politischen auf und intendiere damit eine anregende (Neu-)Betrachtung der assoziierten gesellschaftlichen Bereiche und Herausforderungen. Dabei geht es weder darum wie Peter Bishop und Lesley William formulieren, diese als „passende Lösungen“ noch als „bloße Modeerscheinungen“ zu bewerten. (Bishop / Williams 2012: 4) Sondern einen explorativen und empirisch fundierten Beitrag zu leisten, der ein Tableau an Fra-

gestellungen und Themenfeldern aufwirft und im Fazit zu einigen möglichen Positionen kommt. Mein wissenschaftliches Grundverständnis in dieser Angelegenheit ist inspiriert von Annemarie Mols methodologischer Haltung und Auseinandersetzung mit den Ansätzen einer Akteur-Netzwerk Theorie, die sie wie folgt ausführt:

„Its point is not to finally, once and for all, catch reality as it really is. Instead, it is to make specific, surprising, so far unspoken events and situations visible, audible, sensible. It seeks to shift our understanding and to attune to reality differently.“ (Mol 2010: 255)

Die Beantwortung der Fragestellung(en) erfolgt auf der Grundlage meiner teilnehmenden Beobachtung und empirischen Datenerhebung und -analyse.<sup>3</sup> (Vgl. Denzin 2001) Von Dezember 2008 bis Juli 2009 habe ich im Projekt *Eichbaum-Oper* als teilnehmende Beobachterin mitgearbeitet. Im Anschluss daran habe ich im Zeitraum von Herbst 2009 bis Ende 2011 verschiedene Veranstaltungen, Ausstellungen, Symposien und Vorträge von *raumlabor* als Teilnehmerin besucht und an einigen als Referentin („Spezialistin“) mitgewirkt. Ich habe damit den Forschungsansatz der „multi-sited ethnography“ aufgegriffen und bin den Architekt\*innen an manche ihrer damaligen Wirkungsstätten in Berlin, Bregenz, München, Venedig und Prag gefolgt und habe in dieser Zeit eine aktive Rolle im *raumlabor*-Netzwerk eingenommen. (Vgl. Marcus 1995)

Mein Erkenntnisprozess im Verlauf dieser Untersuchung bezieht sich sowohl auf die architektonisch-gestalterischen Praktiken von *raumlabor*, auf mein Methoden- und Wissenschaftsverständnis als auch auf meinen Kultur- und Handlungsbegriff. In der Tat hängt dies miteinander zusammen. Mein gegenwärtiges Methoden- und Wissenschaftsverständnis lässt sich daraus resultierend als ein relationales Methoden- und Wissenschaftsverständnis benennen. Forschungsgegenstand, Fragestellung und Methoden sind ein lebendiges Beziehungsgefüge. Sie entwickeln und

---

<sup>3</sup> In qualitativen Forschungen bietet die teilnehmende Beobachtung eine Möglichkeit der Datengewinnung. Denzin benennt diese Methode als eine Kombination aus Dokumentenanalyse, Interviews sowie Teilnahme an und Beobachtung der Aktivitäten der Beforschten. Es werden eigene Forschungsnotizen generiert, die ebenso ausgewertet werden wie Dokumente und Interviewtranskripte. (Siehe Denzin 2001) Diese praktische Erfahrung des/der Forscher\*in ist als ein gemeinsamer Aushandlungsprozess mit den Beforschten zu verstehen. In diesem Prozess finden Aushandlungen zu den Möglichkeiten der Rollen, die von der/dem Forscher\*in eingenommen werden können, statt. (Siehe Kaschuba 1999; Flick 2002). Die teilnehmende Beobachtung verlangt Introspektion und Selbstreflexion zum eigenen Einfluss auf das Geschehen und den Forschungsverlauf; siehe meine Ausführungen in Kapitel 2.

verändern sich miteinander im und als Erkenntnisprozess. (Vgl. Law 2004)

Zu Beginn meiner Untersuchung hatte ich einen semiotisch orientierten Kulturbegriff, der vorwiegend an den epistemischen Ausarbeitungen von Clifford Geertz ausgerichtet war. Für Geertz liegt der Schwerpunkt auf der Analyse und Interpretation von symbolischen Bedeutungen. In und mit „dichten Beschreibungen“ kann menschliches Verhalten als symbolisches Handeln wissenschaftlich interpretiert werden. (Geertz 1987: 7ff)

Im Verlauf meiner Untersuchung verschob und erweiterte sich dieser methodologische und epistemologische Zugang zu einem material-semiotisch inspirierten Verständnis. (Vgl. Law 2011) Denn in der Beobachtung, Befragung und Auseinandersetzung mit architektonisch-gestalterischen Praktiken von *raumlabor* spielen Materielles und Materialitäten eine besondere Rolle. Mit meinem anfänglichen semiotischen Kulturbegriff, der „nur“ Bedeutungen fokussiert, konnte ich das Wechselverhältnis zwischen symbolischen Bedeutungen, Materiellem, Materialitäten und Praktiken nicht plausibel analysieren, interpretieren und beschreiben. Insbesondere deshalb habe ich material-semiotische Zugänge reflektiert und in mein methodologisches und epistemologisches Repertoire integriert. (Vgl. Färber 2010, 2013; Niewöhner / Sørensen / Beck 2012) Den Begriff Gestaltung und die Praktiken des Gestaltens verstehe ich in Anlehnung daran als ineinandergreifende materielle und immaterielle Prozesse und Elemente. Dies führe ich in Kapitel 2 zu meinem Untersuchungsdesign aus.

Die Jahre vor und nach der Gründungszeit von *raumlabor* waren unter anderem geprägt von gesellschaftlichen Auseinandersetzungen zu Schrumpfungsprozessen in ehemaligen Industrieregionen sowie zum Umgang mit Brachen und Leerständen. (Vgl. Hauser 2003) Mit ihren temporären, partizipativen Projekten haben *raumlabor* als Praktiker\*innen in besonderer Weise diese Auseinandersetzungen mitgestaltet und architektonische Gestaltungsansätze, die an diese krisenhaften gesellschaftlichen Situationen angepasst sind, entwickelt. Diesen Themenkomplex werde ich in Kapitel 3 *Etablierte professionelle Underdogs* ausführen.

*raumlabor* adressieren sich mit ihren Projekten, temporären Architekturen und beantragten Förderungen zudem nicht nur in den Kunst- und Kulturbetrieb in Deutschland, sondern positionieren sich auch international im globalisierten Architekturmarkt. Sie nehmen an Ausstellungen und Biennalen teil, halten Vorträge auf Symposien und Konferenzen, veranstalten diese selber, publizieren und sind

als Lehrende im Wissenschaftsbereich tätig. Als Gestalter\*innen von materiellen Dingen und sozialen Organisationsformen, arbeiten *raumlabor* prozess- und produktorientiert. In Kapitel 3 geht es daher auch um das Produkt „Architektur“ in Architektur-Ausstellungen und um die Frage, wie sozio-materielle Netzwerke durch und mit Ausstellungen, Ausstellenden und Ausgestelltem entstehen. In Architektur-Ausstellungen stehen zwar die Aspekte der Wissensvermittlung im Vordergrund. Dennoch sind auch diese Institutionen und Ausstellungen in die markt-förmigen, wettbewerbsorientierten Organisationsformen der Architekturproduktion und -distribution eingebunden und daran ausgerichtet. (Vgl. Kuehn 2018) Ich zeige auf, wie sich *raumlabor* unter diesen Bedingungen als Architekt\*innen in und mit Ausstellungen und Ausgestelltem verbinden und verbunden werden, um am globalisierten Architekturmarkt teilzunehmen und diesen koproduzieren. Architektur-Ausstellungen sind fachliche Leistungsschauen, mit denen Neuheiten und originelle oder differente Positionen verhandelt und platziert werden. Wie bringen *raumlabor* sich zu diesen leistungsorientierten Aspekten in ein gestalterisches Verhältnis? Wie positionieren sie sich in und mit Ausstellungen und Ausgestelltem und wie werden sie positioniert?

Auf einem Höhepunkt des Erfolges wurden *raumlabor*, wie bereits angesprochen, im Jahr 2005 ins Ruhrgebiet eingeladen, um dort tätig zu werden. Die Einladung erfolgte seitens der Kuratorin des Kulturfestivals *Duisburger Akzente* und des künstlerischen Leiters des *Ringlokschuppen Ruhr*, die als leitende Kulturschaffende an der Organisation und Programmatik von *RUHR.2010* mitwirkten. Zu diesem Zeitpunkt lief die Bewerbung des Ruhrgebietes auf den Titel *Kulturhauptstadt Europas* bereits seit drei Jahren. Das Großprojekt *RUHR.2010* war eingebettet in das politische und ökonomische Programm des „Strukturwandels“ im Ruhrgebiet. Das „alte Ruhrgebiet“ sollte mit *RUHR.2010* und seinem Motto „Wandel durch Kultur – Kultur durch Wandel“ zur „Metropole Ruhr“ transformiert werden, um auf diese Weise eine optimierte ökonomische Standortsicherung und -entwicklung im globalisierten Städtewettbewerb zu garantieren. (Pleitgen 2010: 7ff)

Zu diesem strategischen Standortentwicklungsansatz gehört die Durchführung von Großprojekten wie Internationalen Bauausstellungen, Biennalen, Olympischen Spielen und das Kulturhauptstadtprogramm der *Europäischen Union*. (Vgl.



Häußermann / Siebel 1993; Hamedinger et al 2008) Dieser Ansatz steht in einem besonderen Verhältnis zu einer staatlichen Neudefinition und der Ausdifferenzierung staatlicher und nicht-staatlicher Akteure und Aufgabenverteilungen seit den 1990er Jahren und steht zudem insbesondere im Ruhrgebiet in enger Relation zu den Auseinandersetzungen zum Umgang mit Umnutzungen von Industriebrachen und Leerständen. In Kapitel 4 „Die große Vision“ zeige ich diese wechselseitigen Verbindungen zwischen *raumlabor*, dem Projekt *Eichbaumoper* und dem „Strukturwandel-Projekt“ *RUHR.2010* und einem damit verbundenen Politikstil auf. Ich beschreibe die Verflechtungen und Einbindungen von *raumlabor* und ihren Kooperationspartner\*innen im Projekt *Eichbaumoper* mit und in ökonomische und politische Strategien des globalisierten Städtewettbewerbs, der Kulturpolitik und Kulturwirtschaft, der staatlichen Neudefinition von Rollen und Verantwortungen und Ausdifferenzierung staatlicher und nicht-staatlicher Aufgaben und Akteure. Die soeben genannte staatliche Neudefinition hat wiederum einen längeren historischen Vorlauf. In einem Zeitraum von fünf Dekaden wurde der Wandel politischer Leitbilder und der damit verbundenen Politikkonzepte in Deutschland kurz skizziert ungefähr in diesen ineinandergreifenden Etappen und Prozessen vollzogen: vom „aktiven Staat“ bis in die 1970er Jahre, zum „schlanken Staat“ ab den 1980er Jahren hin zum „aktivierenden Staat“ seit den 1990er Jahren, wie der Politikwissenschaftler Wolfram Lamping und seinen Co-Autor\*innen aufzeigen. (Siehe Lamping et al 2002) Aus einer anderen begrifflichen Perspektive betrachtet, kann dieser Wandel auch als „ein Dreischritt von Planung (1960er und 1970er Jahre), Steuerung (1980er) und Governance (1990er Jahre)“ verstanden werden, so beschreiben dies der Politikwissenschaftler Arthur Benz und seine Co-Autor\*innen. (Benz et al 2007: 12)

Es handelt sich um eine jeweils grundlegend veränderte Sichtweise auf das Verständnis, was kollektive Probleme und Aufgabenfelder sind, wie, wann und von wem diese benannt, bearbeitet und eventuell gelöst werden. Auch wie Aufgabenstellungen inhaltlich Form finden und an unterschiedliche Akteure adressiert werden, hat sich gewandelt. Insbesondere seit den 1990er Jahren „wurden etwa Politiknetzwerke, professionelle Gemeinschaften, die ‚Zivilgesellschaft‘, Verhandlungskonstellationen oder Verbände neu in den Blick genommen.“ (Benz et al 2007: 13) Vor allem „bürgerschaftliches Engagement“, welches bereits in den 1980ern unter dem Stichwort „Eigeninitiative“ eingefordert wurde, wird mit den

neu interpretierten Konzepten der „Kooperation“, „Aktivierung“ und „shared responsibility“ verstärkt in den Vordergrund gestellt. (Lamping et al 2002: 29ff) Damit sind Vorstellungen zu Partizipation und die Organisation partizipativer Formate in Bewegung.

Gerade der Kunst- und Kulturbereich, in den *raumlabor* sich mit ihren Projekten adressieren, war einer der ersten kommunalen Bereiche, in dem die Leitbilder der „Kooperation“, „Aktivierung“ und „shared responsibility“ unter dem Primat der Kosteneffizienz und Leistungssteigerung eingeführt wurden. Damit wurden auch verstärkt städte-, institutionen- und spartenübergreifende Kooperationen eingefordert. Sie sollen einerseits künstlerisch-ästhetische Neuerungen befördern und andererseits wirtschaftliche Rentabilität absichern, da damit die Zusammenlegung und gleichzeitige Begrenzung und Einsparung von Ressourcen ermöglicht wird. (Vgl. Badura / Mokre 2011) Dies hat zu einer Ausdifferenzierung der Finanzierungsstrukturen geführt. Public-Private-Partnerships und Stiftungen übernehmen ausgehend von diesem staatlichen Grundverständnis Aufgaben der staatlichen Daseinsvorsorge und sind „aktivierend“ tätig. (Vgl. Adloff 2014) Projekte von *raumlabor* wie *Hotel Neustadt* und die *Eichbaumoper* sind erst durch diese veränderten Förderungsformen möglich geworden; zugleich ergeben sich neue Herausforderungen und weitere politische Verschiebungen, da unterschiedliche Organisationsformen und Akteure aufeinander treffen und sich neu formieren (müssen). Eine empirisch fundierte Auseinandersetzung zu den temporären Architekturen, den Arbeitsweisen und Projekten von *raumlabor* ist deshalb nicht nur von kultur- anthropologischem oder architektonischem, sondern von einem allgemeinen gesellschaftswissenschaftlichen Interesse. *raumlabor* und ihre Kooperationspartner\*innen agieren mit einem gesellschaftlichen und politischen Auftrag und sind als Akteure in den komplexen und ausdifferenzierten gesellschaftlichen Aufgabenfeldern des Gemeinwesens und Gemeinwohls nicht nur für sich, sondern für andere öffentlich gestaltend aktiv. Wie sind die temporären Architekturen in *raumlabor*-Projekten in Relation dazu zu verstehen? Welche Aufgaben und Probleme werden damit wie adressiert?

Die skizzierten politischen Organisationsformen der „Kooperation“, „Aktivierung“ und „shared responsibility“ geben generalisierende Handlungsrichtungen vor und werden durch Programme, Ausschreibungen und Förderungen realisiert. Um allerdings tatsächlich wirkmächtig zu werden, müssen sie als professionelle

und professionalisierte Alltagspraktiken der beteiligten Akteure übersetzt und ausgeführt werden, wie Beate Binder aus einer kulturalanthropologischen Perspektive auf Recht, Rechtliches, Politik und Politisches formuliert. (Siehe Binder 2018) Das ist eine Frageperspektive, die ich in dieser Arbeit aufgreife und die sich durch die Kapitel 4 *Die große Vision* und Kapitel 5 *Bauen-Wow* als verbindender „roter Faden“ zieht: Wie wurden diese politischen Leitbilder der „Kooperation“, „Aktivierung“ und „shared responsibility“ im Projekt *Eichbaumoper* in Interaktionen übersetzt?

Es handelt sich um komplexe Anpassungsprozesse mit unterschiedlichen Einfluss- und Gestaltungsmöglichkeiten der verschiedenen Akteure. Zwar wurden, wie oben beschrieben, politische Leitbilder abgelöst und erneuert, Routinen, Regularien, Gesetze und insbesondere Gebautes und Materielles aus verschiedenen Dekaden bleiben ineinandergreifend fort bestehen. Gerade in Entscheidungssituationen und Handlungsprozessen der *Eichbaumoper* trafen diese Elemente aufeinander und brachten Wechselwirkungen, Widersprüche und Konflikte zwischen verschiedenen Akteuren hervor. Es geht insbesondere in Kapitel 5 *Bauen-Wow* um Praktiken der „Aktivierung“, Formen lokaler Teilhabe an dem baulich-physischen Transformationsprozess, das „Bauwerk Oper“ und um Versprechungen des Partizipativen, die unterschiedliche Akteure verantworteten und wie diese eingelöst und/oder abgewendet wurden. Welche Rolle spielte dabei die U-Bahnstation als Gebäude? Wie veränderten und formierten sich die Wechselverhältnisse zwischen bestehenden Routinen und neuen Interaktionen für die Architekt\*innen von *raumlabor*? Welche lokalen Formen der Partizipation wurden unter diesen oben skizzierten ökonomischen und politischen Bedingungen im Projekt *Eichbaumoper* wie ausgehandelt und umgesetzt?

Herausforderungen und Reibungen („moments of friction“) entstehen auch aufgrund von befristeten Engagements. (Vgl. Tsing 2005) Die Absicherung und Stabilisierung von gleichzeitig laufenden Projekten an verschiedenen Orten steht dann nicht selten im Widerspruch und Konkurrenz zu den Belangen lokaler kommunaler Akteure, Aufgaben und Ressourcen sowie zu den Möglichkeiten und Formen der Beteiligung. Dies werde ich insbesondere in Kapitel 5 *Bauen-Wow* ausführen.

Nach den Aufführungen der *Eichbaumoper* wurde die für die Inszenierungen erforderliche Infrastruktur wie Bühnentechnik, Beleuchtung und weitere temporäre Ein- und Umbauten wieder rückgebaut. (Siehe Fotografischer Anhang, Bild 14, S. 260) Die Container-Architektur verblieb für eine potentielle weitere Nutzung. Die betriebliche Verantwortung ging an den *Ringlokschuppen Ruhr* über. Im Herbst 2010 fanden zwei Folgeprojekte von *raumlabor* und dem *Ringlokschuppen Ruhr* statt: *Eichbaum-Boxer* und *Eichbaum-Countdown*.<sup>4</sup> Im Jahr 2013 übernahm die *Urbane Künste Ruhr GmbH* die Container-Architektur. Das Gebäude wurde zur *Kultur-Haltestelle Eichbaumgold* umgestaltet und sollte ein neuer Ort für die Independence-Musikszene im Ruhrgebiet werden. Anlässlich der Eröffnung erhielt die Architektur ihren goldenen Anstrich. Seit 2014 stand das Gebäude allerdings die meiste Zeit leer. Die Container verblieben bis zum Frühjahr 2016 an der U-Bahnstation ungenutzt als ein widersprüchliches Artefakt und Relikt. Durch die zwischenzeitlichen Phasen des Leerstandes konnte sich der Schimmel ungehindert ausbreiten, so dass das Gebäude unbenutzbar und dann rückgebaut wurde. (Siehe Ulbricht 2016)

Die Schwerpunkte meiner Auseinandersetzungen und die Frageperspektiven liegen auf den oben genannten Aspekten und nicht auf den inhaltlichen und dramaturgischen Ausarbeitungen der *Eichbaumoper*. Deshalb gebe ich im Folgenden eine kurze Übersicht dazu, damit dies nicht unberücksichtigt bleibt.

Innerhalb des *Opernbauteams* gab es drei künstlerische Teams, die die Libretti und Kompositionen für die Oper schrieben. Von diesen kuratierten künstlerischen Teams bestehend aus je einer Komponistin bzw. einem Komponisten und einer Librettistin bzw. einem Librettisten wurden drei Teilstücke geschrieben und komponiert, die dann dramaturgisch zu einer Gesamtinszenierung in einem gemeinsamen Arbeitsprozess des *Opernbauteams* zusammengeführt wurden.

Das erste Stück *Entgleisung. Eine Kammeroper* begann an der innerstädtischen U-Bahnhaltestelle Hirschlandplatz in Essen. Das Publikum stieg in einen Sonderzug

---

<sup>4</sup> Für *Eichbaum-Boxer* wurde mit dem Box Club BC Mülheim Dümpten e.V. an einem Wochenende im Herbst 2010 eine Amateurboxmeisterschaft mit HipHop-Rap-Battle durchgeführt. Für *Eichbaum-Countdown* wurden Workshops von Architekt\*innen, Künstler\*innen und Kulturschaffenden, die von *raumlabor* beauftragt wurden, durchgeführt. Das Programm richtete sich an Kinder und Jugendliche. Das Projekt wurde gefördert durch das *Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung Bonn (BBSR)* und im Programm *Experimenteller Wohnungs- und Städtebau* umgesetzt. Siehe Webseite *BBSR*: <https://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/FP/ExWoSt/Forschungsfelder/2009/JugendlicheImStadtquartier/Modellvorhaben/MuehlheimRuhrEichbaum.html?nn=430172> [04.05.2019].

der U-Bahnlinie 18. (Siehe Fotografischer Anhang, Bild 10, S. 258) Während der ca. 15-minütigen Fahrt in Richtung Mülheim zur Haltestelle *Eichbaum* begannen Schauspieler\*innen und Sänger\*innen, die sich zunächst unauffällig in der Menge befanden, zu singen. Die Charaktere (Stammgäste, Pendler\*innen, Obdachlose, Liebespaare) sangen von ihrem Alltag, ihren Sehnsüchten und Hoffnungen. An der Haltestelle *Eichbaum* stiegen Publikum und Darsteller\*innen aus und wurden von der U-Bahn, die als eigenständige Akteurin den Bahnsteig betrat auf eine Tribüne geleitet. Die U-Bahn sang vom Aufstieg der Industrieregion Ruhrgebiet, den industriellen Krisen, dem Strukturwandel und den verkehrsplanerischen und städtebaulichen Modellvorhaben der 1970er von denen die U-Bahnlinie 18 selbst ein Teil ist.

Im zweiten Stück *Simon der Auserwählte*, welches in einer klassischen Bühnensituation aufgeführt wurde, ging es um den jungen russischen Mann Simon, der als Kleinkind ausgesetzt wurde und in einem Kloster in Russland aufwuchs. Als Volljähriger verließ er das Kloster und brach geleitet von einem Brief seiner Mutter in eine neue Welt auf. Er kam nach Mülheim an der Ruhr und nahm Arbeit auf. Nach kurzer Zeit lernte er die Hauswirtin Anna kennen und verliebte sich in sie. Die beiden kamen sich näher. Anna fand den Brief, den Simon bei sich trug und erkannte, dass es ihr eigener war, den sie an ihren Sohn vor rund zwanzig Jahren geschrieben hatte. Das Drama um die unzulässige und komplizierte Liebe zwischen Mutter und Sohn nahm seinen Lauf und fand ein tragisches Ende.

Das dritte Stück *Fünfzehn Minuten Gedränge*, welches ebenfalls als Bühnenstück inszeniert war, handelte „von Menschen, die kommen und gehen so wie die Geräusche der ankommenden und abfahrenden Züge und vorbeirauschenden LKWs in einem ständigen Crescendo und Decrescendo“, wie im Programmheft nachzulesen war. Es entfalteteten sich zugleich komplexe und flüchtige Beziehungen und Geschichten von Reisenden „bis am Ende lediglich der Rhythmus des Eichbaums selbst verbleibt.“ (raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen 2009b: ohne Seitenangabe)

## 2 – Untersuchungsdesign

Die vorliegende Arbeit basiert im Wesentlichen auf der Untersuchung einmaliger befristeter Ereignisse (Projekte, Veranstaltungen, Ausstellungen). Manche haben wiederkehrenden Charakter, wie die Biennalen in Venedig, sind aber als solche ebenfalls einmalig und situativ. Die Situiertheit dieser Ereignisse betrifft sowohl ihre räumliche als auch zeitliche Dimension. Ulf Hannerz weist im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zur Konstitution von „multi-sited ethnographies“ auf diesen Umstand mit dem Begriff der „site temporalities“ hin. (Hannerz 2003: 209f.) Es geht ihm darum, zeitliche und räumliche Dynamiken anzusprechen und transparent zu machen, die in „klassischen“ historischen Konzeptionen von Feldforschungen noch nicht berücksichtigt wurden.

Meine teilnehmende Beobachtung der *Eichbaumoper* fand lokalisiert an der U-Bahnstation *Eichbaum* und ihrer Umgebung statt. Das Projekt wurde allerdings an vielen anderen Orten mitgestaltet und koproduziert. Diese Erfahrungen werfen Fragen auf und verlangen nach einer weiteren Neukonzeptionierung des Begriffs „site“: Wie sind die komplexen Wechselverhältnisse zwischen den verschiedenen „sites“ der Architekturproduktion und den Möglichkeiten ihrer Untersuchung zu verstehen und zu benennen?

Albena Yaneva und Brett Mommersteeg haben sich dieser Fragestellung ebenfalls zugewandt und schlagen dafür einen ausdifferenzierten Blick auf die Praktiken verschiedener mitwirkender Akteure vor, die sie als unterschiedliche Modi des „site-ing“ konzeptionieren: „movements of site-ing“, „site-ing a building“ und „site-ing the ethnographer“. (Yaneva / Mommersteeg 2020) Diese Perspektive löst ein linear gerichtetes Beziehungsverständnis zwischen den Akteuren der Forschung und den Forschenden auf und betont die Wechselverhältnisse und den konstruktiven, konstruierenden, Realitätsentwerfenden und gestaltenden Charakter teilnehmender Beobachtungen. In meinen folgenden Reflexionen zu meinem methodischen Vorgehen werde ich dies einfließen lassen.

## 2.1 Explorative Phase und Multi-Sited Research

Im Herbst 2005 habe ich *raumlabor* kennen gelernt in Vorbereitung auf ihr Projekt *Dolmusch X-press*, welches im Mai 2006 in Kooperation mit dem *Hebbel Theater am Ufer (HAU)* in Berlin-Kreuzberg statt fand.<sup>5</sup> Kreuzberg erhielt mit diesem Projekt für den Zeitraum von zwei Wochen ein alternatives Mobilitätsangebot in Form von Dolmusch-Taxen.<sup>6</sup> Die Haltestellen wurden von einzelnen Projektgruppen mit künstlerischen und partizipativen Aktionen „bespielt“. Mit dem Projekt wurde ein nur zum Teil realisiertes Stadtentwicklungsvorhaben aus den 1960er Jahren thematisiert, in dem vorgesehen worden war durch Kreuzberg eine Stadtautobahn zu bauen. Im Projektverlauf faszinierte mich insbesondere die Vielfältigkeit und Dezentralität der künstlerischen und partizipativen Aktionen und die Masse an Material, Menschen und sogar Esel, die für den kurzen Zeitraum von zwei Wochen mobilisiert wurden sowie der komplexe Arbeitsprozess zwischen *raumlabor*, dem *HAU* und freien Kulturschaffenden. Daraus erwuchs mein Interesse für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den architektonisch-gestalterischen Arbeitsweisen von *raumlabor* und ihrer spezifischen Form der kooperativen und partizipativen Projektarbeit.<sup>7</sup>

Im Verlauf der 2000er Jahre fanden zudem zwei interdisziplinär angelegte Forschungsprojekte statt, die mein fachliches Interesse weckten: *Urban Catalyst* (2001-2003) und *Shrinking Cities – Schrumpfende Städte* (2002-2008). In und mit diesen Projekten ging es um Auseinandersetzungen zu temporären Zwischen- und Umnutzungen von Brachen und leerstehenden Gewerbe- oder Wohngebäuden sowie um Schrumpfungsprozesse in ehemaligen Industriestandorten. (Siehe

---

<sup>5</sup> Im Wintersemester 2005/2006 fand ein interdisziplinäres Forschungsseminar mit dem Titel „x-berg reloaded“ statt. Es fand in Kooperation mit dem Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin (IfEE), mit dem Fachbereich Architektur der TU Berlin und dem Studiengang „Kulturreflection“ der Universität Witten/Herden und *raumlabor* statt. An diesem Forschungsseminar nahm ich zum Ende meines Studiums am IfEE teil.

<sup>6</sup> Die Namensgebung und das Prinzip waren entwickelt worden in Anlehnung an das türkische Sammeltaxisystem Dolmus. Oftmals sind es Kleinbusse, die entlang festgelegter Strecken fahren. Es gibt Haltestellen, Start- und Zielorte, aber auch die Möglichkeit nach Belieben durch Handzeichen ein- und auszusteigen. Um mitzufahren muss man winken, damit das Taxi hält. (Siehe *raumlaborberlin/Peanutz Architekten* 2007)

<sup>7</sup> Zu dieser Zeit hatte ich ein Interesse an Zwischen- und Umnutzungen, Kunst im öffentlichen Raum und künstlerischen Aneignungsformen entwickelt, welches sich aus eigenen Erfahrungen im Berlin der 1990er und 2000er Jahre speiste. Obwohl ich *raumlabor* zu dieser Zeit noch nicht persönlich kannte, gab es ein ähnlich gelagertes Interesse. Ich kannte ihr Hausprojekt und wir frequentierten die gleichen Orte und Veranstaltungen in Berlin, wie sich in späteren Gesprächen herausstellte. Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009-2012.

Oswalt 2004, 2005; Oswalt et al 2013) Temporäre Nutzungen sowie Zwischen- und Umnutzungen wurden ausgehend von diesen Projekten verstärkt in planerische, städtebauliche sowie kultur- und sozialwissenschaftliche Diskurse einbezogen und diskutiert. Ich assoziierte damit auch *raumlabor*, obwohl Projekte von ihnen in diesen Forschungsprojekten nicht explizit untersucht oder verhandelt wurden. Mein grundsätzliches Vorhaben für eine weitergehende Untersuchung zu den architektonisch-gestalterischen Arbeitsweisen von *raumlabor* fand ich dennoch damit bestätigt.<sup>8</sup>

Ausgehend von dieser Grundidee und einem Stipendium meldete ich mich Ende September 2008 bei Matthias Rick telefonisch und fragte, ob und wie eine wissenschaftliche Untersuchung eines ihrer Projekte und ihrer Arbeitsweisen möglich sei. Er hörte sich mein Vorhaben für eine teilnehmende Beobachtung an und wollte sich mit seinen Kolleg\*innen besprechen. Im November traf ich Matthias auf der Finissage der Ausstellung *Megastructure Reloaded* in der ehemaligen *Staatlichen Münze* in Berlin-Mitte für die *raumlabor* das Ausstellungsdesign gestaltet hatten wieder.<sup>9</sup> Er bestätigte mein Vorhaben und schlug vor, dass ich bei dem Projekt *Eichbaumoper* dabei sein könne, welches im September 2008 seinen offiziellen Anfang genommen hatte. Als Beginn meiner Teilnahme wurde von ihm die Projekt-Weihnachtsfeier Mitte Dezember 2008 vorgeschlagen. Ich willigte ein. Meine Mitarbeit als teilnehmende Beobachterin im Projekt *Eichbaumoper* kann als explorative Phase meiner Untersuchung bezeichnet werden. Dieser Untersuchungszeitraum hat mir ermöglicht Akteure kennen zu lernen und meine Fragestellung sowie mein theoretisches und methodologisches Repertoire anzupassen.

Die Mitglieder von *raumlabor* arbeiten nicht alle gleichzeitig an einem Projekt, sondern parallel in Teams an verschiedenen Projekten zusammen mit freien Mitarbeiter\*innen und Praktikant\*innen. Die *Eichbaumoper* war ein Projekt von *raumlabor* und wurde als solches kommuniziert, wurde aber von Matthias Rick und Jan Liesegang realisiert. Denn sie hatten Interesse und Zeit der Einladung

---

<sup>8</sup> Der Stadtplaner Karsten Ruddigkeit untersuchte in seiner Diplomarbeit Projekte von *raumlabor* unter der begrifflichen Perspektive „Performatives Planen“ (2010). Die Architektin Daniela Karow-Kluge versteht diese Projekte wiederum als „Experimentelle Planung im öffentlichen Raum“ (2010) und hat dazu promoviert.

<sup>9</sup> In dieser Ausstellung ging es um visionäre Stadtentwürfe der 1960er Jahre. (Siehe van der Ley / Richter 2008) – Im Folgenden werde ich die Personen, mit denen ich in einem Duz-Verhältnis stand oder stehe mit dem Vornamen nennen. Es sei denn der volle Name ist aufgrund der Funktion und dem Kontext von Bedeutung. Grundsätzlich besteht in *raumlabor*-Projekten eine Duz-Kultur, die *raumlabor* selbst etablieren.



ihrer Kooperationspartner\*innen ins Ruhrgebiet zu folgen und übernahmen die projektbezogene Verantwortung. Im Verlauf meiner Untersuchung habe ich deshalb zu ihnen eine engere Verbindung aufgebaut als zu anderen Mitgliedern von *raumlabor*; manche „Raumlaborant\*innen“ habe ich tatsächlich nur sehr flüchtig wenige Male getroffen. Matthias Rick und Jan Liesegang waren in diesem Sinne meine stetigen Schlüsselinformanten zu *raumlabor*.

### **Eichbaumoper: zugänglich/unzugänglich**

Das Projekt *Eichbaumoper* zeichnete sich durch eine offene und zugleich geschlossene personelle und organisatorische Struktur aus. Die grundsätzliche Organisation sowie die architektonischen, technischen, künstlerischen, musikalischen und dramaturgischen Aufgaben waren fest vergeben und auf *raumlabor* sowie festangestellte Mitarbeiter\*innen der drei Theaterhäuser fachlich-disziplinar verteilt. Die Librettist\*innen, Komponist\*innen sowie die Regisseurin waren im Vorhinein kuratiert worden und eigens für die Entwicklung dieser besonderen Oper eingeladen worden. Eine zentrale Funktion hatte die Projektleiterin, bei der alle Fäden zusammenliefen. Zudem gab es freie Mitarbeiter\*innen, die auf Honorarbasis in einer spezifischen Projektphase tätig waren und konkrete zusätzliche Aufgaben hatten. Der Pool an freien Mitarbeiter\*innen, Praktikant\*innen und Hospitant\*innen war dynamisch und wechselte im Verlauf der neun Monate. Es waren mal mehr, mal weniger freie Mitarbeiter\*innen mit dabei. Diese offene Struktur der freien Mitarbeiter\*innen ermöglichte, dass ich zwei Monate nach offiziellem Projektbeginn im Dezember 2008 relativ einfach dazu kommen konnte ohne zunächst offensichtliche Zugangsschwierigkeiten zu haben.

Ich wurde von *raumlabor* formal dem zweiköpfigen Rechercheteam zugeordnet, welche beide als freie Mitarbeiterinnen für das Projekt tätig waren. Als Ansprechpartnerin stellte mir Matthias die Recherchemitarbeiterin Ulrike vor. Sie wurde im Projektverlauf der *Eichbaumoper* und blieb auch nach Projektabschluss eine wichtige inhaltlich-fachliche Bezugsperson (Schlüsselinformantin) für mich, da sie insgesamt in drei Projekten von *raumlabor* mitarbeitete, ein langjährige Bewohner\*in des Ruhrgebiets war (ist) und zu einem späteren Zeitpunkt eine leitende Position im Kunst- und Kulturbetrieb einnahm.

Als Mitarbeiterin im Rechercheteam übernahm ich verschiedene organisatorische Tätigkeiten, die allerdings eher dem Tätigkeitspektrum einer Praktikantin entsprechen. Auf diese Weise wollte ich eine zeitliche und inhaltliche Unabhängigkeit bewahren. Ich unterstützte das Team bei der Durchführung von öffentlichen Veranstaltungen und Sprechstunden mit Anwohner\*innen und Interessierten in der *Opernbauhütte*, schrieb Beiträge für die Projektzeitungen, verfasste einen Bericht zum *Auto-Dérive* (gegen Honorar) und verteilte Flyer und Poster für die Premiere in den Stadtvierteln. Außerdem stellte ich meine Fotos zur Verfügung für Projektveröffentlichungen. Auf diese Weise verlagerte sich mein Tätigkeitsschwerpunkt von einer beobachtenden Teilnahme in den Monaten Dezember bis Februar zu einer aktiven Mitarbeit in den Monaten März bis Juli. (Vgl. Flick 2002) Zudem nahm ich an den mehrstündigen Teamsitzungen teil, die einmal monatlich für ein verlängertes Wochenende von donnerstags bis sonntags in der *Opernbauhütte* statt fanden.

Die Teilnahme an den Teamsitzungen und die oben genannten Tätigkeiten gaben mir Einblicke in die Projektarbeit von *raumlabor* aus der Perspektive einer freien Mitarbeiterin im Rechercheteam.

Die zeitliche Struktur meiner teilnehmenden Beobachtung war im wesentlichen von den Terminen der Teamsitzungen in der *Opernbauhütte* bestimmt; was auch dem zeitlichen Rhythmus des Projektes wie es an der U-Bahnstation *Eichbaum* realisiert wurde, entsprach. Da für alle Projektmitarbeiter\*innen die gemeinsame Zeit vor Ort auf diese verlängerten Wochenenden begrenzt war, wurden diese Tage zusätzlich zu den Teamsitzungen mit weiteren Terminen befüllt. Dazu gehörten auch gemeinsame Abendessen, Theaterbesuche und Bowling-Abende im *Rhein-Ruhr-Zentrum*, die von *raumlabor* als Möglichkeit des informellen Kennenlernens und Austauschens etabliert wurden. Denn viele Projektmitarbeiter\*innen arbeiteten zum ersten Mal miteinander. Der Prozess des Kennenlernens und Herausfindens wer man ist, wie „man tickt“, wie man am besten miteinander arbeitet und kommuniziert war nicht nur mein eigener als teilnehmende Beobachterin, sondern ein allgemeiner, der das Projekt in besonderer Weise auszeichnete, wie ich in Kapitel 5 *Bauen-Wow* aufzeigen werde.

Im März 2009 entschied ich im Anschluss an ein Teamsitzungs-Wochenende für weitere zwei Wochen vor Ort zu bleiben. In diesen zwei Wochen wohnte ich in einer der Projektwohnungen, die sich fußläufig zur U-Bahnstation befand. Ich

erkundete die Wohnviertel, traf mich mit Projektmitarbeiter\*innen, die im Ruhrgebiet wohnten und lernte Anwohner\*innen und Interessierte kennen, denen ich bereits zuvor bei Veranstaltungen in der *Opernbauhütte* oder in den Theatern begegnet war. Diese zwei Wochen waren entscheidend für mich, da ich einen eigenen Zugang zu dem Ort, an dem das Projekt situiert war und zum Ruhrgebiet fand und Kontakte intensivieren und vertiefen konnte. Gerade für meine Gesprächsgestaltung der Interviews war dies von Bedeutung, da ich eigene Erfahrungen und Fragen einbringen konnte und bereits zahlreiche informelle Gespräche stattgefunden hatten, auf denen ich aufbauen konnte.

Obwohl ich Matthias und Jan bereits vor Projektbeginn kannte (oder vielleicht gerade deshalb), war meine teilnehmende Beobachtung phasenweise von unausgesprochenen gegenseitigen Erwartungshaltungen und Missverständnissen geprägt, die ich erst viel später im Nachhinein zuordnen konnte und verstanden habe. Ich hatte während meiner sieben-monatigen Projektteilnahme und -mitarbeit zusätzlich zu den oben beschriebenen Tätigkeiten die Vorstellung, dass ich Matthias und Jan im Projektverlauf auf „Schritt und Tritt“ begleite, ihnen sozusagen „über die Schultern schaue“ und miterlebe, was sie machen und wie sie es machen. Diese Situation ergab sich allerdings nur in den Teamsitzungen und während anderer Veranstaltungen in der *Opernbauhütte*. Von ihren weiteren Aktivitäten wie etwa den Genehmigungsgesprächen mit der Baubehörde, Terminen mit den Intendanten, der Produktionsleiterin, den technischen Leitern, ihrer Arbeit im *raumlabor* in Berlin oder ihren anderen parallel laufenden internationalen Vortrags- und Projektaktivitäten, erfuhr ich entweder gar nicht oder meistens erst sehr kurzfristig oder im Nachhinein, wenn sie davon berichteten. In vielen Fällen erfuhr ich über den *raumlabor*-Newsletter von ihren internationalen Vortrags- und Projektaktivitäten. Dieser hat allerdings repräsentativen Charakter und wird sehr kurzfristig versendet. Er dient in diesem Sinne nicht als Aufforderung einer Teilnahme, sondern vielmehr dem medialen Nachweis wo, wann, wie und mit wem *raumlabor* tätig sind.

Zwischen Februar und Mai versuchte ich mein Vorhaben einer „den-Architekten-über-die-Schulter-schauen-teilnehmenden-Beobachtung“ zu intensivieren, in dem ich bei projektbezogenen Terminen zwischen *raumlabor* und der Produktionsleiterin, den Baubehörden und technischen Leitern dabei sein wollte. Dies wurde von den beiden Architekten grundsätzlich und konsequent abgelehnt. Aus einer

rekonstruierenden analytischen Perspektive liegt der Schlüssel zum Verstehen dieser für mich plötzlich auftauchenden Zugangsschwierigkeiten zum einen auf meiner damaligen Vorstellung von teilnehmender Beobachtung und zum anderen in der produkt- und repräsentationsorientierten Arbeitsweise von *raumlabor*.

Als ich Matthias im Herbst 2008 über mein Vorhaben einer teilnehmenden Beobachtung informierte und mich über die Möglichkeiten einer Realisierung bei ihm erkundigte, war ich zugleich eine potentiell interessante kulturwissenschaftliche „Spezialistin“ im stetig expandierenden *raumlabor*-Netzwerk. In einem Email-Gespräch mit der Zeitschrift *archplus* aus dem Jahr 2003 erläuterte der *raumlabor*-Architekt Benjamin Förster-Baldenius dieses Grundverständnis mit einem humorvollen Augenzwinkern:

„(...) in zehn Jahren ist Raumlabor eines der größten architektonischen Netzwerke, mit 950 Laboranten weltweit und den ersten zweitausend realisierten Raumlaborprojekten hinter sich.“ (Förster-Baldenius in *archplus* 2003: 17)

*raumlabor* verfügen über ein Netzwerk an „Spezialist\*innen“ verschiedener Disziplinen, mit denen sie projektbezogen zusammen arbeiten und dieses Netzwerk durch wiederholte Kooperationen stabilisieren und durch neue Zugänge stetig erweitern. Die „Spezialist\*innen“ werden angefragt für bestimmte Aufgaben und Projekte. Auf ihrer Webseite formulieren *raumlabor* dies (im Jahr 2011) wie folgt:

„*raumlaborberlin* ist eine Gruppe für Architektur und Städtebau. Projektbezogen arbeiten *raumlaborberlin* Mitglieder mit Spezialisten anderer Professionen zusammen, das *raumlaborberlin* ist genreübergreifend und arbeitet interdisziplinär. Neben Architekturaufgaben beschäftigen wir uns auch mit Städtebau, Aktion, Landschaftsarchitektur, Gestaltung des öffentlichen Raumes und künstlerischen Installationen. Die Hauptthemenfelder sind entsprechend: öffentlicher Raum, Städte in Transformation, die Grenzen von öffentlich und privat.“<sup>10</sup> (Webseite von *raumlaborberlin* 2011)

„Partizipation“ war und ist in diesem Sinne das geteilte professionelle Interesse zwischen mir und *raumlabor*, was mich als potentieller neuer (aber bereits be-

---

<sup>10</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2011. Das genannte Zitat ist nicht mehr vorhanden. Aktuell findet sich statt dessen eine Liste der „Kollaborateur\*innen“ auf der Webseite. Siehe *raumlaborberlin*, <https://raumlabor.net/collaborators/> [29.03.2021].

kanter) Zugang im Herbst 2008 für ihr Netzwerk qualifizierte, wie ich aus heutiger Sicht verstehe. Eine teilnehmende Beobachtung wie ich sie mir vorstellte, kam Matthias und Jan allerdings genau deshalb gar nicht in den Sinn, da dies aus der Sicht von *raumlabor* für sie eine eher unproduktive und unsichere Position und Rolle in ihrem expandierenden Netzwerk ist.

Im Verlauf der *Eichbaumoper* und danach interpretierte ich die Absage an einer Teilnahme an Genehmigungs- und Entscheidungsprozessen jedoch als meinen späteren Zugang zum Projekt und den zeitlichen Druck den *raumlabor* durch den festgelegten Premierentermin bereits zu dieser Zeit im Winter 2008/2009 hatten. Deshalb entschied ich ein Jahr später – im Sommer 2010 – bei dem Projekt *The Knot*<sup>11</sup> von Beginn an dabei zu sein (also schon in der Vorbereitungsphase), um in diesem Projekt die Gelegenheit zu erhalten in Verhandlungsgesprächen mit Behörden und in Gesprächen mit Personen in offiziellen Entscheidungspositionen dabei sein zu können. (Siehe Bader et al 2011) Das Projekt wurde von einem anderen *raumlabor*-Team geleitet, aber auch in diesem Fall wurde eine Teilnahme an diesen Gesprächen abgelehnt. Außerdem versuchte ich Einblick zu erhalten in Projektverträge mit geldgebenden Stiftungen. Diese Anfrage führte zu einer eher unangenehmen und mir damals peinlichen Situation, da ich deutlich spürte, dass ich mit dieser Anfrage offenbar eine unsichtbare Grenze überschritten hatte. Eine weitere Teilnahme an dem Projekt *The Knot* beendete ich aus diesen verschiedenen Gründen und aufgrund des zeitlichen Aufwands, den die Mitarbeit abverlangte, nach einigen Wochen.<sup>12</sup> Diese Erfahrung war allerdings zentral für meine folgenden Rückschlüsse.

Aus heutiger Sicht verstehe ich diese verschiedenen oben geschilderten Situationen in den Projekten *Eichbaumoper* und *The Knot* als meine Annäherungen an eine „black box“ und einen nicht gestatteten Versuch diese öffnen und in sie hineinschauen zu wollen, was als „unboxing“ bezeichnet werden kann. Diese „black box“ beinhaltet das Interaktionsgefüge aller machtvollen Genehmigungs- und

---

<sup>11</sup> In diesem Projekt habe ich meine Fachkollegin Katharina Koch getroffen. Sie hat das Projekt *The Knot* in ihrer Dissertation von 2016 unter der Fragestellung „Welche Verständnisse und Vorstellungen von Raum- und Öffentlichkeitsproduktion im Rahmen von Kunst werden durch die Projekte *h.arta* und *The KNOT* sichtbar vor dem Hintergrund des lokalen und regionalen gesellschaftshistorischen und politischen Kontext? Wie werden diese Verständnisse von den Akteur\_innen verhandelt und welche Praktiken und Strategien entwickeln sie daraus?“ Koch hat ihren Schwerpunkt auf die Untersuchung dieser Projekte an den Standorten in Bukarest gelegt und folgt ihren Fragen entlang einer Konzeptionierung von Bourdieus und Lefébvres Raumtheorien. (Siehe Koch 2016: 26f.)

<sup>12</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2010.

Entscheidungsprozesse und die dazugehörigen ökonomischen Aspekte von *raumlabor*. Sie besteht aus Menschen (*raumlabor*, Produktionsleiterin, Intendanten, technischen Leitern, Mitarbeiter\*innen der kommunalen Verwaltungen und Stiftungen usw.) sowie Daten, Prozessen und Dingen (Verträge, Geld, Gesetze, ...) und lokalisierbaren Orten (wie den Büros von Sachbearbeiter\*innen in Behörden, den Büros der Intendanten in den Theaterhäusern, das „Raumlabor“ in Berlin). Die Eigenschaft dieser „black box“ besteht darin, dass sie eine bleiben soll. (Vgl. Latour 2002, Seibel 2017; Schwell 2018) Dies werde ich in den Kapiteln 3 und 5 weiter ausführen.

Eine ganze Weile habe ich das Nicht-Öffnen-Können dieser „black box“ nicht als die besondere Eigenschaft dieser „black box“ interpretiert, sondern wie oben bereits formuliert dafür eine zeitliche Ursache und vermeintliche bestehende Zugangsschwierigkeiten angenommen. Aus damaliger Sicht lag für mich eine „Lösung“ darin mehr Zeit mit und in Projekten von *raumlabor* zu verbringen. Tatsächlich hätte aber nur ein Wechsel in die Rolle und Position der *raumlabor*-Architektin oder Produktionsleiterin diese „black box“ geöffnet. Für ersteres fehlt mir ganz offensichtlich das dafür notwendige Architekturstudium; aber abgesehen davon handelt es sich um ein grundlegend anderes Untersuchungsdesign, welches wesentlich mehr zeitliche Ressourcen, spezifische Kompetenzen und eine andere Form der Zustimmung seitens *raumlabor* erfordert hätte, da es sich mitunter aus ihrer Sicht und der ihrer Projektpartner\*innen um Geschäftsgeheimnisse handelt, in die ich transparente Einsicht haben wollte.

In einer Teamsitzung im März wurde dies für mich sehr deutlich. Es wurde über das Missverhältnis zwischen behaupteter und umgesetzter Partizipationsformate diskutiert. Ich saß schweigend und zuhörend dabei und notierte Gesprächssequenzen stichwortartig in mein Notizbuch, wie auch in den zwei vorherigen Teamsitzungen im Januar und Februar. Die Diskussion wurde unterbrochen, da eine Mitarbeiterin in leitender Position bereits länger aufgestauten Unmut über meine aus ihrer Sicht ungeklärte Anwesenheit und Rolle als teilnehmende Beobachterin äußerte insbesondere im Hinblick auf meine Datenerhebung und potentielle Veröffentlichung eventueller interner und nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Informationen.<sup>13</sup> Eine Situation wie diese wurde in vielen reflexiven Methodentexten bereits als „klassische Schlüsselsituation“ analysiert, in der die Forscherin als

---

<sup>13</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

„Spionin“, „Detektivin“ oder „Agentin“ verdächtigt wird und erst das Vertrauen der Forschungssubjekte gewinnen muss. Der „Schlüsseltext“ für diese „Schlüsselsituation“ ist wohl Lindners Text „Die Angst des Forschers vor dem Feld“ von 1981. (Siehe Lindner 1981) In meinem Fall trat Matthias als mein Bürge ein gegenüber seiner zweifelnden Projektkollegin mit dem Argument, dass ich mit und für *raumlabor* arbeiten würde. Zwar arbeiteten in diesem Projekt „alle für alle“ bzw. „alle für das Projekt“, aber es gab dennoch Auftragsverhältnisse, die über die Theaterhäuser oder *raumlabor* organisiert waren. Deshalb war das Argument plausibel und meine Anwesenheit als teilnehmende Beobachterin wurde fortan toleriert.

Yaneva hat in ihrer Studie zu den Designpraktiken von Architekt\*innen im *Office for Metropolitan Architecture (OMA)* von Rem Koolhaas ihre Herausforderungen als teilnehmende Beobachterin entlang des Tempos, der flexiblen Arbeitsplätze und -rhythmen im und des *OMA* beschrieben:

„Architects and objects moved at such a great speed that it was not possible to follow them simultaneously in their complex interweaving trajectories. I was spending my days running after architects and models, taking notes and drawing diagrams of their movements, trying to understand hectic displacements in the space that stretched all over the seventh floor surface – a flat space shaped and reshaped by the internal office activities.“ (Yaneva 2009a: 34)

Yaneva hatte weniger Schwierigkeiten mit einer passenden Rolle, da sie zu Beginn ihrer Untersuchung „the convenient label of ‚visitor-journalist‘“ erhielt. (Ebd.: 32) Damit war ihr offiziell gestattet worden den Architekt\*innen bei ihren Tätigkeiten im *OMA* über die Schultern zu schauen; was meinem anfänglich idealisierten Modell einer teilnehmenden Beobachtung gleich kommt. Für den Umgang mit kontroversen Diskussionsrunden hatte sie entschieden keine Notizen im laufenden Geschehen zu schreiben. Sie verfasste im Nachhinein Gedächtnisprotokolle. Einen Hinweis zum Umgang mit Absagen an einer Teilnahme an Sitzungen und Diskussionsrunden oder in Einblicke in sensible Dokumente und Geschäftsgeheimnissen, gibt es bei ihr leider nicht. Das mag zum einen an ihrem gewählten Forschungsinteresse liegen und/oder an der selbstverständlichen Existenz von „black boxes“ in professionellen Tätigkeitsbereichen von Expert\*innen (wie zum Beispiel Architekt\*innen), in die Außenstehende, Nicht-Eingeweihte und Laien

keinen oder kaum Einblick und Zugang erhalten.

Alexa Färber hat in ihrer Studie zu Repräsentationsarbeiten auf der Weltausstellung *Expo 2000* wiederum darauf hingewiesen, dass es in qualitativen Untersuchungsverläufen zu Kontrolleinwirkungen und Konflikten um Deutungsmacht kommen kann, wenn die Repräsentationsarbeit nicht nur bei der Forscherin liegt, sondern eben ein „geteiltes Praxisfeld“ ist zwischen Beforschten und Forscherin. (Färber 2006: 58) Dadurch waren und sind meine Untersuchung und das Verhältnis zu *raumlabor* bestimmt. Im Verlauf meiner gesamten Untersuchung (nicht nur im Projekt *Eichbaumoper*) wurde ein „Entscheidungsgefälle“ aufrecht erhalten, in mir die jeweils „passende“ Rolle im *raumlabor*-Netzwerk von *raumlabor* zugeteilt wurde. Allerdings steht dies auf den ersten Blick im Widerspruch zu den vielen Situationen, in denen die Deutungsmacht explizit von *raumlabor* mir und anderen *raumlabor*-„Spezialist\*innen“ zugespielt wurde: durch die Publikation von Texten, das Halten von Vorträgen und das Fotografieren von und über ihre Projekte. Eine Unterscheidung zwischen Prozess und Produkt und eine Auseinandersetzung mit der Frage was das architektonische Produkt von *raumlabor* ist, hat diesen Widerspruch für mich erklärt.

Zugangsschwierigkeiten wurden bereits von vielen empirisch Forschenden nicht nur als Hürden, sondern als Teil des Erkenntnisgewinns anerkannt. Die Methode der teilnehmenden Beobachtung ist immer ein sensibles Unterfangen und erfordert Vertrauen und Respekt. „Zugang“ verstehe ich ausgehend von meinen dargestellten Erfahrungen nicht als einmaliges Schlüsselereignis oder einmal etablierten Zustand und Vertrauensverhältnis, sondern als kontinuierlichen gemeinsamen Interaktionsprozess und zugleich als situierte multiple Momente mit möglichen Momenten der Verwehrung und des Ausschlusses, die respektiert werden müssen, aber dennoch wie oben bereits formuliert zum Erkenntnisprozess beitragen können. (Vgl. u.a. Färber 2006; Schwell 2018)

Alexandra Schwell hat mit ihren Forschungen zum deutsch-polnischen Grenzschutz und zum österreichischen Innenministerium grundsätzliche Überlegungen „zur Feldforschung an unzugänglichen Orten“ vorgelegt. (Schwell 2018: 123) Sie bezieht diese konzeptionelle Formulierung auf „lokalisierbare Orte“ und „bürokratieförmige Felder“, die sich durch „formalisierte Hürden“ auszeichnen. (Ebd.: 126f.) Das Projekt *Eichbaumoper* kann nur bedingt oder gar nicht als solch ein „unzugänglicher Ort“ verstanden werden, wenn man Schwell's Definition streng



versteht. Tatsächlich gab es aber wesentliche Entscheidungssituationen, die ich im weitesten Sinne als „unzugängliche Orte“ und, wie oben bereits formuliert, als „black boxes“ verstehe: Die Genehmigungsgespräche und Entscheidungssituationen, die in Behörden, in Büros der Intendanten, im „Raumlabor“ in Berlin und an weiteren Orten statt fanden, die unzugänglich waren und unzugänglich gemacht wurden für Außenstehende und Nicht-Eingeweihte. Eingangs habe ich mit Bezugnahme zu Yaneva und Mommersteeg auf dieses komplexe „site-ing“ der Architekturproduktion verwiesen. (Siehe Yaneva / Mommersteeg 2020) Diese „sites“ als „black boxes“ benennen zu können, hat allerdings Zeit, Distanz, Erfahrung und ein erweitertes Repertoire an methodologischen Konzepten erfordert. Eine Auseinandersetzung mit Färber's Konzeptionierung einer „Greifbarkeit der Stadt“ gab dafür die wegweisenden Impulse:

„Greifbarkeit der Stadt möchte (...) die Aufmerksamkeit auf die Wirkmacht von Materialitäten lenken. Von einer eigenständigen materiellen Umwelt zu sprechen, führt dabei aus einer wissensanthropologischen Perspektive in die Irre; Materialität ereignet sich allein in Praktiken, die Akteure und Aktanten in Beziehung setzen. Hier sind dann unterschiedliche Elemente oder Entitäten temporär verbunden, werden durch spezifische Praktiken und Dingeffekte stabilisiert, unumgänglich oder gar zu unhinterfragbaren *black-boxes*.“ (Färber 2010: 102)

## **Interviews**

In den letzten drei Wochen der *Eichbaumoper* führte ich insgesamt zwölf Interviews.<sup>14</sup> Diese sind bedeutendes Datenmaterial zusätzlich zu meinen Forschungsnotizen während meiner teilnehmenden Beobachtung, den stichwortartigen Mitschriften aus den sechs Teamsitzungen (à jeweils 3-4 Tagen à jeweils 6-8 Stunden), den Gedächtnisprotokollen zu Veranstaltungen in der *Opernbauhütte* und meinem Fototagebuch.<sup>15</sup>

Von den zwölf Interviews führte ich sieben mit Projektmitarbeiter\*innen durch. Dies waren Matthias Rick Architekt von *raumlabor*; Michael Lüdiger, technischer

---

<sup>14</sup> Die Interviews wurden von meinen Gesprächspartner\*innen grundsätzlich freigegeben. Vor der Veröffentlichung haben sie das vorliegende Dokument erhalten, um einer finalen Freigabe zuzustimmen oder Widerspruch einlegen zu können. Die in diesem Dokument verwendeten Interviewpassagen und Namen entsprechen jeweils den Bitten der einzelnen Gesprächspartner\*innen. (Siehe E-Mail-Korrespondenzen von September bis Oktober 2021)

<sup>15</sup> Eine detaillierte Übersicht über das gesamte Datenmaterial findet sich auf den Seiten 254ff.

Leiter vom *Schauspiel Essen*; Bernadette La Hengst, freie Librettistin und Komponistin; Felix Leuschner, freier Komponist; Isidora Žebeljan, freie Komponistin<sup>16</sup> und Boris Čičovački, freier Librettist; Ulrike Seybold, freie Projektmitarbeiterin im Rechercheteam sowie Miriam Michel, freie Dokumentarfilmerin.

Zudem führte ich Interviews mit Personen, die an der *Eichbaumoper* aus professionellem Interesse beteiligt waren und das Programm in der *Opernbauhütte* mitgestalteten. Dies waren Marion Müller, Leiterin eines lokalen Jugendzentrums [anonymisiert]; Philip Scharf, lokaler *Juso*-Aktivist und Lena Schmidt [anonymisiert], beide junge erwachsene Anwohner\*innen sowie mit Guntram Walter, freier Fotograf im Ruhrgebiet. Es folgten zwei Interviews mit den jungen Erwachsenen Mats W. und Maurice Z., die als DJs bei den *Juso*-Jugendparties in der *Opernbauhütte* auflegten; und ein Interview mit Ursula S. und ihrer achtzig-jährigen Mutter Frau H., die als Statistinnen bei der Oper mitwirkten.

Alle Interviews zeichnen sich durch einen stark dialogischen Charakter aus. Ich führte sie zu einem Zeitpunkt, zu dem ich alle genannten Personen, wie bereits oben genannt, etliche Monate kannte (bis auf Lena Schmidt und Frau H.) und wir uns duzten. Die Interviews fanden entweder in der *Opernbauhütte*, in einer der Projektwohnungen, im Jugendzentrum oder in privaten Räumen der Interviewten statt. Sie sind zwischen 30 und 120 Minuten lang und haben im wesentlichen zwei inhaltliche Schwerpunkte: Das sind die Themen „Partizipation“ und „Transformation der U-Bahnstation *Eichbaum*“.

Methodisch lassen sich die zwölf Interviews einordnen als eine Kombination aus semi-strukturierten Expert\*innen-Interviews und episodischen Interviews. (Siehe Meuser / Nagel 2002; Flick 2011)

Expert\*innen-Interviews sind sie deshalb, da es in allen Interviews um den beruflichen Alltag und professionellen Tätigkeiten dieser Personen ging und sie als Expert\*innen (Architekt, Librettistin, Komponist, Jugendzentrumsleiterin, Fotograf, Statistin, etc.) an der *Eichbaumoper* mitwirkten und ich sie in diesen Rollen adressierte. (Siehe Meuser / Nagel 2002) Episodisch sind die Interviews, da es um verschiedene Wissens- und Erfahrungsaspekte ging. Uwe Flick unterscheidet für das episodische Interview zwischen semantischem Wissen zu Begriffen und episodischem Wissen zu Erfahrungen; also Episoden aus dem Alltag, die in besonde-

---

<sup>16</sup> Die Komponistin Isidora Žebeljan ist im September 2020 verstorben. Ihren Freund\*innen und Wegbegleiter\*innen gilt meine Anteilnahme.

rer Weise erinnert werden.<sup>17</sup> (Siehe Flick 2011) Ich wechselte mit meinen Gesprächspartner\*innen zwischen gezielten Fragen zu Begriffen und Konzepten und offenen, allgemeinen Erzählaufforderungen zu ihren Projekterfahrungen, die den Raum eröffneten für ihr längeres Erzählen und ihr episodisches Erinnern.

Da die Interviews von mir in den letzten zwei bis drei Wochen der *Eichbaumoper* geführt wurden (das hatte vor allem zeitliche und organisatorische Gründe), haben sie einen starken reflexiven und erörternden Charakter. Viele Interviewte nutzten das aufgezeichnete Gespräch mit mir als Möglichkeit der Reflexion und als ein mögliches „Sprachrohr“ für Kritik. Dies wurde durch meine ambivalente Position in Bezug auf das Thema „Partizipation“ befördert. Allerdings war dies keine absichtsvolle Beförderung, sondern eher ein Nebeneffekt, der in den Gesprächen entstand, da in den Interviewsituationen die Möglichkeit erkannt und ergriffen wurde mich als „vertrauenswürdige Vermittlerin“ anzusprechen (was zuvor auch schon geschehen war) und ich dies offenbar ausstrahlte und darauf einging. Insofern sind diese Interviews „eingefärbt“ von einer zeitlich situierten Stimmung der Reflexion und Kritik dieser Mitarbeiter\*innen und Beteiligten und auch meiner eigenen. Allerdings spiegelt diese Stimmungslage die gleiche Stimmungslage, die auch in den Teamsitzungen vorherrschte wider.

Meine Ambivalenz insbesondere in Bezug auf die Umsetzung des partizipativen Programms der *Eichbaumoper*, die sich in den Interviews widerspiegelte, resultierte aus einem vorgefassten Verständnis zu *raumlabor* als Architekt\*innen für partizipative „bottom-up“-Prozesse, die ich ausgehend von Publikationen zu den Projekten *Hotel Neustadt* (2003-2004) und *Volkspalast* (2005) entwickelt hatte sowie während der kurzfristigen Mitarbeit im Projekt *Dolmusch X-press*. (Vgl. Thalia Theater Halle 2004; Deuffhard et al 2006; raumlaborberlin / Peanutz Architekten 2007) Im Projekt *Eichbaumoper* wurde allerdings ein „top-down“-orientiertes Programm etabliert. Der Umgang mit einer mir angemessenen Positionierung als teilnehmender Beobachterin und Interviewerin und meiner Kritik an Formen der „top-down“-Partizipation blieb für mich fortwährend eine Herausforderung im Projekt *Eichbaumoper*. Dies erforderte eine Neuausrichtung meiner eigenen Grundverständnisse. Diese Aushandlungen der Verhältnisse zwischen Nähe und Distanz, zwischen Teilnahme und Beobachtung, zwischen Kritik und

---

<sup>17</sup> Das semantische Wissen kann durch gezieltes Fragen nach einem Begriff oder Konzept erörtert werden, während hingegen das episodische Erfahrungswissen vielmehr durch offene Erzählanstöße angeregt wird. Das episodische Interview nach Flick zeichnet sich dadurch aus, dass es zwischen beiden Dialogformen und Wissensbereichen fließend changiert. (Siehe Flick 2011)

Fürsprache, zwischen den eigenen Werten und Ethiken und denen der Menschen mit denen man forschungsbasiert interagiert, sind bekannter Weise zentrale Grundthemen für qualitative Forschungen. Gerade auf die Unmöglichkeit einer „Nicht-Position“ haben Beate Binder und Sabine Hess wie folgt verwiesen:

„Eigene Wahrnehmungshorizonte, theoretische Sinnstiftungen und politische Anschauungen schreiben sich genauso in Feldausschnitte und Problemstellungen ein wie eigene Emotionen, Empfindlichkeiten, Vorlieben und Abneigungen. Darüber hinaus strukturiert die vielschichtige *Position des\_der Forscher\_in* teilnehmende Beobachtungen, prägt Beziehungen und Interaktionen im „Feld“; sie fließt in Frageagenden ein und ist nicht zuletzt Bestandteil von Interpretationen und Darstellungen.“ (Binder / Hess 2013: 24)

Aus diesem Grund der Selbstreflexion habe ich weitere Interviews mit einem zeitlichen Abstand zur *Eichbaumoper* geführt. Ich führte drei weitere Experten-Interviews durch. Dies war ein zweites Interview mit Matthias Rick und Jan Liesegang von *raumlabor*; ein Interview mit dem freien *raumlabor*-Mitarbeiter Andreas Krauth, der bei der *Eichbaumoper* und den Folgeprojekten von *raumlabor* im Ruhrgebiet mitwirkte; und ein Interview mit dem Berliner Architektur-Publizisten und Kurator Lukas Feireiss. In diesen Interviews ging es mir um die Klärung offen gebliebener Fragen und um eine „Kontextualisierung“ von *raumlabor*-Projekten im globalisierten Architekturmarkt. Dieser Aspekt und diese Perspektive haben sich für mich durch meine Mitarbeit im Projekt *Eichbaumoper* (explorative Phase) als bedeutend für eine Untersuchung der Arbeitsweisen von *raumlabor* erwiesen. Es waren von mir deshalb weitere Interviews mit Expert\*innen aus dem *raumlabor*-Netzwerk angedacht sowie ein drittes Interview mit Matthias Rick und Jan Liesegang. Diese Interviews führte ich zunächst nicht, da ich vorhandenes Datenmaterial erst auswerten wollte; als ich Klarheit gewonnen hatte, worum genau es in diesen Expert\*innen-Interviews gehen sollte, war ein passender Zeitraum verstrichen. Im April 2012 ist Matthias Rick unvermittelt verstorben. In der nachfolgenden Trauerphase wollte und konnte ich aus Respekt vor seinen Freund\*innen und Kolleg\*innen und meiner eigenen Trauer keine Interviews führen. Ich habe mich auch nach zeitlichen Abstand aus den gleichen Gründen erneut dagegen entschieden. Insbesondere Aspekte zum globalisierten Architekturmarkt und Kunst- und Kulturbetrieb sind für mich auf der Interview-Ebene dadurch offen geblieben.

Zusätzlich zu dem von mir generierten Datenmaterial, sind Dokumente und Medien, die projektbezogen hergestellt wurden, für meine Analyse von Bedeutung gewesen. Dies sind drei Ausgaben der Projektzeitung *Eichbaumer*, die projekteigene Video-Dokumentation der *Eichbaumoper* (DVD), der Film *U(topie)18*, Fotos von *raumlabor* und dem Fotografen Guntram Walter sowie Artikel zur *Eichbaumoper* von lokalen und überregionalen Zeitungen und in Fachjournalen. Aus dem heterogenen Fotografien-Pool habe ich wiederum einige ausgewählt und als Anhang beigefügt zur visuellen Anschaulichkeit des Projektes und der Lokation. (Siehe Fotografischer Anhang, Seiten 254ff)

### **Multi-Sited Research**

Im Anschluss an das Projekt *Eichbaumoper* erfolgte eine ungefähr zweijährige Phase zwischen Herbst 2009 und Herbst 2011 meiner Untersuchung, in der ich für *raumlabor* als „Spezialistin“ tätig war, an Architektur-Veranstaltungen teilnahm sowie Ausstellungen und mehrmals die Architektur-Biennale in Venedig besuchte.<sup>18</sup> Die Honorartätigkeiten für *raumlabor* als Referentin oder Workshopleiterin ermöglichten mir die Arbeitsweisen von *raumlabor* vertiefter kennen zu lernen sowie mit weiteren „Spezialist\*innen“ aus ihrem Netzwerk Kontakt zu knüpfen oder mir bereits bekannte Personen aus dem Projekt *Eichbaumoper* wieder zu treffen. Deshalb fühlten sich diese Aktivitäten zwischenzeitlich nicht mehr an wie Teil eines Forschungsvorhabens, sondern wie mein beruflicher Alltag. Tatsächlich waren sie zu meinem beruflichen Alltag geworden. Im September 2009 hatte ich eine Lehrtätigkeit im Masterstudiengang *Urban Design / Städtebau* an der *HafenCity Universität Hamburg* begonnen. Hier traf ich *raumlabor* ebenfalls wieder, da sie regelmäßig eingeladen wurden Werkvorträge zu halten; zudem waren Bekannte von *raumlabor* im Studiengang als Lehrkräfte tätig. Auf diese Weise war

---

<sup>18</sup> Im Jahr 2009 hatten *raumlabor* eine Förderung für das Projekt *Eichbaum Countdown – Jugendliche im Stadtquartier* seitens des Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung im Forschungsprogramm *Experimenteller Wohnungs- und Städtebau* erhalten. *raumlabor* führten vier Workshops mit Kindern und Jugendlichen an der U-Bahnstation *Eichbaum* in Kooperation mit beauftragten „Spezialist\*innen“ aus ihrem Netzwerk durch. Ich leitete im November 2009 einen Kartierungsworkshop für Kinder und Jugendliche mit dem Titel *Eichbaumdetektor*, in dem es um die visuelle Wunschproduktion für eine gestalterische Veränderung der U-Bahnstation ging. Ein Jahr später fand in Kooperation mit einem lokalen Box-Verein die Wochenend-Veranstaltung *Eichbaum-Boxer* an der U-Bahnstation *Eichbaum* für Jugendliche und junge Erwachsene statt. Für das *Eichbaum-Rap-Battle*, welches am Samstag realisiert wurde, sprang ich kurzfristig als Jurorin ein. Für ihre Symposiums-Reihe *Some Ideas for Better Cities* beauftragten mich *raumlabor* wiederum als Referentin im Oktober 2010 in Prag. Ich hielt einen Vortrag zu „urbanen Alltagspraktiken“.

mir zuvor der Kontakt zu Lehrenden im Studiengang vermittelt worden. Binder hat in Bezug auf ihren Forschungsverlauf zum Schlossplatz-Konflikt in Berlin ähnliches beschrieben:

„Zunehmend wurden die Veranstaltungen auch für mich, was sie für die Beteiligten meist schon waren: soziale Orte, an denen Netzwerke bestätigt und gefestigt, Meinungen, Standpunkte, neue Informationen ausgetauscht, Pläne geschmiedet wurden. Ich nutzte diese Begegnungen, um mit möglichst vielen Menschen zu sprechen, die aktiv an der Auseinandersetzung beteiligt waren.“ (Binder 2009: 96)

Während ich im Projekt *Eichbaumoper* Schwierigkeiten damit hatte eine für mich passende Rolle und fachliche Positionierung als teilnehmende Beobachterin und Interviewerin zu finden, hatten sich diese Fragestellungen und Herausforderungen im Zeitraum danach eher aufgelöst oder scheinbar aufgelöst. Und zwar deshalb, weil ich nicht mehr integriert war in eine Projektstruktur, sondern punktuell angefragt und beauftragt wurde. Zudem kamen meine Tätigkeiten mit und für *raumlabor* dem Tätig Sein im Wissenschaftsbetrieb gleich und entsprachen meinem beruflichen Interesse: Workshops durchführen, Texte schreiben, Vorträge halten und Veröffentlichen. Die Grenzen zwischen meinen Honorartätigkeiten für *raumlabor*, meinen Lehr- und Vortragstätigkeiten, den Arbeitsweisen von *raumlabor* und meiner Untersuchung ihrer Arbeitsweisen waren für mich deshalb verschwommen. In diesem Zeitraum unternahm ich, wie oben bereits angesprochen, verschiedene architekturbezogene Forschungsreisen, besuchte Architektur-Veranstaltungen und las Artikel und Newsletter von einschlägigen Architektur-Fachjournalen, Zeitschriften und Institutionen. Diese Veranstaltungen standen jeweils mit *raumlabor* in direkter Verbindung entweder, weil sie diese selbst veranstalteten oder daran teilnahmen, deshalb habe ich sie für meine Untersuchung und Forschungsreisen ausgewählt.<sup>19</sup> In diesem Zeitraum habe ich eigenes Datenmaterial in Form von

---

<sup>19</sup> Im Juli 2010 nahm ich an der Architekturwoche in München teil. Ich reiste nach Bregenz und nahm im September 2010 am Symposium *By Bye Utopia ... welcome tomorrow!* von *raumlabor* teil. Im November flog ich nach Venedig zur Architekturbiennale. Es folgten drei weitere Biennale-Besuche in den Jahren 2011 (Kunstbiennale), 2012 und 2014 (jeweils Architekturbiennale). Wiederum im Jahr 2010 besuchte ich verschiedene Architektur-Ausstellungen und Veranstaltungen in Berlin; dazu gehören die Ausstellung von *raumlabor* zur *Eichbaumoper* im *Aedes Architekturforum* sowie die Modell-Ausstellung *Realstadt. Wünsche als Wirklichkeit* im ehemaligen Kraftwerk in Berlin-Mitte. In dieser vielbeachteten Ausstellung wurden unter anderem die Preisträger des *Wettbewerbs Nationaler Preis für Stadtentwicklung und Baukultur* präsentiert. Das Modell zur *Eichbaumoper* war ebenfalls ausgestellt, aber nicht nominiert. (Fitz / Heller 2010) Im gleichen Zeitraum fand die Preisverleihung für den *Urban Intervention Award* der Berliner Se-

Notizen und Gedächtnisprotokollen generiert. Außerdem habe ich Newsletter, Flyer, Broschüren, Kataloge und Artikel zusammen getragen, die jeweils in die Auswertung eingeflossen sind.

Ich habe mit diesen Aktivitäten den Ansatz einer „multi-sited ethnography“ aufgegriffen. Ich bin den Akteuren an ihre verschiedenen Wirkungsstätten gefolgt. George Marcus hat verschiedene Modi einer „multi-sited ethnography“ vorgeschlagen ausgehend von einer grundlegenden Anerkennung globaler Dimensionen, die gegenwärtige Alltage auf vielfältige Weise prägen wie durch Warenströme, Lieferketten, Container, Arbeitsverträge, Biennalen und Architektur- und Kunstprojekte, um nur einiges zu nennen was für die vorliegende Untersuchung relevant ist. (Siehe Marcus 1995)

Wie in meinen Ausführungen deutlich wurde, arbeiten *raumlabor* international, an mehreren Projekten gleichzeitig und dezentral: Ideen für ein nächstes Projekt entstehen auf einer Zugfahrt von Prag nach Berlin, Kooperationen werden während einer Vernissage in New York verabredet, Korrespondenzen und Kontakte werden von unterwegs per Email und Mobiltelefon gehalten, Modelle und Entwürfe werden wiederum im „Raumlabor“ in Berlin erstellt. Die Bedeutung dieser gleichzeitigen Tätigkeiten erschloss sich mir während meiner Mitarbeit im Projekt *Eichbaumoper*. Im Anschluss daran wollte ich deshalb diese dezentralen, „multi-sited“ Tätigkeiten möglichst „nah dran“ untersuchen und verstehen. Mein beschriebener Forschungsverlauf kann in Anlehnung an Marcus' Konzeption als eine Kombination aus einer „strategically situated (single sited) ethnography“ (bzw. explorative Phase der Untersuchung, Teilnahme und Mitarbeit im Projekt *Eichbaumoper*) und den vier Modi „follow the people“, „follow the thing“, „follow the plot, story, or allegory“ und „follow the money“ rekonstruiert werden. (Siehe Marcus 1995) Dabei waren meine Bewegungen und Aktivitäten nicht immer strategisch geplant und gesteuert, sondern wie oben bereits ausgeführt oft reaktiv und in Abhängigkeit zu den Möglichkeiten, die mir geboten oder verwehrt wurden.

---

natsverwaltung für Stadtentwicklung im stillgelegten Terminalgebäude des ehemaligen Flughafen Tempelhof statt. Die *Eichbaumoper* war hier in der Kategorie „temporary“ nominiert. (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung 2010)

## 2.2 Material-Semiotik und Grounded Theory Method

Die *Opernbauhütte* zeichnete sich durch ein Detail aus – eine vertikal montierte Türklinke – welche mich neben anderen Dingen und materiellen Eigenschaften dazu anregte Materialitäten und Materielles aufmerksamer zu studieren. Diese vertikal montierte Türklinke führte zu mancherlei Irritationen vor allem bei Menschen, die die *Opernbauhütte* das erste Mal betreten wollten. Oftmals blieben diese zunächst verdutzt vor der Tür stehen, bevor sie verstanden, wie sie die Tür öffnen konnten. Ein ähnliches materielles Detail des Alltags – ein automatisierter Türöffner – hat Jim Johnson zu seinen grundlegenden erkenntnistheoretischen Überlegungen zum Wechselverhältnis zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren bewogen, die mich auf meinem Weg des Verstehens inspiriert und begleitet haben. (Siehe Johnson 2006)

Wie eingangs kurz skizziert, habe ich meine teilnehmende Beobachtung mit einem eher semiotisch orientierten Kultur- und Handlungsbegriff begonnen. (Vgl. Geertz 1987) Die Teilnahme am Projekt *Eichbaumoper* sowie die informellen Gespräche und aufgezeichneten Interviews mit *raumlabor* in diesem Zeitraum haben mir deutlich gemacht, dass damit ein wesentlicher Teil meiner potentiellen Erkenntnisse konzeptionell und begrifflich unbenannt und unverstanden bleibt.

Meine Auseinandersetzungen mit material-semiotischen Ansätzen und ein Nachdenken über Akteur-Netzwerk theoretische Vorschläge von verschiedenen Autor\*innen eingebracht wurden, resultierten im Wesentlichen aus dieser Suchbewegung, mit der Frage wie ich das Datenmaterial konzeptionell und begrifflich aufbrechen und zugänglich machen kann.

Ich habe meine Perspektive für mein Anliegen deshalb um das oben bereits ange deutete Grundverständnis erweitert, welches ein Wechselverhältnis zwischen Menschen, nicht-menschlichen Lebewesen und Dingen anerkennt. Niemand handelt alleine. In den Worten von Mol „makes (an actor) a difference. If the actor were eliminated from its setting, it would take others a lot of work to replace these actions.“ (Mol 2010: 255) Akteure können diesem Verständnis nach nicht nur Menschen sein, sondern auch nicht-menschliche Lebewesen und Dinge können zu Akteuren werden. Handlung ist ein Wechselverhältnis und es geht darum diese Verbindungen zu betrachten und zu verstehen. Der Begriff „Akteur“ hat in diesem Anwendungszusammenhang keinen universalistischen Anspruch. Er ist, so wie



ich ihn verstehe, ein offener Begriff und bietet die Möglichkeit einer Orientierung im Analyse- und Syntheseverfahren. Der Begriff „agency“ ist dabei für mich eine konzeptionelle Verbindung zwischen symbolischen Bedeutungen, Materialitäten und Praktiken. Er ist ein „Helfer“. Das Wechselverhältnis zwischen diesen kann damit erfasst und qualifiziert werden. Für den Begriff kommen mehrere Übersetzungen in Frage wie Handlungsmacht, Handlungswirkung oder Handlungsfähigkeit. Am attraktivsten finde ich für mein Vorhaben die Übersetzung „Handlungsfähigkeit“, da sie mir am neutralsten erscheint und erst durch die Beifügung eines Attributs ihre weitere Plausibilisierung gewinnt. Insbesondere für Dinge (Objekte) erscheint mir die Interpretation der „Handlungsbefähigung“ als sehr treffend. Die Türklinke befähigt dazu die Tür zu öffnen. Das ist banal, aber: je mehr Dinge assoziiert sind, desto komplexer werden die Handlungsmöglichkeiten und Handlungsbefähigungen.

Der Begriff „agency“ bzw. „Handlungsfähigkeit“ oder „Handlungsbefähigung“ legt zudem eine Perspektive auf Effekte von Handlungen an. (Siehe Latour 2016; Mol 2010) Meine Frageperspektiven und Interpretationen liegen also auf den jeweiligen Effekten von Handlungen, dabei geht es darum die kontinuierlichen Wechselverhältnisse zwischen Ursachen und Effekten anzuerkennen. Ursachen werden auf diese Weise beweglich und stehen nicht mehr als eineindeutige stabile Erklärungen am Anfang einer linearen Kausalkette. Diesen grundlegenden Gedanken, dass Akteure (Entitäten) nur weil sie von anderen abhängen nicht gleichzeitig bedeuten muss, dass diese auch von ihrer Umwelt verursacht wurden, habe ich Mol's Reflektionen zu den Begriffen „actor-network theory“ entlehnt. (Siehe Mol 2010)

Eine bedeutende Quelle der Inspiration für meinen Erkenntnisprozess waren und sind zudem Ausführungen des Ökonomen und Soziologen Lucius Burckhardt. Mit dem Begriff „Soziodesign“ benennt er Wechselverhältnisse zwischen materiellen und immateriellen Elementen von Gestaltungen. Seine Haltung ist einer material-semiotischen Konzeptionierung ähnlich, aber er argumentiert handlungsorientierter und weit über den Wissenschaftsbetrieb hinaus, was sich vor allem in seinem Sprachgebrauch und Textstil bemerkbar macht. Burckhardt adressiert sich an ein breites Lesepublikum zu dem Gestalter\*innen, Planer\*innen und Politiker\*innen gehören und fragt, wie diese jeweils Aufgaben stellen und Probleme lösen. Insbe-

sondere das Nachdenken über gestalterische Problemlösungen liegt für ihn in der wechselseitigen Verknüpfung von Organisations- und Objektformen. Gestalterische Lösungen sollten für ihn soziale Verbindungen ermöglichen statt diese zu verhindern und Menschen nicht voneinander isolieren. Das ist eine Haltung, die ich interessant finde und mich ähnlich wie die erwähnten Ausführungen von Latour, Law und Mol dazu inspiriert hat über Verbindungen und Verbindendes (sowie Trennendes und Getrenntes) nachzudenken: „Etwa so: eine Küche, die dazu anregt, dem Gastgeber beim Zerkleinern der Zwiebel zu helfen ...“ (Burckhardt 2012a: 22, orig. 1980)

Eine Auseinandersetzung mit den Positionen Burckhardt's war deshalb nicht nur methodisch und erkenntnistheoretisch von Bedeutung, sondern auch im Hinblick auf den Umgang mit meiner eigenen politischen Positionierung als teilnehmende Beobachterin, Interviewerin, Textschreiberin und potentiellen Kritikerin oder Fürsprecherin; eben gerade deshalb weil Burckhardt sich als Mensch und Wissenschaftler nicht heraus gehalten hat aus den Bereichen, die er untersucht hat. (Vgl. Binder / Hess 2013; Binder 2017)

In den Disziplinen der Kulturanthropologie, Empirischen Kulturwissenschaft und der Europäischen Ethnologie wurden insbesondere in den letzten zehn Jahren Fragen nach den Wissensformationen und Praktiken der planenden und bauenden Disziplinen aufgeworfen. Dies ging einher mit einer Entdeckung der Denkansätze Burckhardts. (Siehe Kurath / Bürgin, 2019) Dies zeigt mir, dass die Grundgedanken Burckhardt's nichts an Aktualitätswert verloren haben. Sie müssen allerdings in ihrer Zeit gelesen und verstanden werden und deshalb einige Aspekte an heutige gesellschaftliche Realitäten angepasst werden.

### **Theoretische Sensitivität**

Lange Zeit nach meiner Mitarbeit im Projekt *Eichbaumoper* und meinen multi-lokalen Tätigkeiten, war ich von 2018 bis 2019 als Projektgeschäftsführerin / Sachbearbeiterin im Grünflächenamt einer kommunalen Verwaltung einer mittelgroßen Stadt (250.000 Einwohner\*innen) tätig. Dies hat auf den ersten Blick nichts mit meiner Untersuchung zu temporären Architekturen und den Gestaltungsweisen von *raumlabor* zu tun. Tatsächlich habe ich allerdings in dieser Zeit (achtzehn Monate) aus der Handlungsposition der Sachbearbeiterin kommunale

bürokratische, hierarchische Organisationsformen erlebt (und erlitten), die Beauftragung von externen Dienstleistungsunternehmen verantwortet, Baugesetze studiert, Einblicke in kommunale Planungs- und Beteiligungsverfahren erhalten und die Umsetzung einzelner Elemente des *Neuen Steuerungsmodells (NSM)* in meinem Büroalltag anwenden müssen. Meine Erkenntnisse zu Genehmigungs- und Entscheidungsprozessen und meine Ausführungen zum *NSM* und anderen kommunalen Verwaltungsaspekten insbesondere in den Kapiteln 4 und 5 sind deshalb nicht nur angelesenes Fachwissen, sondern unterfüttert mit eigenen Erfahrungen, die ich zudem in den Überlegungen von Schwell und Seibel zu bürokratischen Organisationsformen bestätigt finde. (Vgl. Seibel 2017; Schwell 2018)

Anselm Strauss und Juliet Corbin benennen diese erfahrungsbasierten Wissensformen, die in anderen Handlungszusammenhängen erworben werden, die nicht nur die direkte Forschung sind, als „theoretische Sensitivität“. Sie basiert sowohl auf Erkenntnissen aus der Forschung und auf einem breiten Allgemeinwissen, Literaturkenntnissen sowie beruflichen und persönlichen Erfahrungen. (Siehe Strauss / Corbin 1996) An anderer Stelle beschreibt Strauss diese als „ein Gespür dafür, wie man über Daten in theoretischen Begriffen nachdenkt.“ (Strauss 1994: 50)

Die „theoretische Sensitivität“, die ich mir in dieser Zeit als Projektgeschäftsführerin / Sachbearbeiterin im Grünflächenamt angeeignet habe, verstehe ich als Nebeneffekt, zwar einen sehr wichtigen, der aber nicht gesteuert war, sondern aus der Notwendigkeit resultierte meinen Lebensunterhalt zu verdienen. Diese beruflichen Erfahrungen (dies betrifft auch meine Lehrtätigkeit von 2009 bis 2013 im Masterstudiengang *Urban Design / Städtebau* an der *HafenCity Universität Hamburg*) sind nicht direkt in die Auswertung eingeflossen. Sie sind aber als „theoretische Sensitivität“ bedeutsam für die Analyse und Kategorienbildung gewesen (insbesondere für die Bildung der Kategorien „Ad-Hoc-Routinen“ und „serielle befristete Engagements“); und auch für meine Überlegungen und Erkenntnisse zur unerwarteten Unmöglichkeit des Öffnungsversuchs von „black boxes“ und der Beforschung „unzugänglicher Orte“, die ich in den Kapitel 3, 4 und 5 weiter ausführen werde. (Siehe Schwell 2018)

## **Grounded Theory Method**

In Bezug auf die Datenorganisation und Auswertung habe ich mich an Verfahrensschritten der *Grounded Theory Method* nach Strauss und Corbin orientiert. Das methodische Vorgehen welches Strauss und Corbin vorschlagen ist deshalb für mich interessant, da sie eine sehr strukturierte Vorgehensweise aufzeigen wie empirisches Datenmaterial organisiert und befragt werden kann. Zudem legen beide nahe, dass einzelne Kodierschritte für sich genommen angewendet werden können. Man kann also nach der *Grounded Theory Method* analysieren, muss sich aber nicht dem gesamten Verfahren der *Grounded Theory Method* verpflichten. Sie ist vielmehr als Stil zu verstehen und dabei nicht gebunden an spezielle Datentypen, Forschungsrichtungen oder theoretische Interessen. (Siehe Strauss 1994) Dies habe ich mir zu Eigen gemacht. Ein wesentlicher Grund für meine Affinität zur *Grounded Theory Method* ist zudem ihre „groundedness“. Erkenntnisse (Kodes, Kategorien, Schlüsselkategorien) werden emergent aus dem Datenmaterial generiert. Es wird in den wesentlichen ersten Kodierphasen nicht oder nur begrenzt mit bekannten bereits etablierten sozial- und kulturwissenschaftlichen Kategorien gearbeitet. Diese werden erst sehr viel später eingebracht – wenn überhaupt – und können auf diese Weise neu gedacht und verstanden werden. Dies entspricht einer material-semiotisch inspirierten Perspektive, die ebenfalls zu analytischer Offenheit anregt. Diese Offenheit in Bezug auf bestehende Konzepte und Begriffe hat mich zum Beispiel angeregt die Variante der Schlüsselkategorie *etablierte professionelle Underdogs* in der Dimension Rollen und Funktionen als *Etikett* formulieren zu können. Dies werde ich in Kapitel 3 ausführen.

Ein weiterer Grund ist eine Schwerpunktlegung der Analyse auf Interaktionen. Eine Untersuchung der Wechselverhältnisse zwischen symbolischen Bedeutungen, Materialitäten und Praktiken steht für mich deshalb nicht in einem Widerspruch zu einem symbolisch interaktionistischen Ansatz wie er der *Grounded Theory Method* zugrunde liegt. (Vgl. Blumer 1969) Da dieser sich, wie ich denke, um einen material-semiotischen Ansatz plausibel erweitern lässt. Ich habe das Kodierverfahren wie oben formuliert dementsprechend erweitert und auch nach der *agency* von Menschen und Dingen gefragt (mit Einschränkung nach der *agency* von nicht-menschlichen Lebewesen, die in dieser Untersuchung jedoch nicht in offene Erscheinung traten außer einem Schimmelpilz in der *Opernbauhütte*).

Mein Analyseverfahren war in Anlehnung an Strauss und Corbin mehrstufig aufgebaut und iterativ. Ich habe mich hauptsächlich dem offenen Kodieren gewidmet und in dieses vergleichsweise mehr Aufmerksamkeit und Zeit investiert.<sup>20</sup> Strauss schlägt für das Kodieren grundsätzlich die folgenden analytischen Frageperspektiven vor:

„Welche Bedingungen liegen zu Grunde? Welche Interaktionen finden zwischen den Akteuren statt und wie? Mit wem? Welche Taktiken und Strategien werden wie verfolgt? Von wem? Welche Konsequenzen entstehen daraus? Was bewirken Konsequenzen? Wie wird mit Konsequenzen umgegangen? Wer geht mit Konsequenzen um?“ (Strauss 1994: 57)

Der Begriff „Konsequenz“ lässt sich gemäß meiner obigen Ausführungen, um den Begriff „Effekte“ ergänzen.

Mit jedem Kodierschritt entstanden Codes (verdichtete Konzeptionierungen) aus dem Datenmaterial.<sup>21</sup> Erste Codes waren zum Beispiel: bauen; Jugendarbeit; Opernbauhütte; Teamsitzungen machen; Projektarbeit: Prozesse und Arbeitsweisen, die transparent sind und dann welche, die hinter verschlossenen Türen statt finden; raumlaborberlin sind Architekten; Zeitlichkeiten der Theater (Spielzeit) – um nur einige zu nennen.

Im Anschluss an diese Phase des offenen Kodierens habe ich wiederum mein erworbenes „Kontextwissen“, meine theoretische Sensitivität, das weitere recherchierte Datenmaterial und Fachliteratur integriert. Unter „Kontextwissen“ versteht Strauss „Daten, die der Forscher „im Kopf“ hat und die aus seinem persönlichen Erleben, seiner Forschungserfahrung und seiner Kenntnis der Fachliteratur stammen.“ (Strauss 1994: 48) Der Begriff „Kontextwissen“ muss dennoch zunächst etwas genauer definiert werden, damit ich ihn für mein Anliegen gebrauchen kann. „Kontextwissen“ wird oftmals als gesellschaftlicher, sozialer Bezugsrahmen verstanden. Aus diesem Verständnis heraus nimmt der/die Forscher\*in, wie ich denke, eine eher passive Rolle ein, da es „nur“ darum geht den Bezugsrahmen,

---

<sup>20</sup> Da digitale Anwendungen gegenwärtig zur alltäglichen Wissenschaftspraxis gehören, möchte ich deshalb betonen, dass ich das Kodieren mit Papier und bunten Stiften durchgeführt habe; also ohne eine digitale Anwendung (außer Microsoft Word).

<sup>21</sup> Codes bilden das konzeptionelle Ergebnis des Analyseprozesses. In diesem Sinne sind auch Kategorien als Codes zu verstehen. Sie weisen einen höheren Konzeptionalisierungsgrad auf, in dem sie mehrere Codes verbinden. Das gleiche gilt für Schlüsselkategorien. Durch sie werden wiederum mehrere Kategorien miteinander verbunden. (Siehe Strauss 1994)

der anscheinend schon besteht (irgendwo „da draußen“ existiert), rekonstruiert und durch anlesen, nachlesen und zusammen fassen dem empirischen Datenmaterial voran stellt oder dieses darin einfügt wie in einen Container. Für mich ist das „Kontextwissen“ allerdings ebenso Teil der Forschungskonstruktion und wird mit und in der Forschung aktiv hergestellt und „situiert“, genauso wie das Interviewdatenmaterial. Auf diesen bedeutenden Aspekt hat Donna Haraway mit ihrem wegweisenden Ansatz der „situated knowledges“ hingewiesen. (Siehe Haraway 1988)

Strauss' Formulierung weist bereits in diese Richtung. Denn die Frage ist, wie gelangen die Daten in den Kopf des/der Forscher\*in? Indem der/die Forscher\*in Entscheidungen trifft und auswählt aus der Fülle an Möglichkeiten. Der „Kontext“ ist demnach genauso in Bewegung wie die Akteure und das generierte Wissen. Eine weiter grundlegende Inspiration für diese Sichtweise war/ist für mich außerdem Law's folgende Konkretisierung:

„The picture of methods starts to shift. The argument is no longer that methods discover and depict realities. Instead, it is that they participate in the *enactment* of those realities.“ (Law 2004: 45)

Noch einmal zum Kodieren: Der Grad der Konzeptionalisierung und Komplexität nahm mit jedem Kodierschritt zu. Darauf aufbauend habe ich verdichtete Fassungen der Kapitel geschrieben. Diese bildeten die Grundlage, um einen nächsten Analyse- und Strukturierungsschritt machen zu können. Denn erst in diesem Moment konnte ich aus der Fülle an Datenmaterial, welches ich zuvor in diese konzeptionierte und strukturierte Form gebracht hatte, Zusammenhänge erkennen. Diese Entwürfe habe ich erneut analysiert und die folgenden fünf Schlüsselkategorien formuliert:

*Etablierte professionelle Underdogs; Balancieren von Aktualitäten; Orte suchen, aktivieren und transformieren; Versprechungen des Partizipativen; Das Neue – das Andere – das Differente – das Einzigartige – das Originelle – das Spektakuläre – das Sensationelle machen.*

Den Schlüsselkategorien liegen Dimensionen zu Grunde, die ich zu Beginn meiner Analyse entwickelt und in den Kodierschritten weiter präzisiert habe: Rolle und Funktion; Zeit und Zeitlichkeit; Raum und Materialität; Teilhabe (Partizipation); das Imaginäre. Diese Dimensionen generieren sich entweder aus meinem Forschungsinteresse (z.B. mein Interesse an partizipativen Praktiken und Teilhabekonzepten) oder haben sich als Hypothesen und Erkenntnisse mit der Analyse aufgezeigt und angeboten (z.B. eine notwendige Auseinandersetzung mit Rollen und Funktionen).

Die Schlüsselkategorien beziehen sich aufeinander, sind dynamisch und gehen iterative Wechselbeziehungen ein. In jedes Kapitel fließen die Erkenntnisse der Schlüsselkategorien ein. Aber es ging um einen weiteren komplexen Schritt, den ich noch vollzogen habe.

### **2.3 „Plotting“: Vernetztes Schreiben**

Im Anschluss an die Analyse erfolgte eine bedeutende Phase der Synthese. Diese ermöglichte eine entscheidende Rückverbindung ausgehend von der Analyse der Schlüsselkategorien an das Datenmaterial. Die Schlüsselkategorien sind die zentralen Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit. Aber sie bilden als konzeptionelle Essenz keine geeignete Erzähl- und Schreibstruktur. Ich habe deshalb für jedes Kapitel Schlüsselsituationen ausgewählt, anhand dieser sich die Schlüsselkategorien und ihre Varianten erzählen und beschreiben lassen. Jedes Unterkapitel ist um eine Schlüsselsituation aufgebaut und um diese „herum“ geschrieben. Ich habe im Syntheseprozess jeder Schlüsselsituation in gewichteter Weise Schlüsselkategorien und Kategorien zugeordnet. Eine Schlüsselsituation bildet also mehrere Schlüsselkategorien und Kategorien ab. Dieses Verfahren habe ich als *plotting* bezeichnet. Das englische Wort „plot“ kommt aus dem *Storytelling* und Drehbuchschreiben und kann im Deutschen als „Handlungsverlauf“ übersetzt werden. Ein *plot* generiert eine Handlungsstruktur sowie eine spezifische Perspektive und Erzähl- und Schreibweise. (Vgl. McKee 2016)

Die fachlichen Auseinandersetzungen insbesondere zum Genre der *Short Story* beschäftigen sich oftmals mehr mit dem Thema „wie schreibe ich eine gute Short Story“ als mit dem Versuch, eine Theorie der Gattung zu entwickeln. Einige der wichtigsten Texte zur *Short Story* stammen daher von bedeutenden Autor\*innen der *Short Story* selbst und nicht von Literaturwissenschaftler\*innen, wie Bührmann aufzeigt.<sup>22</sup> (Siehe Bührmann 2013) Insofern war es für mein Anliegen relevanter *Short Stories* zu lesen, als theoretische Auseinandersetzungen dazu. Denn ein Garten, ein Baum und ein Mensch erscheinen in einem *plot* nur, wenn diese von Bedeutung für den Handlungsverlauf sind (Akteure). Diese literarische Konstruktion hat insofern eine Nähe zu einem Akteur-Netzwerk-Verständnis, wie es in verschiedene Beiträgen von Bruno Latour, John Law oder Annemarie Mol vorgeschlagen wird, wie ich weiter oben aufgezeigt habe. So haben Law und Yaneva jeweils Texte als „stories“ strukturiert. (Siehe Law 2002; Yaneva 2009b). Law argumentiert in „Aircraft Stories“, dass

„Working in this way has a cost: we do indeed lose the possibility of an overall vision. But at the same time we create something that was not there before: we create and make visible interferences between the stories. We bring new and unpredictable effects into being, effects which cannot be predicted or foretold from a single location. New forms of subjectivity.“ (Law 2002: 5)

Meine Herangehensweise des *plotting* resultierte auch aus einer Auseinandersetzung mit den Anregungen Färbers zu einer „Writing-Networks-Debatte“, die ich hiermit bekräftige. (Siehe Färber 2013) In Bezug auf ihre methodologische Konzeptionierung einer „Greifbarkeit der Stadt“ stellt Färber fest, dass der detailreiche Blick auf komplexe Akteurs-Netzwerke einerseits die Risiken der Unübersichtlichkeit birgt und andererseits ermöglicht „das poetische Potenzial ihrer Gegenstände produktiv zu machen“. (Ebd.: 62)

Eine Orientierung an den Schreibpraktiken des (*Short*) *Storytelling* und des Drehbuchschreibens hat mir ermöglicht für diese Gradwanderung eine passende Form

---

<sup>22</sup> So haben sowohl Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway und Raymond Carver über die Short Story geschrieben, wie Bührmann nachvollzieht. Wichtige Theoretiker\*innen zur Short Story aus der gegenwärtigen Literaturwissenschaft sind unter anderem Charles E. May and Susan Lohafer. Ansonsten hat die Theorie zur Short Story im 20. Jahrhundert die gleichen Bewegungen durch die verschiedenen Strömungen und Denkschulen gemacht, wie die Literaturtheorie als Ganze. Einige der wichtigsten Diskurse sind Ästhetizismus, Deconstruction, Marxism, New Criticism und New Historicism, Psychoanalysis, die „Post-“s (Postcolonialism, Postmodernism und Poststructuralism) und Feminist, Gender und Queer Theory. (Siehe Bührmann 2013)



zu entwickeln. Das *plotting* als methodisches Handwerk erlaubt zwischen empirischen Details und fokussierter Analysestruktur einen passenden Weg zu finden. Mittels dem *plotting* konnte ich die Schlüsselkategorien und ihre Varianten in eine lebendige und zugleich fokussierte Erzähl- und Schreibstruktur überführen. Außerdem konnte ich den jeweiligen *plot* mit der Fachliteratur und weiteren konzeptionellen Begriffen anderer Autor\*innen (wie „black boxing“ (Latour), „modes of ordering“ (Law), „moments of friction“ (Tsing) etc.) anreichern, fundieren und in Relation dazu bringen ohne dabei die Eigenheiten meines empirischen Datenmaterials und kodierten Erkenntnisse zu übersteuern.

Der Auswahl der Schlüsselsituationen und für das Schreiben jeden *plots* lagen drei Kriterien zu Grunde:

1) Es muss eine Situation sein, die essentiell ist für mehrere Schlüsselkategorien und Kategorien; 2) Ich muss als Forscherin anwesend gewesen sein und 3) meine Perspektive muss transparent sein.

Auf meine eigene Anwesenheit in der Situation und im Text lege ich deshalb Wert, um deutlich zu machen, dass ich den zentralen Anteil an der Textproduktion habe und die vorgetragenen Erkenntnisse nicht loszulösen sind von mir als Forscherin. (Vgl. Haraway 1988; Law 2004; Binder / Hess 2013) Durch meine eigene Anwesenheit in der Schlüsselsituation fiel mir dies zudem im Schreiben leichter. Mol argumentiert für diese Erzählform in ähnlicher Weise:

„Or might this „I“, as I hope, evoke the concerns of the self-reflexive turn, that in seeking to move from universalist pretensions, stages the author as one of the sites where a text is situated.“ (Mol 2010: 25)

### 3 – Etablierte professionelle Underdogs

Das Ausstellen von Architekturen ist gegenwärtig ein eigener Tätigkeitsbereich von Architekt\*innen. Architekturen werden in privaten Galerien, in Museen oder anlässlich von internationalen Biennalen, Bauausstellungen sowie für Awards und Wettbewerbe öffentlich ausgestellt. Viele der ausstellenden Institutionen wurden allerdings erst in den letzten Jahrzehnten gegründet – wie die Architektur-Biennale in Venedig im Jahr 1980, die in Berlin privat betriebene Galerie *Aedes Architekturforum* ebenfalls im Jahr 1980, das *Deutsche Architekturmuseum* in Frankfurt am Main im Jahr 1984 und das *Deutsche Architektur Zentrum* in Berlin im Jahr 1995, um nur einige zu nennen. Diese Institutionen trugen mit ihrer Gründung und Etablierung zu einer Dynamisierung des globalisierten Städtewettbewerbs und Architekturmarktes bei. Den Begriff „globalisierter Architekturmarkt“ setzte ich umsichtig und zugleich gezielt ein. Denn insbesondere mit der Betonung „Markt“ bleibt transparent, dass auch die Akteure der architektonischen Wissensvermittlung verbunden und eingebunden sind mit und in wettbewerbsorientierte Praktiken der Architekturproduktion und ihrer marktförmigen Distribution. Dieser Prozess der Dynamisierung des globalisierten Städtewettbewerbs und Architekturmarktes ist parallellaufend zum internationalen Kunstgeschehen zu beobachten, welches im Verlauf der 1980er ebenfalls eine Dynamisierung erlebte. Während der Kunstmarkt allerdings weitreichend analysiert wurde, liegen zur Entwicklung des globalisierten Architekturmarktes und insbesondere zum Tätigkeitsbereich des Ausstellens von Architekt\*innen noch keine tiefergehenden Studien vor.<sup>23</sup> (Vgl. Becker 1982; Fleck 2009; Sturm / Vogel 2009; Ruhl / Dähne 2015) Obwohl wie die Kunsthistoriker Carsten Ruhl und Chris Dähne in ihrem Sammelband „Architektur ausstellen“ von 2015 bemerken, daß

„dies angesichts der heute großen Bedeutung von Ausstellungen für die architektonische Praxis kaum zu rechtfertigen (ist). Vor allem aber gerät damit eine der wichtigsten Facetten des jüngeren Architekturdiskurses aus dem Blick. Weder gab es jemals zuvor mehr Architekturausstellungen als heute noch war es in früheren Zeiten dem Architekten erlaubt, in diesem Maße die Rolle des Kurators einzunehmen.“ (Ruhl / Dähne 2015: 6)

---

<sup>23</sup> Dieses Kapitel ist mit seinem spezifischen Fokus ein empirischer Beitrag mit begrenzter Reichweite zu diesen neueren Auseinandersetzungen in den Gesellschaftswissenschaften zum Ausstellen von Architekturen.

Die Möglichkeiten in renommierten Institutionen jeweils auszustellen oder als Kurator\*in tätig zu sein, gilt als eine besondere Würdigung und Anerkennung im globalisierten Architekturmarkt. Architekt\*innen, die in renommierten Institutionen ausstellen und kuratorisch tätig sind, erlangen internationale Aufmerksamkeit oder haben diese schon zuvor erlangt und werden deshalb angefragt. Ausstellende, Kurator\*innen und Institutionen positionieren sich in und mit Ausstellungen und Ausgestelltem zueinander und miteinander im globalisierten Architekturmarkt und gestalten diesen durch gezielte Themensetzungen, Inhalte und Darstellungsformate mit. Der Dynamisierungsprozess des globalisierten Architekturmarktes zeichnet sich durch einen Wandel der Themensetzungen aus, der zudem mit spezifischen Architekt\*innen (Architekturgruppen) und Institutionen assoziiert wird. Es besteht ein Wechselverhältnis zwischen dem Dynamisierungsprozess des globalisierten Architekturmarktes und Etablierungsprozess von Architekt\*innen und Institutionen, der allerdings nicht linear verläuft, wie ich als Arbeitshypothese vorschlage.

Das Produkt „Architektur“ in Architektur-Ausstellungen und die Frage, wie sozio-materielle Netzwerke durch und mit Ausstellungen, Ausstellenden und Ausgestelltem entstehen, steht im Zentrum von diesem Kapitel. Ich zeige auf, wie sich *raumlabor* als Architekt\*innen in und mit Ausstellungen verbinden und verbunden werden, um am globalisierten Architekturmarkt teilzunehmen und diesen koproduzieren.

Als sich *raumlabor* im Jahr 1999 gründeten war zu diesem Zeitpunkt der globalisierte Städtewettbewerb und Dynamisierungsprozess des Architekturmarktes seit rund zwei Dekaden in Gang und viele dieser Institutionen bereits etablierte Adressen – allerdings ist dies wiederum nach „nur“ zwei Dekaden ein noch eher „junger“ Prozess, der in Bewegung ist.

Die Teilnahme an Biennalen, Ausstellungen, Wettbewerben und Awards dient für *raumlabor*, wie für andere Architekt\*innen der Akquise, dem Renommee und der inhaltlich-fachlichen Positionierung. *raumlabor* stellen deshalb ihre eigenen Projekte aus und konzipieren und bauen als Auftragnehmer\*innen das Design für Kunst- und Architekturausstellungen und adressieren sich auf diese Weise an ein internationales Fachpublikum sowie potentielle Auftraggeber\*innen und Kooperationspartner\*innen.

In Architekturausstellungen werden selten die kleinteiligen Schritte des Kommunizierens und Verhandeln, die Genehmigungsprozesse, Konflikte zwischen Bauherren und Architekt\*innen oder Schwierigkeiten bei der Bauausführung gezeigt.<sup>24</sup> Ausgestellt werden Modelle, Skizzen, Entwürfe sowie Audio- und Videoformate die zwar Einblicke in Prozessschritte geben, aber meistens ein kongruentes Bild und Verständnis von einem in sich stimmigen Werk oder Produkt herstellen und Architekturen und ihre Produzent\*innen auf gezielte Weise moderieren und darstellen. Die jeweils spezifische Form der Ausstellung ermöglicht insbesondere unter den Bedingungen des konkurrierenden Wettbewerbs aus einer geplanten oder bereits gebauten Architektur ein vermarktbares Produkt und eine Marke im globalisierten Architekturmarkt zu machen. Gerade in marktorientierten, konkurrierenden Wettbewerbsformen bedarf es stetiger Neuheiten und Sensationen. (Vgl. Tauschek 2013)

Daraus ergeben sich interessante Fragestellungen wie Ruhl und Dähne bereits formulieren, da Architekturen und Projekte um Gestaltungsweisen (Praktiken), Orte, Institutionen und Rezipient\*innen erweitert werden. (Vgl. auch Yaneva / Mommersteeg 2020) Die Architektin Margareth Otti analysiert dieses Verhältnis zwischen dem Ausstellen von Architekturen und den Ausstellungsräumen. Sie stellt die Frage „Wie etwas ausstellen, das nicht nur „zu groß“, sondern auch bereits öffentlich ist?“ und führt Folgendes aus:

„Um Architektur in den Ausstellungsraum zu transferieren, muss sie verändert werden: der Maßstab verkleinert, das Material symbolisiert, das eigentliche Exponat umgeformt, die räumliche Erfahrung in Audio-Videoinformation umgewandelt werden.“ (Otti 2015: 28ff)

Dadurch nehmen Architekt\*innen nicht nur die Rolle der Kurator\*innen und Vermittler\*innen ein, sondern positionieren sich auch als die inhaltlichen und gestalterischen Interpret\*innen ihrer eigenen Projekte, die damit um verschiedene materielle, sensorische, visuelle und auditive Elemente erweitert werden.

Auf den folgenden Seiten stelle ich in drei Unterkapiteln drei Ausstellungssituationen von *raumlabor* in renommierten internationalen Ausstellungsorten aus dem Jahr 2010 vor: die Teilnahme von *raumlabor* an der *12. Architekturbiennale People meet in Architecture* in Venedig, eine Werkausstellung im *Kunsthaus Bre-*

---

<sup>24</sup> Die schreibe ich ausgehend von meinen Ausstellungsbesuchen im Zeitraum von 2009 bis 2014.

genz mit dem Titel *BYE BYE UTOPIA* und eine Ausstellung zur *Eichbaumoper* im *Aedes Architekturforum* in Berlin.

Zwei dieser drei Schlüsselsituationen thematisieren nicht in direkterweise das Projekt *Eichbaumoper*. Der geöffnete Blick ist allerdings von Bedeutung, da sich damit nachvollziehen lässt, dass sich gestalterische Praktiken von *raumlabor* durch Wiederholungen, Varianten und wiederkehrende Elemente auszeichnen und ihre Architekturproduktionen sich im wesentlichen durch Praktiken des „multi-site-ing“ auszeichnen, wie Yaneva und Mommersteeg anhand ihrer empirischen Studien zu architektonischen Gestaltungsweisen aufgezeigt haben. (Siehe Yaneva / Mommersteeg 2020) Es ermöglicht mir Aspekte zu *raumlabor* aufzeigen, die sich nicht nur am Fall der *Eichbaumoper* nachvollziehen lassen. Das soziale Netzwerk von *raumlabor* bestehend aus Fachkolleg\*innen, Kooperationspartner\*innen und Auftraggeber\*innen wird zudem durch ihre wiederholte Teilnahme und das wiederholte Ausstellen an renommierten internationalen Adressen stabilisiert und erweitert. Die *Eichbaumoper* lässt sich in diesem Sinne in einen weiteren „Kontext“ stellen und erst auf diese Weise verstehen, wie ich in Kapitel 2 ausgeführt habe.<sup>25</sup>

Wie *raumlabor* in Ausstellungen gestalterisch Tätig sind, sich inhaltlich-fachlich positionieren und welche sozio-materiellen Verbindungen sie auf diese Weise eingehen und etablieren, werde ich daraus schließend nachfolgend aufzeigen.

Dieses Kapitel kreist in seinen Schwerpunkten um die Schlüsselkategorien: *Etablierte professionelle Underdogs – Orte suchen, finden und transformieren – Versprechungen des Partizipativen*. Die drei ausgewählten Schlüsselsituationen ermöglichen mir verschiedene Facetten davon aufzufächern. Dafür führe ich in Anlehnung an Law's Auseinandersetzungen zu einer materialen Semiotik die Kategorie „material stories“ ein und erörtere die konzeptionellen Begriffe „Etikett“ sowie „black box“. (Vgl. Latour 2002, 2006; Law 2011)

---

<sup>25</sup> Siehe hierzu zur „multi-sited ethnography“ und dem Begriff „Kontext“ in Kapitel 2.

### 3.1 Architektur-Biennalen und professionell brache Orte besetzen

Ende November 2010 reiste ich nach Venedig, um mir die 12. *Architektur-Biennale People meet in Architecture* und die Beiträge von *raumlabor* anzuschauen, die hier ausgestellt wurden. Die Biennale zeichnet sich räumlich dadurch aus, dass sie in zwei große Areale geteilt sowie in mehreren Galerien im Stadtraum Venedigs situiert ist. Ein Hauptausstellungsteil befindet sich in einem weitläufigen Gartengelände mit Pavillons und der zweite im sogenannten *Arsenale*. Das ist ein umgebautes historisches Militär- und Munitionslager.<sup>26</sup>

Die Beiträge von *raumlabor* waren Teil der allgemeinen Ausstellung und nicht Bestandteil des deutschen Länderpavillons. Einer der wesentlichen Unterschiede zu anderen Beiträgen war, dass die pneumatische Architektur und der Stuhl, die *raumlabor* auf dieser Biennale in den *Giardini* (Gärten) ausstellten, keine Repräsentationen von Architekturen waren, die an anderen Orten erbaut waren. Sie waren nicht „im Maßstab verkleinert“ und in einen Ausstellungsraum „transferiert“, sondern benutzbare Architekturen. (Siehe Otti 2015)

Aber sie waren dennoch Repräsentationen und Repräsentanten von *raumlabor* und sollten als solche eine spezifische fachliche Position vermitteln. Um dies zu verstehen, musste man nicht lange über das Gelände laufen. Denn gleich am Eingang des Ausstellungsgeländes war eine Sitz-Skulptur von *raumlabor* aus ungefähr dreißig Holzstühlen positioniert, die wie eine tribünenartige Pyramide aufeinander gestapelt waren. Bevor man zu den Länderpavillons oder den anderen Ausstellungsräumen gelangt war, hatte man schon einen Beitrag von *raumlabor* gesehen.

Im Begleitkatalog war dieser Stuhl als *Chaise Bordelaise* (auf Deutsch in etwa *Stuhl aus Bordeaux*) abgelichtet, wie ich zunächst verstand; später erhellte sich die Lage, darauf komme ich zurück. (Siehe Fotografischer Anhang, Bild 17, S. 262) Der andere Beitrag war eine temporäre Architektur, die *raumlabor* anlässlich der Eröffnung im August aufgebaut hatten: das *Küchenmonument*. (Siehe Fondazione La Biennale di Venezia 2010; siehe Fotografischer Anhang, Bild 18, S. 262)

---

<sup>26</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2010.

Das *Küchenmonument* ist eine pneumatische Architektur aus semi-transparenter Plastikfolie (in der Fachsprache „transluzente, faserverstärkte PE-Folie“). Es muss für die Dauer seiner Benutzung mittels Luft aufgeblasen und in diesem Zustand gehalten werden. Denn nur die stetige Luftzufuhr durch einen Ventilator sorgt dafür, dass überhaupt ein begehbare Raum entsteht. Dafür braucht es wiederum keine externe Infrastruktur, da das Luftgebläse mit einem Generator betrieben werden kann; empfohlen wird von *raumlabor* allerdings eine externe Stromzufuhr über einen Baustromkasten. Die Blase entfaltet sich aus ihrer Aufbewahrungsbox aus „exoliertem Stahl“, die zugleich der Eingangsraum mit Garderobe ist, die Technik beinhaltet und als Überdruckschleuse dient. Am Boden gehalten wird die schwebende Blase durch etliche Plastikkanister, die mit Wasser befüllt werden. In aufgeblasener Form entsteht ein ca. 200qm großer Raum, in den Mobiliar integriert werden kann. Der Auf- und Abbau kann mit zwei bis drei Personen innerhalb von drei Stunden realisiert werden. Das *Küchenmonument* kann an den verschiedensten Orten aufgeblasen und sogar zwischen Bäume und Gebäude gequetscht werden. Allerdings kann diese eher fragile Architektur nicht bei starkem Wind und heftigem Regen betrieben werden. (Siehe *raumlaborberlin* 2006a, 2008) Ursprünglich hatten *raumlabor* das *Küchenmonument* anlässlich des 29. Kulturfestivals *Duisburger Akzente* im Jahr 2006 gemeinsam mit Marco Canevacci von *Plastique Fantastique* entworfen. Dieser Beitrag war die erste Kooperation von *raumlabor* mit dem *Ringlokschuppen Ruhr* im Ruhrgebiet und begründete den langanhaltenden Erfolg zahlreicher Projekte und Kooperationen im Ruhrgebiet seit 2005/2006 – darunter auch die *Eichbaumoper*.

Das *Küchenmonument* verband sich für mich während meiner kurzen Forschungsreise in Venedig assoziativ mit der *Eichbaumoper* und dem Ruhrgebiet; nach einem detaillierteren Studium des *Chaise Bordelaise* gelangen mir weitere Verknüpfungen zum Ruhrgebiet mit seinen Industriebrachen, die im Laufe der 1990er Jahre als „neue Kulturorte“ umgewidmet wurden.<sup>27</sup> Als künstlerischer Beitrag für die *Duisburger Akzente* wurde das *Küchenmonument* im Frühjahr 2006 an verschiedenen innerstädtischen Orten in Duisburg und Mülheim an der Ruhr aufgebaut: unter einer Autobahnaufführung, auf einem Abschnitt der Duisburger Fußgängerzone, auf einem Spielplatz und für die Finissage des Festivals am Ufer der Ruhr. An diesen Standorten wurde die pneumatische Architektur mit den Festi-

---

<sup>27</sup> Holger Bergmann, Audioaufzeichnung Pressekonferenz zur *Eichbaumoper*, 18.06.2009.

valteilnehmer\*innen als *Ballsaal Ruhrperle* oder Gemeinschaftsküche (daher der Name *Küchenmonument*) für jeweils einen oder mehrere Tage und Abende genutzt. Diese mobile und temporäre Architektur war nicht nur im Ruhrgebiet ein Erfolg, sondern auch in anderen Städten. *raumlabor* setzten immer wieder verschiedene Varianten des *Küchenmonuments* seit dem Jahr 2006 ein und verleihen es als Veranstaltungsarchitektur an Interessent\*innen aus den Bereichen Architektur, Planung, Theater und Kunst:

„Gerne stellen wir das Küchenmonument für Bespielungen zur Verfügung. Die Veranstaltungen sollten jedoch eine gewisse Nähe zu unseren Arbeitsansätzen haben. Gerne konzeptionieren wir auch in Zusammenarbeit mit Ihnen die Veranstaltungen oder stehen beratend zur Seite.“ (raumlaborberlin 2006a:2)

Anlässlich des Kulturhauptstadtjahres 2008 in Liverpool wurde das *Küchenmonument* für eine „Street-Party“ aufgebaut und im Sommer 2009 im Hamburger Stadtteil Steilshoop für die 40-jährige Jubiläumsfeier der Großwohnsiedlung eingesetzt (bei der ich als Teilnehmerin dabei war und an diesem Ort das *Küchenmonument* das erste Mal kennen lernte). Im Jahr 2009 wurden *raumlabor* zudem mit dem *Küchenmonument* in die Shortlist für den *Mies van der Rohe Preis* in der Kategorie „temporär“ aufgenommen; ein sehr renommierter Preis der Europäischen Union für Architektur der Gegenwart.<sup>28</sup>

Das *Küchenmonument* ist als exemplarisches architektonisches Produkt von *raumlabor* deshalb interessant, weil es mehrere Aspekte verbindet, die grundsätzlich von Bedeutung sind für die Gestaltungsweisen von *raumlabor*: Es ist wieder verwendbar, kostengünstig und zugleich ein Unikat von *raumlabor*. Es entspricht nicht den gängigen Gestaltungsweisen von Veranstaltungsarchitekturen wie Zelten und Pavillons, die entweder „nur“ funktional sind oder so hochwertig, dass sie wesentlich mehr kosten als die pneumatische Architektur von *raumlabor*. Wenn das *Küchenmonument* für eine „Street Party“ oder Stadtteilfeier gemietet wird, dann wird der Name *raumlabor* mitgemietet und eine symbolisch-materielle Verbindung hergestellt, die sowohl für die Veranstalter\*innen als auch für *raumlabor* wirksam ist. Das *Küchenmonument* transportiert in diesem Sinne vielmehr als nur die Möglichkeit eine Brache oder freien Platz zu „bespielen“. Mit jeder Vermie-

---

<sup>28</sup> Siehe *Mies van der Rohe Award, The Kitchenmonument*, <https://miesarch.com/work/1182> [30.03.2021].



tung und Benutzung wird es weiter aufgeladen mit Bedeutung, dabei legen *raumlabor* Wert auf Inhalte und Aussagen, wie in dem obigen Bewerbungstext deutlich wird. Die Architektur wird mit einem imaginierten „sozialen Programm“ vermietet. Das *Küchenmonument* trägt auf diese Weise zur stetigen symbolisch-materiellen Anreicherung eines „Etiketts“ (oder umgangssprachlich Labels) von *raumlabor* bei, welches ich als „etablierte professionelle Underdogs“ formuliere. Im globalisierten Architekturmarkt und in ihren Auftrags- und Kooperationsverhältnissen nehmen *raumlabor* eine spezifische Rolle und Funktion ein. Rollen und Funktionen verstehe ich als dynamische relationale Beziehungsgefüge. Latour beschreibt dieses Verständnis anhand des Begriffs der „Macht“. „Macht“ ist für ihn nicht etwas, was jemand „hat“ oder besitzt, sondern basiert auf wiederholter Interaktion. Dazu gehören andere Handelnde und Dinge, die Akteure in machtvollen Position wiederholend bestätigen, stabilisieren oder destabilisieren:

„Die Macht, die jemand ausübt, variiert nicht entsprechend der Macht, die jemand hat, sondern entsprechend der Anzahl anderer Personen, die in die Komposition eintreten.“  
(Latour 2006: 196)

Latour führt dafür den Begriff des „Token“ ein, an dem er aufzeigt wie Macht übersetzt, bestätigt und transformiert wird. (Siehe Ebd.) Ein Token ist in stetiger Bewegung und wandert von Akteur zu Akteur. Das ist eine seiner wesentlichen Eigenschaften. In Bezug auf Rollen, Funktionen und Positionierungen passt der Begriff nicht ganz. Ich muss ihn übersetzen: Der konzeptionelle Begriff „Etikett“ konkretisiert hingegen dieses wechselseitige Verständnis in Bezug auf Rollen, Funktionen und Positionierungen. Ähnlich eines Markenlabels wird es von einem Akteur (Person, Organisation) fabriziert und bleibt bei seiner/m Träger\*in. Es wandert nicht. Es wird mit Inhalten und Bedeutungen gefüllt, um wirksam zu werden bedarf es allerdings ebenfalls wie der „Token“ der sinnhaften Interaktion, der Wiedererkennung und Bestätigung und kontinuierlichen Anreicherung. In dieser Hinsicht ist auch das Etikett in Bewegung. Es ist aber nicht eine wandernde Bewegungsform, sondern eine des Volumens. Wie das Etikett „etablierte professionelle Underdogs“ sozio-materiell bestätigt, angereichert wird und wirksam ist und wie *raumlabor* sich damit positionieren, werde ich weitergehend ausführen. Als ich im November 2010 durch das vom Regen aufgeweichte Gelände der *Giardini* stolperte, lag das *Küchenmonument* bereits schon wieder seit Monaten ver-

staut in seiner Aufbewahrungsbox in Berlin. Es war wie bei anderen Anlässen nur für die Dauer von wenigen Tagen für die Eröffnung der Biennale aufgebaut worden; und auch die „raumlaborant\*innen“ waren zu diesem Zeitpunkt schon wieder an anderen Orten tätig.

Den vermeintlichen *Chaise Bordelaise* konnte ich nicht versäumen. Er war nicht nur als tribünenartige Sitzpyramide am Eingang zu finden, sondern überall in den *Giardini* verteilt; mal als Solitär, mal in Gruppen arrangiert. Nach Bedarf konnte man ihn umstellen und neu gruppieren.

Als ich am Ausstellungsstand von *raumlabor* angekommen war, stellte ich fest, dass es sich nicht um den *Chaise Bordelaise* handelte, sondern um den *Sedia Veneziana* – also um den venezianischen Stuhl. Den *Chaise Bordelaise* hatten *raumlabor* ein Jahr zuvor für eine Ausstellung in Bordeaux entwickelt. Hier in Venedig war er als Platzhalter in den Katalog gewandert, da der venezianische Stuhl ein *in-situ*-Beitrag war, der erst vor Ort gebaut wurde, zu dem es deshalb noch gar keine fotografischen Abbildungen zum Zeitpunkt des Drucks des Katalogs geben konnte. Dass allerdings dafür nicht eine gezeichnete Skizze verwendet wurde, sondern dieses spezifische Foto, ist von Bedeutung, wie ich nachfolgend aufzeige.

Der Ausstellungsbeitrag bestand aus zweierlei Aspekten: Es handelte sich um die Stühle als erweiterte Sitzmöglichkeiten in den *Giardini*, die das Produkt gemeinsamer oder individueller Selbstbau-Arbeit waren, als auch um den tatsächlichen Bauprozess des Stuhls an der Selbstbaustation *The Generator*, mit der die Idee des Selbstbaus praktisch vermittelt und erlebbar wurde. (Auch der *Chaise Bordelaise* war nach diesem Prinzip entwickelt worden; der venezianische Stuhl war eine serielle Variante davon.) In den *Giardini* befanden sich eine mobile Werkbank mit allen notwendigen Materialien und Werkzeugen sowie eine ausführliche Anleitung zum Selbstbau. Auf ihrer Webseite schreiben *raumlabor* dazu:

„Der Venezianische Stuhl ist eine Reminiszenz an die Kindheit, als das Bauen von Festungen, Verstecken und eigener Welten aus Möbeln zu den schönsten Vergnügen zählte. Der Stuhl ist der Archetyp des Möbel: ein Objekt, dass uns zum Arbeiten und Entspannen dient, mit dem wir uns um einen Tisch versammeln. Mit dem Generator erhält er eine weitere Funktion: Der „stapelbare Stuhl“ wird zu einem Bauteil aus dem Räume konstruiert werden können.“ (raumlaborberlin 2010b)

Mehrere Stühle lassen sich dementsprechend in verschiedenen Varianten immer wieder neu kombinieren. Als einzelner Stuhl, als kleine Sitzgruppe, Stuhl-Pyramide, Tribüne aus Stühlen oder als Wand vertikal aufeinander montiert war der *Chaise Bordelaise* an verschiedenen Orten in den *Giardini* vorzufinden.

Das *Küchenmonument*, der *Sedia Veneziana* und der *Chaise Bordelaise* und ihre jeweiligen Varianten waren im Sinne dieser Idee des einfachen, standardisierten Selbstbaus als mobile, temporäre Architekturen aus Alltagsmaterialien entworfen worden. Das Prinzip der Standardisierung ermöglicht die industrielle Fertigung und liegt dem Bauen im industriellen Maßstab zu Grunde wie es in modernistischen Architekturströmungen und von Architekt\*innen hervorgebracht und aufgegriffen wurde. Die Standardisierbarkeit von Produkten und ihrer technischen Produktionsanlagen, waren zugleich die wechselseitige Grundbedingung industrieller Entwicklung. (Vgl. Eisinger 2008)

Für den Bau der temporären Architekturen (und Möbel) von *raumlabor* bedarf es einiger weniger Materialien, die sich in jedem Baumarkt günstig beschaffen lassen: eine große semi-transparente Plastikfolie, Plastikkanister, Holzlatten und Schrauben. Obwohl das *Küchenmonument* aufwendiger ist im Bau als ein Stuhl und nicht ohne grundlegende technische Kenntnisse konstruiert und aufgebaut werden kann. Es werden für diese Architekturen jeweils Materialien und Dinge verwendet, die keinen materiellen Ortsbezug haben, weil es sie mittlerweile an fast jedem Ort gibt; sie sind globalisierte Alltagsware. Die Idee des manuellen Selbstbaus ist insofern keine, die an ein traditionelles Handwerk anknüpft, in dem lokalspezifische Materialien verwendet und tradiertes Wissen und Techniken für die Herstellung von hochwertigen Unikaten eingesetzt werden. Der hier vorgestellte Selbstbau bedient sich dem globalisierten Markt billiger industriell gefertigter Massenware und ist scheinbar an gegenwärtige prekäre Lebensbedingungen und Knappheiten angepasst. Mit dieser Materialwahl und Gestaltungsweise unterscheiden sich *raumlabor* erheblich von anderen Architekt\*innen, die Wert legen auf Anerkennung im globalisierten Architekturmarkt und an Biennalen teilnehmen. Innovative und qualitätsvolle Architekturen werden insbesondere an der Wertigkeit und technischen Einbindung der verwendeten Materialien gemessen. Aufwendige Konstruktionen und Entwürfe gehen oftmals Hand in Hand mit einer spezifischen Verwendung von außergewöhnlichen oder neu entwickelten Materialien. (Vgl. Schulitz 2014)

Deshalb ist es bemerkenswert, dass die von *raumlabor* verwendeten Materialien in der Summe sogar teurer sind als ein massengefertigter Plastikstuhl, der als Händlerware mit Mengenrabatt zwischen 12.- und 18.- Euro kostet.<sup>29</sup> Wahrscheinlich wäre es kosteneffizienter gewesen ein paar von diesen weißen Plastikstühlen in die *Giardini* zu stellen. Wenn es nur darum gegangen wäre, dass es mehr und kostengünstige Sitzgelegenheiten gibt, dann wäre dies eine Option gewesen. Aber das wäre wohl kein kuratierter Architektur-Beitrag gewesen, sondern eine organisatorische Aufgabe des Hausmeisters.

Welches architektonische Statement vermittelten diese beiden Stühle – der tatsächlich benutzbare *Sedia Venezia* und der fotografische Katalog-*Chaise Bordelaise* – in den *Giardini* anlässlich dieser Architekturbiennale? Und wie wurde damit das *Etikett etablierte professionelle Underdogs* angereichert und adressiert?

### 3.1.1 „Berliner Erfahrung“ – *raumlaborberlin*

*raumlabor* sehen sich nicht als anonyme Dienstleister industriell- und massengefertigter Architekturen (obwohl sie diese Materialien verwenden, wie ich gerade aufgezeigt habe), sondern beziehen sich mit ihren temporären Architekturen eine wiedererkennbare individuelle fachliche Position. Dabei spielen ihre professionelle gestalterische Selbstverwirklichung und ihr zeitspezifisches situiertes Erfahrungswissen eine wesentliche Rolle.

Bisher habe ich aus Gründen der Lesefreundlichkeit das Wort „Berlin“ aus dem Namen *raumlaborberlin* weggelassen. An dieser Stelle ist es allerdings von Bedeutung, da die Stadt und die Gründungsjahre für die Architekt\*innen selbst wichtig waren (und noch sind) und sie sich in Interviews, Werkvorträgen und in ihrem Werkbuch „acting in public“ von 2008 immer wieder auf eine spezifische Berlin-Erfahrung der 1990er Jahre berufen und auf diese Weise das *Etikett etablierte professionelle Underdogs* adressieren.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Stand März 2021, Internetrecherche bei Metro und Ebay.

<sup>30</sup> Siehe unter anderem Werkvortrag von Benjamin Förster-Baldenius zu *raumlaborberlin*, Audioaufzeichnung, 19.05.2011, Masterstudiengang *Urban Design / Städtebau*, Veranstaltungsreihe „Feste feiern. Kollektivierungen urbaner Praxis“, *Hafen City Universität Hamburg*.

„Axel: Unsere Arbeit im öffentlichen Raum ist geprägt von spezifischen Berliner Bedingungen: dass Orte zugänglich sind, dass du dich auf eine Brache setzen und sagen kannst: Ich leb da jetzt! Und da kommt keiner und scheucht dich weg.“ (raumlaborberlin 2008a: 10)

Die meisten Mitglieder von *raumlabor* wurden Mitte bis Ende der 1960er geboren. Viele von ihnen sind Anfang der 1990er Jahre zum Studium nach Berlin gekommen und haben Mitte der 1990er Jahre ihre Abschlüsse an der TU Berlin absolviert. In dieser Zeit gab es im Ostteil der Stadt hohe Leerstände und ungeklärte Eigentumsfragen. Es war möglich Häuser, Erdgeschossläden und Kellerräume zu besetzen und umzunutzen als Atelier, Studio, Galerie und Partyraum. Schwanhäüßer hat diese temporären Aneignungen von Räumen insbesondere für Technoparties in ihrer ethnografischen Studie „Kosmonauten des Underground“ von 2009 anschaulich aufgezeigt. (Siehe Schwanhäüßer 2009) Die Mieten waren vergleichsweise günstig, so dass Wohnraum und Räume für Bars, Kunstgalerien und Arbeitsräume angemietet werden konnten ohne damit kommerziellen Erfolg erzielen zu müssen; was begünstigend war da die angehenden Architekt\*innen zu dieser Zeit über eher geringe ökonomische Mittel verfügten.<sup>31</sup> Die Brachen, Leerstände und ungeklärten Eigentumsverhältnisse boten Bedingungen und Möglichkeiten, die die „Raumlaborant\*innen“ nutzten und mitgestalteten. Sie wohnten in Hausprojekten und erlebten die Stadt als „Möglichkeitsraum“, in den sie gestalterisch eingreifen konnten. In dem Gespräch in dem Axel Timm die Berliner Bedingungen anspricht, ging auch Matthias Rick darauf ein:

Matthias: „Das Bewusstsein und das Lernen, mit diesen Orten umzugehen, die Bedingungen, die Berlin bot, machen es uns heute viel leichter, immer wieder solche Orte zu finden, sie zu sehen, zu verstehen und zu aktivieren.“ (raumlaborberlin 2008a: 12)

Gemeint sind damit Orte, wie Jan ausführt, „die besondere Möglichkeiten bieten, die eine starke Atmosphäre haben, die einen irritieren“. (Ebd. 2008a: 10) Auf der Grundlage dieser Erfahrungen aus einem Zeitraum von rund einer Dekade haben

---

<sup>31</sup> Ich schreibe diese Passage nicht nur über *raumlabor*, sondern aus eigener Erfahrung in und mit dieser Zeit als Bewohner\*in Berlins. Von 1995 bis 2002 war ich Teil dieser Szene, die Schwanhäüßer in ihrer Studie untersucht hat. Von 2001 bis 2002 betrieb ich ein nicht-kommerzielles Studio und Galerieraum in der Torstraße mit Freund\*innen. Die Miete konnte ich mir zusätzlich zu meiner Wohnung als Studentin leisten, da die Mieten zu dieser Zeit in den Berliner Stadtteilen Mitte, Prenzlauer Berg und Friedrichshain noch erschwinglich waren.

*raumlabor* eine Grundhaltung und Arbeitsweise entwickelt, die sie seit dem in ihre Projekte einfließen lassen und sich damit fachlich positionieren. Dies zeigt sich in den verwendeten Materialien, im adaptierten standardisierten, seriellen Selbstbau sowie in den medialen und sprachlichen Repräsentationen und Formationen. Die Selbstbaustation *The Generator*, der *Sedia Veneziana* und der Katalog-*Chaise Bordelaise* vermitteln genau das: Bereits mit einem Stuhl wird eine Brache, ein freier Platz oder Leerstand zu einem Ort, den man entdecken kann, den man „bespielen“ kann und an dem man kurzfristig verweilen kann. Man muss dafür kein Haus bauen, ein Stuhl reicht schon. Man kann den Stuhl stehen lassen und am nächsten Tag wiederkommen. Wahrscheinlich steht er immer noch da. Man kann ihn den nächsten Brachen-Entdecker\*innen überlassen, sich einen neuen Stuhl bauen und sich auf einem anderen interessanten Gelände tummeln. Der *Sedia Veneziana* und sein Kompagnon der *Stuhl aus Bordeaux* verknüpften gestalterisch die Berliner Brachen und Leerstände der 1990er Jahre, mit den Brachen und Leerständen der Industriehafenstadt Bordeaux und den venezianischen *Giardini* im Jahr 2010 und verwandelte diese kurzum in eine imaginierte industrielle Brache, die mit Stühlen in Selbstbauweise von *raumlabor* „bespielt“ wird. Während andere Architekt\*innen sich mit materiellen und technischen Innovationen im Bereich der Fassadengestaltung beschäftigen oder mit immer höheren Hochhäusern vertikale Statiken herausfordern und „Ikonen“ schaffen, „bespielen“ *raumlabor* „Ruinen des Kapitalismus“ mit temporären Architekturen; denn als solche können in Anlehnung an Anna Lowenhaupt Tsing insbesondere Industriebrachen und Leerstände bezeichnet werden: Sie sind „Ruinen des Kapitalismus“. (Vgl. Tsing 2019).<sup>32</sup>

Tsing untersucht allerdings keine temporären Architekturen, sondern ist in ihrer Studie den Spuren des Matsutake gefolgt. Es handelt sich dabei um einen Edelpilz, der bevorzugt auf kontaminierten Böden wächst. Die Spurensuche kreist unter anderem um Kollaborationen, Netzwerke, Verwertungsakkumulationen, Verwertungsrhythmen und „die beziehungsstiftende Kraft des Pilzes“. (Ebd.: 177) Die kontaminierten Standorte auf denen der Pilz gedeiht, sind für Tsing Ausgangspunkte für Erneuerungen, Wandel und Wiederbelebungen. In ähnlicher Weise werden auch die Auseinandersetzungen um planerische, architektonische

---

<sup>32</sup> Die es sogar in einer dicht bebauten und räumlich begrenzten Stadt wie Venedig gibt. Insbesondere auf der Insel Murano stehen etliche ehemalige Glasbläsereien leer, die in jüngerer Zeit in Hotels und Ferienanlagen umgebaut werden. Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2010, 2012, 2014.

und kulturelle Um- und Zwischennutzungen von ehemaligen Industriebrachen von ihren Protagonist\*innen beschrieben. Dabei war diese Perspektive Jahrzehnte lang eher marginalisiert. Erst im Verlauf der 2000er Jahre wurden fachliche Diskussionen und praktische Ansätze dazu ernster genommen. (Vgl. Haydn / Temel 2006; Urban Catalyst 2007; Feuerstein / Fitz 2009) Susanne Hauser bemerkt dazu:

„Vor etwa 50 Jahren hätte niemand angenommen, dass es irgendeinen pragmatischen Grund für ein Treffen von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen aus den Ingenieurwissenschaften, der Stadtplanung, der Landschaftsarchitektur, der Kultur- und Geschichtswissenschaft, von Künstlern und Künstlerinnen geben könnte.“ (Hauser 2003: 4f.)

Hauser bezieht sich damit auf einen internationalen Kongress, der im Jahr 1999 statt fand mit dem Anliegen einen transdisziplinären Dialog zu „verbrauchten Flächen“ zu initiieren und „Brachen als Chancen“ zu verstehen. (Siehe ebd.)

*raumlabor* gestalten diese inter- und transdisziplinären Auseinandersetzungen als Praktiker\*innen mit ihren temporären Architekturen und Projekten mit und führen sie in den globalisierten Architekturmarkt ein, indem sie wie hier von mir vorgestellt, an der Biennale von Venedig teilnehmen – und nicht eine maßstabsveränderte Repräsentation platzieren, sondern „Holzlatten-Stühle“ in den *Giardini* verteilen.

Namen von Architekturbüros stehen für eine Idee, eine Haltung und einen Baustil und eilen ihren Architekt\*innen voraus. Im globalisierten Architekturmarkt haben sie die Funktion eines Markenlabels. Weiter oben habe ich hierfür den konzeptionellen Begriff „Etikett“ eingeführt, den ich für meine Auseinandersetzungen zu den gestalterischen Praktiken von *raumlabor* aussagekräftiger finde. Das Wort Etikett kann zwar synonym für das Wort Label eingesetzt werden, aber ersteres transportiert ein größeres semantisches Volumen und spricht weitere semantische Felder an. Ein Etikett assoziiert eine Etikette, eine Verhaltensnorm oder einen Verhaltenskodex. Soweit möchte ich zwar in Bezug auf meinen Gebrauch des Wortes damit gar nicht gehen, aber der assoziierte Handlungsaspekt ist entscheidend und macht den Begriff komplexer und zugleich neutraler als den Begriff Label.

Das *Etikett etablierte professionelle Underdogs* bezieht seinen Gehalt nicht nur aus den Materialitäten der gebauten temporären Architekturen von *raumlabor*,

sondern ebenso aus dem begrifflichen narrativen Assoziationsraum, den *raumlabor* mit ihrem Namen und ihren medialen Repräsentationen ebenso gestalten. Dazu gehören die Assoziationen, Imaginationen und Images zur Stadt Berlin in Verbindung mit dem Begriff „Labor“ und einer historischen Etablierung als Hauptstadt der „Popularmoderne“. (Lindner 2016) Ab Mitte des 20. Jahrhunderts war die Stadt geprägt von einer besonderen Geschichte der Teilung und Wiedervereinigung, hatte (wie oben bereits angesprochen) in den 1990er Jahren einen hohen Bestand an Brachen, Leerständen, ausdifferenzierte Subkulturen (Szenen) und zeichnet sich gegenwärtig durch eine international anerkannte Kultur- und Kreativwirtschaft aus und wurde genau deswegen bereits im Verlauf der 2000er Jahre mit dem Werbelabel „arm, aber sexy“ beworben.<sup>33</sup> (Vgl. Färber 2005; Pehnert 2020) Diese Verknüpfungen und Wechselverhältnisse hat Färber als eine Form der „low-budget-urbanity“ in einem Zeitraum zwischen 2003 und 2008 untersucht und aufgezeigt wie Images und Imaginationen zur Stadt Berlin zu einer politischen Plausibilisierung eines Politikstils der Knappheit (Austerität) beitragen, dafür gezielt eingesetzt werden und mit ihrer Studie ein Spektrum der „low-budget“-Praktiken herausgearbeitet. (Siehe Färber 2014a) In diesen Auseinandersetzungen um Images und Imaginationen zur Stadt Berlin und den damit verknüpften Stadtumbau und -entwicklungsvorhaben spielt der „Topos der Leere“ der in den 1990er Jahren formiert wurde, eine wesentliche Rolle, wie wiederum Fezer und Wieder feststellen.

„Raum schien zu Beginn der Neunziger kurzfristig frei verfügbar, und diese greifbaren Möglichkeiten hinter Gattern, Kellern und Hinterhöfen forderten geradezu euphorische Zweckentfremdungen. Seit dem gilt in Berlin die semilegale bis konzessionierte Zwischennutzung als ausgemachtes Merkmal interessanter Stadtentwicklung und wurde auch offiziell als Ausdruck einer Aufbruchseuphorie in die Ikonografie der ‚Hauptstadt neuen Typs‘ übernommen. (...) Das Modell der ‚Leere‘ scheint einen Übergangstatus auszubilden, der eine flexible Aushandlung von Ein- und Ausschlüssen in der Bildproduktion ermöglicht.“ (Fezer / Wieder 2004: 74ff)

*raumlabor* nahmen schon vor ihrer Gründung in diesem urbanen Berliner „Labor“ eine aktive gestaltende Rolle ein und wandten sich den Brachen und Leerständen

---

<sup>33</sup> Im Jahr 2014 erschien ein Sammelband mit dem gleichnamigen Titel „poor, but sexy“, in dem entlang des Begriffs der „Szene“ verschiedene Autor\*innen ihre Studien vorstellen. (Siehe Stahl 2014)



zu. Deshalb wurden sie bereits wenige Jahre nach ihrer Gründung für diese spezifischen Arbeitsweisen, Schwerpunkte und Projekte als bedeutende zeitgenössische Architekturgruppe in Fachkreisen anerkannt. (Siehe Maak 2008) Im Jahr 2003 wurde seitens der Redakteur\*innen der renommierten Architekturzeitschrift ARCH+ unter dem Titel „Off-Architektur“ der Versuch einer Kontextualisierung und einer Begriffs- und Perspektivbestimmung zu einer aus ihrer Sicht neuen kommunikativen, situativen und temporären Architekturpraxis unternommen. In den Sonderheften ging es um diese „neue Off-Architektur“ und die eigene Neuentdeckung der Zeitschrift.<sup>34</sup> Zu den vorgestellten Gruppen zählten neben *raumlabor* unter anderem *AA\_Anonyme Architekten*, *osa\_Office for subversive Architecture*, *Team 444*, *niko.31* und *SNAG (Super New Action Group)*. Anlass für die Sonderhefte und Konferenz gab aus Sicht der Redakteur\*innen sowie Veranstaltenden eine „kritische Masse an Off-Architekten“, die sich austauschen, in die Öffentlichkeit treten und vernetzen: „Die Netzwerkkultur beginnt im Off.“ Erklärt und begründet wurde diese „neue (deutsche) Welle an Netzwerken“ im Redaktionstext mit „einer miserablen Auftragslage“, die ein „Krisenmanagement“ erforderlich mache. Die Büros, Gruppen und Einzelpersonen, die in den Sonderheften vorgestellt wurden, zeichnen sich aus Sicht der Redakteur\*innen durch ihre „kommunikative Kompetenz“ aus und eine „situative Praxis“, die nach der „Potentialität von Stadt“ fragt. (Kuhnert / Schindler 2003: 14f.) Um- und Zwischennutzungen wurden als bedeutsame programmatische Praxen vorgeschlagen.

„Die kommunikative Kompetenz beginnt im Kleinen. Büro ist nicht mehr Büro. Büro ist Ausstellungsraum, Diskussionsplattform, Bar. Büroplus. Entwurf ist nicht mehr Entwurf ist Programmfindung, Projektentwicklung, Medienkampagne, Interessenarbeit, Kommunikation. Entwurfplus. Architektur ist nicht mehr Architektur. Architektur ist Zwischenpalastnutzung, Festival Hotel-Neustadt, Installation ‚nicht wirklich‘, Medienfassade BIX, Landschaftsgarten Gutenberg, Zeitschrift An Architektur, Jugendfreizeitstätte Roter Drache – kommunikativ, situativ und häufig temporär. Architekturplus. Archplus.“ (Ebd.: 15)

---

<sup>34</sup> Die Zeitschrift ARCH+ versteht sich gegenwärtig als „Diskursplattform“, „als Vermittler zwischen Architektur, kulturellem, politischem und gesellschaftlichem Diskurs“ und als „Katalysator für experimentelle Praktiken“. Gegründet wurde sie im wissenschaftlichen, intellektuellen Umfeld der 1968er Bewegung. Im Jahr 2003 erfolgte eine Umbenennung von ARCH+ in archplus, die dann allerdings wenige Jahre später wieder rückgängig gemacht wurde. Es wurden anlässlich dieser eigenen Neuentdeckung zwei Sonderhefte veröffentlicht und eine Konferenz veranstaltet, mit „dem Ziel die in den Heften vorgestellten Büros, Gruppen und Einzelpersonen zu vernetzen, um in der Gegenüberstellung Positionen zu präzisieren.“ [Konferenz-Flyer archplus, 2003]; Siehe außerdem Archplus, <https://www.archplus.net/home/about/229,0,1,0.html> [30.03.2021].

Die Sichtweise auf diese „Off-Architektur“ stimmte überein mit der Selbstbeschreibung von *raumlabor*, die in dem bereits weiter oben zitierten Email-Gespräch mit dem Titel „Stimmen aus dem Off“ in der Zeitschrift abgedruckt wurde. (Siehe ebd: 16ff) Mit ihren Projekten bewegen sich *raumlabor* ihrem Verständnis nach „am Rande der Profession“. (raumlaborberlin 2008a: 14) Sie sehen sich als „Grenzgänger“<sup>35</sup> zwischen verschiedenen Disziplinen. Christof Mayer und Markus Bader beschrieben dies in ihrer Werkpublikation aus dem Jahr 2008:

„Christof: Oft verlassen wir das Feld, auf dem sich Leute auskennen, mit denen wir zusammenarbeiten. Wenn wir mit Planern zu tun haben und uns denen als Künstler vorstellen, führt das zu Irritationen. Genauso sind Leute verwirrt, wenn wir uns im künstlerischen Umfeld als Planer präsentieren.

Markus: Sobald man also die Bereiche vermischt – was in unserer Arbeit wichtig ist – gibt es immer das Außenwahrnehmungswundern. Das hat natürlich auch mit Erkennbarkeit zu tun und damit, dass viele Leute ihre Darstellung nach außen wesentlich geradliniger aufbauen, teilweise sogar nur auf ein Thema bezogen. Die präsentieren sich als Spezialisten, um dadurch weiterzukommen. Da stellt sich die Frage: Was sind wir eigentlich? Sind wir Künstler? Architekten? Stadtplaner? Partizipationsexperten? Theaterfestivalleiter? Umsetzungsspezialisten für den öffentlichen Raum? Objektprototyper? Guerillos?“ (Ebd.)

Die Schlüsselkategorie *Etablierte professionelle Underdogs*, als *Etikett* konzeptionalisiert, fokussiert diese Ambivalenzen in und mit denen sich *raumlabor* bewegen und spielen. Im strengen konventionellen Gebrauch der Begriffe, kann man allerdings nicht gleichzeitig etabliert, professionell und ein „Underdog“ sein. Die bisherigen soziologischen und kulturwissenschaftlichen Konnotationen dieser Begriffe schließen dies aus und legen nahe, dass eine Person, Gruppe oder Organisation entweder ein „Underdog“ oder etabliert ist. (Vgl. Degele / Nierman 2017)<sup>36</sup> Der „Underdog“ befindet sich am unteren Ende einer sozialen Struktur

---

<sup>35</sup> Interview mit Matthias Rick, 21.05.2009.

<sup>36</sup> In einem aktuellen Forschungsprojekt am Institut für Soziologie der Universität Freiburg untersuchen Degele und Niemann „die sozialen Dynamiken der Reproduktion und Transformation ethnografischen Wissens in den Generationenbeziehungen US-Amerikanischer Ethnograf\_innen der Gegenwart und damit jenseits der klassischen Chicago School“. Sie beziehen sich dabei auf den Begriff des „Underdogs“ und konzeptionalisieren diesen Begriff dualistisch: „aus den ehemaligen Underdogs sind längst Etablierte geworden“. (Degele/Nierman 2021:1) Eine ähnliche „Figur“ findet sich auch bei Bourdieu, die er als „arrivierte Häretiker“ bezeichnet. Ausgehend von seinem Habitus-Konzept und den verschiedenen Kapitalsorten betrachtet Bourdieu sozialer Felder und Rollen. Das Feld der Wissenschaft ist für Bourdieu vor allem durch zwei Personengruppen

und der „Topdog“ am oberen Ende. Diese Begriffe spiegeln eine vertikal und horizontal konzipierte soziale Struktur. Man könnte auch sagen eine „soziale Leiter“, die erklommen wird. In dieser Konzeption wird eine Bewegung, wenn sie überhaupt statt findet, als ein Prozess vom „Underdog“ zum „Topdog“ verstanden. Der Begriff „Etikett“ ermöglicht diese dualistische Struktur flexibler zu denken und aufzubrechen. Denn darum geht es mir: Die plausiblen Widersprüchlichkeiten in den Handlungs- und Gestaltungsweisen von *raumlabor*, wie sie sich selber positionieren und von anderen positioniert werden in eine begriffliche Formulierung (analytische Kategorie) zu bringen. Das fokussiert und eröffnet diese Schlüsselkategorie mit ihrer Variante als *Etikett*. Mit dem Konzept des *Etiketts* ist es möglich jenseits dualistischer Denkstrukturen soziale Gleichzeitigkeiten zu formulieren. Anhand des folgenden Grußwortes der künstlerischen Direktorin der Kulturstiftung des Bundes in der Projektpublikation zu *Hotel Neustadt* lässt sich dies noch einmal nachvollziehen:

„Theatermacher, Städteplaner und Künstler suchen einen Ausweg aus der Konsequenz des Abrisses – auf höchstem ästhetischen Niveau und gemeinsam mit Jugendlichen aus Halle-Neustadt. Aus den mehr als 200 Projekten, die die Kulturstiftung des Bundes in den zwei Jahren ihres Bestehens gefördert hat, ragt das HOTEL NEUSTADT durch seine rebellische Energie und seinen Optimismus hervor.“ (Völckers 2004: 30)

Das Grußwort von Hortensia Völckers bestätigt *raumlabor* im Jahr 2004 in einer anerkannten, renommierten fachlichen Position („auf höchstem ästhetischen Niveau“), die sich gleichzeitig durch eine spezifische „rebellische Energie“ manifestiert („Underdog“).

Im Geiste der Varianz setzte ich nun ausgehend von diesen Reflexionen zu den fachlichen Positionierungen von und zu *raumlabor* den nachvollzogenen Spaziergang durch die venezianischen *Giardini* fort, um dort wieder nah an den Materialitäten zu bleiben. Denn es gibt noch eine weitere material-semiotische Spur, die

---

strukturiert, die er als „Gegner“ betrachtet. Diese Parteien verbinden sich taktisch oder strategisch als „Komplizen“. Die sozialen Dynamiken zwischen den zwei Gruppen sind komplex, aber doch grundsätzlich in einer dualistischen Auseinandersetzung und Konzeption formuliert. Eine Gruppe sind etablierte Wissenschaftler, die nach „universitärem Kapitel“ streben und die andere Gruppe sind Wissenschaftler, die „wissenschaftliches Kapitel“ akkumulieren. Die „arrivierten Häretiker“ sind letztere und zeichnen sich dadurch aus, dass sie bekannt, aber nicht unbedingt anerkannt sind und als Außenseiter und Herausforderer agieren. (Siehe Bourdieu 1992; Weiss 2019)

mir hier an dieser Stelle lohnenswert scheint; bei dem *Chaise Bordelaise* handelt es sich nämlich nicht um irgendeinen Stuhl, sondern einer der an Stuhl-Klassiker der Moderne erinnert, wie sie von Marcel Breuer, Mies van der Rohe oder von Le Corbusier – insbesondere der LC1 – für die standardisierte und serielle Industriefertigung entwickelt wurden. Mein erster Gedanke als ich in den *Giardini* auf dem vermeintlichen *Chaise Bordelaise* saß und den Begleitkatalog aufschlug und dort den abgelichteten *Chaise Bordelaise* in einem Bungalow (oder Pavillon) zwischen einer Glasfront und einer Wand aus Waschbeton sah, war: „Aha, es geht hier um *Selbstbau für jede\*n und um ein gestalterisches (parodistisches) Zitate-Spiel für Expert\*innen.*“ Allerdings wusste ich da noch nicht, dass es sich um einen Platzhalter handelte und ich eigentlich auf dem venezianischen Stuhl saß, der zwar ähnlich ist, aber eine etwas andere Gestalt hat. Die Assoziation ist trotzdem erhellend und sagt etwas über *raumlabor* aus. Denn der *Chaise Bordelaise* war ja absichtlich in einem modernistischen Arrangement fotografiert und genauso im Biennale-Katalog platziert worden. Zu Le Corbusier und Bordeaux deshalb Folgendes: In den 1920er Jahren beauftragte der Industrielle Henri Frugès den Architekten Le Corbusier mit dem Entwurf einer Siedlung bei Bordeaux für die Arbeiter\*innen seiner Zuckerfabrik. Le Corbusier realisierte 51 Häuser in verschiedenen Varianten, die im Jahr 1930 bezogen wurden. Die Siedlung Pessac erlangte bereits zu ihrer Bau- und Bezugszeit besondere internationale Aufmerksamkeit. Dies führt aber hier zu weit und lässt sich an anderer Stelle nachlesen. Denn die Siedlung bei Bordeaux ist letztlich nicht nur berühmt geworden, weil sie von Le Corbusier entworfen wurde, sondern vor allem auch aufgrund der sozioarchitektonischen Studie, die Philippe Boudon Ende der 1960er Jahre vor Ort durchführte. Boudon vollzog nach, wie Bewohner\*innen zum Leidwesen des Architekten die Häuser in ihrem Sinne veränderten. Im Vorwort zur Studie, schrieb Henri Lefèbvre:

„Was ist aus diesem Projekt geworden? Was hat Le Corbusier in Wirklichkeit gemacht? (...) Und was haben die Bewohner gemacht? Anstatt sich in dieses Gehäuse passiv einzufügen, anstatt sich anzupassen, haben sie es bis zu einem gewissen Grade aktiv bewohnt. Sie haben gezeigt, was ‚wohnen‘ eigentlich ist: eine Tätigkeit. Sie haben an dem, was man ihnen angeboten hat, gearbeitet, sie haben es verändert, und sie haben ihm etwas hinzugefügt. Was haben sie hinzugefügt? Ihre eigenen Anforderungen.“ (Lefèbvre 1971: 11f.)

Der *Chaise Bordelaise* ist diesem Verständnis nach eine Variante des LC1, der an die Anforderungen von Brachen, Leerständen und prekären ökonomischen Lebensumstände des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts angepasst wurde. Es kann allerdings sein, dass diese Studie Expert\*innen und Besucher\*innen der Architekturbienne nicht unbedingt geläufig ist. Der *Chaise Bordelaise* mag deshalb vielleicht nicht für alle ein potentieller Fingerzeig nach Pessac sein, aber die gestalterische Andeutung zur Moderne ist eindeutig angelegt und Le Corbusier hat nicht nur Stühle und Häuser in Pessac gebaut, sondern städtebauliche Visionen wie die „Strahlende Stadt“ entworfen und die „Charta von Athen“ verschriftlicht; eines der einflussreichsten Dokumente des modernen Städtebaus. Die funktionale Einteilung des Städtebaus und der Städte in die Funktionsbereiche Wohnen, Freizeit, Arbeit und Verkehr war bekanntlich für den Wiederaufbau der Städte noch bis in die 1970er Jahre leitend. (Siehe Hilpert 1988) Aber was hat die funktionale Planung mit *raumlabor* zu tun? Oder was haben *raumlabor* mit der funktionalen Planung zu tun? Wie und wann kommen wieder die Brachen und Leerstände in's Spiel? Und temporäre Architekturen?

Die funktionale Planung basiert auf einem geschlossenen, fortschrittsorientierten Planungsverständnis, indem der Masterplan das zentrale Instrument ist. Damit werden bekannter Weise ganze Stadtviertel und Städte aus „einem Guss“ geplant und gebaut. Die gesellschaftlichen Umbrüche im Verlauf des 20. Jahrhunderts, die Prozesse der Deindustrialisierung haben dieses Planungs- und Städtebauverständnis stark herausgefordert. Leerstände und Brachen passen nicht zum Instrument „Masterplan“ und verlangen deshalb nach anderen Vorgehensweisen und Konzepten in der Planung, im Städtebau und Architektur. (Vgl. Haydn / Temel 2006; Urban Catalyst 2007) Diese damit verknüpften Fragen, Herausforderungen und praktischen Ansätzen haben *raumlabor* zu einem ihrer Arbeitsschwerpunkte gemacht und positionieren sich damit fachlich-gestalterisch. Ihre Perspektive richtet sich nicht nur auf gebaute Objekte, sondern auf soziale Organisationsformen des Planens, Entwerfens und Bauens.

„Axel: Interessant ist das Wechselspiel und die gegenseitige Befruchtung von temporären Aktionen auf der einen und der herkömmlichen Planung auf der anderen Seite. Das ‚acting in public‘ liefert wertvolle Informationen für die Planung von Stadt und verändert gleichermaßen die Rezeption der Nutzer. Natürlich kann die Aktion als Mittel zur Analyse von Stadt und Gesellschaft herangezogen werden. Insofern ist es für unsere Entwick-

lung folgerichtig und wünschenswert, dass die Arbeit in größerem Maße auch längerfristige Planungen für Stadt und daraus entstehende Strukturen beinhaltet.

Markus: Es wäre falsch, einen Gegensatz zwischen Stadtplanung und Intervention aufzubauen. Das Interessante ist gerade die Verknüpfung, also die Fortsetzung eines Gedankens in einem anderen Kontext, und damit verbunden ein Rollenwechsel. Jemand von uns kann eben einmal ein Stadtplaner sein und plötzlich Festivaldirektor oder Interventionist. (...)“ (raumlaborberlin 2008a: 20)

### **3.1.2 Architektur-Biennale von Venedig – koproduziert**

Diese Haltung findet sich auch in den Ausstellungsbeiträgen der Biennale wieder. Die beschriebenen Biennale-Beiträge waren als fotografische und materiell gegenständliche Kommentare und architektonische Positionen – zum Angreifen, Draufsitzen, kurzum Benutzen – von *raumlabor* vor allem an ihre Fachkolleg\*innen und Expert\*innen der Disziplinen der Architektur, Planung und des Städtebaus gerichtet; Fachkolleg\*innen und Expert\*innen, die die Architektur-Biennale besuchten und diese als eine der wichtigsten Plattformen für zeitgenössische Auseinandersetzungen um Architektur, Planung und Städtebau anerkennen und *raumlabor* als Teil des internationalen Kreises ausstellender Architekt\*innen wahrnehmen. Fachkolleg\*innen und Expert\*innen von denen anzunehmen ist, dass sie das angelegte Zitate-Spiel dekodieren können und wollen oder zumindest teilweise. Es sind Fachkolleg\*innen und Expert\*innen, die im globalisierten Architekturmarkt üblicherweise in Konkurrenz um Aufträge und Preise zueinanderstehen und nun hier wie alle anderen Besucher\*innen zum spielerischen Selbstbau und der temporären Aneignung der *Giardini* (Brachen) aufgefordert wurden, bei dem es für *raumlabor*, wie sie begleitend auf ihrer Webseite schreiben, vor allem darum ging „gemeinsam eine Vision zu verwirklichen, zu interagieren, Erfahrung und Expertise auszutauschen“. (raumlaborberlin 2010b)

Es ging hier um eine konzeptionelle und praktische Idee von Architektur *machen*, die Laien und Expert\*innen gleichermaßen ansprechen und einbeziehen sollte. Zumal das Bauen in der Regel keine Praxis von Architekt\*innen ist. Die meisten Architekt\*innen kommen in Auftragsverhältnissen nicht in die Verlegenheit selber zu bauen. Der Bauprozess wird delegiert und von externen Bauunternehmen

ausgeführt. Wenn überhaupt irgendetwas gebaut wird, dann Modelle. Aber selbst diese werden oftmals von externen Modellbau-Dienstleistungs-Unternehmen hergestellt. Im regulären Architekturbetrieb bleibt das Bauen für den oder die Architekt\*in immer etwas Virtuelles und Delegiertes. (Vgl. Oswald 2011)

Insbesondere im globalisierten städtischen Wettbewerb sind Biennalen attraktive Publikumsmagneten. Architekt\*innen sind zudem eine bevorzugte Gruppe die den Städtewettbewerb durch herausragende Architekturen als identitätsstiftende „Landmarks“ mitgestalten. Die Biennale in Venedig ist eine der wichtigsten internationalen Ausstellungen. Anders als spezialisierte Fachausstellungen wendet sie sich dabei nicht nur an ein Expertenpublikum, sondern auch an ein Laienpublikum und vor allem Tourist\*innen. Im Jahr 2010 brach sie mit 170.801 Besucher\*innen bis zu diesem Datum sogar den Rekord.<sup>37</sup>

Als erste Frau in der Geschichte der Architekturbiennale von Venedig kuratierte die japanische Architektin Kayuzo Sejima die Biennale von 2010. Ihr gewähltes Thema *People meet in Architecture* steht in einer Reihe von ähnlich gelagerten Themenstellungen in den Jahren 2006 bis 2012, die insbesondere das Verhältnis zwischen gebauter Umwelt und sozialem Handeln in den Vordergrund stellten: *Cities, architecture and society* kuratiert 2006 von Ricky Burdett, *Out There. Architecture Beyond Building* kuratiert 2008 von Aaron Betsky und *Common Ground* kuratiert 2012 von David Chipperfield.

Die Galeristin und Betreiberin des Berliner *Aedes Architekturforum* Kristin Feireiss erläuterte in einem Interview mit Jeannette Merker und Riklef Rambow im Jahr 2015 den Wandel der Themen und Fragestellungen in den Bereichen Planung, Städtebau, Stadtentwicklung und Architektur und eine Verbindung zur Biennale:

„Heute haben sich die Schwerpunkte erheblich verschoben. Es geht viel mehr um gesellschaftliche Verantwortung, um das Reagieren auf kulturelle, ökonomische, ökologische, soziale und auch politische Entwicklungen. (...) Diese Veränderungen der Themen in den vergangenen Jahrzehnten lässt sich übrigens auch sehr gut an dem Motto der jeweiligen Architekturbiennale in Venedig und anderer Biennalen ablesen.“ (Feireiss 2015: 63)

---

<sup>37</sup> Allerdings verriet das bereits reduzierte Eintrittsgeld im Jahr 2010 für Studierende in Höhe von 20.- Euro, dass damit nicht jede\*r gemeint sein kann. Mittlerweile (im Jahr 2020) ist der Preis für ein Tagesticket sogar auf 25.- Euro für Studierende gestiegen. Das reguläre Ticket kostet 35.- Euro. Siehe Architektur-Biennale von Venedig, <https://www.labiennale.org/en/history/recent-years> [30.03.2021].

In diese Themenveränderung der letzten Jahrzehnte passen *raumlabor* mit ihren temporären Architekturen, kooperativ angelegten Projekten und Arbeitsweisen und bedienen den Bedarf nach Neuheiten und stetigem Wandel.

Neben historischen Beiträgen, die ausgestellt werden hat die Venedig-Biennale wie auch andere Biennalen vorwiegend Aktualitätswert. Vorgestellt und eingeladen werden Architekt\*innen, die in besonderer Weise zeitgenössische Auseinandersetzungen um Architekturen prägen und zukünftig prägen sollen. Biennalen entsprechen gerade aufgrund des stetigen Wandels der Themenstellungen ganz grundsätzlich in dieser Hinsicht auch heute noch einem wesentlichen Gründungsprinzip des 19. Jahrhunderts: Sie sind wie Weltausstellungen zukunftsgerichtete Ausstellungen, die technischen Fortschritt, Innovationen und Experimente präsentieren sollen, die wiederum den jeweiligen Standort der Biennale als bedeutendes Zentrum im globalisierten Städtewettbewerb positionieren und bewerben. Das hohe Renommee und die Bedeutung von Biennalen als zukunftsgerichtete Leistungsschauen vermittelt vor allem der Online-Informationstext des Bundesministerium des Innern, Bau und Heimat:

„Architektur-Biennalen gehören weltweit zu den prominentesten Plattformen für die Präsentation und Diskussion innovativer Tendenzen in Architektur und Stadtentwicklung. Biennalen sind der Ort, an dem sich die Architektur als breite, in die Gesellschaft wirkende Disziplin reflektiert. Sie sind Schaufenster der Baukultur und ermöglichen den teilnehmenden Nationen, planerische Leistungen aus ihrem Land einem internationalen Publikum zu präsentieren.“ (Bundesministerium des Innern, Bau und Heimat 2020)

Der deutsche Pavillon in Venedig wird aus Bundesmitteln finanziert, die vom Bundesministerium des Innern, Bau und Heimat verwaltet und vergeben werden. Die Kuratation des deutschen Pavillons erfolgt auf der Grundlage eines offenen Wettbewerbsverfahrens. Die fachliche Entscheidung obliegt einer wechselnden Expertenkommission, die ebenfalls in diese Position seitens des Ministeriums einberufen wird. Teil der Expertenkommission ist der *Bund Deutscher Architekten (BDA)* mit wechselnden Vertreter\*innen. Der *BDA* ist der zentrale Berufsverband, der sich als fachlicher Akteur für Qualitätssicherung im Bereich Architektur und Planung versteht. (Siehe Bund Deutscher Architekten 2021)

Bereits seit der ersten Biennale, seit mittlerweile über hundert Jahren, ist Deutschland mit einem Pavillon in Venedig vertreten; was nicht auf alle Länder zu allen



Zeiten zutraf und noch zutrifft, da nicht jedes Land eine Teilnahme finanzieren kann. (Siehe Fleck 2009; Sturm / Vogel 2009)

### **3.1.3 Biennalen: Weltneuheiten in Serie**

Die Geschichte der Biennalen beginnt, wie nicht anders zu erwarten, in Venedig im ausgehenden 19. Jahrhundert. Die erste Kunstbiennale wurde 1895 in Venedig gegründet und orientierte sich am Prinzip der Weltausstellung. Weltausstellungen gab es zu diesem Zeitpunkt bereits seit fast einem halben Jahrhundert. Die erste Weltausstellung fand 1851 in London statt – zur Hochzeit der Industrialisierung und Urbanisierung Groß Britanniens. Der Ingenieur und Gartenbauer Joseph Paxton entwarf dafür den berühmten *Kristallpalast* als eines der ersten industriell gefertigten Gebäude. Im Geiste des „Wettstreits der Nationen“, des industriellen Fortschritts und der kolonialen Expansion wurden technische „Weltneuheiten“ in London präsentiert, wie Winfried Kretschmer in seiner Publikation von 1999 „Geschichte der Weltausstellungen“ anschaulich nachvollzieht. Ausgestellt wurden komplette Eisenbahnzüge, Kutschen, Dampfmaschinen, Vakuum-Kocher für die industrielle Zuckerherstellung, Produkte der Firma Krupp von der Kanone bis zur Schiene sowie die aus Holz gebogenen Sitzgarnituren von Thonet. (Siehe Kretschmer 1999) Die Weltausstellung in London setzte allerdings nicht nur mit dem beeindruckenden *Kristallpalast* und der vielfältigen Produktpalette neue industrielle Maßstäbe, sondern auch in organisatorischer und logistischer Hinsicht:

„Mit all ihren Begleiterscheinungen – vom Eintrittsgeld, der Gastronomie, den Toilettenanlagen, dem Sicherheitsdienst, den organisierten Reisen und der vielfältigen publizistischen Begleitung bis hin zu einer detaillierten statistischen und betriebswirtschaftlichen Auswertung – stellte die *Great Exhibition* von 1851 auch die erste moderne, kommerzielle Massenveranstaltung dar.“ (Ebd.: 52)

Bereits 1855 fand in Paris die nächste Weltausstellung statt. Allein bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert wurden weitere zwölf internationale Weltausstellungen realisiert und zogen jeweils ein Millionenpublikum an.

In ihrer ethnografischen Studie „Weltausstellung als Wissensmodus“ hat Färber die *Expo 2000* in Hannover untersucht. Sie formuliert, dass diese

„ihre Legitimität (...) stets auch dadurch erlangten, dass sie sich als Orte der Wissensvermittlung verstanden und darstellten. Formen der Popularisierung von Wissen wurden nicht nur im Museum des 19. Jahrhunderts erprobt, auch die Weltausstellungen waren dafür ein Experimentierfeld.“ (Färber 2006: 24)

Der Anspruch „Weltneuheiten“ zu präsentieren und Wissen zu popularisieren bezog sich fortwährend wie bereits in London 1851 nicht nur auf die ausgestellten Produkte, sondern ebenso auf die Ausstellungsarchitektur. Berühmte Gebäude, die in die Architekturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts eingegangen sind, sind neben dem *Kristallpalast* der Eiffelturm von 1889, der Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe aus dem Jahr 1929, die Fuller-Kuppel und die Wohnsiedlung Habit von Moshe Safdie beide aus dem Jahr 1967, um nur einige zu nennen. (Siehe Kretschmer 1999)

Insbesondere das Ausstellungsprinzip der Nationalstaaten, die in Länderpavillons präsentieren, wurde für die erste Kunstbiennale in Venedig im Jahr 1895 übernommen und hat sich bis heute als grundsätzliche organisatorische, kuratorische, räumliche und bauliche Form in Venedig gehalten. Mit thematischen Schwerpunktsetzungen und anderen räumlichen Anordnungen wird allerdings versucht das nationalstaatliche Prinzip zu durchbrechen – wie mit den zwei Beiträgen von *raumlabor*, die wie gesagt nicht dem deutschen Länderpavillon zugeordnet waren, sondern dem freien Ausstellungsteil angehörten und sich deshalb im Freigelände der *Giardini* befanden. Auffällig ist die rasante Gründung vieler Biennalen in den 1980er Jahren, wie ich bereits weiter oben angesprochen habe. (Siehe Fleck 2009) Die Kuratorin Sabine Vogel gibt dazu die folgende Einschätzung.

„Ende der 1980er Jahre beginnt eine neue Phase in der Geschichte der Biennalen. Die Zäsur ist begründet durch die Veränderungen im Zuge der Globalisierung. Die politische und wirtschaftliche Liberalisierung vieler Staaten, die Öffnung für internationale Handelsbeziehungen und Kapitalverkehr, durch neue Technologien beschleunigte Kommunikation und Transport – all diese Aspekte sind mitverantwortlich für den jetzt einsetzenden Boom der Biennale-Gründungen.“ (Vogel 2009: 10)

In diesem Zeitraum wurde die Architektur-Biennale in Venedig gegründet. Es musste dafür kein neues Gelände gefunden und Gebäude gebaut werden, da ja die komplette Infrastruktur der bereits bestehenden Kunstbiennale genutzt werden

konnte. Seitdem findet die Architektur-Biennale im Wechsel mit der Kunstbiennale in den geraden Zahljahren statt. Eine Berufung als Kurator\*in und eine Teilnahme als ausstellende\*r Architekt\*in gelten seit Beginn der ersten Biennale als eine der höchsten Anerkennungen und Auszeichnungen im globalisierten Architekturmarkt. Eine wiederholte Teilnahme ist sozusagen eine Steigerung davon. Wenn man sich die Teilnehmer\*innenlisten der vergangenen Jahre anschaut, dann zeigt sich, dass es viele Architekt\*innen gibt die eine längere und wiederkehrende Verbindung zur Biennale in Venedig haben – zum Beispiel Kayuzo Sejima: Bevor sie im Jahr 2010 zur Kuratorin berufen wurde, hatte sie im Jahr 2000 den japanischen Pavillon kuratiert und im Jahr 2004 den Biennale-Preis *Goldener Löwe* in der Kategorie *Most Significant Work* gewonnen. (Siehe Cilento 2010)

In diesem Sinne sind insbesondere Biennalen „beziehungsreich und kompetitiv“, wie der Architekt Wilfried Kuehn formuliert. (Kuehn 2018: 113)

Für *raumlabor* war die Teilnahme an der Architektur-Biennale im Jahr 2010 bereits ihre dritte. Im Jahr 2006 wurden sie von ihren Architektenfreunden *EXYZT* aus Paris für einen Beitrag im französischen Länderpavillon eingeladen: *Giardini Treasure Map*. Dazu schreiben *raumlabor* auf ihrer Webseite:

„Ein einwöchiger Workshop während der Architektur-Biennale im Französischen Pavillon. Ein Ausstellungsgarten, in dem jährlich im Frühherbst eine Biennale stattfindet. Während des übrigen Jahres steht er leer. Ganz leer? Nein, überall liegen Reste der vergangenen Ausstellungen, genug, um sich ein Haus zu bauen mit allem Komfort. Die *Giardini* bieten alles umsonst: Material, Möbel, Wasser, Strom, Internetanschluss und Technik. Die „Treasure Map“ zeigt die verborgenen Potentiale, wo sie zu finden sind und wie man an sie herankommt.“ (raumlaborberlin 2006b)

*raumlabor* hatten also schon vor dem Jahr 2010 die *Giardini* als verwertbaren Leerstand, Brache und Ressource mit einem Beitrag „aktiviert“. Im Jahr 2008 realisierten sie wiederum einen Beitrag in der Ausstellung *experimental architecture* im italienischen Länderpavillon. Die Besucher\*innen konnten in der *Stick on City* eine Stadtkarte mit eigenen Vorstellungen weiter entwickeln, in dem sie diese aufmalten und auf die raumfüllende Karte von *raumlabor* klebten. (raumlaborberlin 2008b)

Diese verschiedenen Beiträge zeichneten sich durch spielerische Interaktivität aus und entsprachen in dieser Weise den anderen Biennale-Beiträgen wie dem *Chaise*

*Bordelaise, Sedia Veneziana* und dem *Küchenmonument*. Die Ausstellungsbesucher\*innen rezipierten nicht nur einen Beitrag, sondern wurden unmittelbar als Nutzer\*innen und Mitgestalter\*innen von *raumlabor*-Architekturen adressiert. Angesprochen und angeregt wurden situative Vorstellungskraft und Assoziationsfähigkeiten zu Nutzungs- und Umnutzungsweisen von Architekturen und städtebaulichen Situationen. Expert\*innen konnten in den Architekturen parodistische Hinweise zu Grundprinzipien der Moderne finden: dem standardisierten, seriellen Gestalten von Möbeln und Häusern; monumentale Strukturen wurden einfach mit heißer Luft aufgeblasen (*Küchenmonument*).

## 3.2 Material Stories 1

In meiner *Erzählung* geht es nun von Venedig nach Bregenz. Die Stadt Bregenz liegt am Bodensee im österreichischen Bundesland Vorarlberg im Länderdreieck zwischen Deutschland, der Schweiz und Liechtenstein. Von Zürich aus sind es neunzig Minuten mit dem Auto und von München aus knapp zwei Stunden. Der ungefähr tausend Meter hohe Bregenzer „Hausberg“ Pfänder lässt sich in nur sechs Minuten mit der Pfänderbahn erklimmen.<sup>38</sup> Da es in diesem Unterkapitel um Perspektiven geht, habe ich diesen szenischen Einstieg mit Bedacht gewählt. Denn vom Pfänder aus öffnet sich aus der Vogelperspektive ein Blick auf eine Landschaft, die baulich geprägt ist durch zahlreiche hochwertige Solitärbauten, die internationale Anerkennung finden. (Siehe Kapfinger 1999; Gauzin-Müller 2011)

Venedig, Bregenz und Vorarlberg sind Orte und Regionen architektonischen Interesses. Zurück zu führen ist dies in Vorarlberg auf eine lokale Bewegung von „Baukünstlern“ aus den 1960er Jahren. In ihrer Gründungszeit hatten diese zunächst nicht den Anspruch internationale Bekanntheit zu erlangen. Sie wollten vielmehr aus praktischen und ökonomischen Interessen eine spezifische lokale Bauweise entwickeln, so erinnert dies der „Baukünstler“ Otto Kapfinger.<sup>39</sup> (Siehe Kapfinger 1999) In den 1980er Jahren verband sich eine neue Generation mit diesen Pionieren der 1960er Jahre. Obwohl es sich immer noch um eine kleine Gruppe von nicht mehr als ungefähr zwanzig Personen handelte, erlangten diese bereits überregionale Bekanntheit.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Siehe Bregenz Tourismus und Stadtmarketing GmbH, Natürlich Pfänder, <https://www.bregenz.travel/pfaender/> [29.03.2021].

<sup>39</sup> Sie realisierten Entwürfe in Holzbauweise mit lokalen Materialien, die ihrem ästhetischen Verständnis nach ansprechend und kostengünstig sein sollten. In dieser Zeit waren zeitgenössische Holzhäuser insbesondere mit Flachdächern und breiten Glasfronten mehr oder weniger unbekannt in Vorarlberg und sorgten in der Nachbarschaft und bei den Baubehörden offenbar für Unbehagen, wie Kapfinger beschreibt. (Siehe Kapfinger 1999: 2ff)

<sup>40</sup> Es kam zu einem juristischen Streit mit der Architektenkammer in Wien. Denn einige Vorarlberger Architekten führten den Titel des Diplomingenieurs und waren damit Kammerberechtigt, andere wiederum hatten „nur“ den Titel des Magisters. In einem Akt der Solidarität entschieden sechzehn Architekten ihren Titel als Architekt niederzulegen und nannten sich fortan „Baukünstler“. (Siehe Kapfinger 1999; Gauzin-Müller 2011) Seitdem hat sich diese Bezeichnung gehalten. Gegenwärtig wird in diesem Sinne auf die „Baukunst Vorarlbergs“ verwiesen, die zunächst regionalen und später internationalen Einfluss gewann; wobei es sich nicht um eine Stilrichtung oder „Schule“ handelt, sondern um einzelne Architekt\*innen, die nach ähnlichen Prinzipien entwerfen. Im Jahr 1970 gab es um die zwanzig Architekten und rund vierzig Jahre später etwa 120 Büros mit ungefähr 700 Mitarbeiter\*innen. (Siehe Gauzin-Müller 2011: 15)

Vorarlberg zeichnet sich zudem seit den 1980er Jahren durch eine lebendige Baukultur-Debatte seiner Bewohner\*innen aus. Dies geht zurück auf eine Fernsehsendung des ORF mit dem Titel „Plus-Minus“, die von 1985 bis 1992 lief. Der Architekt Roland Gnaiger („Baukünstler“) stellte lokale Architekturprojekte vor: „Zeitzeugen berichten, dass sich noch spät in der Nacht in Cafés und Wohnzimmern die Diskussionen fortsetzten!“ (Gauzin-Müller 2011: 14)

Mitte der 1990er Jahre erhielt die Stadt Bregenz einen weiteren hochwertigen Solitärbau: das *Kunsthhaus Bregenz (KUB)*. Es wurde 1997 eröffnet und gilt bereits seit seiner ersten Ausstellung als eines der international renommiertesten Kunsthäuser. Es zeichnet sich vor allem durch sein kuratorisches Konzept aus. Der zweite Direktor Eckhard Schneider erklärte in einem Interview mit dem Journalisten Emanuel Eckhardt für das Magazin Merian diesen Ansatz:

„Wir öffnen das ganze Haus als Studio, in dem der Künstler sein Werk zeigt, Arbeiten, Installationen, die er oft erst für dieses Haus konzipiert und produziert. Wir sind ein Atelier auf Zeit.“ (Schneider in Eckhardt 2007: 57f.)

Ausstellende Künstler\*innen waren bis zum Jahr 2010 als dort *raumlabor* ausstellen unter anderem James Turrell, Erwin Wurm, Olafur Eliasson, Jeff Koons, Tino Seghal, Richard Serra und Jenny Holzer, um nur einige aus dem Kreis der international Renommierten zu nennen. Viele Künstler\*innen kommen der Aufforderung nach die Räume mehr als nur einen „white cube“ für „drop-sculptures“ zu benutzen und bauen aufwendige Installationen in die Räume des KUB. Olafur Eliasson überflutete im Jahr 2001 das erste Obergeschoss komplett mit Wasser und ließ dort Entengrütze wachsen. Das zweite Obergeschoss verwandelte er in eine Nebellandschaft, durch die eine Hängebrücke führte. (Siehe Eckhardt 2007)

Dass diese Installationen möglich sind, die das Potential haben heftige materielle Gebäudeschäden zu verursachen, liegt an den besonderen Eigenschaften des Gebäudes, das ein eigener hochwertiger Bau eines international renommierten Architekten ist. Entworfen und realisiert wurde es von dem Schweizer Architekten Peter Zumthor. Das Gebäude zeichnet sich durch seine Statik und eine spezifische Lichtqualität aus. Die Außenwände des *KUB* bestehen aus geätztem Glas, über die Tageslicht in „Lichträume“ einfällt. Dies sind zwei Meter hohe Zwischengeschosse, in denen das Tageslicht gesammelt wird und von dort jeweils über die Decken, die ebenfalls aus geätztem Glas bestehen, in das darunter liegende Geschoss gelei-

tet wird. Die fensterlosen Ausstellungsräume können auf diese Weise mit Tageslicht ausgeleuchtet werden, welches diffus als Oberlicht gestreut wird. Das Gebäude hat die Form eines Quaders und ist am Ufer des Bodensees situiert.<sup>41</sup>

Bregenz ist eine Kleinstadt mit nur 28.000 Einwohner\*innen, die rund ein bis zwei Stunden Autofahrt entfernt liegt bis zur nächsten Großstadt.<sup>42</sup> Ohne das Vorwissen zur Geschichte der „Baukünstler“ ist es eher verwunderlich, dass hier in einer Stadt von dieser Größe ein Kunsthaus mit dieser internationalen Bedeutung und besonderen Architektur steht. Die Stadt und der Bau von Zumthor fügen sich ein in diese Region international anerkannter „Baukunst“ und sind eingebettet in eine bereits etablierte und lebendige Debattenkultur der Bewohner\*innen um zeitgenössische Architekturprojekte.

### **3.2.1 „BYE BYE UTOPIA“ – Tribüne und Unterwelt**

Im Jahr 2010 wechselte zum dritten Mal das Direktorat des *KUB*. Yilmaz Dziewior, der zuvor den *Kunstverein Hamburg* geleitet hatte, wurde nun als neuer Direktor nach Bregenz berufen. Eva Birkenstock, die ebenfalls zuvor im Hamburger Kunstverein tätig gewesen war, begleitete Dziewior. Sie übernahm als Kuratorin die Verantwortung für das Programm der Kunstvermittlung und erweiterte dieses mit ihrem Antritt um den Aspekt der „Verhandlung experimenteller Darstellungsformate und künstlerischer Produktionsformate“. (*Kunsthhaus Bregenz 2010*: 14) Das Vermittlungsprogramm findet in der *KUB-Arena* im Erdgeschoss des Gebäudes statt. Die neue kuratorische Leitung lud als Auftakt *raumlabor* ein, in der Arena auszustellen und ein Programm zu kuratieren. Gleichzeitig lief eine Ausstellung der Künstlerin Cosima von Bonin in den Ausstellungsräumen des *KUB*. Die Eröffnung beider Ausstellungen fand Mitte Juli 2010 statt ( nur wenige Wochen vor der Eröffnung der Architektur-Biennale in Venedig). Zur Eröffnung kamen über zweihundert Menschen.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Siehe *Kunsthhaus Bregenz*, Architektur, <https://www.kunsthhaus-bregenz.at/ueber-uns/architektur/> [29.03.2021].

<sup>42</sup> Siehe *Bregenz Tourismus und Stadtmarketing GmbH*, <https://www.bregenz.travel/pfaender/> [29.03.2021].

<sup>43</sup> Das ist eine Schätzung, die ich auf der Grundlage von Fotos von *raumlabor* vornehme. Siehe *raumlaborberlin*, *BYE BYE UTOPIA*, <https://raumlabor.net/bye-bye-utopia/> [29.03.2021].

Die etablierte Grundhaltung des *KUB* sich als „ein Atelier auf Zeit“ zu verstehen wurde von der neuen Leitung beibehalten. Die Einladung ins *KUB* war für *raumlabor* an sich nicht nur eine besondere Würdigung und Auszeichnung im globalisierten Kunst- und Architekturmarkt, sondern passte mit diesem programmatischen Ausstellungsansatz tatsächlich zu ihren eigenen Arbeitsweisen – in künstlerisch-kuratierten Projekten Architekturen „auf Zeit“ zu bauen.

Die *KUB-Arena* ist räumlich gesehen keine Arena, sondern eine 500qm große Halle mit ungefähr sechs Meter hohen Decken. In diesem Eingangsbereich des Kunsthauses befinden sich die Kasse und Garderobe. Diese sind allerdings räumlich so dezent platziert, dass große Installationen in die ansonsten leere Halle eingebaut werden können. Erst durch das Veranstaltungsprogramm wird diese Halle wiederum symbolisch in einen Ort der Debatte – sprichwörtlich in eine „politische Arena“ – verwandelt. *raumlabor* verstanden dieses Wortspiel als praktische Bauaufgabe und bauten das komplementäre architektonische Element einer Arena in die große Halle: eine Tribüne. Die mehrere Meter hohe und breite Tribüne füllte einen großen Teil der Halle aus. Dadurch entstand allerdings keine klassische ovale Arena, die durch eine rundum verlaufende Tribüne umschlossen wird, sondern eine frontale Situation. (Siehe Fotografischer Anhang, Bild 21, S. 264)

Die Tribüne war aus gebrauchten weißen, braunen und beigefarbenen Türen aus Wohnungen Hallenser Plattenbauten gebaut. Diese Türen waren von *raumlabor* geretteter Sperrmüll. Denn in den Jahren 2003 und 2004 waren *raumlabor* zunächst im Auftrag des Fachbereichs Stadtentwicklung der Stadtverwaltung Halle in Halle tätig und hatten dann in Kooperation mit dem städtischen Thalia-Theater das Projekt *Hotel Neustadt* realisiert. Mit der beauftragten Städtebaustudie und dem anschließenden Theaterprojekt thematisierten sie den Abriss und den möglichen Umbau etlicher Wohnhochhäuser der Großwohnsiedlung Halle-Neustadt. Bevor es zum Abriss einiger Häuser kam, hatten *raumlabor* sich der Türen für die künstlerische und architektonische Weiterverwendung angenommen. (Siehe *raumlaborberlin 2008a*)

Auf der Tribüne verteilt befanden sich drei Röhren-Fernseher, die zeigten, was wiederum mit den seitlich neben der Tribüne montierten Kameras gefilmt wurde. Die Besucher\*innen konnten sich selber anschauen oder andere Besucher\*innen via Fernsehübertragung beobachten. Am oberen Ende der Tribüne war ein roter Schriftzug montiert: *BYE BYE UTOPIA* – was zugleich der Ausstellungstitel war.



Wenn man auf die Tribüne kletterte und sich dort oben hinsetzte, hatte man den roten Schriftzug im Rücken und schaute von oben herab in die Halle – von einem Ort des Versprechens, den man offenbar hinter sich lässt oder im Rücken hat, in eine „Arena“, einen Ort der Auseinandersetzung und des Wettkampfes.

Unterhalb der Tribüne befanden sich die *raumlaborunterwelten*, die entweder über eine „Notrutsche“ ausgehend von der Tribüne oder über den Hintereingang des *KUB* zu betreten waren. Wenn man nicht den Mut fand die „Notrutsche“ hinab zu sausen (den ich nicht hatte, da es nämlich gar keine Rutsche war, sondern ein freihängender Schlauch), dann musste man das Gebäude verlassen und einmal rund herumlaufen, um zum Hintereingang zu kommen. Über dem Hintereingang stand unübersehbar in roten Lettern *raumlaborberlin*. In der *raumlaborunterwelt*, die man nun betrat, befand sich eine Werkschau der Projekte, die *raumlabor* bis zum Jahr 2010 realisiert hatten. Dargestellt waren diese in Form von schwarz-weißen ungefähr dreißig bis vierzig Zentimeter großen Freihandzeichnungen. (Siehe Fotografischer Anhang, Bild 120, S. 263) Die semi-transparente gläserne Außenwand des Raumes war komplett mit einem gezeichneten Panorama einer urbanen Stadtansicht ausgefüllt, welches von hinten durch das einfallende Tageslicht erhellt wurde.

Beim Betrachten der Freihandzeichnungen und des Panoramas erkannte ich sofort *die* zeichnerische Handschrift von *raumlabor*, die ich bereits aus ihrem Werkbuch und anderen Publikationen kannte. (Siehe *raumlaborberlin* 2008a)

Freihandzeichnungen werden im architektonischen Entwurfsprozess vor allem in der Phase des Skizzierens eingesetzt, wenn es darum geht eine erste Idee in eine visuelle Form zu bringen. Dabei geht es nicht um Maßstabsgenauigkeit und technische Präzision, sondern vor allem darum den Entwurfsprozess zu beginnen. Selten oder gar nicht werden gegenwärtig ausgereifte oder realisierte Architekturprojekte mittels Freihandzeichnungen dargestellt. Vielmehr werden diese in Form sogenannter Renderings präsentiert; das sind digitale Bildgebungsverfahren, die eine fotorealistische Darstellung ermöglichen.

Grundsätzlich ist die Zeichnung, ob mit der Hand oder dem Computer gefertigt, eines der bedeutendsten Mittel in der Architekturproduktion. Dabei handelt es sich im Wesentlichen um Skizzen, Reinzeichnungen, Präsentationszeichnungen und Werkzeichnungen. (Siehe Philipp 2012)

Bereits seit den 1960ern wird mit digitalen computergestützten Methoden im Be-

reich der Architektur gearbeitet aber erst zwanzig Jahre später wurden diese Möglichkeiten für eine breitere Anwendung ökonomisch erschwinglich und eingesetzt. Seitdem wird Architektur zusätzlich zur Skizze und zum gebauten Modell vorwiegend als 3-D-Modell und Rendering entwickelt und visualisiert. Insbesondere das Freihandzeichnen wurde weitestgehend ersetzt durch das Zeichnen mit CAD. (Siehe Oswald 2011; Burelli 2012; Sennett 2012 )

Freihandzeichnungen dienen gegenwärtig, wenn überhaupt als interne Arbeitsmittel und Dokumente, die den Entwurfsprozess einleiten, aber sie wandern selten in repräsentative Ausstellungen. Es sei denn, es handelt sich um historische Dokumente in Retrospektiven.<sup>44</sup>

Bei den Freihandzeichnungen von *raumlabor* handelte es sich nicht um Skizzen aus dem Entwurfsprozess. Das konnte man beim näheren Betrachten erkennen, denn dafür waren sie viel zu sauber. Es gab keine Gebrauchsspuren, keine Falten, Knicke, Kaffeeflecken oder verwischten Striche, die darauf hinwiesen, dass es sich um Arbeitsmittel handelte. Es waren eigens für diese Werkschau produzierte Abbildungen. Perspektivisch gezeichnet war jeweils ein gebautes Objekt, was als alleiniger Repräsentant für das jeweilige Projekt stand. Das Objekt war wiederum freigestellt, aus seiner Umgebung herausgelöst und in die Mitte der weißen Fläche platziert. Es handelte sich nicht um perspektivische Reinzeichnungen, bei der die Objektrelationen alle akkurat ausgearbeitet waren, sondern um eine freie Form bei der zwar Perspektiven eingehalten wurden, aber nicht mit einem Lineal nachzuzeichnen gewesen wären. Genau dadurch erhielten die Zeichnungen eine individuelle Handschrift.

Die Handzeichnungen waren wiederum auf flache Platten aufgezogen und an geweißten Holzstreben montiert, die von oben hängend zwischen die Stützen der Tribüne montiert waren, wie Stalaktiten in einer Tropfsteinhöhle. Ich fand auch eine Zeichnung der *Eichbaumoper*. Aus der Vogelperspektive war eine Aufführungssituation der Oper dargestellt. Auf den schwarzen Plattenrückseiten waren wiederum die jeweiligen Projektdaten abgebildet.

Richard Sennett vergleicht in einer Passage in seinem Buch „Handwerk“ das Anfertigen von architektonischen Darstellungen mit CAD dem mit der Handzeichnung. Da sein Buch nicht nur eine fundierte soziologische Studie, sondern auch eine Hommage an Handgemachtes ist, fällt der Vergleich, wie nicht anders zu

---

<sup>44</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2008 bis 2012. Meine Ausstellungsbesuche in diesem Zeitraum.

erwarten, zugunsten der Freihandzeichnungen aus. Mir geht es hier gar nicht darum, dieser Analyse in Gänze zu folgen, sondern eher einen Aspekt zu benennen, den Sennett sehr deutlich herausstellt; nämlich, dass „beim Zeichnen (...) die Momente des Taktilen, der Relationen und des Unvollständigen physisch erfahren (werden).“ (Sennett 2012: 64)

Genau dieser Aspekt ist in den Freihandzeichnungen von *raumlabor* sichtbar und sollte als Idee zu ihren Projekten und ihrer Arbeitsweise vermittelt werden. Gleichzeitig waren die Objekte aus ihrem sozio-materiellen Kontext extrahiert und in der weißen Leere platziert.

Zeichnungen sind Mittel der Abstraktion und Reduktion. Es wird gezielt etwas weggelassen. Zeichnungen sollen das Wesentliche vermitteln. Was kann man daraus schließen?

Offenbar handelte es sich wie bei Skizzen, die im Arbeitsprozess entstehen, um Vorschläge, mit denen das Wesentliche dargestellt wird. Die Projekte von *raumlabor* sind ihrem Verständnis nach „urbane Prototypen“; so wollen sie ihre Projekte verstanden wissen. (raumlaborberlin 2008a: 14ff) Das konnte man wiederum nachlesen, wenn man sich an den massiven *Vorarlberger Tisch* aus Echtholz setzte, der in der Mitte der „Unterwelten“ stand und das Werkbuch und andere Projektpublikationen von *raumlabor*, die dort auslagen, studierte. Als Sitzbänke dienten gestapelte Plattenbautüren. Im Begleitheft zur Ausstellung, was hier ebenfalls auslag, befand sich wiederum dieses Zitat von *raumlabor*:

„Häufig sind es einfache Perspektivwechsel – was wäre, wenn dieser Ort ein anderer wäre als der, den wir denken, in ihm zu sehen? Wir bemühen uns nicht nur assoziativ zu sein, sondern praktische Beispiele zu entwickeln.“ (raumlaborberlin in Kunsthaus Bregenz 2010: 14)

In dieser *raumlaborunterwelt* schlängelte man sich durch eine nicht-linear geordnete, scheinbar ungeordnete Anordnung von Freihandzeichnungen, die aber keine Arbeitsdokumente waren, gezeichnet im unverkennbaren *raumlabor*-Freihandzeichenstil und betrachtete freigestellte kontextlose Objekte (Prototypen) auf einer weißen Fläche, die von der Unterseite der Tribüne herabhingen. Das Konstruktionsmaterial, aus dem diese *raumlaborunterwelt* gebaut war, bestand aus kostengünstigen Materialien (Holzlatten und Platten) für den Masseneinsatz. Materiell gesehen war das Ausstellungsdesign eher anspruchslos und kostengüns-

tig. Man bewegte sich allerdings durch einen Raum, der aufgeladen war mit jeder Menge „Kodes“; zu denen auch das kostengünstige Material gehört. Es waren tatsächlich ziemlich viele architektonische und symbolisch-materielle Kodes auf wenigen Quadratmetern arrangiert. Den Begriff „Kode“ verwende ich hier in Anlehnung an die Ausführungen von Beate Binder zu Karten und Modellen als stadtplanerischen Repräsentationsmedien. In ihrer Studie zum Umbau des Berliner Schlossplatz zeigt sie auf, wie in Karten und Modellen architektonische Kodes eingebettet sind, die für Laien schwer oder gar nicht zu entschlüsseln sind. (Siehe Binder 2009) Genauso war es hier: In den *raumlaborunterwelten* stand das Spiel mit visuellen architektonischen Darstellungsformen und Kodes mehr im Vordergrund als die direkte und einfache Vermittlung der Inhalte und Prozesse der Projekte. Die zahlreichen architektonischen Kodes – wie Freihandzeichnungen, Prototypen, freigestellte Objekte, perspektivisches Zeichnen, Panorama –, die hier eingespielt wurden, konnte man (wie schon beim *Sedia Veneziana* und *Chaise Bordelaise*) nur verstehen, wenn man sich mit Entwurfsprozessen, Architekturdarstellungen und Ausstellungsformaten auskennt. Für Laien blieben diese Andeutungen, Verweise und Zitate unsichtbar. Die Werkschau richtete sich insofern an ein fachlich versiertes Publikum mit architektonischem Vorwissen, welches *raumlabor* in dieser „Region der Baukünstler“ im Kunsthaus Bregenz offenbar erwarteten und mit dem humorvollen Wink des *Vorarlberger Tisches* aus Echtholz direkt adressierten.

Nachdem ich eine Weile am *Vorarlberger Tisch* saß und in den Projektpublikationen geblättert hatte, verließ ich die *raumlaborunterwelt* wieder und besuchte noch einmal die große Halle mit der Tribüne. Mein erster Eindruck wurde bestätigt. Denn auch die gebaute Tribüne mit dem roten Schriftzug und dem Zugang in die „Unterwelten“ lieferte bereits jede Menge Stoff und Kodes für Interpretationen. Man konnte hier gedanklich ausschweifen in die fernsten Winkel der abendländischen Geschichte hin zu verlorenen oder zukünftigen Paradiesen, inspiriert von Schöpfungsmythen, auf der Suche nach der idealen Stadt, dem anderen Ort, in der anderen Zeit, dem gerechten Leben in Harmonie... oder zu den zahlreichen Tribünen des 19. Jahrhunderts – „fliegenden Bauten“ – die für Paraden, Aufmärsche und Trabrennen gebaut wurden; dann hinauf zu dem roten Reklamezug der russischen LKW-Spedition Tatra Motokov, der noch in den 1990er Jahren in der Karl-Marx-Allee in Berlin zu sehen war; dann wieder hinab in die überwu-

cherten Baulücken und Brachen, dem Berliner Underground; zu den sozialistischen Utopien, die im Realsozialismus der DDR in eine eigenwillige Plattenbau-Gestalt gebracht wurden und durch den historischen Verlauf im Jahr 1989 ihr Ende fanden; man begegnete auf dieser gedanklichen Reise wahrscheinlich Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon, Robert Owen, William Morris, Le Corbusier, Ron Herron, Peter Cook, ... Für Kenner\*innen der Geschichte literarischer, sozialpolitischer und städtebaulicher Utopien und Dystopien eröffnete sich hier ein komplexes material-semiotisches Ensemble aus Andeutungen, Verweisen und Zitaten. Interessant für mein Anliegen hier in diesem Text und für dieses Unterkapitel ist allerdings nicht jeder Andeutung, jedem Verweis und jedem Zitat zu folgen, die hier als materiell-symbolische Spuren ausgelegt waren, sondern eher die Praxis selbst: das Bauen des komplexen Ensembles. Es ging nicht darum eine klassische museale Ausstellungssituation herzustellen, in der das Ausstellungsdesign sozusagen hinter dem Ausgestellten zurück tritt, damit das Ausgestellte besser zur Geltung kommen kann, sondern darum eine komplexe mehrdeutige Welt zu bauen – Ausstellungsdesign und Ausgestelltes waren nicht voneinander zu trennen. *raumlabor* präsentierten sich in und mit dem Ausstellungsdesign und Ausgestellten als fachliche Expert\*innen zahlreicher architektonischer Zeichenstilmittel, in dem sie diese an vielen Stellen absichtlich parodistisch zitierten und einsetzten, spielerisch durcheinander wirbelten und adaptierten.

Dafür bringe ich an dieser Stelle zusätzlich zum Begriff des *Etiketts etablierte professionelle Underdogs*, welches ich mit dem Spiel des parodistischen Zitierens von Techniken und Stilmitteln adressiert sehe, den Begriff der „material stories“ ein.<sup>45</sup>

Mein Begriff *material stories* übersetzt den Begriff der „materialen Semiotik“. Er ist gebunden an mein empirisches Datenmaterial. Ich verfolge damit keinen universalistischen Anspruch, sondern verstehe den Begriff als Möglichkeit in konkreter Weise Erkenntnisse aus meinem Datenmaterial herauszuarbeiten.

Law bringt den Begriff der „materialen Semiotik“ ein, um das Anliegen *der* Akteur-Netzwerk-Theorie, so wie er *sie* versteht, genauer zu beschreiben und weiter zu entwickeln. (Siehe Law 2011) Ich schreibe hier *der* und *sie* absichtlich kursiv,

---

<sup>45</sup> Auf diese Formulierung bin ich während meiner Recherche gestoßen. In einem Architektur-Newsletter habe ich gelesen, dass sich ein Hamburger Architekturbüro so nennt. Der Begriff ist nicht meine eigene Erfindung, aber ich habe eine eigene Interpretation und Arbeitsweise, die ich hier vorstelle. Siehe Material Stories, Hamburg, <https://www.materialstories.com/> [29.03.2021].

in dem Wissen, dass es nicht *die eine* ANT gibt, auf die sich Law bezieht. Grundsätzlich geht es Law darum, dualistische Unterscheidungen, die für Denkstile der Moderne grundlegend sind, zwischen Natur und Kultur, menschlich und nicht-menschlich in seinen Untersuchungen von Handlungen zu transzendieren. Der Begriff „materiale Semiotik“ benennt diesen Standpunkt und diese Perspektive auf „die Welt“ zu schauen: auf Verbindungen und Verbindendes; Materielles und Bedeutungszeichen sind wechselseitig integral. Der Begriff der *material stories* greift dieses Verständnis auf. Es ist mein Versuch den abstrakten Begriff der „materialen Semiotik“ etwas lebendiger zu „zeichnen“, da ich ihn in direkten Bezug bringe zu meinem Datenmaterial. Es ist auch ein Versuch eine zeitliche Dimension in den Dingen und Handlungen nachzuvollziehen, die auch Law benennt. Er spricht von „materialer Dauerhaftigkeit“ und „strategischer Dauerhaftigkeit“; darauf werde ich an späterer Stelle in Kapitel 5 zurück kommen. (Ebd.: 33f.)

„Stories“ – im Deutschen „Erzählungen“ – zeichnen sich durch ein Wechselverhältnis zwischen der Erzählzeit der Erzählerin und dem, was erzählt wird, aus. Ich verstehe das, was *raumlabor* machen, wie sie es machen und was dabei entsteht, als „material stories“. Es handelt sich um „materiale Erzählungen“, die von ihnen mit den Mitteln und Zeichen der Architektur produziert werden. Und dann gibt es wiederum mich als Erzählerin, die zu den architektonischen Praktiken von *raumlabor* erzählt; in diesem Sinne ist mein Text auch eine *material story*. Der Begriff *material stories* meint mehreres: Er benennt meine wissenschaftliche Herangehensweise und ist zugleich ein Resultat meiner Analyse. Zudem haben auch die verwendeten Materialien eine bereits eigene *material story*.

Zu diesem Begriffsverständnis und methodischen Vorgehen hat mich nicht nur Law, sondern auch ein Vorschlag von Latour inspiriert, nämlich Handlungen als polytemporell zu verstehen:

„Möglicherweise benutze ich außer einem elektrischen Bohrer auch einen Hammer. Der erste ist 25 Jahre alt, der zweite Hunderttausende von Jahren. Bin ich deshalb schon ein Bastler „von Gegensätzen“, weil ich Gesten aus verschiedenen Zeiten mische? Bin ich eine ethnographische Kuriosität? Man sollte mir im Gegenteil eine Aktivität zeigen, die unter dem Gesichtspunkt der modernen Zeit homogen ist.“ (Latour 1998: 102f.)

Deshalb noch einmal zurück zur Werkschau in den *raumlaborunterwelten*:

Die Technik des perspektivischen Zeichnens wie sie von *raumlabor* angewendet

wurde, ist eine Erfindung des 15. Jahrhunderts und geht unter anderem auf Filippo Brunelleschi und Albrecht Dürer zurück. Bereits in der Antike wurden Techniken erfunden, die dem perspektivischen Zeichnen vorausgehen, wie der Historiker Arnold Hauser aufzeigt. (Siehe Hauser 1967) Aber erst Filippo Brunelleschi bediente sich der „Kunst des perspektivischen Zeichnens“, welches ihm ermöglichte die Domkuppel von Florenz zu konstruieren und bauen zu lassen. Dürer war an dieser Technik interessiert und reiste nach Italien um diese zu erlernen, was zu dieser Zeit allerdings nicht ganz einfach war, da es sich um ein Bauhüttengeheimnis handelte, welches nur an Eingeweihte und Bauhüttenmitglieder weiter gegeben wurde. Er erlangte allerdings Zutritt, lernte die „Kunst des perspektivischen Zeichnens“ und entwickelte daraufhin einen mechanischen Apparat, der das zentralperspektivische Zeichnen optimierte.

Das Anwenden der Perspektive erfordert einen Standpunkt. Es ermöglicht Architekt\*innen Objekte maßstabsgetreu und in ihren realistischen Verhältnissen zueinander abzubilden. Hauser bezeichnet insbesondere die Erfindung der Zentralperspektive als „Mathematisierung des Raumes“ und setzt ihre Erfindung in Bezug mit einem „wirtschaftlichen Rationalismus“, der aus seiner Sicht bereits im 15. Jahrhundert in Italien die spätere industriell-kapitalistische Entwicklung vorwegnahm. (Ebd.: 290ff)

„Die Zentralperspektive ergibt einen mathematisch richtigen, aber keinen psychophysiologischen realen Raum. Nur in einer so durch und durch szientifischen Periode, wie es die Jahrhunderte zwischen der Renaissance und dem Ende des 19. Jahrhunderts waren, konnte diese vollkommen rationalisierte Raumschauung als adäquate Wiedergabe des tatsächlichen optischen Eindrucks erscheinen.“ (Ebd.: 356)

Gegenwärtig ist die Anwendung der Zentralperspektive mathematisches und architektonisches Grundlagenwissen, welches in der Schule und im Architektur-Grundstudium vermittelt wird. Die rationalisierte Raumschauung hat sich als vorherrschendes Allgemeinwissen durchgesetzt.<sup>46</sup> (Vgl. Wußing 2008)

Die Darstellung von Stadtansichten als Panorama, wie es in den „raumlabor-unterwelten“ an der Außenwand zu sehen war, ist wiederum ein besonderes

---

<sup>46</sup> Die Geschichte der Architekturzeichnung ist mehrere hundert Jahre alt, so dass ich nur einen sehr verkürzten Ausschnitt darstelle. Insbesondere in der technischen und zeichnerischen Entwicklung gibt es viele Phasen und Momente der Innovation, die begleitet wurden von fachlichen Konflikten und Auseinandersetzungen. (Siehe Meuser 2012)

„Stilmittel“ des 19. Jahrhunderts: Von einem erhabenen Standpunkt aus – zum Beispiel einem Heißluftballon – wurde eine distanzierte und zugleich komplexe Betrachtung „städtischer Szenerie“ ermöglicht und als spektakuläre Neuheit wohlhabenden Londoner Stadttouristen angepriesen. (Bürk-Matsunami 2005: 35f.) In der Planung sind der panoptische Blick oder die Vogelperspektive seit dem 19. Jahrhundert zu einem vorherrschenden Darstellungsformat geworden. Der Blick von oben vermittelt die Idee der Beherrschbarkeit und Kontrolle; er ist zugleich ein der Alltagserfahrung losgelöster Blick der Distanz; und führte zu einer professionalisierten Trennung zwischen Alltagserfahrungen von Laien und konzeptionellen Perspektiven von Expert\*innen. (Vgl. Binder 2009)

Das „wilde Spiel“ mit architektonischen Zeichen und Gesten gilt wiederum als besonderes Charakteristikum postmoderner Architekt\*innen. Man könnte aber auch mit Latour sagen, dass das „wilde Spiel“ der Zeichen und Gesten ohnehin schon fortwährend stattfindet und es sich hier in der *raumlaborunterwelt* offenbar eher um eine absichtsvolle Steigerung davon handelt.

Darin liegt eine weitere Bedeutungsebene des Begriffs „material stories“, denn einige der Dinge, die *raumlabor* verwenden, sind gebrauchte Gegenstände, die zusätzlich zu ihrer historischen Entstehungsgeschichte eine Gebrauchsgeschichte haben. Türen an sich sind etliche Jahrtausende alt; die verwendeten Plattenbautüren, in der *KUB-Arena* sind ungefähr fünfzig bis dreißig Jahre alt und kommen aus Halle. Sie haben schon eine Geschichte, bevor sie zu einer Tribüne von *raumlabor* zusammengebaut wurden, um eine spezifische *material story* von und über *raumlabor* zu produzieren.

### **3.2.2 Diskursive Dinner unter der Tribüne**

Ich setze deshalb meinen rekonstruierten Gang durch die *KUB-Arena* nun in diesem Sinne fort. Denn in der *KUB-Arena* gab es nicht nur die gebaute „Unterwelt“. Diese komplexe mehrdeutige *raumlaborunterwelt* stand wiederum nicht für sich, sondern im Wechselverhältnis zu den programmatischen Veranstaltungen, die in den begleitenden Veröffentlichungen wie dem Programmheft des *KUB*, dem Newsletter von *raumlabor* und auf ihrer Webseite beschrieben und beworben wurden. Mit dem Titel *BYE BYE UTOPIA* und dem Bau der Tribüne mit dem



Schriftzug und ihrer „Unterwelt“ öffneten *raumlabor*, wie sie selber schrieben, einen „diskursiven Raum“, der durch die zwei Symposien seine inhaltlich-programmatische Ausgestaltung erhielt. In beiden Symposien ging es zusammengefasst um „Zukunftsvisionen urbaner Räume“ und wie „neue Vorstellungen von dem was in Stadt und für Stadt heute möglich ist“. (Kunsthhaus Bregenz 2010: 21) Das erste Symposium hatte den Titel *welcome today!*. Am Nachmittag fand ein Bauworkshop statt, bei dem die Besucher\*innen eingeladen waren Möbel aus der „*raumlabor*-Kollektion“ in weniger als einer halben Stunde selber zu bauen. Die Möbel konnten dann mit nach Hause genommen werden. Das erinnert an den *Chaise Bordelaise* und den *Sedia Veneziana*.

Zu dem „diskursiven Dinner“ waren vorwiegend Expert\*innen aus dem *raumlabor*-Netzwerk eingeladen. Das waren der Architekt Klaus Overmeyer von Studio *Urban Catalyst* aus Berlin, Hans Venhuizen aus Rotterdam, der sich selber Conceptmanager nennt, und die Kunsttheoretikerin und Kuratorin Karen van den Berg von der Zeppelin Universität als Expert\*innen eingeladen. (Siehe Kunsthhaus Bregenz 2010: 21f)

Das zweite Symposium hatte den Titel *welcome tomorrow!*. Es war in Zusammenarbeit mit dem Architekten Matthias Böttger von *raumtaktik* aus Berlin konzipiert worden. Es war ebenfalls ein Kreis von *raumlabor*-Netzwerk-Expert\*innen geladen: zusätzlich zu Beiträgen von *raumlabor* und Matthias Böttger, gab es Vorträge von der Kuratorin Ellen Blumenstein, dem Theatermacher Max Schumacher und dem Zukunftsforscher Ludwig Engel – alle zu dieser Zeit in Berlin situiert. (Siehe ebd.)

Anlässlich des zweiten Symposiums reiste ich für zwei Tage im September 2010 nach Bregenz und war an dieser Veranstaltung als Teilnehmerin dabei. Da die Veranstaltung erst am Nachmittag begann, hatte ich in den Stunden zuvor genügend Zeit mir die Stadt Bregenz, das *KUB* und die Ausstellungen anzuschauen. Am Nachmittag hielt die Kuratorin der *KUB-Arena* Eva Birkenstock einen Einführungsvortrag in der Arena; das Abendessen, welches begleitet wurde von Vorträgen der Expert\*innen, fand in den *raumlaborunterwelten* statt. In diesem recht beengtem Raum unterhalb der Tribüne war eine lange Tafel aufgebaut. Es handelte sich um eine geschlossene Veranstaltung per Anmeldung. Es hatten sich ungefähr fünfundzwanzig Personen eingefunden. Die Tischordnung war zuvor festgelegt worden, wurde aber im Laufe des Abends auf Eigeninitiative der Teilneh-

mer\*innen aufgelockert. Ich saß gegenüber der Kuratorin Ellen Blumenstein und der Bürgermeisterin einer Vorarlberger Gemeinde, die beide für den Abend meine Hauptgesprächspartnerinnen waren. Unsere Gespräche kreisten um Allgemeines, wo man her kommt, was man so beruflich macht, in welcher Verbindung man zu *raumlabor* steht; gehobener „Small-Talk“. Das entscheidende diskursive Element war nicht das Gesprochene, sondern wer, mit wem, wo spricht. Es war entscheidend, dass wir in der *raumlaborunterwelt* saßen. Allerdings wurde die *raumlaborunterwelt* nicht zum thematischen Gegenstand des Abends.<sup>47</sup>

Vergleiche sind hilfreich für das Verstehen, deshalb wähle ich hier noch einmal den gleichen methodischen Kniff wie weiter oben in Bezug auf die Stühle in den *Giardini*. Wenn es „nur“ darum gegangen wäre, Expert\*innen in die *KUB-Arena* für Fachvorträge und Diskussionen einzuladen, dann hätte man nicht extra eine Tribüne mit „Unterwelten“ bauen müssen. Meine Überlegung dazu lautet deshalb: Der Sinn und Zweck insbesondere der Symposien lag grundsätzlich nicht nur darin, dass tatsächlich Zukunftsvisionen entwickelt wurden oder wie viele und ob diese visionär waren oder nicht, sondern vielmehr in der Realisation der Veranstaltungen selbst und ihrer textlichen und fotografischen Publikation in Newslettern und Programmheften; damit will ich die Ernsthaftigkeit der Fragestellungen, die wahrhaftigen Intentionen der Veranstalter\*innen und den Gehalt der Tischgespräche nicht in Frage stellen. Aber ich denke, dass die eigentliche Bedeutung nicht nur in den Diskussionen und ihren möglichen Ergebnissen lag, sondern an sich bereits in der Zusammenkunft der kuratierten *raumlabor*-Netzwerk-Expert\*innen an diesem eigens dafür gebauten Tribünen-KUB-Arena-BYE-BYE-UTOPIA-raumlaborunter-welten-Ensemble und in der Publikation der selbigen in die jeweiligen professionellen Netzwerke hinein. Die Werbematerialien mit fotografischen Abbildungen und Zitatausschnitten und der Newsletter von *raumlabor* sind dafür wiederum bedeutende Mittel der Repräsentation, die zwar vorwiegend Aktualitätswert haben, aber eben auch noch nach der Ausstellung medial rezipiert werden und Kreise ziehen können.

Die Symposien von *raumlabor* zu „Zukunftsvisionen von urbanen Räumen“ „mussten“ in einer von *raumlabor* gebauten „Unterwelt“ stattfinden. Das Tribünen-KUB-Arena-BYE-BYE-UTOPIA-raumlaborunterwelten-Ensemble und die Symposien bedingten sich gegenseitig. Es handelte sich um eine wechselseitige

---

<sup>47</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2010.

*agency* zwischen dem Gebauten und dem Programm – die das Etikett „etablierte professionelle Underdogs“ adressiert und eine *raumlabor*-spezifische „material-story“ produziert. Diese kuratorische Praxis von *raumlabor* – ihre material-semiotische Verbindung zwischen Gebautem und Programm, lässt den behaupteten „*diskursiven Raum*“ in ihrem Sinne lebendig werden und kann dadurch auch anschaulich medial publiziert werden. – Yaneva hat in ihrer ethnografischen Studie zu den Designpraktiken des Architekturbüros *OMA* von Rem Koolhaas aufgezeigt, wie bedeutend gegenwärtig die Auseinandersetzungen von Architekt\*innen mit dem Format der Präsentation sind:

„Architects pay equal attention to the format of the public presentation: not only the timing of it, but also the location, physical décor, spatial setting and even the architecture of the room where the presentation will take place.“ (Yaneva 2009a: 179)

Das Tribünen-KUB-Arena-BYE-BYE-UTOPIA-raumlaborunterwelten-Ensemble geht insofern darüber hinaus, weil *raumlabor* nicht nur die von Yaneva beschriebene Aufmerksamkeit aufbringen, sondern gleich den gesamten Ausstellungsraum in ihrem Sinne selber bauen und umbauen. Das Tribünen-KUB-Arena-BYE-BYE-UTOPIA-raumlaborunterwelten-Ensemble und die Symposien wirkten gleichzeitig zueinander wie ein Verstärker und eine Rückkopplung – und so auch die Ausstellenden zu den Kurator\*innen und Expert\*innen. Es entstand dadurch ein absichtsvoller material-semiotischer Effekt, der gezielt eingesetzt werden konnte von *raumlabor*, der Kurator\*innen und Expert\*innen, um sich im globalisierten Kunst- und Architekturmarkt genau damit zu positionieren.

Aber es gibt noch einen weiteren, eigentlich ganz einfachen Grund für den Bau des Tribünen-KUB-Arena-BYE-BYE-UTOPIA-raumlaborunterwelten-Ensemble und zwar, weil *raumlabor* tatsächlich gerne selber bauen: *Bauen-Wow*. Wenn sich eine Möglichkeit bietet zum Bauen, dann bauen sie: Stühle, pneumatische Architekturen, Tribünen und mehr oder anders gesagt: *raumlabor* suchen sich Möglichkeiten, Aufträge und Kooperationspartner\*innen, mit denen sie bauen können. Dadurch unterscheiden sie sich als Architekt\*innen von anderen, da sie für sich eine eigene erfahrungsbasierte *raumlabor*-spezifische (Selbst-)Baupraxis entwickelt haben, die sie im globalisierten Kunst- und Architekturmarkt als ihre Dienstleistung und architektonisches Produkt anbieten, bewerben und realisieren.

### 3.3 Partizipation: Alle aktivieren

Im Mai 2010 erhielten *raumlabor* die Möglichkeit das Projekt *Eichbaumoper* in den Räumen des *Aedes Architekturforum* am Savignyplatz in Berlin auszustellen. Das *Aedes Architekturforum* ist eine private Architekturgalerie, die von Kristin Feireiss und Hans-Jürgen Commerell betrieben wird. Gegründet wurde die Galerie im Jahr 1980 von Kristin Feireiss und Helga Retzer als damals international erste private Architekturgalerie.<sup>48</sup> Zur Eröffnung kamen namhafte Architekt\*innen wie Julius Posener, Werner Düttmann, Stefan Wewerka sowie Peter und Allison Smithson aus London. Bereits mit der ersten Ausstellung erlangte die Galerie internationale Bekanntheit und zählt seit dem zu einer der wichtigsten privat betriebenen Einrichtungen im globalisierten Architekturmarkt. Anlässlich des 40-jährigen Jubiläums im Jahr 2020 widmete die Architekturzeitschrift *BauNetz* dem *Aedes Architekturforum* ein eigenes Dossier:

„Aedes ist zu einem Ort geworden, der Architekturgeschichte mitschrieb und schreibt. Ein Ort, der für viele Architekten einen Marker in der persönlichen wie beruflichen Biografie gesetzt hat: Denn durch Aedes ist ein lebendiges internationales Netzwerk entstanden, das diesen einzigartigen Ort prägt. (...) Aedes ist also bereits in seinen ersten Jahren ein Ort, an dem sich die Generationen und Professionen treffen: Architekt\*innen und Studierende, Politiker und Planer, Visionäre und Querdenker wie Venturi Scott Brown, Cedric Price, Lebbeus Woods, Raoul Buntschoten und Zvi Hecker. Sie alle waren in den Räumen präsent, zusammengeführt durch das einzigartige Gespür der beiden Gründerinnen für Talente und relevante Themen. Das sind die Anfänge des Netzwerkes der „Aedes-Familie“, die noch heute durch Projekte, Freundschaften, ja und sicher auch Liebesgeschichten verbunden ist“ (Seidel 2020: 7ff)

Die Galerie wird nicht als Verkaufsgalerie betrieben, sondern dient ähnlich wie Biennalen und Museen der Vermittlung von Architekturen, stadtplanerischen und städtebaulichen Projekten und fachlichen Positionen. Der Eintritt ist frei. Ausgehend von dem stetigen Erfolg wurde im Jahr 1995 neben dem kleineren Standort am Savignyplatz ein zusätzlicher zweiter größerer Ausstellungsstandort im Ostteil der Stadt *Aedes East* eröffnet. Im Jahr 2009 erfolgte die Gründung des *Aedes*

---

<sup>48</sup> Helga Retzer verstarb im Jahr 1984 bei einem Autounfall. (Siehe Merker / Rambow 2015)

*Network Campus Berlin* mit dem Schwerpunkt der Durchführung von Vortragsreihen, Workshops und Seminaren, die in Kooperation mit universitären Architekturstudien und Forschungseinrichtungen stattfinden. Pro Jahr finden rund zehn bis sechzehn Ausstellungen statt, die oftmals von Symposien und Diskussionsveranstaltungen begleitet werden. (Siehe Feireiss 2015)

Das *Aedes Architekturforum* trägt, wie in der Textpassage des *Baunetz*-Dossiers deutlich wird, mit seinen Ausstellungen und Programmen in besonderem Maße zur Gestaltung fachlicher Diskurse im internationalen Architekturmarkt bei und bestimmt die Auseinandersetzungen um fachliche Positionen und um die Möglichkeiten des Ausstellens von Architektur entscheidend mit. Zumal Kristin Feireiss nicht nur das *Aedes Architekturforum* betreibt, sondern andere renommierte Positionen bekleidet. Sie war von 1996 bis 2001 Direktorin des 1993 eröffneten *Niederländischen Architektur Instituts NAI* in Rotterdam. Im gleichen Zeitraum war sie Kuratorin des Niederländischen Pavillons auf der Architekturbiennale in Venedig und initiierte die Architekturbiennale in Rotterdam. Im Jahr 2001 wurde sie mit dem Bundesverdienstkreuz am Bande geehrt und erhielt die höchste niederländische Auszeichnung als „Ritter im Orden des Niederländischen Löwen“. 2007 wurde ihr wiederum die Ehrendoktorwürde der Architekturfakultät der TU Braunschweig verliehen. Seit 2013 ist sie Mitglied der Jury des Pritzker-Preises. (Vgl. Merker / Rambow 2015)

Architekt\*innen und ihre Projekte, die im *Aedes Architekturforum* ausstellen und ausgestellt werden, werden mit diesem fachlichen „Kontextwissen“ international rezipiert.<sup>49</sup> Insofern ging die Rezeption der Ausstellung zur *Eichbaumoper* weit über den Kreis Berliner gleichgesinnter Vernissage-Teilnehmer\*innen hinaus. Die Möglichkeit des Ausstellens im *Aedes Architekturforum* war ähnlich wie eine Teilnahme an der Biennale in Venedig oder die Werkschau im *Kunsthhaus Bregenz* eine besondere Auszeichnung für *raumlabor* und kam einem hochdotierten Preis oder Award im internationalen Architekturmarkt gleich.

Die Ausstellung von *raumlabor* war allerdings nicht geplant und nicht Teil des regulären *Aedes*-Programms, wie der freie Mitarbeiter von *raumlabor* Andreas Krauth mir in einem Gespräch erklärte, sondern hatte sich kurzfristig ergeben, da eine andere Ausstellung, die für diesen Zeitraum geplant war, ausfiel.<sup>50</sup> *raumlabor* hatten bereits vor der Ausstellung zur *Eichbaumoper* mit Kristin Feireiss und

---

<sup>49</sup> Siehe *Aedes Architekturforum*, <https://cms.baunetz.de/cms/aedes/de> [03.03.2020].

<sup>50</sup> Siehe Interview mit Andreas Krauth, 28.12.2010.

Hans-Jürgen Commerell zusammen gearbeitet. Bereits im Jahr 2005 waren sie bei der Gruppenausstellung *Find the Gap. Neue Köpfe und Wege in der Architektur* anlässlich des 25-jährigen Jubiläums des *Aedes Architekturforums* mit dabei. Von Juli bis September 2007 wurde das Projekt *Klimamaschine* von Ton Matton im *Aedes Architekturforum* gezeigt. *raumlabor* und Christopher Dell entwickelten anlässlich dieser Ausstellung zusammen mit Ton Matton ein Programm mit dem Schwerpunkt „Klimawandel und schrumpfende Städte“. Es fanden fachliche Gespräche sowie Musik- und Eierkuchen-Koch-Performances und Pizzabacken aus dem Lehmofen statt.<sup>51</sup> Im darauffolgenden Jahr wurde das *Küchenmonument* anlässlich einer Veranstaltung aufgebaut. Es gab bereits eine langjährige persönliche Verbindung zwischen den Galerist\*innen und *raumlabor*, die dieses Arrangement „auf Zuruf“ im Mai 2010 ermöglichte. Zudem sind *raumlabor* erfahren in *Ad-Hoc-Routinen* und verfügen über ein agiles Netzwerk aus freien Mitarbeiter\*innen. Während einige von ihnen Beiträge für Venedig und Bregenz entwickelten, arbeiteten andere an der Ausstellung im *Aedes Architekturforum*. Es bot sich eine einmalig günstige Möglichkeit das Projekt *Eichbaumoper* international publik zu machen, die die Galerist\*innen und *raumlabor* jeweils für sich nutzten. Mit der Ausstellung adressierten *raumlabor* vor allem ein spezialisiertes Fachpublikum. Zur Vernissage kamen Architekt\*innen, Stadtplaner\*innen, Professor\*innen ähnlicher Fachdisziplinen und weitere Berliner Kulturschaffende aus ihrem Netzwerk. Es waren freie Mitarbeiter\*innen von *raumlabor* anwesend. Der Fotograf Guntram Walter, der das Projekt *Eichbaumoper* begleitet hatte<sup>52</sup>, die Produktionsleiterin der *Eichbaumoper*; freie *Opern*-Projektmitarbeiter\*innen und eine Anwohnerin, die an dem Stück von Bernadette La Hengst und Ari Benjamin Meyers mitgearbeitet hatte, waren aus dem Ruhrgebiet angereist. Zur Eröffnung sprachen Kristin Feireiss und Amelie Deuflhard, die Intendantin der Hamburger *Kulturfabrik Kampnagel*, die mit *raumlabor* für das Projekt *Volkspalast* im Jahr 2005 zusammen gearbeitet hatte, als sie noch Intendantin der Berliner *sophiensa-*

---

<sup>51</sup> Siehe *Aedes Architekturforum*, <https://www.aedes-arc.de/cms/aedes/de/programm?id=373669> [02.03.2020].

<sup>52</sup> Guntram Walter war im Jahr 2006 anlässlich der *Duisburger Akzente* auf *raumlabor* aufmerksam geworden und interessierte sich seit dem für ihre Projekte. Er selbst widmete sich bereits zu diesem Zeitpunkt seit etlichen Jahren als freier Fotograf aus dem Ruhrgebiet den leerstehenden Industriegebäuden, Brachen und ihrer künstlerische Auseinandersetzung. Das Projekt *Eichbaumoper* begleitete er seit September 2008 auf Eigeninitiative und realisierte eine fotografische Dokumentation des Projektes mit dem Titel „Eichbaum – eine semantische Verzahnung“, die er im Jahr 2009 veröffentlichte. (Siehe Walter 2009) Viele seiner Fotografien wurden von *raumlabor* in den projektbegleitenden Zeitungen, auf ihrer Webseite und in der Ausstellung im *aedes Architekturforum* im Mai 2010 verwendet und ausgestellt.

le war. Für die Webseite des *Aedes Architekturforum* wurde in der Ausstellung ein Videoclip gedreht, der mit einem Kommentar von Deuffhard unterlegt ist:

„(...) Thinking about how to work with the art strategies in the city today is very influenced by groups like *raumlabor*. I really like this kind of work because they really think big like doing an opera house there or building huge lakes in a rotten Palace of the Republic or doing up huge mountains, everything with little money. This is also a bit like Christoph Schlingensiefel with now building an opera house and also an opera village in a bit in the desert of Burkina Faso or Werner Herzog who with his *Fitzcarraldo* a long time ago put this huge ship over the mountain in this great film. I love this kind of work when you really try to change something because you also create big images and big pictures. So I think it is very good to do this exhibition.“ (Deuffhard 2010)

Mit den Vorträgen und der Publikation auf der Webseite des *Aedes Architekturforum* wurde das Projekt im internationalen Architektur-, Kunst- und Kulturbetrieb platziert und *raumlabor* in der Rolle mit dem Etikett „etablierte professionelle Underdogs“ bestätigt – „thinking big with little money“. Matthias und Andreas grillten auf einem kleinen tragbaren Standgrill Würstchen – als „Reenactment“ der Grillabende, die in der *Opernbauhütte* an der U-Bahnstation *Eichbaum* stattgefunden hatten.

Die Ausstellungsräume am Savignyplatz befanden sich in den gewölbten S-Bahnbögen. (Tatsächlich handelte es sich um eine der letzten Ausstellungen an diesem Standort, der Ende 2010 geschlossen wurde.) Die Ausstellung zog sich über zwei Räume. Im ersten S-Bahnbogen befand sich ein ungefähr zwei mal drei Meter großes architektonisches Modell und im zweiten Bogen eine raumfüllende, aus Holz gebaute, mehrstufige Tribüne. Mit diesen zwei gebauten Elementen wurde ein zeitlich linearer Verlauf und chronologisches Projektverständnis räumlich nahegelegt: vom Entwurf (Modell) bis zur Aufführung (Tribüne). (Siehe Fotografischer Anhang, Bild 19, S. 263)

An der langen Rückwand, die beide Räume miteinander verband, war im oberen Drittel ein Schriftzug aus roten Buchstaben montiert: „EICHBAUMOPER“ stand dort. Unterhalb des Schriftzuges war in ein höhenvariables Band aus Fotografien, Zeitungsausschnitten und Freihandzeichnungen angebracht. Die Anordnung der Zeitungsausschnitte, Fotos und Zeichnungen folgte von links nach rechts ebenfalls einem chronologischen Verlauf. Diese visuelle Anordnung bestätigte die

zeitlich lineare Dimension, wie sie mit dem Modell und der Tribüne bereits ihre räumliche Entsprechung fand. Allerdings wurde durch die Höhenvariabilität der Fotos, Zeitungsschnitte und Zeichnungen die Linearität etwas gebrochen.

An den seitlichen Wänden in den S-Bahnbögen waren jeweils ein großes Foto-luftbild des Autobahnkreuzes und der U-Bahnstation, ein wandfüllendes Foto aus der Fischaugen-Perspektive der Uraufführung der Oper und eine schwarz-weiß gezeichnete szenische Darstellung der Uraufführung im *raumlabor*-Freihandzeichen-Stil angebracht. Auf eine weitere Wand wurde der Film *U(topie)18*, den *raumlabor* im Jahr 2007 zur Planungs- und Baugeschichte der A40 und U18 und den gegenwärtigen Alltagssituationen entlang der Trassen erstellt hatten, projiziert. An der Hinterseite der Tribüne waren zusätzlich drei Video-Stationen eingebaut. Gezeigt wurden kurze Videoclips, die im Projektverlauf gedreht worden waren, und ein Film zur *Eichbaumoper*, den zwei freie Theater-machende projektbegleitend realisiert hatten. Auf einem kleinen Tisch im zweiten Raum lagen Ausgaben der Projektzeitung *Eichbaum\_er*.

Das Ausstellungsdesign vermittelte eine leichte Zugänglichkeit und einfache handwerkliche Machart. Die Fotos, Zeitungsausschnitte und Zeichnungen waren lediglich mit Pinnnadeln an die Wand gebracht. Die großen „Wandbilder“ waren direkt auf die Wände appliziert. Es gab keine Bilderrahmen oder andere Begrenzungen. Alles konnte angefasst und aus nächster Nähe begutachtet werden. Allerdings wurden mit gezielt positionierten Spotlights die Blicke der Besucher\*innen gelenkt. Ein Spotlight, der über dem architektonischen Modell angebracht war, fiel genau auf das weiße Miniatur-Gebäude der U-Bahnstation. Der Ort der Intervention, die *Opernbauhütte* und die temporär eingebauten Theaterinfrastrukturen wurden dadurch in den Mittelpunkt gerückt und fokussiert.

Die ausgestellten Dinge waren so miteinander arrangiert, dass zwar ein eindeutiger zeitlicher Ablauf hergestellt wurde, aber es wurde keine Hierarchie oder Wertung zwischen ihnen erkenntlich. Das Projekt wurde auf diese Weise assoziativ verständlich gemacht, in dem sich aus den einzelnen Medien Querbezüge herstellen ließen.

Jedes einzelne Element in der Ausstellung war ein eigenes Produkt des Projektes. Das konnte man ohne Erklärung verstehen. Bis auf die eigens gebaute Tribüne handelte es sich um Materialien, die im Projektverlauf produziert oder recherchiert worden waren. Es waren Medien und Dokumente, die bereits für ihre Ver-



öffentlichung produziert worden waren. Sie waren redaktionell und kuratorisch bearbeitet worden und vermittelten eine angelegte Lesart und Perspektive. Es handelte sich um eine Vielzahl von Produzent\*innen. Die Lesart und Perspektive, die hier jeweils angelegt waren, lagen allerdings durchgehend auf dem, *was* gemacht wurde, und interpretierten dieses.

Dies entspricht dem Charakter von Medien, die von Architekt\*innen für die Architekturvermittlung hergestellt und eingesetzt werden. Modelle, Skizzen und Renderings sind die wichtigsten materiellen und visuellen Elemente in der Vermittlung einer architektonischen Idee. Das habe ich bereits weiter oben anhand der Selbstbau-Stühle und der Freihandzeichnungen in der *raumlaborunterwelt* aufgezeigt. Sie lenken die Vorstellungen der Betrachter\*innen und sind nicht nur verkleinerte Darstellungen einer gebauten oder geplanten Realität, sondern eigenständige architektonische Akteure. Sie werden deshalb in verschiedenen Varianten für unterschiedliche Anlässe und Personenkreise produziert und entfalten in dieser Hinsicht eine jeweils eigene repräsentative *agency*. Sie sind Arbeitsmittel, Kommunikationsmittel und/oder Repräsentationsmittel und werden dementsprechend hergestellt und eingesetzt. Insbesondere Skizzen, Renderings und Modelle, die für Auftraggeber\*innen und Wettbewerbe produziert werden, zeichnen sich dadurch aus, dass sie den oder die Rezipient\*in überzeugen sollen. Dazu schreibt Yaneva:

„Thinking about the building and how to present it – which what kind of materials and strategy – are inseparable parts of a rhetorical scenario intended to convince the client. (...) Besides the question of what to show and where to show it, designers also reflect on what exactly to present at every stage of the design venture. (...) Designers think simultaneously about the way the visual media are done, the format of the presentations that these media make possible and the specific concept of the building.“ (Yaneva 2009a: 180ff)

Mit der Ausstellung zur *Eichbaumoper* adressierten *raumlabor* als Architekt\*innen nicht in einem üblichen Sinne eine\*n Klient\*in, allerdings verstehe ich Architekturausstellungen als Teil ihrer Akquise und Werbestrategie für potentielle neue Aufträge und Kooperationen. Insofern sind die Ausführungen von Yaneva auf *raumlabor* und die Ausstellungssituation im *Aedes Architekturforum* übertragbar und stimmen mit meinen Beobachtungen überein. Die ausgestellten Pro-

dukte waren im Sinne meines Begriffsverständnisses der „material stories“ bereits als solche entwickelt worden und waren nun in der Ausstellung in einer sich gegenseitig bestärkenden Weise zusammengeführt worden und erzeugten durch den medialen Mix eine anschauliche Idee von Prozesshaftigkeit und Pluralität. Außer dem architektonischen Modell und den Fotografien gab es keine Objekte, die üblicherweise in Arbeitsprozessen von Architekt\*innen produziert werden und als Arbeitsmittel, Kommunikationsmittel und/oder Repräsentationsmittel eingesetzt werden. Das Modell war in dieser Hinsicht das einzige „klassische“ architektonische Objekt in der Ausstellung und hatte insofern einen besonderen Stand.

### **3.3.1 „Black boxing“ mit Pappmaché**

In architektonischen Arbeitsprozessen werden am Modell viele grundlegende gestalterischen, technischen und finanziellen Entscheidungen getroffen sowie Aufträge vergeben und Wettbewerbe entschieden. Viele Architekturbüros legen deshalb besonderen Wert auf hohe handwerkliche Fertigkeit, Präzision und werkstoffliche Qualität insbesondere für ihre Anschauungs- und Wettbewerbsmodelle. Im schnellen Tagesablauf von Architekturbüros werden diese spezialisierten Tätigkeiten genau deshalb aus betriebswirtschaftlichen Gründen oftmals an externe Modellbau-Büros ausgelagert, die auf die Herstellung von hochwertigen Modellen spezialisiert sind. Es bestehen besondere Dienstleistungsverhältnisse zwischen Architekt\*innen und Modellbauer\*innen, die dem Prinzip der industriellen Arbeitsteilung folgen, in dem Arbeitsschritte in immer kleinere Sequenzen unterteilt und aufgeteilt werden. Der ausgelagerte Modellbau ist Produkt der Rationalisierung. (Siehe Oswald 2011; Schulitz 2014) Allerdings gibt es Büros, die sich bewusst von diesem Trend absetzen, weil sie Wert legen auf handwerkliche Eigenleistung sowie die Steuerung und Originalität des Gesamtprozesses und auf diese Weise wiederum gestalterische Alleinstellungsmerkmale für die Akquise und in Wettbewerben erlangen – wie eben *raumlabor*, die alle ihre Skizzen und Modelle selber anfertigen. (Vgl. Yaneva 2009a, 2009b; Oswald 2011)

Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Modelle aus natürlichen Stoffen wie Holz, Ton, Kork, Gips und Metallen gebaut. Mit der Erfindung von kostengünstigem Massenkunststoff erhielt dieses Material Einzug in den Modellbau. Am

häufigsten werden mittlerweile Hartschaum, Styropor und Polypropylen eingesetzt. (Vgl. Oswald 2011; Bielefeld 2014) Yaneva hat die gegenwärtig hohe Bedeutung von Kunststoffen und Hartschaum für die Designpraxis und den Modellbau von Architekt\*innen in ihrer ethnografischen Studie zum Architekturbüro *OMA* von Rem Koolhaas auf humorvolle Weise herausgearbeitet: „Foam is everywhere – on the shelves, on the floor, on the table of models, in the kitchen.“ (Yaneva 2009b: 51)

Das Modell zur *Eichbaumoper* hatte einen Maßstab von 1:50 und zeigte das gesamte Autobahnkreuz mit den drei Straßentrassen, den U-Bahntrassen und der U-Bahnstation und war wie die komplexe Infrastruktur vor Ort über drei Ebenen gebaut. (Siehe Fotografischer Anhang, Bild 19, S. 263) Auf den drei Straßentrassen fuhren gebastelte Autos, LKW und sogar PKW mit Wohnwagen-Anhängern. In der überdachten U-Bahnstation hielt gerade eine ebenfalls gebastelte U-Bahn am Gleis. Um die U-Bahnstation herum und entlang einiger Trassen waren kugelige Papierformen gruppiert, die Bäume darstellten. Das Modell war aus Holz, Pappmaché, Pappe und Zeitungspapier. Die Fahrbahnen und das Miniatur-Gebäude der U-Bahnstation waren mit kräftigen Pinselstrichen angemalt und die aus Zeitungspapier geformten Bäume in verschiedenen Grüntönen lackiert. Die gebastelte *Opernbauhütte* war mit einer Silberfolie beklebt und auf der Plattform davor befanden sich kleine weiße Modellbau-Figuren, die standardmäßig aus Kunststoff vorgefertigt sind und üblicherweise für Menschen in Architekturmodellen verwendet werden. Das Modell war materiell und technisch recht einfach gearbeitet im Vergleich zur weitläufigen Verwendung von verschiedenen Kunststoffen, feingearbeiteten Metallen, hochwertigen Hölzern wie edlem Nussbaumholz oder Mahagoni und den digitalisierten CAD-Entwurfsmethoden. Es war eindeutig kein High-End-Solution-Wettbewerbsmodell. Es kam sogar ganz ohne Kunststoffe aus (außer den kleinen weißen Figuren) und bestand überwiegend aus natürlichen Materialien, die mit relativ einfachen handwerklichen Methoden kostengünstig verarbeitet waren. Es bedarf dafür keine Spezialwerkzeuge wie etwa für die Metall- und Kunststoffverarbeitung. Für das geschulte Auge sah das Modell allerdings nicht wie ein schlichtes Arbeitsmodell für den internen Designprozess aus; wie die Freihandzeichnungen für die Werkschau im *Kunsthaus Bregenz*. Denn dafür war es wiederum zu aufwendig hergestellt, was gestalterische Details wie die eigens gebastelten Fahrzeuge verriet. – Welche „material story“ sollte

hier von und über *raumlabor* erzählt werden? Und welche „material story“ kann ich beitragen?

Das Modell, was so aussah, als hätte es von Laien gebaut werden können, war eingebettet in eine Versammlung von Medien (Produkten), die jeweils verschiedene Phasen, Akteure und Interpretationen zur *Eichbaumoper* vermittelten: Clips zu Gesangs-Workshops mit Laien, zum Aufbau der *Opernbauhütte*, Fotos von Proben mit Statist\*innen an der U-Bahnstation. Durch die Vermischung der Medien und der dadurch hergestellten Vielfalt an Perspektiven wurde das Projekt als eines von Vielen gemachten material-semiotisch *erzählt*. Es ging für *raumlabor* vor allem darum die Partizipation einer Vielzahl von Akteur\*innen und die erfolgreiche Transformation der U-Bahnstation anschaulich und überzeugend darzustellen. Allerdings blieben politische, organisatorische und zeitliche Aspekte des *wie* der Partizipation und Transformation weitestgehend unbenannt und unsichtbar; also alle Aspekte, die mit Macht und Entscheidungshoheit zu tun haben. Wie Entscheidungen getroffen wurden, wann, von wem, in welcher Rolle und Position und warum, blieb intransparent. Das lag daran, dass die Medien bereits an sich gar nicht oder nur am Rande dazu Aufschluss gaben.

Die verwendeten Materialien und das collagierte Arrangement der unterschiedlichen Medien formten eine Idee von Partizipation als niedrigschwellige Möglichkeit der Einflussnahme. Auch hier in der Ausstellung erzeugten die Materialitäten vergleichbar mit den Beiträgen für die Architektur-Biennale eine Vorstellung von Beteiligung, die in und mit spielerischen Interaktionen gelingt. Dadurch wurde Partizipation als machtfreier Raum vorgeführt – oder als Parodie? Vielleicht parodierte das Modell zur *Eichbaumoper* auch die klischeehaften Vorstellungen von Partizipation, dass Laien nur mit Pappmaché basteln können?

Dennoch: Die sozialpolitischen und machtvollen Aspekte wurden nicht aus ihrer „black box“ geholt und zur Diskussion gestellt, sondern durch eine Vielzahl von Images und Medien überblendet. Die ausgestellten Medien hatten wie bei einer Architekturpräsentation vielmehr einen Überzeugungscharakter anstelle eines offenen Verhandlungscharakters. *raumlabor* bewegten sich hier in einem Widerspruch zu ihrem Anliegen der Partizipation, den sie allerdings nicht alleine produzierten. Binder hat herausgearbeitet, dass Stadtplanung und in diesem Fall Architektur

„wie alle auf die Gestaltung von Dingen, Gebäuden, Prozessen oder Räumen gerichteten Disziplinen (...) pragmatisch auf Ergebnisse und Produkte orientiert (sind).“ (Binder 2009: 128)

„Partizipation“ und „Transformation“ sind als das architektonische Produkt des Projektes *Eichbaumoper* zu verstehen, welches in und mit der Ausstellung überzeugend beworben werden sollte.

Yaneva und Latour haben in ihrem Text „Give me a gun and I will make all buildings move: An ANT view of Architecture“ (2008) eine grundsätzliche Kritik an der gegenwärtigen vorherrschenden Auseinandersetzung mit Architekturen formuliert. Die Kritik richtet sich gegen ein einseitiges Verständnis von Architekturen als ästhetische Objekte:

„Wo soll man zum Beispiel verärgerte Bauherren und ihre oft widersprüchlichen Ansprüche unterbringen? Wo fügt man die rechtlichen und städtebaulichen Rahmenbedingungen ein? Wo verortet man die Budgetierung und die verschiedenen Budgetalternativen? Wo bleibt die Logistik der verschiedenen, aufeinander folgenden Gewerke? Wo spielt die subtile Bewertung von gelernten und ungelernten Fachkräften eine Rolle? Wo werden die zahlreichen Modelle archiviert, die immer wieder überarbeitet wurden, um die widerstreitenden Anforderungen der vielen Akteure – Nutzer, Anwohner, Denkmalschützer, Bauherren, Vertreter der Regierung und städtischer Behörden – berücksichtigen zu können? Wie und wo berücksichtigt man die sich ändernden Anforderungsprofile?“ (Latour / Yaneva 2008: 81ff)

Dieser Text fordert auf die vielen „black boxes“ zu öffnen, die allerdings nicht nur von den wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit Architekturen auseinandersetzen, in langwierigen Prozessen erschaffen wurden, sondern von den vielen beteiligten Akteuren und insbesondere von Architekt\*innen selbst behütet werden. Auffällig ist, dass gerade die Prozesse der Kommunikation, der Aushandlung, die Genehmigungsverfahren und die zahlreichen Verwerfungen zwischen den Interessensparteien oftmals nicht öffentlich in Ausstellungen transparent dargestellt werden – weder in dieser Ausstellung noch in anderen, die ich mir im Verlauf meiner Forschung angeschaut habe. Sie scheinen entweder so selbstverständlich und alltäglich zu sein, dass Architekt\*innen diese nicht als darstellungswürdig erachten; oder, und das ist meine leitende These: diese Prozesse ge-

hören zu den gut behüteten Geschäftsgeheimnissen, wie ich bereits weiter oben formuliert habe. Gerade unter den Bedingungen des Wettbewerbs und der Konkurrenz im globalisierten Architekturmarkt werden ambivalente Prozessschritte intransparent gemacht, um das Produkt „Architektur“ erfolgreich positionieren zu können und ein stimmiges Image für potentielle Auftraggeber\*innen, Juror\*innen von Wettbewerben und Fachkolleg\*innen zu generieren. Durch das „black boxing“ werden die professionalisierten Grenzen und Verantwortungsbereiche zwischen Architekt\*innen verschiedener Spezialisierungen, Bauherren, Ämtern, Nutzer\*innen und insbesondere zwischen Expert\*innen und Laien aufrecht erhalten; was wiederum in Aushandlungssituationen genutzt werden kann. Denn das verteilte Verhandeln, Vermitteln, Moderieren und Darstellen gehört zu den wesentlichen Tätigkeiten des *Architektur-Machen's*. Sie tragen entscheidend zum Erfolg von Architekt\*innen und ihren Produkten bei. (Vgl. Yaneva 2009a)

Die Prozesse der „Partizipation“ und „Transformation“, wie sie von *raumlabor* im Projekt *Eichbaumoper* entwickelt wurden, finden unter diesen ökonomisierten Bedingungen des konkurrierenden Wettbewerbs statt; daran habe ich Fragen, was inhaltlich zum nächsten Kapitel „Die große Vision“ führt.

## 4 – Die große Vision

Bereits fünf Jahre nach ihrer Gründung waren *raumlabor* im Kunst- und Kulturbetrieb in Deutschland erfolgreich etabliert und wurden als „interessante neue Protagonist\*innen“ im Bereich der Zwischen- und Umnutzungen und der „Beispielung öffentlicher Räume“ mit künstlerisch-theatralen Mitteln und temporären Architekturen gehandelt. (Deuflhard 2015: 75) Insbesondere das Projekt *Hotel Neustadt* in Halle und das Zwischennutzungsprojekt *Volkspalast* im ehemaligen *Palast der Republik* in Berlin und ihre Beiträge dafür hatten weitreichende mediale und fachliche Aufmerksamkeit erlangt.<sup>53</sup> In Kapitel 3 habe ich den konzeptionellen Begriff Etikett eingeführt und aufgezeigt wie das Etikett *etablierte professionelle Underdogs* materiell und semiotisch angereichert und für fachliche Positionierungen wirkmächtig ist.

Aufgrund dieser Erfolge Anfang der 2000er Jahre und der spezifischen fachlichen Positionierung wurden *raumlabor* im Jahr 2005 anlässlich des Kulturfestivals *Duisburger Akzente* eingeladen im Ruhrgebiet tätig zu werden. Die Einladung stand mit einem noch größeren Vorhaben in Verbindung: mit der Bewerbung des Ruhrgebiets als Kulturhauptstadt im Jahr 2010.

Das Großprojekt *RUHR.2010* wurde als erfolgsversprechende Strategie platziert den „strukturellen Wandel“ im Ruhrgebiet zu beschleunigen. Es wurde von seinen Protagonist\*innen als ökonomische und politische Strategie entwickelt, um das Ruhrgebiet im globalisierten Städte- und Standortwettbewerb optimierter zu positionieren. Wie eingangs formuliert, wurden insbesondere in den 1990er Jahren Großprojekte als erfolgsversprechende Stadtentwicklungsstrategien entwickelt und in den planungs-relevanten Disziplinen untersucht. (Siehe Häußermann / Siebel 1993, Hamedinger et al 2008)

---

<sup>53</sup> Auf Initiative des Architektur-Studios Urban Catalyst wurde im Jahr 2003 der Verein „ZwischenPalastNutzung – Freunde und Förderer e.V.“ gegründet. Zu den Gründer\*innen und Mitgliedern zählten unter anderem Amelie Deuflhard (sophiensaale), Matthias Lilienthal (Hebbel Theater am Ufer), Philipp Oswalt (Architekt, Urban Catalyst), Jörn Weisbrodt (Staatsoper Unter den Linden) sowie Joseph Hoppe (Deutsches Technikmuseum Berlin) und weiteren, namhaften Kulturschaffenden aus Berlin. Der Verein verantwortete die Realisierung einer temporären (2004-2006) gemeinnützigen und kulturellen Zwischennutzung des *Palastes der Republik*, die unter dem Namen *Volkspalast* statt fand. Es ging dabei allerdings nicht nur um das einzelne Gebäude, sondern um den Anstoß einer politisch und vor allem öffentlich geführten Debatte in Bezug auf eine langfristige Gestaltung öffentlicher Gebäude in Berlin und insbesondere der Berliner Stadtmitte. (Siehe Binder 2008, Deuflhard/Krempel-Klieeisen 2006, *raumlaborberlin* 2008)

Von den Protagonist\*innen von *RUHR.2010* wurden Kulturschaffende – dazu gehörten auch Architekt\*innen und Planer\*innen – eingeladen und beauftragt mit „spektakulären Projekten“ die „kulturelle Profilierung“ des Ruhrgebiets mitzugestalten. *RUHR.2010* wurde als bedeutendes „Strukturwandel-Projekt“ lanciert und als solches mit einem Narrativ der Hoffnung und des Aufbruchs verknüpft. (Siehe *RUHR.2010 GmbH 2011*)

In diesem Kapitel liegt der Schwerpunkt meiner Betrachtung auf den Verbindungen zwischen *RUHR.2010*, dem Narrativ der Hoffnung und des Aufbruchs und *raumlabor* als beauftragten Architekt\*innen an dieser „Vision“ mitzuwirken. Es geht mir darum aufzuzeigen wie *raumlabor* in ökonomische und politische Strategien des globalisierten Städte- und Standortwettbewerbs eingebunden wurden und sich selber dazu in Bezug setzten. Es geht um ihre räumliche Expansion, die Erweiterung ihres Netzwerkes, um die Akquise von neuen Aufträgen, Projekten und Kooperationspartner\*innen.

Binder hat mit ihrer Forderung nach einer kulturanthropologischen Analyse des Politischen eben auf genau jene Verknüpfung von Akteur\*innen, Ideen, Konzepten, Leitbildern, Begriffen und Materialitäten hingewiesen, die ich in diesem Kapitel aufgreife. Regierungsformen werden in Praktiken realisiert und in und mit Routinen veralltäglicht. (Siehe Binder 2018) Wie finden diese Verknüpfungen, Übersetzungen und Anpassungen statt? Ausgehend von dieser Frage vollziehe ich in fünf Unterkapiteln nach wie „*die große Vision: Eichbaum muss Oper werden!*“ von *raumlabor* und ihren Kooperationspartner\*innen entwickelt und eingesetzt wurde. Es handelt sich bei diesen fünf Unterkapiteln 4.1 „*Black box*“ *Beauftragung und Pressekonferenz*, 4.2 *Die große Vision: Strukturwandel*, 4.3 *Auto-Dérive*, 4.4 *Symposium: Theater baut Stadt* und 5.5. *Material Stories 2* um Schlüsselszenen in der Mobilisierung und Stabilisierung der „*großen Vision: Eichbaum muss Oper werden!*“. In Anlehnung an Law verstehe ich diese auch als „modes of ordering“. (Siehe Law 1994, 2011) Law stellt mit diesem Konzept ein spezifisches Verständnis von Stabilität vor, in dem er grundsätzlich von instabilen Zuständen ausgeht. Aus der Perspektive der Instabilität betrachtet, sind soziale Beziehungen und auch vermeintlich stabile Materialitäten in Bewegung. Färber führt zu diesem Ansatz aus, dass dieser



„mit dem Missverständnis (aufräumt), dass Stabilität die Norm wäre und geht vielmehr von Instabilität von Einheiten und dem ‚Risiko‘ ihrer Auflösung aus.“ (Färber 2013: 54)

Diese Perspektive legt demnach nahe Akteure (Menschen, Dinge, andere Lebewesen) in Bewegung und ihrer Prozesshaftigkeit zu analysieren und zu fragen, was alles getan werden muss, damit Verbindungen stabil werden, sind und bleiben: „Was hält eine Organisation zusammen?“ (Law 2011: 34).

In Kapitel 3 habe ich bereits die Begriffe „materialer Dauerhaftigkeit“ und „strategischer Dauerhaftigkeit“ benannt. Law führt dazu einen dritten bedeutenden Begriff ein. In Akteur-Netzwerken wird „diskursive Stabilität“ durch verschiedene Ordnungsmodi („modes of ordering“) hervorgebracht. Sie sind als „Mini-Diskurse“ zu verstehen. Die Stabilisierung sozialer Einheiten wird gerade durch die Verschiedenheit der Modi hervorgebracht. (Siehe Law 1994, 2011) Diese Konzeptionierung erfolgte auf der Grundlage von Law’s Studie eines wissenschaftlichen Labors. In dieser Fallstudie zeigte sich, dass Manager\*innen vier verschiedenen Logiken folgten:

„Manchmal waren sie UnternehmerInnen, manchmal BürokratInnen, manchmal Kuhn’sche ProblemlöserInnen und manchmal versuchten sie es mit Charisma. Law folgerte, dass es hierbei nicht auf individuelle Charaktere ankam, sondern auf verschiedene Ordnungsmodi [„modes of ordering“], die über die Menschen hinausgehen und auch Technologien und organisatorische Vereinbarungen umfassen.“ (Law 2011: 34).

Diese konzeptionelle Sichtweise habe ich auf mein Datenmaterial übertragen und diesem angepasst: Im Projekt *Eichbaumoper* verhalfen die zwei Ordnungsmodi „Pressekonferenz“ und „Symposium“ *raumlabor* und ihren Kooperationspartner\*innen sich fachlich und professionell im Ruhrgebiet (und darüber hinaus) zu positionieren und in Relation zu der „großen Vision des Strukturwandels“ zu bringen und diese durch ihr eigenes Handeln mitzugestalten. Es handelt sich um bereits etablierte professionalisierte Formate der Kommunikation, Repräsentation und Diskursivität, die nicht erst erklärt und erfunden werden müssen, sondern professionalisierte Rollenkonstellationen und räumlich-materielle Anordnungen schon durch ihre medialen Ankündigungen implizieren. Wie haben *raumlabor* diese Eigenschaften genutzt und eingesetzt?

Die zwei Ordnungsmodi *Auto-Dérive* und die gebaute *Opernbauhütte* (Unterkapitel *Material Stories 2*) sind wiederum zwei *raumlabor*-spezifische Formen der Recherche, des Entwurfs und architektonischen Gestaltung, die aus einem Projekt ein *raumlabor*-Projekt machen. Es gibt einen weiteren Ordnungsmodus: Die Beauftragung. Die Beauftragung ist wie auch der Baugenehmigungsprozess eine „black box“.

In der Kombination dieser fünf Ordnungsmodi – etablierte und professionalisierte Kommunikations- und Repräsentations-Modi, „black box“-Beauftragung und den zwei *raumlabor*-spezifischen Modi der Recherche, des Entwurfs und Gestaltung – wurden das Projekt *Eichbaumoper* und die „große Vision: *Eichbaum muss Oper werden!*“ diskursiv stabilisiert; die „Vision“ erhielt Plausibilität und Reichweite, wurde mobilisiert und *raumlabor* werden als „Ideengeber“ sichtbar und diskursiv stabilisiert. Dabei hatte die Aussage und sprachliche Formation von diesem Satz als Imperativ schon selbst eine eigene lokal- und zeitspezifische Wirkmacht und formierte ein soziales Versprechen.

## 4.1 „Black box“ Beauftragung und Pressekonferenz

Es war ein wolkenverhangener Tag rund eine Woche vor der Uraufführung der Oper. Im Durchgang der U-Bahnstation hatten sich zwanzig bis fünfundzwanzig Personen in einer ungeordneten Traube versammelt. Eine Dramaturgin des *Schauspiel* Essen begrüßte die anwesenden Journalist\*innen zu dieser Pressekonferenz der *Eichbaumoper*. Eingeladen war die lokale Presse, von der fünf bis sieben Journalist\*innen gekommen waren.<sup>54</sup> Die Pressekonferenz fand im Anschluss an eine Probe statt, zu der die Journalist\*innen ebenfalls eingeladen worden waren. Die Probe hatte auf dem Bahnsteig statt gefunden. Es war der zweite Teil des ersten Stückes geprobt worden. In diesem betrat die U-Bahn als Akteurin den Bahnsteig – geschrieben und gesungen von Bernadette La Hengst – und erzählte *ihre* Geschichte.

*„Ich habe alles gesehen, zwischen Rhein und Ruhr,  
bin eine Erscheinung in moderner Natur,  
ich bin schneller als jeder Opel Kadett,  
(und) bring euch zum Bowlen (nach Feierabend) ins RRZ.  
Eine ehrliche Haut, frei nach Schnauze gebaut,  
ich bin hier mit allen Menschen vertraut.  
Ich habe kein Ziel, nur eine Bestimmung,  
und von Stunde zu Stunde änder' ich meine Richtung.*

*Ich bin als ein Kind des Wachstums geboren,  
die Vision ist verrauchte und gedankenverloren,  
ein Wurstbrot lang zwischen Mülheim und Essen,  
liegt ein Versprechen, es scheint fast vergessen,  
wie die stillgelegten Zechen, mit den Namen der Frauen:  
Helene und Amalie, nur ein flüchtiger Traum?  
Und ich fahre schon 32 Jahre im Kreis,  
und nachts schlaf ich allein auf dem Abstellgleis.*

---

<sup>54</sup> Das ist eine Schätzung von mir, da sich die Journalist\*innen nicht vorgestellt haben. Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

*Mein Vater nannte sich Mobilität,  
meine Mutter hat zu Hause den Rasen gemäht.  
Ich kann einsame Herzen laut klopfen hören,  
und kurz vor dem nächsten Halt ihre Hoffnungen spüren,  
ich wurde schon von sehr vielen Menschen benutzt,  
doch auf der Heimaterde werden die Autos geputzt,  
ich hab manchmal Angst, mein Schein könnte verblassen,  
doch wer bei mir einsteigt,  
der kann sich auf mich verlassen... verlassen... verlassen...“*

(La Hengst 2009: 11)

Nach diesen szenischen Eindrücken richteten die Journalist\*innen nun ihre Aufmerksamkeit auf die Dramaturgin. Diese reichte drei Mikrofone in die Menge und erklärte, dass es kein „*wirkliches Redezeremoniell*“<sup>55</sup> gibt und bat die Journalist\*innen „*einfach ihre Fragen in die Runde zu stellen*“. Dann stellte sie die rund fünfzehn anwesenden Projektmitarbeiter\*innen vor. Von allen drei Häusern waren Projektmitarbeiter\*innen der Gewerke anwesend. Das waren Dramaturg\*innen, Kostüm- und Maskenbildnerinnen sowie die drei Dirigenten und der künstlerische Leiter des *Ringlokschuppen Ruhr*; außerdem die Regisseurin und aus jedem künstlerischen Team ein\*e Librettist\*in und Komponist\*in sowie die zwei Architekten von *raumlabor*. Die Intendanten des *Schauspiel Essen* und des *MiR* waren nicht anwesend.

Ich stand am Rande dieser Versammlung und hatte ähnlich wie alle anderen aufgrund des lauten Verkehrslärms Schwierigkeiten zu verstehen, was wenige Meter von mir entfernt gesprochen wurde. Die U-Bahnstation ist baulich in ein Autobahnkreuz integriert. Während auf den untenliegenden Bahnsteigen die U-Bahn in einem zehn-Minuten-Takt ein- und ausfährt, rauschen oben auf den Verkehrsstraßen in einem durch PKW und LKW.

Bei den ersten Fragen der Journalist\*innen handelte es sich um Verständnisfragen zum konkreten Ablauf der Oper, der technischen Einrichtung und Ausstattung. Beantwortet wurden diese reihum von den Librettist\*innen, Komponist\*innen, den Dirigenten und der Dramaturgin jeweils aus ihrer fachlichen Perspektive und ihren Erfahrungen aus dem Projektverlauf. Die Regisseurin erklärte, dass

---

<sup>55</sup> Alle kursiv gekennzeichneten O-Töne in diesem Abschnitt des Unterkapitels sind der Audioaufzeichnung der Pressekonferenz von 18.06.2009 entnommen. Es sei denn sie sind anders gekennzeichnet.

*„es natürlich ein ganz spezieller Ort (ist), um Oper aufzuführen. Aber es ist gar nicht der Wunsch, das wäre gar nicht das Ideal, dass wie in einem Konzertsaal oder eben in einem akustisch perfekten Opernhaus zu machen, sondern eben tatsächlich diesen Ort eben auch akustisch wahrzunehmen, zu spüren und hier eben dann Oper hinzubringen.“*

Der Verkehrslärm stieg für wenige Sekunden so laut an, dass die Regisseurin fast übertönt wurde. Ein Journalist stellte prompt die Frage, ob der Verkehrslärm nicht ein Problem sei für die Projektmitarbeiter\*innen und die Aufführung. Der Komponist Felix Leuschner antwortete,

*„nee, ein Problem war es vielleicht am Anfang, als ich das erste Mal hier war, um mich dran zu gewöhnen. Aber wir hatten ja genug Zeit, um uns darüber klar zu werden, was das für ein Ort ist und das dann mit in die Konzeption mit einzubeziehen. Und das habe ich ganz klar gemacht. Ich habe mir überlegt, was hier für eine Klangsituation herrscht und habe dann versucht, ein Stück zu schreiben, was direkt hierher passt. Ich habe sogar die Vermutung, dass mein Stück in einem Konzertsaal nicht so funktionieren würde, wie's hier funktionieren wird. Hoffe ich.“*

Die Gesprächssituation wurde kurz unterbrochen von einem Passanten, der in die Runde fragte, ob er sich dazu stellen dürfe, um mit zu hören. Er wurde von der Dramaturgin und allseitigem Nicken der Projektmitarbeiter\*innen eingeladen gerne näher zu treten und zu bleiben. Das Gespräch setzte sich fort. Die Dramaturgin forderte die Komponistin Isidora Žebeljan und den Librettisten Borislav Čičovački – die die zweite Kurzoper *Simon der Erwählte* zusammen geschrieben und komponiert hatten – auf, ihren Arbeitsansatz zu erklären. Denn dieser stand in Kontrast zu dem von Felix Leuschner und Bernadette La Hengst. Sie wollten nämlich ihrem Verständnis nach eine „echte Oper“ an den Ort bringen und hatten sich mit der U-Bahnstation anders auseinandergesetzt – eher wie mit einem klassischen Opernhaus. Ihnen ging es allerdings auch darum den Alltagsort mit ihren künstlerischen Mitteln zu transformieren. Isidora entschuldigte sich dafür, dass sie kein Deutsch sprach und erzählte zu ihrem Ansatz deshalb auf Englisch.

Isidora: *„What was also very important and very exciting is how to transform such an ordinary, if I'm allowed to say, space into a complete magic one with theatre and music. Is that possible? We wanted to try to do that. Really to focus the audience on the story, on the music and trying to in this one moment to transform the space into something comple-*

*tely beautiful and new. So that was our idea with this project and I hope we will succeed and I hope God will be on our side especially with the weather. So that's it.“*

Nachdem weitere Fragen mit ähnlichen Inhalten bezüglich der musikalischen, dramaturgischen und technischen Umsetzung gestellt und beantwortet wurden, ergriff Matthias Rick eines der Mikrofone und schaltete sich in das Gespräch ein. Er verwies auf den langen Vorlauf des Projektes, welches bereits im Jahr 2006 mit dem Auftrag der Theater an *raumlabor* „in der Peripherie nach Hoffnung zu suchen“ begonnen hatte.<sup>56</sup> Daraufhin haben sie – also er und sein Kollege Jan Liesegang vom *raumlabor* – die U-Bahnstation *Eichbaum* gesucht und gefunden. Er erklärte, dass der Ort als ein „*utopischer Ort*“, „*ein Ort des Aufbruchs*“ gebaut worden sei ausgehend von den planerischen Vorhaben der 1960er dem „*Strukturwandel eine neue Richtung*“ zu geben, aber dann „*aufgegeben und verlassen*“ wurde. Und genau darin, erklärte er, liegt für ihn und Jan die besondere Bedeutung von diesem Ort. Aus ihrer Sicht ist es ein Ort mit einer „*romantischen und dramatischen Geschichte*“, daraus begründete sich für beide das Format der Oper, welches sie als „*Ideengeber*“ den Theatern vorgeschlagen hatten.

Die Pressekonferenz fand mittags statt. Zwischendrin liefen kleine Gruppen von Schulkindern und Jugendlichen vorbei, einige blieben stehen, beobachteten verwundert die versammelten Erwachsenen, feixten, alberten rum und versuchten die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Im weiteren Gesprächsverlauf verwies Jan auf die *Opernbauhütte*, die nur wenige Meter entfernt stand, und betonte wie wichtig es war, dass das gesamte Team über ein Jahr lang anwesend war an diesem Ort und die *Opernbauhütte* als Arbeitsort, für Workshops, als Bar und Ausstellungsraum von vielen Menschen genutzt wurde.

Jan: „*Diese Transformation des Ortes hat allein durch diese Anwesenheit eigentlich schon total stattgefunden, weil die Leute jetzt kommen und bleiben erst mal noch, gucken noch, gucken, was gibt's hier gerade zu sehen. Auch wenn die Opernbauhütte zu ist, ist im Grunde so eine Art Marktplatz entstanden.*“<sup>57</sup>

Außerdem erklärte er, dass es ihnen gelungen sei, einige der baulich-technischen Maßnahmen, die Teil der ursprünglichen Architektur waren oder später imple-

---

<sup>56</sup> Interview mit Matthias Rick, 21.05.2009.

<sup>57</sup> Jan Liesegang, Audioaufzeichnung Pressekonferenz zur *Eichbaumoper*, 18.06.2009.

mentiert worden waren um den Ort sicherer zu gestalten wieder rück bauen zu lassen, wie etwa eine Gitterabspernung, die im Durchgang eingezogen war. Dies war genau dort wo die Pressekonferenz stattfand und die Journalist\*innen aus nächster Nähe die neue räumliche Situation begutachten konnten. Die meisten Journalist\*innen waren zum ersten Mal an der U-Bahnstation *Eichbaum*. Tatsächlich regten diese Ausführungen an, den Blick schweifen zu lassen, die *Opernhütte*, den Durchgang, die Betonwände, vielen Graffiti, Spuren von Vandalismus und die Gitterabspernungen genauer zu betrachten. Die erklärte Beauftragung an *raumlabor* „in der Peripherie nach Hoffnung zu suchen“ erhielt dadurch einen direkten räumlich-materiellen Bezug. Die materiellen Eigenschaften der U-Bahnstation wurden zu einem handfesten physischen Beleg für die Plausibilität des Auftrags und die Notwendigkeit „der großen Vision: *Eichbaum muss Oper werden!*“. Der Verweis auf den langen Vorlauf gab sowohl der Beauftragung als auch dem Format (Entwurf) „Oper“ ein Gewicht. Dadurch wurden die Vorbedingungen und Parameter des Auftrags sowie der Prozess von der Beauftragung bis zur Umsetzung als eine kausale Kette schlüssiger kohärenter Entscheidungen dargestellt. (Vgl. Burckhardt 2004b, orig. 1970) Die außerdem damit verwobenen Aspekte wie Entscheidungsfindungen und auch potentielle Konflikte wurden durch diese vermittelte Kausalkette intransparent gemacht. Mit dieser Rhetorik wurden poetische und sinnliche Assoziationen geweckt. In dem offenen Begriff „Hoffnung“ liegt die Sehnsucht nach einer besseren Zukunft. Die Formulierung stimmt auf eine positive Erwartung und Grundhaltung ein, benennt dabei nicht, welche Form diese annehmen soll oder kann. In der Umkehrung weist der Begriff auf einen momentanen Missstand. In ihren sprachlichen Eigenschaften spiegelten sich Beauftragung und Vision – Problembenennung und Entwurf – und formierten eine Kausaleinheit. Diese Praxis des Unsichtbarmachen der damit verbundenen Prozesse habe ich in Kapitel 3 anhand des Modells zur *Eichbaumoper* als „black boxing“ bezeichnet. Die Beauftragungsformulierung „in der Peripherie nach Hoffnung zu suchen“ war eine verhüllendes Element dieser „box“. Dieser Beauftragungssatz war ebenso wie die Formulierung „die große Vision: *Eichbaum muss Oper werden!*“ eine wiederkehrende und etablierte Rhetorik, die nicht nur in der Pressekonferenz eingesetzt wurde, sondern in allen öffentlich-medial kursierenden Dokumenten (in den Projektzeitungen) und Kommunikationssituationen.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Siehe Forschungsnotizen, Klitzke 2009.

Burckhardt hat mit seiner Fragestellung „Wie entsteht ein Issue?“ und seinen daran anschließenden Analysen zu Bauprozessen auf den Einsatz von Kausalketten in Begründungszusammenhängen verwiesen. Mit der Wahl eines Issues wird ein Thema festgelegt und andere mögliche Themen ausgeschlossen. Damit einher geht die Darstellung einer Notwendigkeit und Dringlichkeit:

„Das Issue entsteht also – scheinbar – aus einem Zwang heraus; auch derjenige, der das Issue aufstellt, glaubt oft, unter Zwängen zu handeln.“ (Burckhardt 2004b: 48, orig. 1970)

Um welches Issue ging es hier?

Die Pressekonferenz war ein politisch-öffentlicher Akt mit dem die Journalist\*innen und die lokale Öffentlichkeit von der städte-, institutionen- und spartenübergreifenden Programmatik des Projektes, von der Dringlichkeit des Missstands und der Schlüssigkeit des Entwurfs überzeugt werden sollten und die U-Bahnstation als temporärer „neuer Kulturort“ im Ruhrgebiet beworben wurde.

Es wurde eine gemeinsame Grundhaltung darstellend vermittelt. Die Pressekonferenz als etabliertes Format der professionalisierten Kommunikation und Repräsentation formiert vor allem Einheit und Einigkeit (Ordnungsmodus). Diese Eigenschaften wurden von der Moderatorin/Dramaturgin und den Sprechenden eingesetzt, um damit „*die große Vision: Eichbaum muss Oper werden!*“ als eine geteilte Vision Vieler zu positionieren; was als Aussage bereits in der Formulierung angelegt war. Das freie und mal gelenkte Kursieren der Mikrofone und die Reihum-Beantwortung der Fragen führten das vor. Es war in dieser Art des Antwortens keine Hierarchie zwischen den Projektmitarbeiter\*innen und der Gewerke zu erkennen, was wiederum durch die Betonung, dass es kein „Redezeremoniell“ gäbe, bestärkt wurde. Damit wurde eine lebendige Situation hergestellt, die vermittelte, dass der Projektverlauf in diesen harmonischen und von Konsens getragenen kooperativen Prozessen zwischen den Gewerken der Theaterhäuser, den drei künstlerischen Teams, der Regisseurin, den Architekten von *raumlabor* und freien Mitarbeiter\*innen statt gefunden hatte. Holger Bergmann, der künstlerische Leiter des *Ringlokschuppen Ruhr*, verwies auf diese besondere Kooperation dreier unterschiedlicher Theaterhäuser und den gemeinsamen Prozess, der

„*ja bereits schon ein Jahr vor der Kulturhauptstadt begonnen hat und für das Ruhrgebiet absolut zukunftsweisend ist: Kunst entwickeln im Partizipationsgedanken mit den Men-*



*schen der Umgebung. Und in diesem Sinne gelingt es vielleicht eine genuine Kunstform des Ruhrgebietes zu erfinden, die aufbaut auf einer Selbstbeteiligung, den Ideen früherer Arbeiterkulturen oder sozio-kultureller Kunst- und Kulturformen in der Verknüpfung dann mit einem solchen Projekt.*<sup>59</sup>

Es war ihm wichtig zu betonen, dass es im Ruhrgebiet eine aktive und lange Auseinandersetzung mit der Transformation von leeren Fabrikhallen in „neue Kulturorte“ gibt, die in den 1990er Jahren begonnen hatte, lange vor *RUHR.2010* und verwies damit indirekt auf die Geschichte des *Ringlokschuppen Ruhr*, der seit den 1990er Jahren einer dieser „neuen Kulturorte“ ist.

Plötzlich begann es zu regnen. Obwohl es so plötzlich gar nicht war, denn immerhin war Regen angekündigt und zeigte sich bereits in dichter Wolkenformation am Himmel. Unter diesen Bedingungen konnte man sich fragen, wäre es nicht sinnvoller gewesen, das Gespräch in einem geschützten Presseraum in einem der Theater zu führen. Aber tatsächlich hatten der Regen, die feixenden Schulkinder und Jugendlichen und die laute Geräuschkulisse der Autobahn und U-Bahn eine bestärkende Wirkung für das gesamte Vorhaben der Konsensvermittlung. Die Begründungen und Erläuterungen fanden eben nicht in einer entfernten räumlichen und wettergeschützten Situation statt, sondern am Ort des Geschehens, dadurch erhielten die Ausführungen eine besondere Lebendigkeit, Glaubhaftigkeit und Plausibilität. Die Journalist\*innen waren gezielt an diesen Ort zu dieser Uhrzeit eingeladen worden, um „*die große Vision: Eichbaum muss Oper werden!*“ „in-situ“ und „on-site“ zu präsentieren und zu erleben. Die Situation war körperlich unangenehm und bestätigte deshalb spürbar, dass es sich um einen schwierigen Alltagsort handelte, an dem man nicht länger als wenige Minuten verweilen möchte. Die behauptete Transformation, die mit dem „spektakulären Projekt“ realisiert werden würde und nun mit der Pressekonferenz beworben wurde, sollte im direkten Erleben des Ortes nachvollzogen werden können. Die laute Geräuschkulisse, die den Ort immer prägt und der starke Regen, ein Wetterzufall der Umwelt, bekräftigten das Bild eines gemeinsamen und außergewöhnlichen Engagements aller Beteiligten für „*die große Vision: Eichbaum muss Oper werden!*“ und wirkten wie ein akustisch-materieller Verstärker. Trotz des heftiger und lauter werdenden Regens, der das Zuhören erheblich erschwerte, wurde die Konferenz noch eine Weile fortgesetzt. Dann wurde der Regen allerdings so heftig und laut,

---

<sup>59</sup> Holger Bergmann, Audioaufzeichnung Pressekonferenz zur *Eichbaumoper*, 18.06.2009.

dass man trotz technischer Verstärkung nichts mehr verstehen konnte. Die Konferenz wurde von der Moderatorin/Dramaturgin abgebrochen. Den Journalist\*innen wurde angeboten, dass sie noch offene Fragen in Einzelgesprächen in der *Opernbauhütte* oder auf der geschützteren U-Bahnplattform stellen können. Diese nahmen das Angebot an und die Gespräche setzten sich in dem informellen Stil fort. In der knapp einstündigen Pressekonferenz waren fast alle anwesenden Projektmitarbeiter\*innen zu Wort gekommen und hatten jeweils aus ihrer Perspektive und Erfahrung das Projekt beschrieben und in ihrem Sinne beworben – sogar die U-Bahn fand darin Platz. Allerdings waren Anwohner\*innen und Kooperationspartner\*innen, die im Projektverlauf „aktiviert“ worden waren oder sich selber „aktiviert“ hatten nicht eingeladen worden. Sie waren deshalb nicht anwesend (oder nur per Zufall) und selber zur Sprache gekommen – das waren lokale Jugendliche, Anwohner\*innen, Kulturschaffende oder andere professionell Tätige, die das Programm in der *Opernbauhütte* mitveranstaltet und organisiert hatten. Mit der Pressekonferenz wurde durch die kursierenden Mikrofone und scheinbar hierarchiefreie informelle Atmosphäre ein „Schleier des Konsens“ über die vor Ort ausgetragenen Konflikte gelegt, in dem die ausgewiesenen Expert\*innen über die „Aktivierten“ sprachen und ausschließlich ihre Version „der großen Vision“, der „Partizipation“ und „Transformation“ vermittelten.

Gerade der Verweis seitens des künstlerischen Leiters des *Ringlokschuppen Ruhr* auf *RUHR.2010* und die Kulturgeschichte des Ruhrgebiets hatte einen bedeutenden politischen Bezug zu die Aspekten der „Partizipation“ und „Transformation“. Im Projektverlauf der *Eichbaumoper* war *RUHR.2010* allerdings kein transparenter Akteur. Viele Projektmitarbeiter\*innen wussten nicht um den Stellenwert von *RUHR.2010*. In den alltäglichen Kommunikationswegen des *Opernbauteams*, in den Sprechstunden mit Anwohner\*innen oder auch während der Stammtische und Bar-Abende in der *Opernbauhütte* war das Großprojekt selten ein Thema.<sup>60</sup> In diesen Situationen ging es auch nicht um den „Strukturwandel“. Dennoch waren *RUHR.2010* und auch das Thema „Strukturwandel“ mit einer stabilisierenden und tragenden *agency* anwesend und wirkmächtig.

Der Begriff „Strukturwandel“ hat im Ruhrgebiet einen besonderen Stellenwert und ist aufs Engste mit der politischen, sozioökonomischen und kulturellen Geschichte des Ruhrgebiets seit den 1960er Jahren verbunden. Er ist ein wissen-

---

<sup>60</sup> Siehe Forschungsnotizen, Klitzke 2009.

schaftlicher Fachbegriff, ein Alltagssprachlicher Begriff und zugleich ein Begriff mit dem Politik gemacht wird. Diese Begriffe nennt der Sprachwissenschaftler Uwe Pörksen „Plastikwörter“ oder „Alltagsdieteriche“ und verbindet damit „die Vorstellung von unendlicher Formbarkeit mit der einer geformten Stereotypie“. (Pörksen 1988: 21) Es handelt sich um Begriffe, die aus dem Bereich der Wissenschaft in die Alltagssprache übertragen werden und wieder rückübertragen werden. Durch ihr stetiges Wandern (Übertragung und Rückübertragung) werden sie kanonisiert und autorisiert. Dazu zählt er Begriffe wie Strukturwandel, Problem, Lösung und Strategie, die sich aufgrund ihrer besonderen Eigenschaften als „Plastikwörter“ wiederum zu autorisierten und kanonisierten Reihen anordnen lassen.

„Sie sind griffig, und sie sind der Schlüssel zu vielem, sie öffnen riesige Räume. Sie infizieren ganze Wirklichkeitsfelder und sorgen dafür, dass die Wirklichkeit sich auf sie, als ihren Kristallisationspunkt, zuordnet.“ (Ebd.: 17)

Die Einladung an *raumlabor* im Jahr 2005 im Ruhrgebiet tätig zu werden und der nachfolgende Auftrag der Theatermachenden im Jahr 2006 erfolgte ausgehend von einer bereits zu diesem Zeitpunkt über Jahrzehnte verdichteten sinnstiftenden Erzählung im Ruhrgebiet dem „*Strukturwandel eine neue Richtung*“ zu geben, wie dies von Matthias mit seiner kurzen Rede aufgegriffen worden war.

Allerdings war der Begriff „Strukturwandel“ seit den 1960er Jahren mehrmals umgedeutet worden wie der Politikwissenschaftler Stefan Goch in seiner Studie zum strukturellen Wandel im Ruhrgebiet aufzeigt. Er stellt fest, dass

„(...) mit dem Ausbau des wirtschaftspolitischen Instrumentariums am Ende der 1960er Jahre (...) die Karriere des Struktur- und Strukturpolitik-Begriffs (begann). Seit dem (...) erscheint (Strukturpolitik) als ‚Zauberwort‘ für verschiedene politische Ansätze, die beanspruchen, aktuelle wirtschaftliche, sektorale, branchenspezifische und regionale Probleme zu lösen.“ (Goch 2002:17 )

Das zeichnet den Begriff als „Zauberwort“ (Goch) oder „Plastikwort“ (Pörksen) aus. Er ist formbar und zugleich kanonisiert und autorisiert. Mit der kurzen Beschreibung der Planungsgeschichte der U-Bahnstation *Eichbaum* wie sie von Matthias in der Pressekonferenz dargestellt wurde, eröffnete sich ein „ganzes Wirklichkeitsfeld“. Der Begriff „Strukturwandel“ verband als „Alltagsdieterich“

alle Akteure des Akteurs-Netzwerkes, die nun anlässlich der Pressekonferenz an der U-Bahnstation *Eichbaum* versammelt waren und plausibilisierte „*die große Vision: Eichbaum muss Oper werden!*“; die wiederum mit der „großen Vision“ des Kulturhauptstadtprojektes *RUHR.2010* in Verbindung stand, welches als „Strukturwandel-Projekt“ initiiert worden war, um den „Strukturwandel“ im Ruhrgebiet im 21. Jahrhundert zu beschleunigen. *raumlabor* waren wie andere Kulturschaffende ins Ruhrgebiet eingeladen worden, um an dieser „großen Vision“ von *RUHR.2010* mitzuwirken. (Siehe Frohne et al 2010; Scheytt 2011)

Innerhalb der Dekade von 2001 bis 2010 wurden Parameter, Inhalte, Themenstellungen, Formate, Fördermittel, zeitliche Realisierungen und personelle Ressourcen für und von kulturellen Projekten im Ruhrgebiet mittels *RUHR.2010* – diesem Super-Aktant – und einer erklärten notwendigen Beschleunigung des „Strukturwandels“ argumentiert, vermittelt und vorgegeben. Die Kulturinstitutionen richteten in diesem Zeitraum ihre Programme auf *RUHR.2010* aus und verknüpften ihre Inhalte und Veranstaltungen mit den vorgegebenen Leitthemen „Mythos, Metropole und Europa“ – dazu gehörten die Kooperationspartner\*innen von *raumlabor* wie das Kulturfestival *Duisburger Akzente*, der *Ringlokschuppen Ruhr*, das *Schauspiel Essen* und das *Musiktheater im Revier*, die sich genau deshalb in dieser besonderen Konstellation zusammen gefunden hatten. Es ging den Theatermachenden und *raumlabor* nicht nur um die gelingende Uraufführung der *Eichbaumoper*, die mit der Pressekonferenz beworben wurde, sondern um eine historische und zukunftsgerichtete „Kontextualisierung“ ihrer „großen Vision: *Eichbaum muss Oper werden!*“ und eine sinnhafte Verbindung mit dem Großprojekt *RUHR.2010*, in das insbesondere die Intendanten und Architekten bereits seit Monaten und manche seit Jahren aktiv involviert waren und das nun nur noch sechs Monate bevorstand.

Wie stand das Projekt *Eichbaumoper* mit der „großen Vision“ *RUHR.2010* in Verbindung und wie nutzten *raumlabor* die Programmatik von *RUHR.2010* für ihre Interessen und Projekte?

Auf den nächsten Seiten führe ich meinen Versuch vor, die „black box“ der Beauftragung transparenter zu machen. Dazu lautet meine Grundthese, dass die „große Vision: *Eichbaum muss Oper werden!*“ wie eine skalierte Variante der

„großen Vision“ von *RUHR.2010* rhetorisch formuliert und sozio-materiell positioniert wurde. Ihr Erfolg und Gelingen, aber auch die Herausforderungen und Widersprüche, begründeten sich eben darin. Das Prinzip der Skalierbarkeit beschreibt eine Größenveränderung. Der Maßstab von etwas kann skaliert werden, indem zugleich kein größerer Aufwand in Ressourcen investiert werden muss. Im Zusammenhang mit ihren Feldstudien zu den Spuren und Verwertungen des bereits erwähnten Matsutake-Pilzes ist Tsing auf Versuche der reibungslosen Skalierung und Expansion, auf Probleme der Größenordnung gestoßen und auf die Widerspenstigkeit von Elementen, die sich nicht skalieren lassen.

„Damit Projekte skalieren können, muss eine Menge Arbeit aufgewandt werden. Und auch danach wird es noch Interaktionen zwischen skalierbaren und nichtskalierbaren Elementen geben. Doch trotz Denkern wie Braudel und Bohr und ihren Interventionen ist das Vorankommen der Menschheit so stark an die Skalierung geknüpft, dass den skalierbaren Elementen der Löwenanteil der Aufmerksamkeit zukommt. Das Nichtskalierbare wird zum Hindernis. Es ist also an der Zeit, den nichtskalierbaren Elementen mehr Aufmerksamkeit zu schenken, nicht nur als Gegenständen der Beschreibung, sondern auch als Ansporn zur Theoriebildung.“ (Tsing 2019: 58)

Diese Perspektive werde ich in Bezug auf mein Anliegen auf den nachfolgenden Seiten im Blick halten und wieder aufgreifen.

## 4.2 Die große Vision: Strukturwandel

Im April 2006 hatte das Ruhrgebiet den Zuschlag der EU für den Titel *Kulturhauptstadt Europas* im Jahr 2010 erhalten. Das war eine besondere Situation auf die im Ruhrgebiet bereits seit mehreren Jahren strategisch von einem Zusammenschluss aus wirtschaftlichen und politischen Akteuren hingearbeitet worden war. Bereits zu Beginn der 2000er Jahre kursierte der erste Vorschlag für eine Bewerbung des Ruhrgebiets auf den begehrten *EU*-Titel. Zuvor war in den Jahren 1998 und 1999 ein Projekt des *Initiativkreises Ruhr*<sup>61</sup> in Kooperation mit den Universitäten Duisburg und Dortmund und dem *Kommunalverband Ruhrgebiet* (später *Regionalverband Ruhrgebiet*) mit dem Titel „Regionalmarketing für das Ruhrgebiet: Internationale Erfahrungen und Bausteine für eine Region mit Zukunft“ durch geführt worden. In der Projektpublikation heißt es dazu:

„Der Strukturwandel des Ruhrgebietes muss erheblich beschleunigt werden, um die anhaltende Abkopplung der Region von der Entwicklung des Landes, des Bundes und vergleichbarer Ballungsräume endlich zu stoppen. Seit Jahren hinkt das Ruhrgebiet hinsichtlich der Entwicklung von Beschäftigung, Einkommen und Wertschöpfung, aber auch hinsichtlich Unternehmensgründungen, Innovationstätigkeit, Forschung und Entwicklung seinen Konkurrenten hinterher. (...) In den 70er- und 80er-Jahren konkurrierte das Ruhrgebiet mit dem Sauerland und Ostwestfalen, mit Ostfriesland, dem Bayrischen Wald und den Zonenrandgebieten um Subventionen und Strukturhilfen. (...) Heute konkurriert das *Ruhrgebiet* mit Rhein-Main, der Randstad Holland, mit Boston, Singapur und Osaka um Märkte, Unternehmen, Investitionen und hoch qualifizierte Arbeitskräfte.“ (Blotevogel / Güntner 1999: 11)

Eine der Maßnahmen, die zur Bewältigung dieser globalisierten marktwirtschaftlichen Herausforderungen und für die angestrebte Beschleunigung des „Strukturwandels“ vorgeschlagen wurde, war die Durchführung von Großprojekten wie der *Kulturhauptstadt Europas*. (Siehe Ebd.)

---

<sup>61</sup> Der *Initiativkreis Ruhr* wurde 1989 gegründet und besteht aus industriellen Großunternehmen mit Sitz im Ruhrgebiet, der Evangelischen Kirche Westfalen, den Universitäten Duisburg und Dortmund und weiteren Organisationen. Siehe *Initiativkreis Ruhr*, <https://i-r.de/initiativkreis/unsere-ziele> [29.03.2021].

Der Titel *Kulturhauptstadt Europas* ist eine *EU*-Initiative und wurde 1985 zum ersten Mal ins Leben gerufen.<sup>62</sup> Er wird seit dem jährlich an europäische Städte vergeben. Mittlerweile ist eine Vergabe an mehrere Städte gleichzeitig möglich. Die Länder werden Turnusmäßig seitens der *EU* benannt. Die Vergabe des Titels an eine Stadt erfolgt dann auf der Grundlage eines mehrstufigen nationalen Wettbewerbsverfahren, der Stellungnahme einer Jury der *EU*-Kommission und in Abstimmung mit dem *EU*-Parlament.<sup>63</sup>

Ursprünglich war das Programm der Kulturhauptstädte auf die Sommermonate bezogen. Im Jahr 1990 erweiterte die Stadt Glasgow als damalige Titelträgerin das Programm auf das gesamte Jahr, entwickelte eine systematische Imagewerbung und integrierte eine städtebauliche Dimension. Seit dem wird das Programm von allen nachfolgenden Städten ganzjährig geführt. Außerdem war Glasgow die erste Stadt mit einem industriellen Schwerpunkt, die ebenfalls wie das Ruhrgebiet seit den 1960er Jahren von umfassenden Prozessen der Deindustrialisierung geprägt war und noch ist, wie der Politikwissenschaftler Jürgen Mittag aufzeigt.<sup>64</sup> (Siehe Mittag 2008)

Das Glasgower Großevent wurde seitens des *Initiativkreises Ruhr*, des *Kommunalverbandes Ruhrgebiet* und der beteiligten Wissenschaftler\*innen als „Meilenstein in der Imageentwicklung und auch Stadterneuerung“ verstanden, wie Achim Prosek nachvollzieht. (Prosek 1999: 45) Im Rahmen des oben genannten Projektes wurde von Prosek eine Vergleichsstudie durchgeführt in der das Potential einer Bewerbung und Durchführung eines Kulturhauptstadtprojektes im Ruhrgebiet hinsichtlich der globalen Standortbewerbung als besonders erfolgsversprechend eingeschätzt wurde, daraufhin publiziert und politisch lanciert. Zudem sollte an die *Internationale Bauausstellung (IBA) Emscher Park*, die von 1989 bis 1999 im Ruhrgebiet statt gefunden hatten, im Sinne der Kontinuität und Beschleunigung des „Strukturwandels“ direkt angeknüpft werden. (Ebd.)

---

<sup>62</sup> Mit seiner Studie hat Daniel Habit anhand der Titelträger von 2006 und 2007 Patras, Sibiu und Luxemburg die *EU-Kulturhauptstadt*-Initiative als „kulturorientierte Gouvernementalität“ analysiert. Siehe Habit, Daniel (2011): *Die Inszenierung Europas? Kulturhauptstädte zwischen EU-Europäisierung, Cultural Governance und lokalen Eigenlogiken*, Münchner Beiträge zur Volkskunde, Münster, New York, München, Berlin: Waxmann Verlag.

<sup>63</sup> Siehe *Europäische Kommission*, Kulturhauptstädte: [https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture\\_de](https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture_de) [29.03.2021].

<sup>64</sup> Siehe *Europäische Union*, Amtsblatt der EU, L 304/1: Beschluss Nr. 1622/2006/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 24. Oktober 2006 über die Einrichtung einer Gemeinschaftsaktion zur Förderung der Veranstaltung *Kulturhauptstadt Europas* für die Jahre 2007 bis 2019. [29.03.2021].

Insbesondere mit der Bezugnahme zur Stadt Glasgow und zur *IBA Emscher Park* wurde der Vorschlag zur Bewerbung auf den *EU*-Titel *Kulturhauptstadt Europas* offiziell durch den Essener Kulturdezernenten Oliver Scheytt in die Kulturpolitik eingebracht. Da sich nur Städte für den *EU*-Titel bewerben können, übernahm zu Beginn der Bewerbungsphase nach einer Abstimmung der lokalen Kulturdezernent\*innen zwischen Bochum und Essen die Stadt Essen stellvertretend für das Ruhrgebiet die offizielle Bewerberrolle. (Siehe RUHR.2010 GmbH 2010)

Entwickelt werden sollte mit dem Großprojekt über einen Zeitraum von mehreren Jahren der globalisierte wirtschaftliche Standort Ruhrgebiet, der nun in Anlehnung an das Konzept der *Europäischen Metropolregion* als *Metropole Ruhr* ausgewiesen wurde.<sup>65</sup> (Siehe Scheytt 2011) Das Großprojekt sollte eine „zeitgemäße Interpretation von Struktur- und Kulturpolitik“ exemplarisch vorgeben und diese langfristig im Ruhrgebiet und in *NRW* befördern und implementieren, wie der Geschäftsführer Oliver Scheytt in der programmatischen Schrift proklamierte. (Ebd. 2011: 14) Damit war eine noch stärkere Verschränkung der Bereiche Kultur, Tourismus und Wirtschaft beabsichtigt, mit der in den 1980er Jahren begonnen worden war. Als erstes Bundesland erstellte *NRW* im Jahr 1991 einen „Kulturwirtschaftsbericht“, der die Situation und das wirtschaftliche Potenzial von Kunst und Kultur darstellte. Die Kultur- und Medienwirtschaft wurde als „dynamische Wachstumsbranche“ identifiziert, die den Umbau der Industriegesellschaft zur „Informations- und Wissensgesellschaft“ unterstützen soll, wie aus dem Schlussbericht Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ von 2007 hervorgeht. (Deutscher Bundestag 2007: 336f.) Diese Prozesse analysieren Rolf Lindner und Lutz Musner und zeigen auf, dass in

„den westlichen Großstädten die ‚stoffliche‘ Produktion der Stahl-, Kohle-, und Elektro-Ära zugunsten einer Form von Mehrwertschöpfung (verschwindet), die zunehmend von der Manipulation und überraschenden Verknüpfung von Daten und Informationsressour-

---

<sup>65</sup> Das Leitbild „Good Governance“ wurde im Verlauf der 1990er Jahre in Bezug auf seine räumlichen Aspekte diskutiert. Daraus entstand das Modell der „Metropolregion“. Diesem voraus ging das Konzept der "Stadtlandschaften". Dieses wurde überarbeitet und mit den Prinzipien des Neuen Steuerungsmodells verknüpft. Das Leitbild „Wettbewerbsfähigkeit stärken“ war grundlegend für diese Neuausrichtung in der Raumordnung und -entwicklung. Im Verlauf der Ministerkonferenzen für Raumordnung wurden in den Jahren 1995, 1997 und 2005 elf Metropolregionen ausgewiesen. Im Verlauf des *Kulturhauptstadtprojektes RUHR.2010* wurde im Jahr 2008 die *Metropolregion Rhein-Ruhr* ausgewiesen. Siehe *Initiativkreis Europäische Metropolregionen in Deutschland*: <http://www.deutsche-metropolregionen.org/ueber-ikm/hintergrund/> [29.03.2021].



cen abhängt. Die am meisten profitablen Rohstoffe des Spätkapitalismus kommen nicht aus der Natur, sondern aus der ‚Kultur‘. (...) In dieser neuen Konstellation gewinnt Kultur einen buchstäblich grundlegenden Stellenwert, der weit über den eines ‚weichen‘ Standortfaktors hinausgeht, wie er vor allem in den 1980er Jahren diskutiert wurde. (...) Sie bildet vielmehr das Fundament, auf dem das eigentliche Gebäude errichtet wird. (...) ‚Kultur‘ wird so zur Produktivkraft und wandert als Kern in immer mehr Güter und Dienstleistungen ein.“ (Lindner / Musner 2005: 26f.)

Im Ruhrgebiet markierte bereits die *IBA Emscher Park* neue politische, planerische, städtebauliche, architektonische und kulturelle Umgangsweisen mit den industriellen Brachen des Ruhrgebiets und war von ihren Protagonist\*innen als eine Möglichkeit verstanden worden eine grundsätzlich neue politische und wirtschaftliche Auseinandersetzung mit den Folgen der Deindustrialisierung und dem „Strukturwandel“ im Ruhrgebiet zu führen. Die *IBA* befand sich historisch am Übergang zu einem neuen politischen Verständnis staatlichen Handelns, staatlicher Organisation und Aufgabenfelder. Im Verlauf der 1980er war bundesweit ein grundlegend neues Verständnis staatlicher Zuständigkeit etabliert worden. Staatliche Aufgaben sollten nun verstärkt in privatwirtschaftliche Bereiche ausgelagert werden. Daraus folgte bekanntermaßen die Teilprivatisierung, Privatisierung und Umstrukturierung fast aller staatlichen Aufgabenbereiche und die Etablierung sogenannter Public-Private-Partnerships. (Siehe Lamping et al 2002)

Mit der *IBA Emscher Park* wurden die mit dieser politischen Programmatik verknüpften Strategien und unternehmerischen Praktiken lokal konkretisiert. Insbesondere mit der Gründung der Planungsgesellschaft *IBA Emscher Park GmbH* zu Beginn der Bauausstellung 1989 wurde die unternehmens- und wettbewerbsorientierte Programmatik unmittelbar umgesetzt. Erhofft wurde damit vorgeblich langsame bürokratische Vorgänge überholen und effektivere, sowie leistungs- und wettbewerbsorientierte Formen der Umsetzung erzielen zu können. Die *IBA Emscher Park* wurde deshalb als „Referenzmodell staatlicher Erneuerung“ ausgewiesen und unter dieser begrifflichen Konzeption von der Sozialwissenschaftlerin Heiderose Kilper untersucht. (Kilper 1999: 24ff)

Die Projekte fanden in der Emscher Region statt, einer Fluss- und Auenlandschaft im nördlichen Ruhrgebiet, die durch die Industrialisierung als stark belastet galt und noch gilt. Das Programm und die Leitprojekte sahen die Umgestaltung der Region in einen Landschaftspark vor – den *Emscher Park*. Erstmals wurden da-

mit von staatlicher Seite aus ökologische Fragestellungen an die Industrialisierung und Deindustrialisierung aufgeworfen und gestalterisch angegangen. (Siehe Sieverts 1997; Kilper 1999; Goch 2002)

In unterschiedlichen *IBA*-Projekten ging es zudem um die landschaftlichen und stadträumlichen Situationen, die insbesondere die Autobahnen 40 und 42 (*Ruhr-schnellweg* und *Emscherschnellweg*) seit ihrer Fertigstellung in den 1970er Jahren geschaffen hatten und um die „zersiedelte Struktur“ des Ruhrgebietes, wie der *IBA*-Leiter Karl Ganser formulierte.<sup>66</sup> Während im Rahmen des *Entwicklungsprogramms Ruhr* (1968-1973) der Ausbau dieser Autobahnen noch als „innovatives Strukturwandel-Programm“ realisiert und gefeiert worden war, wurden nun Umweltzerstörung und Lärmbelastung zum ersten Mal offiziell benannt. Eine der grundlegenden Thesen für die *IBA Emscher Park* lautete: „Die Landschaft in der Region ist zersiedelt, zerstückelt, zerstört.“<sup>67</sup> Ganser ging es deshalb in optimistischer Haltung darum, „die versteckten Qualitäten (der Siedlungsstruktur, Anmerk. KK) heraus (zu) präparieren.“ (Ganser in Sieverts 1997: 18) Ausgehend von diesem Verständnis wurde die bauliche und kulturelle Umnutzung der ehemaligen Industriestandorte entwickelt und befördert. Nach einer Erhebung des *Regionalverbandes Ruhr* lagen gegen Ende der 1970er über 2 500 ha an Zechen-, Gewerbe- und Verkehrsflächen im Ruhrgebiet brach. Sie sollten neuen wirtschaftlichen Nutzungsmöglichkeiten zugeführt werden. Aus diesem Grund wurde von der damaligen Landesregierung der *Grundstücksfonds Ruhr* gegründet. Auf diese Weise konnten die Industriebrachen aufgekauft, in staatliches Eigentum überführt und dann für neue Nutzungen zugänglich gemacht werden, wie aus dem Themenpapier 4 der *Allianz für die Fläche* hervorgeht. (Siehe Ministerium für Umwelt, Landwirtschaft, Natur- und Verbraucherschutz des Landes NRW, ohne Datum; Siebel 2004) Im Zeitraum von 1989 bis 1999 kam es zu einer Reihe von Gründungen im Kunst- und Kulturbereich und langfristigen Umnutzungen von ehemaligen Industriestandorten in „neue Kulturorte“ und touristische Attraktionen, die nun mit einem gezielten Marketing beworben wurden. Dazu zählen unter anderem die *Route der Industriekultur* sowie weitere „Routen“ durch das Ruhrgebiet, der Umbau der *Zeche Zollverein* in Essen zu einem Veranstaltungsort für zeitgenössischen Tanz in *PACT Zollverein* und die Umnutzung des Gasometers in Oberhausen in ein *Denkmal der Industriekultur*. Auch der *Ringlokschuppen Ruhr* ist einer

---

<sup>66</sup> Siehe *IBA Emscher Park*, [http://www.iba-emscherpark.de/pageID\\_2507085.html](http://www.iba-emscherpark.de/pageID_2507085.html) [28.03.2018].

<sup>67</sup> Ebd.

dieser „neuen Kulturorte“.<sup>68</sup> Er ging allerdings bereits zu Beginn der 1990er Jahre aus einem leerstehenden Bahnunterstellgebäude hervor. Er liegt wie *PACT Zollverein* an der *Route der Industriekultur*, welche diese Industriedenkmäler und „neuen Kulturorte“ thematisch und räumlich verbindet.<sup>69</sup> In ihrem abschließenden Empfehlungsschreiben forderte die IBA-Leitung die Initiierung eines dezentralen Kunstfestes:

„Die Internationale Bauausstellung Emscher Park (IBA) unter der Leitung von Prof. Karl Ganser endet nach zehnjähriger Entwicklungsarbeit und stellt die Frage nach den Perspektiven der von ihr für die Kultur entdeckten Industriedenkmäler. Gleichzeitig arbeitet die Nordrhein-Westfälische Landesregierung an Plänen, die der nachhaltigen internationalen Profilierung NRWs dienen. Die Diskussion umfasst den wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Strukturwandel. Eine wesentliche Anregung der IBA, ein dezentrales Kunstfest für das Ruhrgebiet zu schaffen, eröffnet die historische Chance: Die faszinierenden, vor dem Verfall geretteten und ins ästhetische Bewusstsein gerückten Hallen, still gelegten Zechen und Kraftwerke erweisen sich als prädestiniert für neue Formen künstlerischer Auseinandersetzung.“<sup>70</sup>

Dabei ist die Umnutzung von ehemaligen Industrieanlagen in „Kulturorte“ keine Erfindung des Ruhrgebietes. Andreas Reckwitz verweist in seiner Auseinandersetzung mit der „Kulturalisierung der Stadt“ auf das Feature „Living Big in a Loft“ des *Life*-Magazins aus dem Jahr 1970. In diesem Feature wird die Umnutzung von Industriegebäuden in New York erstmals publizistisch einem breiteren Massenpublikum vorgestellt.

„Das Leben (und Arbeiten, Anmerk. KK) im Loft im New Yorker Soho-Distrikt, wie es der *Life*-Artikel präsentiert, enthält eine Reihe von Merkmalen, die sich für die Transformation des Stadtraums in den folgenden Jahrzehnten als paradigmatisch herausstellen werden.“ (Reckwitz 2014: 270)

Damit spricht Reckwitz das Leitbild der „creative city“ an, welches insbesondere seit den 2000er zu einem weitreichend etablierten, normativen Ideal für die Stadt-

---

<sup>68</sup> Holger Bergmann, Audioaufzeichnung Pressekonferenz zur *Eichbaumoper*, 18.06.2009.

<sup>69</sup> Siehe *Ruhr Tourismus GmbH, Route der Industriekultur*, <https://www.ruhr-tourismus.de/de/industriekulturruhr/route-der-industriekultur.html> [29.03.2021].

<sup>70</sup> Siehe *Ruhrtriennale*, <https://www.ruhrtriennale.de/de/geschichte> [03.06.2017].

entwicklung und -planung wurde.<sup>71</sup> Diesem Leitbild liegt ein grundlegend positives und zugleich operatives Verständnis von „Kultur“ und „Kreativität“ zu Grunde – „eine vitalistische Konnotation des Dynamischen und Beweglichen“. (Ebd.: 279) Das sind auch die Konnotationen und Leitvorstellungen, die in Bezug gebracht wurden zum großen Vorhaben des Strukturwandels im Ruhrgebiet, wie aus den Empfehlungen von Ganser und den Rhetoriken der *RUHR.2010*-Protagonist\*innen deutlich wird. Aus der Forderung Ganser's ging genau deshalb die Initiierung der *Ruhrtriennale* im Jahr 2002 hervor, die mittlerweile das größte Kulturfestival des Landes *NRW* ist; auch die Protagonist\*innen des Kulturhauptstadtprojektes knüpften für ihr Vorhaben daran an und benutzten wiederum die *IBA Emscher Park* als argumentative Anknüpfung.

„Die IBA Emscher Park hat die Grundlage für die Kulturhauptstadt Europas *RUHR.2010* gelegt. Mit deren Bildern vom Wandel wurde die Bewerbung gewonnen, die allerdings neben der Emscher auch die weiteren Ost-West-Passagen Lippe, Hellweg und Ruhr als Spielachsen und damit den gesamten Ballungsraum aller 53 Städte in den Blick nahm.“ (Scheytt 2011: 15)

#### **4.2.1 Realisierung der Kampagne *RUHR.2010***

Für die Bewerbungsphase standen dem Kulturhauptstadtprojekt rund 350.000 Euro von staatlicher Seite aus zur Verfügung. Weitere 250.000 Euro wurden als privatwirtschaftliche Sponsorengelder eingeworben. Mit dem erfolgten Zuschlag im April 2006 wurde das Budget zur Vorbereitung und Durchführung in Bezug auf einen Zeitraum von fünf Jahren auf 60 Millionen Euro aufgestockt. Das Land und die Kommunen hatten sich für den Fall des erfolgreichen Zuschlags seitens der *EU* bereits im Jahr 2004 zu einem Anteil daran von 48 Millionen Euro verpflichtet. (Siehe Scheytt 2010; Pleitgen / Scheytt 2011)

Um einen Vergleich zu haben: Laut einer *EU*-Studie von 2013, die von Beatriz Garcia und Tamsin Cox durchgeführt wurde, lag das operative Budget von *RUHR.2010* letztlich bei rund 80 Millionen Euro. Dies war bis ins Jahr 2012 die

---

<sup>71</sup> Das wirtschaftlich-orientierte Leitbild der „creative city“ geht vor allem auf die Publikation „The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life“ des US-amerikanischen Ökonomen Richard Florida von 2002 zurück. (Siehe Florida 2002)

drittgrößte Summe aller Kulturhauptstadt-Ausgaben. Höhere Ausgaben haben (bis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Studie) lediglich Liverpool (2008) und Istanbul (2010) getätigt. (Siehe Europäische Union 2013)

Zusätzlich zur Landesverpflichtung von 2004 war es so, dass mit dem Regierungswechsel in *NRW* im Jahr 2005 die Zuständigkeit für „Kultur“ innerhalb der Landesregierung beim Ministerpräsidenten in der Staatskanzlei (Jürgen Rüttgers, *CDU*) angesiedelt wurde und damit symbolisch und organisatorisch oberste Priorität erhielt. Diesem Anspruch sollte wiederum finanziell gerecht werden, in dem die Kulturfördermittel des Landes bis zum Ende der Legislaturperiode 2010 schrittweise verdoppelt wurden. Am Ende des Prozesses sollten im Landeshaushalt für die Kulturförderung ungefähr 70,6 Mio. Euro mehr zur Verfügung stehen als dies 2005 der Fall war. Beginnend mit dem Jahr 2007 wurden diese zusätzlichen Mittel dafür verwendet, die neuen Programme, Projekte und Schwerpunktthemen der Landeskulturpolitik zu entwickeln und dazu zählte im Wesentlichen die Entwicklung und Durchführung der *Kulturhauptstadt Europas: RUHR.2010*. (Siehe Staatskanzlei des Landes Nordrhein-Westfalen 2008)

In diesem Sinne wurde das Kulturhauptstadtprojekt als „regionales Entwicklungsprojekt“ seitens des *Initiativkreises Ruhr* und dem *RVR* als Public-Private-Partnership co-konzipiert. Die 53 Städte und ihre Kulturinstitutionen, die dem *RVR* angehören sollten politisch und ökonomisch noch stärker vereint werden – der Titel *RUHR.2010* und das Motto „Wandel durch Kultur – Kultur durch Wandel“ sollten dies symbolisieren. (Siehe Frohne et al 2011; *RUHR.2010 GmbH* 2010)

Obwohl es mit *RUHR.2010* um „den Umbau der Industriegesellschaft“ ging, wurde das Projekt von Beginn an nach dem Vorbild eines industriellen Großunternehmens mit dem Ziel des Wachstums und Wettbewerbs aufgebaut und realisiert wie in der Projektpublikation „*RUHR.2010. Vom Mythos zur Marke*“ nachzulesen ist. In diesem Sinne wurden industrielle Prinzipien wie Expansionsfähigkeit, Formen konkurrierenden Wettbewerbs, Standardisierbarkeit und Skalierbarkeit übernommen und sollten in und mit allen assoziierten Projekten angewandt werden. (Siehe Frohne et al 2010)

Als grundsätzliche Herausforderung für ihr Vorhaben den wirtschaftlichen Standort *Metropole Ruhr* international zu bewerben sahen die *RUHR.2010*-Protagonist\*innen allerdings ein bestehendes „Imageproblem“, welches zuvor

seitens des *Initiativkreises Ruhr* benannt worden war. Diesem wollten sie mit einem „Imagewandel“ begegnen. *RUHR.2010* diente dazu das „Imageproblem“ öffentlich zu benennen und wurde gleichzeitig als Lösung des „Imagewandels“ beworben. Es ging dabei um öffentlich sichtbare Imagekampagnen, große Außenveranstaltungen und darum eindrucksvolle Kulissen und Bilder zu erschaffen.

„Mit dem Ruhrgebiet wurden Schwerindustrie, schlechte Luft, abgewrackte Städte und vergiftete Natur in Verbindung gebracht. Fußball auch noch, aber Kultur so gut wie gar nicht. Dieses Handicap musste mit Aufsehen erregenden Projekten überwunden werden.“ (Pleitgen / Scheytt 2011: 5)

Für diese professionelle Praxis der Bildproduktion hat Färber den Begriff des „urban imagineering“ vorgeschlagen. Mit Verweis auf Sharon Zukins Konzept der „städtischen Ökonomie der Symbole“ (Zukin 1995) entwickelt Färber anhand der Unterscheidung zwischen dem Imaginären und den Images einer Stadt dieses Praxisverständnis, welches sie als „urbanes imagineering professionalisierter Akteursgruppen“ bezeichnet. (Färber 2008: 282f.) Sie betont in diesem Zusammenhang, dass Wechselverhältnis zwischen den Vorstellungen (Imaginationen), die in und mit Architektur, Literatur, Film und anderen künstlerischen Medien, Formaten und alltäglichen Erzählungen über eine Stadt erlebt und vermittelt werden und den medialen Repräsentationen (Images), die gezielt für die Distribution und den Konsum produziert werden. Über diese wechselseitige Verbindung zwischen dem Imaginären (den Imaginationen) und Images sind sich die professionellen Akteursgruppen wiederum selbst bewusst, wie aus der obigen Beschreibung von Pleitgen und Scheytt deutlich hervorgeht. Imaginationen zum *Ruhrgebiet* wurden von den *RUHR.2010*-Protagonist\*innen strategisch verknüpft und verwendet, um ein stimmiges Image zu erzielen. Aus diesem Grund wurde kurz nach der EU-Vergabe des Titels im April 2006 die *RUHR.2010* GmbH gegründet, welche die strategische Entwicklung und Organisation des Projektes übernahm. Sie setzte sich aus der Stadt Essen, dem *RVR*, dem Land *NRW* und dem *Initiativkreis Ruhr* zusammen. Die Geschäftsführer der GmbH Oliver Scheytt und Fritz Pleitgen agierten ab diesem Zeitpunkt als Entscheidungsträger und Hauptrepräsentanten von *RUHR.2010*, was sie allerdings zuvor auch schon waren.

Eine Hauptaufgabe, in die erhebliche personelle und finanzielle Ressourcen investiert wurden, war im Sinne des „Imagewandels“ der Aufbau eines stimmigen

Markenimages und das einheitliche und kontinuierliche Marketing. Zwischen 2006 und 2008 wurden dafür sogenannte „Markenworkshops“ durchgeführt mit dem Ziel die Marke „*RUHR.2010*“ zu profilieren und positionieren. Dabei ging es um die sogenannte Binnenwerbung, die Erfassung von „Zielgruppen“ und um kulturtouristische Kampagnen, die an ein internationales Publikum adressiert wurden. Für die Erstellung des visuellen Erscheinungsbildes und die Begleitung der verschiedenen „Imagekampagnen“ und Marketingmaßnahmen wurde zusätzlich eine Essener Werbeagentur beauftragt.

„(...) Marketing und Kommunikation (gehörten) zu den Kernaufgaben der *RUHR.2010* GmbH und standen nach der Programmgestaltung an zweiter Stelle der definierten Ziele und Aufgaben. (...) Die Marke *RUHR.2010* sollte mit Inhalten gefüllt und bekannt gemacht sowie das Programm im In- und Ausland vermarktet werden. (...) Fest stand, dass auch Special Interest Marketing bedient werden musste, also diejenigen Zielgruppen und -personen identifiziert werden sollten, die vom Programm jeweils in besonderem Maße angesprochen wurden.“ (Frohne 2010: 45)

Es ging darum, festzustellen wie die Bevölkerung als „Zielgruppen“ strukturiert werden kann, um „darauf aufbauend Strategien zu entwickeln, wie sie angesprochen und zur Teilnahme angeregt werden konnte“. (Ebd. 47) Auf der Grundlage von Umfragen, die im Auftrag der *RUHR.2010* GmbH von der Universität Hildesheim und dem *Zentrum für Kulturforschung* mit Sitz in Sankt Augustin durchgeführt wurden, wurde die Bevölkerung in „Kulturtypen“ eingeteilt und eine „Kulturnutzertypologie“ erstellt. (Ebd. 47f.)

Partizipation wurde von der *RUHR.2010* GmbH Marketingabteilung als Teilnahme an einem vorgegebenen Kulturprogramm verstanden. Allgemeine oder spezifische Mitbestimmungs- und Entscheidungsmöglichkeiten in Bezug auf die Organisation, die Inhalte und Programmentwicklung waren für die betroffene Bevölkerung nicht vorgesehen. Die Bewohner\*innen und Besucher\*innen des *Ruhrgebiets* wurden als „Kulturkonsument\*innen“ der „Marke *RUHR.2010*“ verstanden und adressiert. (Siehe Ebd.)

Welches Verständnis von „Kultur“ wurde mit und von *RUHR.2010* protegiert?

Zwar wurde von den *RUHR.2010*-Protagonist\*innen ein symbolischer Bezug hergestellt zur „Neuen Kulturpolitik“ der 1970er und zur Soziokultur der Arbeiter\*innen des Ruhrgebietes aber es ging mit dem Kulturhauptstadtprojekt

*RUHR.2010* um ein grundlegend anderes Verständnis von Partizipation, ‚Kultur‘ und Kulturpolitik als noch in den 1970er Jahren. Es wurde mit der symbolischen Bezugnahme seitens *RUHR.2010* vielmehr versucht eine eigene kongruente Genealogie von Kulturpolitik im Ruhrgebiet herzustellen und zugleich eine Abgrenzung zu vorherigen Zeiten und Politikstilen vorgenommen, die als nicht mehr zeitgemäß und wirtschaftlich rentabel dargestellt wurden. Tatsächlich ist es so, dass Kulturpolitik als eigenständiger Politikbereich erst in den 1960er und 1970er Jahren etabliert wurde. (Sievers / Föhl 2014) Kulturpolitik wurde unter anderem ausgehend von damaligen Kulturdezernenten des Ruhrgebietes wie Hilmar Hoffmann in Oberhausen von 1965 bis 1970 und Alfons Spielmann in Dortmund von 1962 bis 1974 als *Neue Kulturpolitik* mit der Formulierung ‚Kultur für alle‘ in Bezug auf ihre gesellschaftliche und insbesondere demokratische und emanzipatorische Verantwortung verstanden und verhandelt. Insofern war diese Programmatik auch als eine Forderung nach einer „Kultur für alle von allen“ zu verstehen. Es ging darum, im Sinne eines erweiterten Kulturverständnisses „eine Verbesserung des allgemeinen kulturellen Niveaus herbeizuführen“ und einen „Zusammenhang zwischen kultureller Entfaltung und berufsorientierter Qualifikation“ herzustellen. (Hoffmann 1979: 14) Deshalb waren insbesondere die Bereiche der Bildung und Weiterbildung für Hoffmann zentrale Aufgabenfelder dieser *Neuen Kulturpolitik*.

Den *RUHR.2010*-Protagonist\*innen ging es, wie bereits beschrieben, um einen ganz anderen Ansatz; es ging vielmehr um die Dynamisierung der Wirtschaftszweig „Kultur“, einer Steigerung ihrer wirtschaftlichen Rentabilität und einer internationalen Profilierung des Wirtschaftsstandortes *Metropole Ruhr* im globalisierten Standort- und Städtewettbewerb.



## 4.2.2 Kulturelle Profilierung und Etablierung eines räumlichen Ordnungsmusters

An der „kulturellen Profilierung“ des Ruhrgebietes wie sie von und mit *RUHR.2010* strategisch betrieben wurde, wurde bereits seit den 1990ern mit dem Förderinstrument der *Regionalen Kulturpolitik* gearbeitet. Die *Regionale Kulturpolitik* wurde 1996 als Ergänzung zu den bestehenden landes- und kommunalen Förderungsformen etabliert wie dem 1974 gegründeten *NRW KULTURsekretariat*.<sup>72</sup> Für die Umsetzung der *Regionalen Kulturpolitik* wurde das Land NRW in elf „Kulturregionen“ eingeteilt. Die räumliche Zuordnung für die „Kulturregion Ruhrgebiet“ wurde anhand der dem *RVR 53* zugehörigen Städte getroffen. (Deutschert Bundestag 2007: 94)

Der *RVR* hat im Ruhrgebiet einen besonderen Stellenwert als politisch-ökonomischer Akteur. Auf ihn gehen überhaupt erst die „räumlichen Konturen“ und die Namensgebung des Ruhrgebiets zurück, wie Goch in seiner Studie zur Geschichte des strukturellen Wandels im Ruhrgebiet aufzeigt. Mit seiner Gründung in den 1920er Jahren setzte sich die Bezeichnung Ruhrgebiet durch und löste ältere Bezeichnungen wie Ruhrrevier ab. Über die Jahrzehnte entstand ein „regionaler politischer Handlungsraum“, der mit einem kulturellen Selbstverständnis der lokalen Bevölkerung wechselseitig verbunden ist. (Goch 2002: 24)

Die Fördermittel der *Regionalen Kulturpolitik* werden durch die 1998 gegründete *Kultur Ruhr GmbH* verwaltet und projektbezogen eingesetzt.<sup>73</sup> Diese fördert auch die *Ruhrtriennale* und die *Duisburger Akzente*. Ein Koproduzent und Austragungsort der *Ruhrtriennale* war für mehrere Jahre der *Ringlokschuppen Ruhr*.

Mit dem Förderinstrument der *Regionalen Kulturpolitik* werden Projekte gefördert, die das „Kulturprofil“ der jeweiligen „Kulturregion“ mittragen. Das vorgegebene „kulturelle Profil“ der „Kulturregion Ruhrgebiet“ wird dabei „im Zeichen des Strukturwandels“ gesehen. Die Projekte sollen kooperativ sowie städte-, institutionen-, und spartenübergreifend sein und insbesondere „neue Formen der Zu-

---

<sup>72</sup> Das Konzept der „Region“ wurde den wirtschaftspolitischen Strategien der „Regionalisierung“ und „Dezentralisierung“ entlehnt. Seit den späten 1960er Jahren wurden mit der „regionalisierten Strukturpolitik“ industriebezogene Maßnahmen wie das *Entwicklungsprogramm Ruhr* von 1968 bis 1973, die *Zukunftsinitiative Montanregion* ab 1987 und die *Zukunftsinitiative der Regionen Nordrhein-Westfalens* ab 1989 umgesetzt. (Siehe Kilper 1999: 84).

<sup>73</sup> Die *Kultur Ruhr GmbH* verwaltet seit 2011 den Nachlass von *RUHR.2010*. Siehe hierzu auch die Untersuchungen von Gesa Ziemer und Vanessa Weber. (Siehe Ziemer/Weber 2015)

sammenarbeit zwischen Wirtschaft und Kultur“ aufzeigen.<sup>74</sup> Mit *RUHR.2010* wurde dieses „kulturelle Profil“ im Sinne der Kontinuität bestehender Strukturen sowie Inhalte und der Beschleunigung des „Strukturwandels“ aufgegriffen und für das eigene strategische Marketing genutzt. In einer plakatierten „Imagekampagne“ für *RUHR.2010* (um nur ein Beispiel zu nennen) hieß es: „Zu uns kommt man als Gast und geht als Kumpel“; „Früher wurde Kohle bei uns gefördert. Heute Kultur.“ (Scheytt 2011: 23)

Die „Plastikwörter“, die für die aus der *Regionalen Kulturpolitik* fortgesetzten und weiter entwickelten *RUHR.2010*-Programmatik verwendet wurden, waren „Intervention“, „Partizipation“, „Kooperation“ und „Aktivierung“. Mit Adam und Vosterau lässt sich auch von Begriffen sprechen, die Politisches formieren bzw. koformieren. (Siehe Adam / Vosterau 2018) Sie haben eine eigene Wirkmacht, weil sie formbar sind und tragen als gezielte und zugleich unscharfe Rhetorik dazu bei, Akteure zu mobilisieren.

„RUHR.2010 versteht Intervention zum einen als wirkliche Eingriffe in Bestehendes: in Strukturen, die bauliche und soziale Situation, Image-Stereotype und Identitätsprozesse. Doch ist die Intervention nicht immer eine gegenläufige, provozierende Aktion, sondern folgt vielfach dem Leitbild der Vermittlung – der Vermittlung zwischen verschiedenen Institutionen und Akteuren, der Vermittlung neuer Sichtweisen und Perspektiven auf Vorhandenes, der Vermittlung eines anderen oder neuen Verständnisses von Kunst und Kultur(en). Es geht um Aktivierung, um Motivation, um Partizipation und Progression für, im und auch über das Kulturhauptstadtjahr hinaus. (...) Durch die Intervention von RUHR.2010 erkennen auch die etablierten Kulturinstitutionen diesen Mehrwert und engagieren sich für RUHR.2010 nicht mehr in Konkurrenz zueinander, wie bislang meist, sondern als gleichberechtigte, miteinander kooperierende Partner.“ (Scheytt / Beier 2009: 43)

Damit diese politische Programmatik im Jahr 2010 und darüber hinaus gelingen würde und ein stimmiges Image produziert werden konnte, wurden in den Jahren zuvor „Referenzprojekte“ initiiert. Diese hatten „Vorbild- und Modellcharakter“, erhielten eine zusätzliche Förderung und dienten als Vorbereitung für die erfolgreiche „Konzertierung aller geplanten Aktivitäten und Kampagnen“ im Jahr 2010, so der Geschäftsführer Scheytt zu dieser Umsetzungsstrategie. (Scheytt 2010: 17)

---

<sup>74</sup> Siehe Regionale Kulturpolitik Nordrhein Westfalen, Kulturregion Ruhrgebiet, <https://www.regionalekulturpolitiknrw.de/die-kulturregionen/ruhrgebiet/> [29.03.2021]

Aus diesem Grund startete das *Schauspiel Essen* seine Spielzeit 2008/2009 mit der Imagekampagne *Glückliche Orte*. Dazu gehörte die *Eichbaumoper*, durch die die U-Bahnstation *Eichbaum* als „glücklicher Ort“ ausgewiesen wurde. In der Zeitung des *Schauspiel Essen* konnte man dazu lesen:

„Das Theater zeichnet sich aus, dass es seinen Ort jeden Abend neu erfinden kann und muss. (...) Und doch bleibt es als Stadttheater im besten Sinne immer mit dem Ort verbunden, an dem es sich befindet. (...) Und so wie das Theater mit seinen Geschichten und Vorstellungen jeden Abend eine neue Topografie schreibt, eine neue ‚Geländezeichnung‘ der Welt entwirft, entsteht vielleicht durch ‚Glückliche Orte‘ auch eine neue Topografie der Stadt. (...) So lebendig und spannend, dass diese am Ende sogar Kulturhauptstadt werden. (...) Jetzt verändern nicht Künstler die Stadt, sondern die Bewohner werden aktiv. Jeder Essener und jede Essenerin, Besucher, Reisende und Passanten erinnern sich an einen Moment des Glücks in Essen. Jede Geschichte, die sie erzählen, ist eine Intervention im öffentlichen Raum. Jeder ‚Glückliche-Orte-Wimpel‘, der in Essen aufgehängt wird, verändert die Stadt.“ (*Schauspiel Essen* 2008: 2 ff)

Auf einer Internetseite wurden die fotografierten Wimpel und Geschichten kuratorisch versammelt und ausgestellt.<sup>75</sup> Auf diese Weise wurden die Essener\*innen, Besucher\*innen, Reisende und Passant\*innen zu Koproduzent\*innen des professionellen „Urban Imagineering“, welches zur Bewerbung von *RUHR.2010* eingesetzt wurde.

Das *Schauspiel Essen* ist ein Ensemble-Theater. Die Inszenierungen finden üblicherweise im klassischen Theaterraum mit professionellen Darstellern statt. Seit 2005 leitete Anselm Weber als Intendant das Theater. Zuvor war er unter anderem in Frankfurt am Main als Theater- und Opernregisseur tätig gewesen. Das *Schauspiel Essen* gehört zur *Theater und Philharmonie Essen GmbH (TUP)*. Diese vereint insgesamt fünf Häuser. Das sind neben dem *Schauspiel Essen* das *Aalto-Musiktheater*, das *Aalto Ballett Essen*, die *Essener Philharmoniker* sowie die *Philharmonie Essen*. Die *TUP* ist damit einer der größten Theaterbetriebe in Deutschland. Neben der großen Bühne, gibt es im zweiten Stock des *Schauspiel Essen* die *Heldenbar*. Sie ist sowohl Bühne als auch Bar und wird für Diskussionsrunden, Kochsessions, Konzerte und Parties genutzt. Mit der Einrichtung und Etablierung der *Heldenbar* öffnete sich das *Schauspiel Essen* als Veranstalterin

---

<sup>75</sup> Die Webseite wurde zwischenzeitlich eingestellt und kann nicht mehr aufgerufen werden.

für Formate jenseits der klassischen Theatervorführungen und adressiert damit ein Publikum, welches eben nicht nur an klassischen Aufführungen interessiert ist. Weber führte außerdem im Jahr 2005 das Format der „Stadtprojekte“ ein. Er begründete dies mit dem bereits erfolgten Wandel der Aufführungsformen des Theaters und der damit verbundenen Notwendigkeit „die eigenen Grenzen zu verschieben“, um ein „zentraler Ort der Auseinandersetzung“ in der Stadt und der Region zu sein. (Weber 2008: 3) In diesem Sinne stand die *Eichbaumoper* in einer Reihe von „Stadtprojekten“ die das *Schauspiel Essen* in diesem Zeitraum realisierte. Dazu gehörte die erwähnte Imagekampagne *Glückliche Orte* und das Projekt *Home Stories – Geschichten aus der Heimat* welches im Jahr 2006 mit dem Preis *Soziale Stadt* ausgezeichnet wurde.<sup>76</sup> (Siehe Reich 2009)

Zu einem bedeutenden *RUHR.2010*-Referenzprojekt gehörte das zweijährige Projekt *Paradoxien des Öffentlichen* welches im Rahmen der *Duisburger Akzente* im Jahr 2007 seinen Auftakt nahm. *raumlabor* führten eine Stadterkundung mit dem Titel *Duismülsen* durch und präsentierten in diesem Rahmen den Film *U(topie)18*. Mit beiden Beiträgen thematisierten sie die Planungs- und Baugeschichte der A40 und U18 und die Lebensrealitäten der Anwohner\*innen entlang dieser Trassen.

Den Dokumentarfilm *U(topie)18* drehten *raumlabor* in den Herbst- und Winterwochen 2006 und 2007 mit dem Filmregisseur Florian Riegel und einem interdisziplinären Team aus drei freien Mitarbeiterinnen. Sie sichteten Pläne und Modelle in den Archiven der Verkehrsgesellschaften, interviewten Expert\*innen aus Verwaltung, Politik, Planung und Architektur zur Planungs- und Baugeschichte der Verkehrsstrassen A40 und U18 und sprachen mit Anwohner\*innen und Betroffenen über ihre Alltagsrealitäten und Sehnsüchte – damit griffen sie das vorgegebene Thema „Hoffnung“ auf. In dem Film wurden diese verschiedenen Sichtweisen der Expert\*innen, Laien und Betroffenen dann bildtechnisch als Doppelprojektion gegenüber gestellt.

---

<sup>76</sup> Gemeinsam mit 20 Jugendlichen aus dem *Essener* Stadtteil Katernberg entwickelte der Regisseur Nuran David Calis das Stück zu ihren Lebensbedingungen. Gefördert wurde das Projekt über das Programm *Soziale Stadt NRW*. Es war eingebunden in das Stadtteilprojekt Katernberg, wurde begleitet vom Büro für Stadtentwicklung und erhielt Unterstützung von weiteren sozialer Institutionen. (Siehe Reich 2009).

Der Film wurde von ihnen als „*Methode, eine Art Werkzeug, um dem Phänomen dieser Autobahn (A40, Anmerk. KK) und dieser Situation auf den Grund zu kommen*“ eingesetzt.<sup>77</sup>

Das Referenzprojekt *Paradoxien des Öffentlichen* war als ein künstlerischer Wettbewerb konzipiert. Denn trotz der programmatischen Aufforderung zur Kooperation standen die Kulturinstitutionen und Kulturschaffenden nach wie vor in Konkurrenz zueinander. Denn die Förderung und die Teilnahme an „Referenzprojekten“ und am Kulturhauptstadtprogramm waren grundsätzlich als Wettbewerbe organisiert und erfolgten auf der Grundlage der oben genannten Kriterien nach Abstimmung einer Experten-Jury. Die Projekte mussten dieser ausgewiesenen Programmatik entsprechen – auch bereits in den Jahren zuvor – und sich räumlich in einem etablierten „Ordnungsmuster“ bewegen. Dieses umfasste Abschnitte der Autobahnen 40 und 42 sowie fünf Areale der Städte Duisburg, Oberhausen, Essen, Bochum und Dortmund. (Siehe Scheytt 2011)

Mit der Beauftragung an *raumlabor* seitens der Theatermachenden „*in der Peripherie zwischen den Städten Mülheim und Essen nach Hoffnung zu suchen*“ wurden diese räumlichen Vorgaben (Ordnungsmuster) von *RUHR.2010* aufgegriffen. Die „*Peripherie zwischen Mülheim und Essen*“ war festgelegt worden, da weder der *Ringlokschuppen Ruhr* noch das *Schauspiel Essen* räumlich und symbolisch mit der Beauftragung benachteiligt oder bevorzugt werden sollte. Die „*Suche nach Hoffnung*“ in der Beauftragung an *raumlabor* war vom *Schauspiel Essen* eingebracht und resultierte aus dem laufenden Spielzeit-Thema. In Bezugnahme zu *RUHR.2010* setzte sich das *Schauspiel Essen* seit 2005 mit dem Leitthema „Glaube, Liebe, Hoffnung“ auseinander. Dabei ging es jeweils um „Migrations-Bewegungen“ und „den Strukturwandel im Ruhrgebiet“. (Siehe Schauspiel Essen 2008)

Die genannten Referenzprojekte, die Umsetzung der Projekte und Programme für und von *RUHR.2010* erfolgte dezentral mittels eingesetzter Mentor\*innen und Städtebeauftragten. (Das Marketing und die strategische Programmentwicklung von *RUHR.2010* waren über die GmbH organisiert.) So war die Kuratorin der *Duisburger Akzente* und Projektleiterin von *Paradoxien des Öffentlichen RUHR.2010*-Kulturbeauftragte der Stadt *Duisburg*. Der Leiter des *Ringlokschuppen Ruhr* war Städtebeauftragter der Stadt *Mülheim* und übernahm die Mentorenschaft im The-

---

<sup>77</sup> Siehe Interview mit Matthias Rick, 21.05.2009

menfeld *Interkultur*. (Siehe Frohne et al 2010; RUHR.2010 GmbH 2011)

Von diesen Kulturschaffenden in leitenden Positionen wurden Gruppen und Persönlichkeiten aus dem Ruhrgebiet, deutschlandweit und international gesucht, die zur *RUHR.2010*-Programmatik und zur Profilierung des Ruhrgebiets passten und zu einer Teilnahme an Wettbewerben für Referenzprojekte oder direkt projektbezogen eingeladen. *raumlabor* waren zum Zeitpunkt der Einladung mit und durch ihre vorherigen Projekte bereits etabliert und seit mehreren Jahren professionell tätig und hatten sich mit ihren Inhalten und Arbeitsweisen in der Rolle mit dem Etikett „etablierte professionelle Underdogs“ im Kunst- und Kulturbetrieb erfolgreich positioniert, wie ich in Kapitel 3 aufgezeigt habe. Das Etikett steht in wechselseitiger Verbindung mit einer Dimension des Imaginären: Das Etikett intensiviert eine bereits plausibilisierte Vorstellung, dass *raumlabor* mit ihren Projekten *das Neue – das Andere – das Differente – das Einzigartige – das Originelle – das Spektakuläre – das Sensationelle machen*. Diese lange Liste und Begriffssteigerung formuliere ich wohlüberlegt. Sie spiegelt das Etikett „etablierte professionelle Underdogs“ und potenziert dieses als auch die Positionierung von *raumlabor* im globalisierten Architekturmarkt und Kunst- und Kulturbetrieb sowie die Positionierung ihrer Auftraggeber\*innen und Kooperationspartner\*innen. Sie adressieren und potenziieren sich wechselseitig in diesen Rollen und Etikettierungen. Das Ruhrgebiet wurde in den politischen Rhetoriken der *RUHR.2010*-Protagonist\*innen nicht ohne Stolz immer wieder als ein „Underdog“ mit Tradition und Geschichte im globalisierten Städtewettbewerb dargestellt, wie ich weiter oben aufgezeigt habe. Zum Image des „Underdog-Ruhrgebiet“ und zum spektakulären Imagewandel des Ruhrgebiets wie er von den *RUHR.2010*-Protagonist\*innen angestrebt wurde, passten *raumlabor* genau deshalb. Im Jahr 2004 war ihre Umnutzung eines leerstehenden Hallenser Plattenbau-Wohnhochhauses in das *Hotel Neustadt*, welches mit und für Jugendliche betrieben wurde, sechs Wochen gefeiert worden. Mit ihren Beiträgen für das Projekt *Volkspalast* hatten sie gezeigt, dass ihre Projekte „eine Offenheit für lustvolle, unkomplizierte oder spontane künstlerische Arbeit“ ermöglichen und mit den „geringsten finanziellen Mitteln“ zu realisieren sind. (raumlaborberlin 2008: 106)

*raumlabor* wurden aus diesen Gründen im Jahr 2005 zur Teilnahme am Symposium *Free Rules* und dem Projekt *PubliCity. Constructing the Truth* eingeladen. Beide Referenzveranstaltungen wurden von der Festivalkuratorin in Kooperation

mit dem *NRW KULTURsekretariat* veranstaltet und thematisierten, welche Kunst im öffentlichen Raum das Kulturhauptstadtjahr braucht. Die Projektbeiträge wurden wiederum im Rahmen der *Duisburger Akzente* im Jahr 2006 umgesetzt. *raumlabor* realisierten hierfür das *Küchenmonument* in Kooperation mit dem *Ringlokschuppen Ruhr*. (Siehe Dinkla 2006)

Die *Duisburger Akzente* wurden 1977 als Theatertreffen gegründet. Seitdem wurde das Festival zu einer spartenübergreifenden Kulturveranstaltung weiterentwickelt und verbindet mittlerweile die Bereiche Theater, Musik, Tanz, Bildende Kunst und Kunst im öffentlichen Raum. Es ist neben der Ruhrtriennale eines der größten und anerkanntesten Festivals in Nordrhein-Westfalen. Dieser zunehmenden Bedeutung wurde von Seiten der Kulturpolitik bereits 1995 Ausdruck verliehen, in dem „*die Akzente*“ (so der übliche Sprachgebrauch) den Status eines *Kulturfestivals des Landes* erhielten. Seit dem erhält das Festival besondere Förderung und gewann zunehmend an weiterer Renommee für seine Veranstalter\*innen und Teilnehmer\*innen.<sup>78</sup> Neben traditionellen Spielstätten wie Theatern und Museen werden bereits seit den 1990er Jahren Industriebrachen, leerstehende Läden in der Duisburger Innenstadt oder freie Flächen im Innenhafen mittels „künstlerischer Interventionen“ für die Dauer von drei Wochen „bespielt“. Gerade den scheinbar „unwirtlichen Orten“ sollen damit „ästhetische Funktionen“ gegeben werden. (Grosse-Brockhoff 2006: 7) Von den beteiligten Kulturschaffenden wird von Seiten der städtischen Veranstalter\*innen erwartet, dass sie öffentliche Orte und Räume aus ihrer „Funktionsgebundenheit“ herauslösen, damit der „Stadtraum lebenswert und lebendig bleibt“. (Janssen 2006: 8)

Das *Küchenmonument* habe ich bereits in Kapitel 3 ausführlicher beschrieben. Die räumlichen und materiellen Eigenschaften dieser pneumatischen Architektur begeisterten sowohl Festivalteilnehmer\*innen, die Festivalkuratorin, den künstlerischen Leiter des *Ringlokschuppen Ruhr*, die Vertreter\*innen der veranstaltenden Städte und *raumlabor* selbst. Das *Küchenmonument* wurde aufgrund seiner städte-, institutionen- und spartenübergreifenden Ausrichtung in besonderer Weise gewürdigt und erhielt im Hinblick auf die Programmatik und erfolgreiche Umsetzung von *RUHR.2010* „Modellcharakter“ für zukünftige Projekte im Ruhrgebiet.<sup>79</sup> Der Duisburger Kulturdezernent Karl Janssen betitelte *raumlabor* als „neue Stars der Kunstszene“ und erklärte, dass

---

<sup>78</sup> Siehe *Duisburger Akzente*, <http://www.duisburger-akzente.de/de/archiv.php> [29.03.2021].

<sup>79</sup> Interview mit Matthias Rick, 21.05.2009.

„ambitionierte Projekte wie ‚PubliCity‘ (auf lange Sicht) nur dann so erfolgreich wie jetzt durchgeführt werden (können), wenn Städte schon heute im Blick auf das Kulturhauptstadtjahr 2010 regionale Kooperationen eingehen. Ich freue mich, dass wir das mobile Monument von raumlabor als Koproduktion mit der Stadt Mülheim und dem Ringlokschuppen realisieren konnten.“ (Janssen 2006: 8f.)

Diese Situation in den Jahren 2005 bis 2006 (und auch danach) stellte sich für *raumlabor* als eine günstige Gelegenheit dar, eigene Interessen und Projekte im Ruhrgebiet weiterhin umsetzen zu können, indem sie diese fortan mit *RUHR.2010* in Verbindung brachten und regionale Kooperationen eingingen. In einem Gespräch mit der Architektur-Zeitschrift *Archplus* aus dem Jahr 2003 erklärte der *raumlabor*-Architekt Benjamin Förster-Baldenius diesen Ansatz so – „Lernen von Raumlabor heißt, öffentliche Kulturgelder sinnvoll einzusetzen.“ – und gab als Beispiel dafür das Projekt *Club der Nichtschwimmer*, welches sie in Graz aus Geldern der *Kulturhauptstadt Europas 2003* finanziert hatten. (raumlaborberlin in *archplus* 2003: 20)

Während der Vorbereitungsphase von *Duismülsen* und *U(topie)18* hatten Matthias und Jan den neuen Intendanten des *MiR* in Gelsenkirchen kennen gelernt. Das war ein Zufall, aber eben doch kein ganz so zufälliger Zufall, wie sich Matthias in unserem Interview im Mai 2009 erinnerte.<sup>80</sup> Dass sie sich kennen lernten war nicht direkt beabsichtigt oder geplant, aber aufgrund des ähnlich gelagerten Interesses und dem Besuch gleicher Veranstaltungen, wurde ein Kennenlernen möglich. Der Intendant sollte in der Spielzeit 2008/2009 nach Gelsenkirchen wechseln. Sie vereinbarten ein Treffen, in dem sie das *MiR* als weiteren Partner für die *Eichbaumoper* anfragten. Als neuer Intendant des *MiR* bekundete Michael Schulz sein Interesse an einer Kooperation mit *raumlabor*, dem *Ringlokschuppen Ruhr* und dem *Essen* für das Projekt *Eichbaumoper*. Denn mit der Präsentation von *U(topie)18* und der Umsetzung von *Duismülsen* war die Kooperation mit den *Duisburger Akzenten* und der Kuratorin Söke Dinkla beendet. Das Projekt *Eichbaumoper* wurde nun offiziell in dieser neuen Konstellation auf den Weg gebracht und nahm mit dieser neuen Konstellation bestehend aus *raumlabor*, dem *Ringlokschuppen Ruhr*, dem *Schauspiel Essen* und dem *Musiktheater im Revier* in Gelsenkirchen seinen Anfang und wurde fortan als „die große Vision: *Eichbaum*

---

<sup>80</sup> Siehe Interview mit Matthias Rick, 21.05.2021.



*muss Oper werden!*“ kommuniziert.<sup>81</sup> Hinsichtlich einer Finanzierung war der Zeitraum für die Kooperationspartner\*innen günstig, da mit *RUHR.2010* die einschlägigen Stiftungen noch intensiver als zuvor mobilisiert wurden, Projekte, die den vorgegebenen Parametern entsprachen zu fördern. Für das Projekt *Eichbaumoper* konnten Fördergelder über die *Kunststiftung NRW*, die *Bundeskulturstiftung* und im Projektverlauf weitere Gelder der *Stiftung Mercator* und der *Vodafone Stiftung* eingeworben werden. Zudem gab es lokale Firmen, die als Sponsoren auftraten. *raumlabor* hatten in einem Zeitraum von rund zwei Jahren in Verbindung mit *RUHR.2010* drei Projekte (das *Küchenmonument*; die Stadterkundung *Duismülsen* und den Film *U(topie)18*) realisiert und ein viertes (die *Eichbaumoper*) auf den Weg gebracht.

### **4.1.3 Modellprojekte: Skalierung der großen Vision**

Die Ausweisung des *Küchenmonuments* als Projekt mit „Modellcharakter“ war eine politische Rhetorik und Strategie mit der vordergründig Innovatives und Originelles sichtbar gemacht werden sollte, um die erfolgreiche Bewerbung von *RUHR.2010* und den „Imagewandel“ des Ruhrgebietes zu befördern. Unter dem Primat der Ökonomisierung und Effizienzsteigerung werden städte-, institutionen- und spartenübergreifenden Kooperationen allerdings nicht nur aus künstlerisch-ästhetischen Gründen angestrebt, sondern aufgrund ihrer wirtschaftlichen Rentabilität. Damit soll die Zusammenlegung und gleichzeitige Begrenzung und Einsparung von Ressourcen ermöglicht werden. Das ist das, was mit „Modellcharakter“ auch gemeint war, aber nicht explizit in dieser Weise ausgesprochen wurde. Jens Badura und Monika Mokre weisen auf diese Marktförmigkeit der kooperativen städte-, institutionen- und spartenübergreifenden Organisationsformen im Kunst- und Kulturbetrieb hin:

„Diese (disziplinäre, Anmerk. KK) Entgrenzung eröffnet Möglichkeiten für Gesellschaftspolitik über die künstlichen Limitierungen von Disziplinen und Professionen hinaus, findet ihre Grundlage aber in der Markt- und Vermarktungsorientierung aller Tätig-

---

<sup>81</sup> Ebd.; sowie *raumlaborberlin*, *Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V.*, *Musiktheater im Revier*, *Schauspiel Essen* (2009 / 2010), *Die Eichbaum\_er*, *Die Projektzeitung zur Eichbaumoper*, Ausgaben 1-3.

keiten“ (Badura / Mokre 2011: 58f.)

Mit dem Großprojekt *RUHR.2010* sollte diese Markt- und Vermarktungsorientierung weiter befördert und etabliert werden. Die Aufforderung zu städte-, institutionen- und spartenübergreifenden Kooperationen und die Ausweisung von Projekten mit „Modellcharakter“ war eine kulturpolitisch legitimierte Strategie dafür, wie ich bereits auf den letzten Seiten angefangen habe zu beschreiben.

Marktwirtschaftlichkeit wird vorrangig mit qualitativen Verfahren gemessen und nachgewiesen, die wiederum skalierbar und standardisiert sind. Im Bereich der industriellen, seriellen Produktion von Konsumgütern werden standardisierte Prototypen von Zahnbürsten, Automobilen, sogar Häusern gefertigt, die dann ihrer jeweiligen seriellen Fertigung zu Grunde liegen und global vermarktet werden. Dies hat zur Folge, dass alle Elemente und Eigenschaften eines Produktes (Projektes) als homogen benannt und erachtet wurden – eben als wären sie skalierbar, übertragbar und wiederholbar. Bei einer Zahnbürste mag dies möglich sein, bei Architekturen ergeben sich allerdings Widersprüche. Insbesondere deshalb gab es in den 1990er Jahren eine intensiviertere Auseinandersetzung in den Sozial- und Kulturwissenschaften entlang der begrifflichen Konzeption der „globalen Homogenisierung“ mit der versucht wurde diese globalisierten Effekte der industriellen Produktion von Konsumgütern bis hinzu globalisierten Infrastrukturen und Architekturen zu analysieren, zu beschreiben und zu kritisieren.<sup>82</sup> (Vgl. Berking / Faber 2002)

Auf diese Widersprüche hat Burckhardt bereits Mitte der 1970er Jahre hingewiesen. Er hat sich in einem Zeitraum von rund vier Dekaden wiederkehrend mit der Fragestellung auseinandergesetzt wie Lösungen im Bereich der Planung, im Städtebau und der Architektur entwickelt werden. Er ist dabei den vertiefenden Fragen nachgegangen wer entscheidet, wie entschieden wird und was entschieden wird. Seine Auseinandersetzungen beinhalten Kritik an den konventionellen und vorherrschenden Methoden der Lösungsfindung in der Planung, Städtebau und Architektur mit denen vor allem „saubere Lösungen“ hervorgebracht werden.

---

<sup>82</sup> In den vielseitigen Beiträgen der deutschsprachigen Stadtsoziologie und Stadtethnologie wurde bereits seit Ende der 1980er Jahre und Beginn der 1990er Jahren insbesondere von Häußermann und Siebel anhand der Begriffe und Konzepte „Neue Urbanität“ (1987), „Festivalisierung“ und „Eventisierung“ (1993) auf die Tendenzen fortschreitender Ökonomisierung weiter gesellschaftlicher Bereiche hingewiesen. Sie kritisierten in diesem Zusammenhang nachdrücklich die fortschreitende Teilprivatisierung öffentlicher Räume.

Was sind „saubere Lösungen“?

Burckhardt beschreibt aus der zeitlichen Perspektive der 1960er und 1970er Jahre mit diesem begrifflichen Konzept den Zusammenhang zwischen dem „politischen Entscheidungsfeld des Bauens“ und einer vorherrschenden Ausrichtung der planenden und bauenden Disziplinen auf das Denkmodell des Masterplans. (Burckhardt 2004b: 45ff, orig. 1970; ders. 2013:44ff) Politische Entscheidungsprozesse zu Bauaufgaben umkreisen die Frage zwischen dem was die Probleme, die Mittel und die Ziele sind; darin liegt das jeweilige Macht- und Entscheidungspotenzial von Akteur\*innen, benennen zu können, was das Problem, das Mittel und was das Ziel ist. Das Denkmodell des Masterplans legt nahe, dass insbesondere Mittel und Ziele kohärent und kongruent sind und sein müssen. In diesem Denkmodell werden direkte Verbindungen hergestellt zwischen einem Problem und einer Lösung; vereinfacht formuliert ungefähr so: *Kinder müssen in die Schule gehen. Es wird eine Schule gebaut.* Dieses Prinzip wird mit dem Denkmodell des Masterplans zugleich standardisiert, übertragbar und skaliert. „Saubere Lösungen“ haben Modellcharakter. Sie werden konzeptioniert und geplant als universelle Lösungen, die überall anwendbar sind und sein sollen. (Siehe Burckhardt 2012b: 299, orig. 1982)

In diesen Denkmodellen der „sauberen Lösungen“ und der ökonomisierten, standardisierten, skalierten Modellprojekte bleibt allerdings unberücksichtigt, dass es möglicherweise und ganz grundsätzlich Elemente und Eigenschaften gibt die nicht skalierbar, übertragbar und wiederholbar sind, wie ich weiter oben bereits in Anlehnung an Tsing formuliert habe. Situiertere, situative und ortsspezifische Elemente haben in diesem Verfahren und Verständnis der „sauberen Lösungen“ und ökonomisierten, standardisierten und skalierten Modellprojekte keinen Platz. Denn sie sind nicht skalierbar, übertragbar und wiederholbar, sonst wären sie nicht situierter, situativ und ortsspezifisch. Dazu gehören meinem Verständnis nach auch partizipative Prozesse, wenn sie als lokale und/oder situiertere Formen der Mitbestimmung verstanden und umgesetzt werden und nicht nur als Informationsweitergabe und Mitmach-Programm.

Das ist ein grundsätzlicher Widerspruch in den Bereichen der Planung, im Städtebau und der Architektur, der als solcher von *raumlabor* in dieser Situation nicht erkannt oder anerkannt wurde, sondern affirmativ und affirmierend von ihnen mit ihrer eigenen Rhetorik „*die große Vision: Eichbaum muss Oper werden!*“ aufge-

griffen und etabliert wurde. Aber dann in der Phase der Umsetzung der *Eichbaumoper* als eine Diskrepanz zwischen Recherche und Entwurf immer deutlicher wurde in den Auseinandersetzungen und „Reibungen“ mit lokalen Akteur\*innen. (Vgl. Tsing 2005)

#### 4.1.4 Ökonomisierung kommunaler Verwaltungen

Bereits am Beispiel der *IBA Emscher Park* habe ich weiter oben erwähnt, dass in den 1980er Jahren ein grundlegender Wandel staatlicher Organisationsformen und Aufgabenfelder in Gang gesetzt wurde. Dazu führe ich nun Folgendes weiter aus: In Anlehnung an das aus den USA und Groß Britannien stammende Modell des *New Public Management* wurde in den 1990er Jahren von der *Kommunalen Gemeinschaftsstelle für Verwaltungsmanagement* mit Sitz in Nordrhein-Westfalen das „Neue Steuerungsmodell“ entwickelt und auf kommunaler Ebene eingeführt.<sup>83</sup> Es ging grundsätzlich um die Umwandlung kommunaler Verwaltungen in Dienstleistungsunternehmen. Mit Managementverfahren wie Leistungsmessungen, einer Leistungssteigerung, sogenannten Output-orientierten Instrumenten der Steuerung und ökonomisierten Effizienzkriterien, die in die Organisationsabläufe und Abrechnungssysteme von kommunalen Verwaltungen eingeführt wurden, soll dies seit dem bewerkstelligt werden. Aufgabenbereiche der Verwaltungen werden nun als „Serviceleistungen“ und „Produkte“ verstanden. Insbesondere in Kulturverwaltungen wurden diese Maßnahmen zuerst eingeführt, da es sich um freiwillige Leistungen von Kommunen handelt, die als „Testfeld“ benutzt wurden, wie aus dem Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ von 2007 hervorgeht.

„Der Kulturbereich war und ist in zweifacher Hinsicht prädestiniert für die Umsetzung der Reformmaßnahmen. Einerseits stellt sich die Problemlage der Kulturverwaltung analog zu den Defiziten in der öffentlichen Verwaltung dar. So stehen geringere Haushaltsmittel einem gesteigerten Anspruch an (kommunaler) Kulturarbeit gegenüber. (...) Ande-

---

<sup>83</sup> Die *KGS* entwickelt seit ihrer Gründung im Jahr 1949 Konzepte und Modelle für staatliche Organisationsabläufe. Das *NSM* wurde nicht flächendeckend in Deutschland eingeführt, sondern in unterschiedlichem Maße getestet und modifiziert. Manche Kommunen haben alle Prinzipien übernommen, andere wiederum gar keine oder nur in Ansätzen. Siehe Kommunale Gemeinschaftsstelle für Verwaltungsmanagement, <https://www.kgst.de/web/guest/ueber-uns> [29.03.2021].

rerseits ist der Kulturverwaltungsbereich im Gegensatz zu anderen Verwaltungseinheiten reformfreudig. Das Personal stammt überwiegend aus verwaltungsfremden Arbeitsfeldern, denen zum Beispiel die kameralistische Haushaltsführung nicht geläufig ist. Kultureinrichtungen verfügen über eigene Einnahmen in nennenswertem Umfang. Sie eignen sich damit besonders für Budgetierungen. Als freiwillige Leistung der Kommune ist der Kulturbereich nicht an stark reglementierte Leistungsdefinitionen gebunden. Neue Kulturangebote können unkompliziert erprobt und verändert werden.“ (Deutscher Bundestag 2007: 92f.)

Dieser Einschätzung stelle ich an dieser Stelle noch einmal die Ausführungen von Badura und Mokre zu dem grundlegenden Effizienzverständnis, welches damit und seit dem etabliert wurde gegenüber:

„Das Gebot der Stunde lautet schließlich Effizienz, also ein Denken von gezielten Erwartungshaltungen, eine Handlungsorientierung mit Blick auf Zielerreichung. Effizienz ist bekanntlich ein ökonomisches Kalkül und bezeichnet eine Ressourceneinsatzoptimierung im Hinblick auf die Erreichung eines bestimmten Zwecks. Wer effizient sein will, muss demnach schon wissen, was er erreichen will – und er muss entschlossen sein, dies möglichst ohne Umwege zu erreichen. Denn nur der direkte Weg zum klaren Ziel lässt sich legitimieren, wenn Effizienz zum Leitkriterium wird.“ (Badura / Mokre 2011: 61)

In Bezug auf den Kunst- und Kulturbereich lässt sich grundsätzlich feststellen, dass seit den 1990er Jahren ein bedeutender Wandel durch die Einführung des Neuen Steuerungsmodells und insbesondere eine Ausdifferenzierung der Finanzierungsstrukturen statt gefunden hat. Es ging dabei im wesentlichen um ökonomisierte Effizienz (Kosteneffizienz).<sup>84</sup> Ich zeige hier in Kürze die wichtigsten Veränderungen für mein Anliegen noch einmal auf. Im Geleitwort zum Kulturfinanzbericht aus dem Jahr 2003 stellt Stephan Articus vom *Deutschen Städtetag* fest, dass

„(es uns) seit dem Berichtsjahr 1995 (...) jedoch nicht mehr möglich (war), zuverlässige interkommunal vergleichbare Kulturfinanzdaten für Städte und Gemeinden zu erheben. Die Ursachen sind vielfältig, beginnend mit der Ausdifferenzierung von Rechtsformen

---

<sup>84</sup> In etlichen Jahrbüchern für Kulturpolitik wird dies ausführlicher dargestellt als ich dies hier nachvollziehen kann; insbesondere in Band 15 „Transformatorische Kulturpolitik“ werden diese Aspekte diskutiert. (Siehe Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. et al 2016)

kommunaler Kultureinrichtungen bis hin zu den inzwischen sehr vielfältigen Finanzierungsstrukturen.“ (Articus in Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2003: 6)

Bis in die 1990er Jahre spielte diese besondere Unterscheidung der Rechtsträgerschaft eine eher geringe Rolle in Bezug auf Förderungen und kulturpolitische Entscheidungen. Denn in den 1970er- und 1980er Jahren war es vielmehr selbstverständlich, dass Kultureinrichtungen in die kommunalen Verwaltungs- und Finanzierungsstrukturen eingebunden waren. Dies entsprach dem Grundverständnis einer „Neuen Kulturpolitik“, wie ich sie weiter oben kurz benannt habe.

Mit den Umwandlungen der Rechtsträgerschaften wurden Kultureinrichtungen privatwirtschaftlich ausgelagert oder teilausgelagert und ihnen gemäß des Neuen Steuerungsmodells unternehmerische und damit profitorientierte Parameter zugrunde gelegt. Auf diese Weise unterliegen kulturelle Einrichtungen seit dem einer kontinuierlichen Effizienz-Evaluierung und einem ökonomisierten Erfolgsdruck, die wiederum entscheidenden Einfluss haben auf ihre fortlaufenden institutionellen Förderungen. (Siehe Heinrichs 2006; Deutscher Bundestag 2007; Verband Freie Darstellende Künste NRW 2011)

„Mit der Umwandlung in privatrechtlich organisierte Kultureinrichtungen, insbesondere in Aktiengesellschaften und Gesellschaften mit beschränkter Haftung, geht der Verlust öffentlich-rechtlicher Einflussmöglichkeit einher.“ (Deutscher Bundestag 2007: 96)

Aus dem Kulturfinanzbericht von 2003 geht zwar hervor, dass die öffentlichen Kulturausgaben je Einwohner zwischen den Jahren 1975 und 1995 in der ehemaligen westdeutschen Bundesrepublik insgesamt verdreifacht wurden. Allerdings sind die Kulturausgaben in den Ländern sowohl absolut als auch relativ gesehen sehr unterschiedlich, wie in dem Bericht ebenfalls aufgezeigt wird. (Siehe Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2003)

Bemerkenswert ist – um ein relevantes Beispiel für diese Untersuchung zu nennen –, dass wiederum im Zeitraum zwischen 1992 und 2002, wie aus einem Bericht der Arbeitsgruppe „Zukunft von Theater und Oper in Deutschland“, von über 45.000 Arbeitsplätzen an Theatern und Opern fast 5.600 abgebaut wurden. Das sind zwölf Prozent. (Arbeitsgruppe „Zukunft von Theater und Oper in Deutschland“ 2004)

Einen weiteren bedeutsamen Einfluss auf den Wandel in der Kulturpolitik hatte die Wiedervereinigung im Jahr 1989. Im Einigungsvertrag wurde festgelegt, dass eine verstärkte Förderung des Kunst- und Kulturbereichs durch den Bund sicher gestellt werden muss, wie Klaus Hebborn in seinem Artikel „Kommunale Kulturpolitik und deutsche Einheit“ nachvollzieht. (Siehe Hebborn 2016)

Paradigmatisch für diesen politisch geförderten Wandel im Kunst- und Kulturbereich steht die Gründung der Kulturstiftung des Bundes im Jahr 2002. Sie fördert nicht institutionell, sondern ausschließlich projekt- und programmbezogen. Damit einhergehend entstand ein grundlegend neuer Modus der Förderung (Projektförderung) und zugleich werden neue, andere Akteure, ihre Arbeitsweisen und Fragestellungen – wie etwa *raumlabor* – für förderungswürdig erachtet. Zudem geht es nicht mehr nur darum einzelne Künstler, Kunstwerke oder Veranstaltungen zu unterstützen, „sondern in verstärktem Maße auch Strukturen, Prozesse, Netzwerke und Kontexte.“ (Scheytt / Sievers 2014: 13)

Im Jahr 2005 wurde von der *Kulturstiftung des Bundes* der *Fonds Heimspiel* eingerichtet. Das Programm lief im Jahr 2013 aus. Gefördert wurden Theaterprojekte, „die sich mit der urbanen und sozialen Realität der Stadt auseinandersetzen und ein neues Publikum für das (Stadt-)Theater gewinnen sollten.“<sup>85</sup> Zu einem der ersten geförderten Projekte gehörte die *Eichbaumoper*.

Insbesondere die Einrichtung des *Heimspiel-Fonds* ist auf ästhetische und organisatorische Veränderungen in der Kultur- und Theaterlandschaft zurück zu führen, die bereits in den 1970ern ihren Anfang nahmen und sich in den 1990ern verdichteten. Diese Veränderungen gingen vor allem aus den Ästhetiken, Formaten und Themen hervor, die bereits seit den 1970er Jahren in der sogenannten Freien Theater- und Performanceszene entwickelt wurden und dann in den letzten Jahrzehnten größeren Einfluss fanden im Bereich der Stadt- und Staatstheater und anderer Kulturinstitutionen. (Siehe Deuffhard 2015)

Die *Kulturstiftung des Bundes* ist neben anderen Stiftungen und Unternehmen ein weiterer Akteur in der ausdifferenzierten „Finanzierungslandschaft“ des Kunst- und Kulturbereichs, wie sie seit den 1990er Jahren besteht und sich weiter verändert.

Aufgrund der städte-, institutionen- und spartenübergreifenden Kooperationen und dieser ausdifferenzierten Finanzierungsconstellations entstand eine besonde-

---

<sup>85</sup> Siehe *Kulturstiftung des Bundes, Fonds Heimspiel*, [https://www.kulturstiftung-desbundes.de/de/projekte/bild\\_und\\_raum/detail/heimspiel.html](https://www.kulturstiftung-desbundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/heimspiel.html) [02.07.2019].

re Heterogenität und Komplexität von Akteurskonstellationen insbesondere über den Zeitraum der letzten drei Jahrzehnte.

Gerade das Bundesland Nordrhein-Westfalen zeichnet sich durch eine Vielzahl an parallel existierenden Förderinstrumenten aus, die zu unterschiedlichen Zeiten im Kontext unterschiedlicher Kulturpolitikstile etabliert wurden, wie das oben genannte *NRW KULTURsekretariat* Mitte der 1970er Jahre, die *Regionale Kulturpolitik* die Mitte der 1990er Jahre ins Leben gerufen wurde und die *Kultur Ruhr GmbH*, die wiederum gegen Ende der 1990er Jahre gegründet wurde, um nur drei zu nennen; hinzu kommen Landeskulturämter, Landesstiftungen und die Kulturämter auf der kommunalen Ebene. Diese Förderinstrumente und Akteure müssen nun fortwährend aufeinander abgestimmt und aneinander angepasst werden sowohl inhaltlich als auch finanziell.

Die Soziologin Dana Cuff hat in Bezug auf komplexe Auftraggeber\*innen-Konstellationen („client-giants“) im Bereich der Architektur auf Interessenskonflikte und Machtdynamiken verwiesen, die damit einher gehen können:

„This takes it toll in terms of whose interests are represented, whose priorities respected, whose problems are solved: the owner, the user, the representatives, the persons with final approval, or the architect-employer.“ (Cuff 1992: 55)

In diesem Sinne kann *RUHR.2010* als „giant-client“ verstanden werden; obwohl *RUHR.2010* nicht als direkte\*r Auftraggeber\*in für *raumlabor* in Aktion trat, sondern über ein komplexes Akteurs-Netzwerk wie ich es hier aufgezeigt habe: über die verschiedenen Förderinstrumente, Referenzprojekte, ein räumliches Ordnungsmuster, kommunale Verwaltungen, dem Regionalverband Ruhr, Stiftungen, Private-Public-Partnerships, etc.. Das Großprojekt *RUHR.2010* und das Projekt *Eichbaumoper* entsprechen diesen ausdifferenzierten Finanzierungskonstellationen und den daran beteiligten staatlichen und nicht-staatlichen Akteuren und einer grundsätzlichen Markt- und Vermarktungsorientierung. Im Projekt *Eichbaumoper* hatte dies Auswirkungen auf die jeweilige Entscheidungsmacht der beteiligten Kooperationspartner\*innen und auf die lokalen Beteiligungsmöglichkeiten von Laien, Betroffenen und Nutzer\*innen, wie ich insbesondere in Kapitel 5 *Bauen-Wow* weiter ausführen werde.



### 4.3 Auto-Dérive

Das Ruhrgebiet lässt sich am ehesten mit dem Auto erschließen. Die städtebaulichen Entscheidungen und Maßnahmen der letzten siebzig Jahre wurden maßgeblich vom Leitbild der „autogerechten Stadt“ bestimmt, welches den reibungslosen automobilen Verkehrsströmen dient. Tatsächlich weist das Ruhrgebiet seit den 1970ern die höchste Dichte an Autobahnen und Straßen in Deutschland auf. Viele dieser Autobahnen wurden im Rahmen des *Entwicklungsprogramms Ruhr* in den 1960er und 1970er Jahren finanziert und galten als innovative Maßnahmen der industriebezogenen und wirtschaftlichen Standortentwicklung. Das Planungsverständnis welches dem Autobahnbau zu Grunde lag war eng mit der zunehmenden Automobilisierung der Geschäftsbeziehungen in dieser Zeit verbunden. (Siehe Häußermann / Siebel 1987) Autobahnanschlüsse werden auch heute noch als wichtigste Standortkriterien erachtet. Der Autobahnbau in den 1970er Jahren wurde dementsprechend begleitet von einer Reihe von Bauprojekten im Dienstleistungs- und Konsumsektor, die neue Arbeitsplätze und wirtschaftlichen Aufschwung für das Ruhrgebiet bringen sollten. Diese „neuen Zentren“ wurden zwischen den Städten „auf der grünen Wiese“ angesiedelt, wie das *Regionalzentrum Ruhrpark* zwischen Bochum und Dortmund (bereits 1964 erbaut), das innenstadtnahe *Bero-Center Oberhausen* (1971), das *Rhein-Ruhr-Zentrum* zwischen Mülheim an der Ruhr und Essen (1973). (Goch 2002: 333)

Die These des IBA-Leiters Karl Ganser, dass „die Landschaft in der Region (...) zersiedelt, zerstückelt, zerstört (ist)“<sup>86</sup>, war nicht nur auf die direkten Folgen der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts bezogen, sondern auch auf diese Maßnahmen, die in den 1960er und 1970er Jahren getätigt wurden.<sup>87</sup> Deshalb ging es mit

---

<sup>86</sup> Siehe *IBA Emscher Park*, [http://www.iba-emscherpark.de/pageID\\_2507085.html](http://www.iba-emscherpark.de/pageID_2507085.html) [28.03.2018].

<sup>87</sup> Mit dem Begriff der „Zwischenstadt“ versuchte Karl Ganser die stadträumliche Situation im Ruhrgebiet präziser zu benennen. Das Ruhrgebiet wurde daraufhin von dem Stadtplaner Thomas Sieverts mit diesem Begriff empirisch untersucht. Er verwendete ihn synonym für „urbane Peripherie“ oder „verstädterte Landschaft“. (Siehe Sieverts 1997) Ausgehend von den Auseinandersetzungen zur „Zwischenstadt“ wurden die bis dahin stabilen Begriffe ‚Zentrum‘ und ‚Peripherie‘ neu verhandelt. Es wurde deutlich, dass ‚Zentren‘ zur ‚Peripherie‘ werden können oder das Verhältnis zwischen beiden ganz neu zu bestimmen ist. (Vgl. Kühn 2016) Dazu Sieverts: „Denn wenn man genauer hinschaut, dann hat sich die Realität hinter den Begriffen des Zentrums und der Zentralität schon weitgehend aufgelöst und zu anderen Strukturen geordnet: (...) Das Städtesystem ist vielmehr als ein Netz mit Knotenpunkten zu interpretieren. (...) Mit der Auflösung des Begriffs ‚Zentrums‘ verliert auch der Begriff ‚Peripherie‘ seinen Bedeutungsgehalt, zumal sich die Peripherie mit Zentren der verschiedensten Art anreichert. (...) Die Frage nach dem heute angemessenen Wesen von Zentralität und Zentrum muß deswegen neu beantwortet werden.“ (Sieverts 1997: 38f.)

der *IBA Emscher Park* um landschaftsarchitektonische Auseinandersetzungen mit der A40 und der A42. Während im Rahmen des Entwicklungsprogramms Ruhr der Bau und Ausbau dieser Autobahnen noch als innovative Maßnahmen realisiert und gefeiert worden war, wurden nun Umweltzerstörung und Lärmbelästigung zum ersten Mal offiziell benannt und kritisiert und dafür nach neuen planerischen und städtebaulichen Lösungen gesucht. Die Renaturierung und Umgestaltung eines breiten Grünzugs entlang des Flusses Emscher stand im Fokus dieser *IBA*-Projekte. Zudem sollten die Autobahnen, die bisher als reine Transitstrecken wahrgenommen wurden, mit landschaftsarchitektonischen Umgestaltungen in „Park-Autobahnen“ transformiert werden und das Sehen und Genießen der vorbeigleitenden Landschaft anregen. Trotz dieser Auseinandersetzungen und Umgestaltungen, hat sich die städte-bauliche Situation im Ruhrgebiet nicht grundsätzlich verändert. Der Soziologe Harald Welzer, der ein zugezogener Bewohner des Ruhrgebiets ist, stellte im Jahr 2011 im Rahmen einer Tagung, die retrospektiv zu dem *RUHR.2010*-Referenzprojekt *New Pott. 100 Lichter/100 Gesichter* statt fand, fest:

„Es gibt keine Fahrradwege, überall sind alle Straßen vierspurig, man fährt mit dem Auto zum Zigarettenautomaten. Zum sozialdemokratisch geprägten Nachkriegsmodell gehörte selbstverständlich auch, dass jeder Arbeiter das Recht hat, ein Auto zu besitzen. Und dementsprechend musste natürlich die Infrastruktur der Region die Möglichkeiten bieten, dieses Auto auch zu benutzen. Und zwar mindestens für die Fahrt von der eigenen Wohnung zur Arbeit, zum Einkaufen und zum Fußballgucken. Und dafür musste Verkehrsfläche bereitstehen. Entsprechend sehen diese Städte aus. Und zwar durchgängig. Sie sind Autostädte, sie haben ja eigentlich keinen Platz vorgesehen für andere Bewegungen im öffentlichen Raum.“ (Welzer 2011: 121f.)

Auch für die beiden Architekten von *raumlabor* war es selbstverständlich im Ruhrgebiet mit dem Auto unterwegs zu sein. Obwohl sie selber gar kein Auto hatten und sich für ihre Fahrten entweder Fahrzeuge ausliehen oder als Beifahrer mitfahren.<sup>88</sup>

Die Auseinandersetzungen im Ruhrgebiet mit dem „Strukturwandel“ gehen einher mit den Auseinandersetzungen um Verkehrsräume und Fragen der Mobilität. Dem Ordnungsmuster welches mit und für *RUHR.2010* etabliert worden war, lag daher

---

<sup>88</sup> Siehe Forschungsnotizen, Klitzke. 2009

nicht nur eine räumliche Dimension zu Grunde, sondern eine inhaltlich-thematische. Der Auftrag an *raumlabor* seitens ihrer Kooperationspartner\*innen „in der Peripherie nach Hoffnung zu suchen“ entsprach diesem Grundverständnis und dieser Sichtweise. Die Begriffe „Hoffnung“ und „Peripherie“ haben im Ruhrgebiet aufgrund des „strukturellen Wandels“ und der räumlichen Siedlungsstruktur historisch und im Zusammenhang mit der *RUHR.2010*-Programmatik eine besondere Bedeutung. Mit dem „strukturellen Wandel“ wurden/werden Herausforderungen, aber eben auch Hoffnungen verknüpft. Anders als mit der *IBA Emscher Park* ging es mit *RUHR.2010* und den assoziierten Projekten nicht darum bauliche Umgestaltungen auf der Maßstabebene des Städtebaus vorzunehmen, sondern um die Realisierung temporärer künstlerischer Projekte („Aktionen und Interventionen“).

Etliche *RUHR.2010*-Referenzprojekte thematisierten die Verkehrsräume im Ruhrgebiet, insbesondere die A40 und A42. Mit dem Projekt *Paradoxien des Öffentlichen* wurden Konsumräume (Shopping Malls und Passagen), transitorische Räume (Autobahnen und Straßen) und Datenräume (mobile Technologien) verhandelt.<sup>89</sup> Das Projekt wurde im Rahmen der *Duisburger Akzente* veranstaltet. *raumlabor* führten die Stadterkundung *Duismülsen* durch und präsentierten ihren Film *U(topie)18*, wie ich bereits weiter oben ausgeführt habe. Ähnlich wie zuvor beim *Küchenmonument* wurde auch hier eine Erwartungshaltung seitens der städtischen Veranstalter\*innen formuliert, dass mit dem Format des Kunstfestivals und Wettbewerbs die „funktionalen Wegstrecken (Straßen und Autobahnen, Anmerk. KK) zum Entstehungsort für neue Kunstformen werden“ sollen und diese Projekte „neue Erfahrungsräume öffnen“ sollen, so der Staatssekretär für Kultur des Landes *NRW*. (Grosse-Brockhoff 2008: 6) Der Geschäftsführer von *RUHR.2010* Fritz Pleitgen verwies auf den „krisenhaften, teils paradoxen und immer wieder neu zu erobernden öffentlichen Raum“, den es zu beleben und erleben gilt. (Pleitgen 2008: 7) Die Kuratorin Söke Dinkla problematisierte, dass

„die globalen Veränderungen der postindustriellen Stadt (im Ruhrgebiet) kulminieren: Die Metropole (griech. Mitropoli, die Mutterstadt), die einen politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und sozialen Mittelpunkt einer Region beschreibt, ist heute kein Zukunftsmodell der Stadterneuerung mehr. An die Stelle von Zentralisierung treten die „Peripherisie-

---

<sup>89</sup>Siehe *Duisburger Akzente, Wettbewerb Paradoxien des Öffentlichen*, [http://www.duisburger-akzente.de/archiv\\_2008/de/wettbewerb\\_paradoxien\\_detail.php](http://www.duisburger-akzente.de/archiv_2008/de/wettbewerb_paradoxien_detail.php) [28.03.2018].

„rung“ der Städte und das Wachsen an den Rändern.“ (Dinkla 2008: 11)

Ein weiteres vielbeachtetes Referenzprojekt realisierte der Künstler und Kurator Markus Ambach in Kooperation mit den Stadtplaner\*innen von Orange.Edge, Stefanie Bremer und Hendrik Sander, entlang der A40 mit dem Titel *B11A40. Die Schönheit der großen Straße*, an dem zahlreiche namhafte Planer\*innen, Architekt\*innen und Kulturschaffende wie unter anderem Atelier van Lieshout, Jeanne van Heeswijk, Christoph Schäfer (Park Fiction), Peter Piller und Boris Sieverts mitwirkten. (Siehe MAP / StadtBauKultur NRW 2010) Die Leiterin von *StadtBauKultur NRW* Ulrike Rose resümierte im Begleitkatalog:

„Es sind die Augen der Künstler, die das Besondere des Ruhrgebietes herausgearbeitet und für uns sichtbar gemacht haben. Diese Impulse sind es, die für die Region und ihre Menschen so wichtig sind. (...) So wichtig, wie die Impulse dieser Künstler für den Erfolg einer Kulturhauptstadt Europas sind, so wichtig sind diese Impulse auch für unsere Initiative für Baukultur. Es sind nicht die Architektur-Leuchttürme, die unser alltägliches Leben bestimmen. Es ist die Alltagsbaukultur, die unsere Lebensqualität maßgeblich beeinflusst.“ (Rose in MAP / StadtBauKultur NRW 2010: 9)

Die „Ruhrgebiets-Projekte“ von *raumlabor* und insbesondere das Projekt *Eichbaumoper* standen in einem direkten Zusammenhang mit diesen thematischen und fachlichen Diskussionen, den historischen Debatten um eine notwendige Transformation, die unter veränderten politischen Vorzeichen jeweils unterschiedlich diskutiert worden war und dem grundsätzlichen Auftrag von *RUHR.2010* an Kulturschaffende einen „Wandel durch Kultur“ im Ruhrgebiet zu befördern und Projekte zu entwickeln, die diesen gesellschaftspolitischen Auftrag erfüllen.

Wie „suchen und finden“ *raumlabor* unter diesen Bedingungen mit diesen spezifischen Auftrags- und Kooperationsparametern die Orte, die sie „aktivieren und transformieren“ wollen?

### 4.3.1 Befristete Engagements: Erleben erleben

An einem Samstagmorgen im März 2009 starteten wir eine zweitägige Erkundungstour mit einem VW-Bulli des *Schauspiel Essen* durch das Ruhrgebiet. Wir waren ausgestattet mit unseren Fotoapparaten und Notiz- und Skizzenbüchern. *raumlabor* hatten den Auftrag erhalten passende Orte im Ruhrgebiet für die mobile Theater-inszenierung *Odyssee Europa* zu finden. Das Stück war Teil des offiziellen *RUHR.2010*-Programms und fand als sparten-, institutionen-, und städteübergreifendes Projekt zwischen *raumlabor*, dem *Schauspielhaus Bochum*, *Schauspiel Dortmund*, *Schauspiel Essen*, *Schlosstheater Moers*, *Theater an der Ruhr* in Mülheim und dem *Theater Oberhausen* statt. Wie in der literarischen Vorlage ging es um eine „Irrfahrt durch die Zwischenwelt“. Das Stück fand über zwei Tage lange statt. Es begann jeweils an einem Samstag im *Schauspiel Essen* und endete am Sonntagabend im *Schauspiel Dortmund*. Die Besucher\*innen reisten an diesen zwei Tagen mit PKW, Schiffen und Reisebussen von Theaterstätte zu Theaterstätte. Unterwegs inszenierten *raumlabor* „überraschende Perspektivwechsel“.<sup>90</sup> In den Theaterhäusern fanden jeweils Reden und Gespräche mit namhaften Autoren, Journalisten und Politikwissenschaftlern zum Thema „Die Erfindung der Freiheit“ statt. Die Übernachtungen fanden, wenn man wollte, bei lokalen Gastgeber\*innen zu Hause statt.

Der Auftrag an *raumlabor* für die Inszenierung der „Irrfahrt“ erfolgte ein Jahr zuvor, im Februar 2009, während das Projekt *Eichbaumoper* gerade sechs Monate lief und noch knapp vier Monate bis zur Uraufführung bevor standen.

Für ihre Ortsrecherche zu dieser „Irrfahrt“ hatten *raumlabor* ein Wochenende im März 2009 ausgewählt. Das Vorhaben war an diesen zwei Tagen mit dem Theater-Bulli die sechs Häuser in den sechs Städten anzusteuern – genauso wie die geplante Inszenierung es zeitlich vorsah. Für Samstag standen Essen, Bochum und Oberhausen auf dem Plan und am Sonntag sollten Dortmund, Moers und Mülheim erkundet werden. Dabei ging es allerdings nicht darum, die Städte an sich zu erkunden, sondern interessante Verbindungsstrecken und ungewöhnliche Orte zwischen den Theaterhäusern zu entdecken. Es ging darum, in einer groben Richtung von Stadt zu Stadt zu fahren und dabei möglichst viel zu sehen, Umwege zu fahren, Wohn- und Gewerbegebiete zu erkunden, um Orte und Wegpunkte

---

<sup>90</sup> Siehe *raumlaborberlin*, *Odyssee Europa*, <https://raumlabor.net/odyssee-europa/> [06.10.2020].

zu entdecken, die in der inszenierten *Odyssee Europa* mit dem Publikum abgefahren und „bespielt“ werden konnten.<sup>91</sup>

Wir starteten am *Schauspiel Essen*. Mit dabei waren außerdem eine freie Mitarbeiterin – Katharina, eine Kunsthistorikerin mit der *raumlabor* bereits viele Male zusammen gearbeitet hatten – und Marek, ein Architekturstudent aus Stuttgart, der gerade als Praktikant bei *raumlabor* tätig war.<sup>92</sup> Matthias saß am Steuer, Jan und Katharina saßen ebenfalls vorne auf der durchgehenden Sitzbank und Marek und ich hinten. Katharina hatte einen Faltplan des Ruhrgebiets auf ihrem Schoß geöffnet liegen und vor sich auf das Armaturenbrett eine Ausgabe von Homers *Odyssee* abgelegt. Das Buch war von ihr mit Klebezetteln bearbeitet worden und in den Stadtplan hatte sie farbige Markierungen eingezeichnet, die die Standorte der sechs Theater anzeigten. Matthias folgte zunächst der Hauptstraße von Essen in Richtung Osten nach Bochum, bog aber irgendwann unvermittelt nach rechts ab. Wir fuhren im Schrittempo durch eine Einfamilienhaussiedlung aus den späten 1950er Jahren und endeten an einer Baustelle, die uns den weiteren Weg versperrte, so dass wir umkehren und den gleichen Weg zurück fahren mussten. Dieser erste Turn bot keinen Anreiz zum Aussteigen und Fotografieren. Nachdem kurze Nervosität aufgekommen war, ob wir es aus dieser Wohngegend wohl wieder rausschaffen würden, gelangten wir endlich zur Hauptstraße zurück und fuhren weiter im Zick-Zack-Kurs in Richtung Bochum.

Es gab keine vereinbarten Regeln für das Wegfinden und Abbiegen. Es geschah vielmehr auf Zuruf der drei vorne Sitzenden. Manchmal bog Matthias einfach ab ohne es anzukündigen. Er saß schließlich am Steuer und hatte damit ein gewisses Maß an Entscheidungshoheit. In den meisten Fällen schien dies den Interessen der anderen zu entsprechen, nur in wenigen Fällen gab es Einspruch oder ein Nachfragen „*Wieso biegen wir denn hier ab?*“<sup>93</sup>

Mit der Namensgebung *Auto-Dérive* bezogen sich die Architekten auf die Methode des *dérive* der französischen Künstler- und Aktivistengruppe der *Situationist\*innen* aus den 1950er und 1960er Jahren. Den *Situationist\*innen* wollten tradierte Bewegungsgewohnheiten und konsumbasierte Stadtvorstellungen der industriellen kapitalistischen Massenkultur erkennen, reflektieren und kritisieren,

---

<sup>91</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, März 2009.

<sup>92</sup> Die Namen der freien Mitarbeiterin und des Praktikanten sind anonymisiert.

<sup>93</sup> Forschungsnotizen Klitzke, März 2009.

wofür es ihrem Verständnis nach eine direkte körperliche Erfahrung braucht, die sich erst in der Langsamkeit des Zu-Fuß-Gehens erleben lässt. Die Methode des *dérive* (deutsch: Umherschweifen) beinhaltet deshalb Spielregeln, die zuvor festgelegt werden. Diese Spielregeln bestimmen den Weg und die Dauer durch den Stadtraum, damit nicht die eigenen Routinen wie der Weg zur Arbeit und Impulse, Vorlieben und Gewohnheiten, wo es schön, interessant oder aufregend aussieht oder sein könnte, die Bewegung durch den Stadtraum bestimmen. Die Methode dient in Kombination mit anderen Methoden der Ausarbeitung einer *Psychogeografie*, die als Grundlage für ihre Kapitalismuskritik erarbeitet werden sollte. (Siehe Debord 1990, orig. 1958).

Das *raumlabor-Auto-Dérive* hatte eine andere Intention, nämlich sehr zielgerichtet und zeitlich effizient Orte zu entdecken, die für eine inszenierte *Odyssee* passend waren. Es handelte sich für *raumlabor* nicht um eine „Entdeckungsreise ins Unbekannte“ bei der alles offen und möglich war, sondern um eine ihrer „*Grundmethoden*“ – damit ist nicht das Autofahren an sich gemeint, sondern eine zielgerichtete auftragsbasierte Stadterkundung, die sie bereits in vielen anderen Projekten und Städten mehrmals in ähnlicher Weise projektbezogen durchgeführt hatten.<sup>94</sup> Die Namensgebung machte aus dieser routinierten Ortsrecherche allerdings eine aufregende Autofahrt und bestärkte den angestrebten eigenen Unterhaltungswert. Der Titel *Auto-Dérive* verlieh dem Vorhaben eine subversive Aura, steigerte die (unsere) Sensibilität und Wahrnehmung aufregende Orte und „überraschende Perspektivwechsel“ zu entdecken und machte aus dem delegierten Auftrag ein zweitägiges Erlebnis, was uns eine Möglichkeit bot das Ruhrgebiet besser räumlich, städtebaulich und architektonisch kennen zu lernen.

Das *Auto-Dérive* war aus der Sicht der Architekten eine dem Auftrag und Gegenstand angemessene angewandte Methode. Das, was es zu finden und herauszufinden galt, konnte weder durch abstraktes Imaginieren noch durch Skizzieren auf dem leeren Blatt erreicht werden. Dementsprechend perplex reagierte Jan L. auf mein Nachfragen. Als wir ein paar Stunden kreuz und quer durch das Ruhrgebiet gefahren waren, fragte ich von meinem hinteren Sitz nach vorne, ob diese Art des Vorgehens experimentell sei. Jan und schien verdutzt und meinte, dass es nicht

---

<sup>94</sup> Jan Liesegang, Audioaufzeichnung Pressekonferenz zur *Eichbaumoper*, 18.06.2009.

experimentell ist, weil es der Aufgabe entspräche. Experimentell wäre es, wenn sie nur schreiben würden.<sup>95</sup>

Die Erkundung hatte phasenweise einen Reisecharakter, weil wir nicht in einem PKW unterwegs waren, sondern VW-Bulli. Es gibt unzählige Filme, Prosa und Songs der Popkultur über das Autofahren – vor allem über das endlose Fahren auf dem U.S. amerikanischen Highway. Das Autofahren und Trampen wird beschrieben und besungen als essentielles Freiheitserlebnis und Fluchtmöglichkeit aus verschiedenen Zwängen und Gründen: *On the Road*, *Bonnie and Clyde*, *Lost Highway* ... Mitte der 1970er Jahre veröffentlichte die Band *Kraftwerk* ihr viertes Studioalbum: *Autobahn*. Es ist eines der bekanntesten musikalischen Werke von *Kraftwerk* und hat popkulturelle Geschichte geschrieben. Im Verlauf der *Eichbaumoper* wurde es zu einer Art „Projekthymne“, die Matthias vor und nach jeder Opern-Baubar als DJ auflegte.

*Wir fahr'n fahr'n fahr'n auf der Autobahn*

*Vor uns liegt ein weites Tal*

*Die Sonne scheint mit Glitzerstrahl*

*Die Fahrbahn ist ein graues Band*

*Weißer Streifen, grüner Rand*

*Jetzt schalten wir ja das Radio an*

*Aus dem Lautsprecher klingt es dann:*

*Wir fah'rn auf der Autobahn.“*

(Kraftwerk 1974)

Das Auto und das Autofahren sind der Fortbewegungsmodus *par excellence* des 20. Jahrhunderts und bietet jede Menge „Stoff“ für popkulturelle Werke und Inszenierungen. Aber selten oder gar nicht wird es als entscheidendes Fortbewegungsmittel für Recherche und Erkundung benannt oder gar als Methode der Erkenntnisgewinnung. Eine Ausnahme sind allerdings Reportagen.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

<sup>96</sup> Wie die Reisereportage „Das eingeschossige Amerika“ von Ilja Ilf und Jewgeni Petrow von 1936. Die beiden russischen Schriftsteller führen im Auftrag Stalins zwei Monate mit einem mausgrauen Ford durch die USA von Ost nach West und zurück und verfassten währenddessen Reportagen für die Zeitung Prawda. (Siehe Ilf / Petrow 2011)



Die Orte, die von *raumlabor* für die *Odyssee* gefunden werden sollten, sollten bereits existierenden Vorstellungen vom Ruhrgebiet entsprechen, aber sich nicht zu nah am stilisierten Image bewegen. Deshalb kam die Wohngegend aus den 1950er Jahren nicht in Frage, da sie als gewöhnlicher Alltagsort aus der Sicht der Architekten weder das eine noch das andere erfüllte. Es sollten Orte gefunden werden, die nicht ganz eindeutig den Seh- und Alltagsgewohnheiten entsprechen, aber an die dennoch mit einer Erfahrung angeknüpft werden konnte. Es ging genau darum, Orte zu finden, die dem Imaginären des Ruhrgebiets und dem Titel der Inszenierung „Irrfahrt in der Zwischenwelt“ vermittelnde performative *agency* verleihen. Lindner beschreibt, dass

„das Imaginäre (weder) (...) den Gegensatz zur Realität noch deren bloße Verdoppelung (im Sinne eines Abbildes) (bildet), sondern eine andere, poetisch-bildhafte Art und Weise mit ihr in Kontakt zu treten. Das Imaginäre überhöht, sublimiert und verdichtet sein Objekt (die Stadt, den Ort), so dass wir in der Lage sind, mit größerer Klarheit, Schärfe und ‚Tiefe‘ zu sehen (Sansot 1993: 413). Ein ‚supplement d’ame‘ (Cherubini), der uns ergreift, eine Ergänzung, die uns in einer Stadt nicht nur leben, sondern auch von ihr träumen lässt.“ (Lindner 2008: 87)

Der Bewegungsrhythmus aus zielgerichteter Fahrt und Umherschweifen sollte diesem imaginären, traumhaften Erleben Raum geben und es ermöglichen. Eine markante Architektur wie die *Jahrhunderthalle* in Bochum kam genau deshalb für *raumlabor* nicht in Frage, da sie zu bekannt war. Hier konnte eher ein eindeutiges Image abgerufen werden. Aber wir fuhren die Halle trotzdem an und liefen auf dem Gelände umher, eben weil sie ein markantes und wichtiges Gebäude ist. Wir hatten Lust sie zu sehen und so hatte Katharina mittels des Stadtplans uns dorthin geleitet. Nach dieser Erkundung fuhren wir weiter und gelangten in ein Hafenin-  
dustriegelände. Manche Einfahrten waren offen, andere verschlossen. Die Zufahrt zum Hafen war nicht gesperrt, obwohl es sich offenbar um ein Firmengelände handelte. Wir fuhren durch das Tor und hatten Ausblick auf Kräne, Halden, Brücken und in der Ferne ein Hochhaus. Auch hier stiegen wir aus, fotografierten, machten ein paar Notizen, Marek skizzierte und wir stiegen alle nach wenigen Minuten wieder ein. Mittlerweile war es bereits später Nachmittag und wir entschieden nach dem wir noch das Theater in Oberhausen besucht hatten, auf direk-

tem Weg zurück nach Mülheim-Heißen in die Projektwohnungen zurück zu fahren. Am nächsten Tag fahren wir direkt entlang der A40 nach Duisburg. Wir kurvten durch die nördlich gelegenen Stadtteile Bruckhausen und Marxloh, dann durch einen Tunnel und gelangten direkt ins Duisburger Industriegebiet. Wir folgten der Straße entlang riesiger Silos, silberner Tanks, rauchender Schloten, endloser Rohrleitungen und strandeten plötzlich am Rhein. Sackgasse. Hier überlegten Matthias, Jan und Katharina, ob es interessant wäre eine Schiffstour durch den Hafen zu unternehmen. Sie wollten damit testen, ob dies eine Option war für die spätere *Odyssee*. Wir buchten eine touristische Hafentour und fuhren für rund eine Stunde entlang gestapelter Frachtcontainer, Türmen aus rostigen Gegenständen, kaputten Kühlschränken und vorbei an bunten handgemalten Namen von Frauen und Heimatländern, die die Hafen- und Schiffsarbeiter, auf die Kaimauern schreiben. Vom Duisburger Hafen bahnten wir uns dann den Weg zum *Schloßtheater Moers* und von dort wieder in Richtung Mülheim.

Die Dokumentationsmittel des *raumlabor-Auto-Dérive* waren unsere Fotoapparate und Notiz- und Skizzenbücher. An jedem Ort, der interessant erschien, hüpfen wir aus dem Bulli, liefen in verschiedene Richtungen und machten ein paar „Snapshots“; zurück im Bulli notierte jede\*r von uns einige Sätze in sein/ihr Notiz- oder Skizzenbuch. Katharina hielt unsere Route und die besichtigten Orte mit Markierungen im Stadtplan fest. Für eine\*n außenstehende Betrachter\*in muss es ungewöhnlich ausgesehen haben, wie sich diese Szenerie immer wieder wiederholte. Ich stelle mir diesen Ablauf als Filmsequenz im Zeitraffer vor: Fünf Personen kurven scheinbar ohne Ziel in einem VW-Bulli durch das Ruhrgebiet, halten an, steigen aus, verstreuen sich in verschiedene Richtungen, drehen sich im Kreis, knipsen Fotos, schreiben, skizzieren, steigen ein, fahren weiter, und dann wieder und wieder ... Fotografiert wurde von uns jeweils auf Augenhöhe mit Weitwinkel. Es ging nicht um Details, sondern visuelle Gesamteindrücke und Panoramen der gebauten Umwelt und das Ausprobieren von Standpunkten, um zu sehen, ob und welche interessanten Perspektiven auf die gebaute Umwelt sich ergeben. Wir blieben nie länger als zehn bis fünfzehn Minuten an einem Ort, da wir möglichst viel sehen wollten und die Ortsrecherche auf 48 Stunden begrenzt war.

Eine Pflanzenökologin hätte sich vielleicht auch des Fotoapparates bedient, aber ihr Interesse und damit die räumliche und zeitliche Bewegung wäre dem Boden und Pflanzen zugewandt gewesen. Sie hätte einen anderen Standpunkt einge-

nommen, sich hingesezt und Nahaufnahmen von Pflanzen gemacht. Sie hätte sich möglicherweise den Neophyten gewidmet und wäre langsamen Schrittes auf- und abgelaufen und hätte sich wohl des Öfteren auf den Boden gekniet, um den Pflanzenwuchs aus nächster Nähe zu erkunden und hätte sich wahrscheinlich kaum für die gebaute Umwelt, die aus der Sicht von *raumlabor* und den Theatermachenden als überraschende Kulissen und Bühnen genutzt werden können, interessiert, sondern für den Mineraliengehalt im Boden. Es ist nicht der Fotoapparat, um den es mir hier ausschließlich geht, sondern die körperlich-räumlichen Bewegungen, die zeitlichen Abläufe und Betrachtungsweisen.

Ausgehend von ihrem Auftrag ging es *raumlabor* nicht darum zu verweilen und sich mit allen Sinnen auf sozio-materielle Komplexitäten einzulassen. Diese „Grundmethode“ beinhaltete keine sozialräumliche Untersuchung, sondern in den Worten von Matthias waren es „Mini-Stippvisiten“<sup>97</sup> mit denen möglichst schnell städtebauliche und architektonische Gefüge visuell und atmosphärisch erfasst werden sollten. Implizites Erfahrungswissen und Intuition waren in diesen Momenten leitende Modi für die Architekten. Angelus Eisinger hat diese spezifische Form der Umweltrezeption und den spezifischen Umgang mit Wissensbeständen von Architekt\*innen herausgearbeitet:

„In der Architektur begegnen sich Wissensbestände aus unterschiedlichen Disziplinen oft nur flüchtig und punktuell und werden dennoch funkensprühend miteinander verbunden. (...) Dadurch verlieren Widersprüche und Unversöhnlichkeiten zwischen unterschiedlichen disziplinären Axiomen, Denk- und Arbeitsformen an Einfluss und es entsteht Raum für assoziationsreiches Denken, das Innovationen gerade dadurch generiert, dass es Komplexitäten übergeht oder ihnen durch Intuition begegnet.“ (Eisinger 2008: 14)

Die Navigations-Zurufe während des Auto-Dérive ergänzten die drei vorne Sitzenden fortwährend mit Vergleichen zu anderen Städten, Szenerien aus Filmen, Literaturen, die sie in den letzten Wochen und Monaten besucht oder gesehen oder gelesen hatten – zum Beispiel mit der Stadtlandschaft Tokios und Liverpools und Szenen aus dem Film *Tour der Ruhr* von Elke Heidenreich. Dabei ging es um genau jene assoziative Verknüpfungen, die Eisinger benennt.

---

<sup>97</sup> Interview mit Matthias Rick, 21.05.2009. Die nachfolgenden Zitate in dieser Passage entstammen ebenfalls diesem Interview, deshalb gebe ich die Quelle nicht noch einmal an.

Zugleich wurde deutlich wie viele Projekte, Aufträge und Aufgaben von ihnen gleichzeitig bearbeitet wurden und wie wenig Zeit sie für die jeweiligen Aufenthalte vor Ort investieren konnten. Unter diesen zeit-ökonomischen Bedingungen der seriellen befristeten Engagements werden ausschließlich Aktualitäten balanciert; Kontinuität und Besinnung sind kaum möglich. Färber formuliert dazu mit Bezugnahme zu den Arbeiten von Bröckling und Foucault unter der Begrifflichkeit der „Selbst-Aktivierung“ folgendes:

„Instrumente der unternehmerischen Stadt treffen heute auf ein gesellschaftlich wirksames Rollenmodell, das auf jene Anforderungen bestens zugeschnitten ist: das unternehmerische Selbst. Die Merkmale dieser aktivierten Subjektivität sind vielfältig (Vorstellungen von Autonomie, Eigenverantwortung und Wahlfreiheit), kreisen aber vor allem um projektformige Arbeit.“ (Färber 2014b: 255)

### **4.3.2 Recherche und Entwurf: Stippvisiten entlang der A40**

Im Anschluss an ihre erste Projektbesprechung zur *Eichbaumoper* im Sommer 2006 hatten Matthias, Jan und Holger Bergmann, der künstlerische Leiter des Ringlokschuppen, entschieden eine Erkundungstour mit dem Auto entlang der A40 und U18 zu unternehmen, die Matthias und Jan dann später ohne Holger mit der U-Bahn fortsetzten.

Matthias: „(...) *die anderen sind weggefahren und dann hat Holger gesagt: „Ja, passt auf. Ich kann euch ja mit dem Auto mitnehmen und zeige euch ein paar U-Bahnhöfe. (...) Und dann haben wir an der Blücherstraße am Rand hier geparkt und sind diesen Weg gegangen und haben diesen Ort gesehen und gedacht: „Was ist das denn hier?“. Also, das war unsere erste Begegnung mit Eichbaum. (...) Breslauerstraße sind wir auch ausgestiegen und waren dann in so einer Kneipe nebenan 'Frikos' essen – so nennt man hier Frikadellen – und haben uns da mit den Leuten kurz unterhalten und so'n bisschen gequatscht und so. Und haben dann wirklich gedacht: "Wow! Was sind das eigentlich für Lebenswelten, die hier plötzlich so dicht aneinander liegen?" Das waren nur so kurze Eindrücke, die wir an verschiedenen Orten, an denen wir so Mini-Stippvisiten hatten, gesammelt haben.“*

Das Autofahren als Methode der Ortserkundung hatte in beiden Situationen – im Sommer 2006 als auch im März 2009 zur Vorbereitung der *Odyssee* – für *raumlabor* zeitliche und räumliche Gründe. Es war eine effiziente Recherchemethode, die sowohl dem jeweiligen Auftrag als auch den lokalspezifischen Bedingungen angepasst war. Durch das Autofahren lässt sich in kurzer Zeit Strecke machen und eine stadträumliche Perspektive in Bewegung gewinnen. Das Autofahren und die dazugehörige Infrastruktur der Autobahnen verbindet und trennt Orte. Es verbindet über Distanzen, führt aber auch dazu dass Orte getrennt voneinander erlebt und betrachtet werden. (Vgl. Burckhardt 2004d; orig. 1988)

Diese Eigenschaften hatten die Architekten während ihrer „Mini-Stippvisiten“ erfahren. Beim „Frikos-Essen“ in Frohnhausen hatten Matthias und Jan in Gesprächen mit Anwohner\*innen herausgefunden, dass für die jeweils angrenzenden Wohngebiete die A40 und U18 seit ihrer Fertigstellung in den 1970er Jahren eine drastische Schneise darstellten. Sie verbinden zwar für Autofahrer\*innen die Städte des Ruhrgebiets in Ost-West-Richtung, trennen jedoch für Fußgänger\*innen ehemalige Nachbarschaften. Außerdem hatten die Architekten erlebt, dass die Autobahntrasse der A40 in den innerstädtischen Wohngebieten in Essen bis auf wenige Meter an den Wohnhäusern entlang läuft und die Lärm- und Geruchsbelastungen dort sehr hoch sind.

Matthias: *„Da haben wir schon gespürt, dass es auf der einen Seite irgendwie so 'ne Faszination hat, auch für uns, aus der Planersicht, aber, dass es auch so totale Unorte sind....ein Gestank! Jetzt rieche ich das ja nicht mehr, aber damals war das so, da sind wir dann so hinter den Häusern durch und haben immer noch den Lärm gehört. Und es hat nach Abgasen gestunken auch hier im schönen Grün. Da haben wir uns einfach so gefragt: "Wie geht das?"“*

Wieder zurück in Berlin im „raumlabor“ begannen sie ausgehend von diesen flüchtigen Eindrücken mit einer Recherche zur Planungs- und Baugeschichte der beiden Verkehrsstrassen. Sie fanden heraus, dass die A40 und die U18 ehemals innovative Modellstrecken waren, die in den 1960er und 1970er Jahren den Aufbruch und Wohlstand des Ruhrgebietes symbolisierten: In mehreren Abschnitten wurde über mehr als zehn Jahre hinweg der Bau realisiert und mit einem großen

Volksfest im Jahr 1977 eingeweiht. Doch beide Verkehrsverbindungen wurden aus finanziellen Gründen nur teilweise fertig gestellt, so dass bis heute die U18 nur die Städte Essen und Mülheim verbindet und nicht weiter bis nach Duisburg fährt. Der Bau und die Nichtfertigstellung der Trassen waren beides: ein „Zeichen der Hoffnung“ und ein „Zeichen der andauernden Krise“ im Ruhrgebiet. Dieses symbolische Potenzial entsprach dem Auftrag, den die Architekten erhalten hatten, einen Ort zu finden, der erneut Hoffnung und Aufschwung symbolisieren kann. Beide Verkehrsstrassen und insbesondere die U-Bahnstation *Eichbaum* waren seit ihren „Mini-Stippvisiten“ und bestärkt durch ihre Online- und Archivrecherche für die Architekten vor allem aus architektonischen und städtebaulichen Gründen interessant und wurden zu Beginn ihrer Beauftragung festgelegt für das Projekt. Von den Theatermachenden hatten sie bereits zuvor erfahren, dass die U-Bahnstation *Eichbaum* im Ruhrgebiet polizeilich als informeller Treffpunkt von Jugendlichen und für jugendlichen Vandalismus bekannt war und medial als „Angstraum“ beschrieben wurde. Dies machte die U-Bahnstation in den Augen der Architekten um so interessanter, da hier offenbar von behördlicher Seite aus bereits Handlungsbedarf bestand.

Die Architekten organisierten den Recherche- und Entwurfsprozess ineinandergreifend. In dem sie einen passenden Ort suchten und fanden (die U-Bahnstation *Eichbaum*), entwickelten sie simultan den Entwurf für das künstlerische Format Oper. Recherche und Entwurf waren keine getrennten Arbeitsschritte.

Matthias: *„Weißt du... wir reden halt. Wir sitzen da und diskutieren, was so ein Ort mit uns macht, was da passiert. Man redet dann auch produktorientiert, teilweise... auf der anderen Seite raumorientiert.“*

Dies entspricht dem Vorgehen von Architekt\*innen wie es auch in anderen Studien beschrieben wurde. (Vgl. Eisinger 2008; Yaneva 2009a) Der Ortsrecherche wird eher weniger Aufmerksamkeit zugewandt als der Entwurfsphase, die bereits zu Beginn eines Projektes zeitgleich mit der Recherche beginnt. Eisinger unterscheidet zwischen Entwurf, Realisierung und Gebrauch eines architektonischen Objekts. In diesem schematischen Modell wird Recherche ebenfalls mit Entwurf

gleichgesetzt. Recherche und Ortsbegehung sind keine eigenen Tätigkeitsbereiche, die dem Entwurfsprozess vorausgehen. (Siehe Eisinger 2008)

Die Idee für das Format (Entwurf) „Oper“ wurde von den Architekten vor Ort an der U-Bahnstation *Eichbaum* aus der akustischen Atmosphäre, der Materialität und Gestalt des Gebäudes abgeleitet und damit begründet. Die Station beschrieben sie als „*hochtechnisiert*“ und „*gewaltig*“. (Liesegang / Rick 2009: 6)

Dieser akustischen Atmosphäre, den Materialitäten und der Gebäudegestalt aus Sichtbeton, Gitterabsperungen, schmalen, schlecht beleuchteten Durchgängen, dem lauten Verkehrslärm, Spuren von Vandalismus und zahlreichen Graffiti wollten sie einen atmosphärischen „*Kontrast*“ gegenüberstellen:

Matthias: „(...) *Diese Oper (hat) durch diesen Gesang und die Musik etwas total Weiches, wo wir uns dann auch dachten: Das kann diesen Ort einfach zum Erzittern bringen.*“<sup>98</sup>

Tatsächlich ist die U-Bahnstation *Eichbaum* die einzige entlang der Linie 18, die überhaupt genügend Raum bietet für eine größere Versammlung von Menschen. Zudem hat sie im Vergleich zu den anderen Stationen einen großräumigen Versorgungstrakt mit Strom- und Wasseranschlüssen sowie Lager- und Toilettenräumen, die dann in der späteren Phase der Umsetzung genutzt wurden und eine Grundvoraussetzung für den Entwurf „Oper“ war.

Matthias: „...*wir waren dann Savignystraße und Eichbaum und so...weil Savignystraße auch ein sehr faszinierender Ort ist. Aber wir haben dann am Eichbaum gestanden und fanden dann diesen Ort für so eine Arbeit einfach viel interessanter und haben dort dann diese Idee der Oper geboren.*“

Katrin: „*Wieso findet ihr den Ort interessanter?*“

Matthias: „*Weil er mehr Möglichkeiten gibt, mehr Raum hat, den man gestalten kann und weil dieser Ort so viele Spuren hat von....also...dieser Ort wirklich die totale Hilfslosigkeit ausstrahlt von dem, was da schon Leute versucht haben.*“<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Matthias Rick, Audioaufzeichnung der Pressekonferenz zur *Eichbaumoper*, 18.06.2009.

<sup>99</sup> Interview mit Matthias Rick, 21.05.2009.

Mit Hilflosigkeit spielte Matthias unter anderem auf die Gitterabsperrungen und Betonpoller an, die als Sicherheitsmaßnahmen in die Station eingebaut worden waren.

Erst sehr viel später, bereits nachdem die Architekten entschieden hatten, die U-Bahnstation *Eichbaum* als Ort für die beauftragte „Intervention“ und gleichzeitig damit das Format (den Entwurf) „Oper“ ihren Kooperationspartner\*innen vorzuschlagen und diese eingewilligt hatten, begannen sie sich eingehender mit den Nutzer\*innen und Betroffenen auseinanderzusetzen und mediale Zuschreibungen wie „Angstraum“ zu hinterfragen. Damit reproduzierten und koproduzierten die Architekten und ihre Kooperationspartner\*innen bestehende asymmetrische, ungleiche Machtverhältnisse der formalen und funktionalen Planung, der Architekturproduktion und deren Effekte, die sie doch mit der geplanten „Intervention Oper“ kritisieren und aufzeigen wollten.

Die formale und funktionale Planung und Architekturproduktion, die dem Bau der Verkehrsstrassen zu Grunde lag, trennt nicht nur zwischen den Lebensbereichen Wohnen, Arbeiten, Verkehr und Freizeit, sondern sie trennt ganz grundsätzlich zwischen Expert\*innen, Laien und Betroffenen. In dieser Organisationsform sind Expert\*innen gleichzeitig die „Ideengeber“ und Entwickler\*innen von Lösungen. Laien und Betroffene werden an diesen formalen Entscheidungsprozessen nicht oder erst sehr spät beteiligt.<sup>100</sup> (Siehe Kunze 1993; Renner 2007)

---

<sup>100</sup> Ausgehend von Forderungen sozialer Bewegungen und einer Bemänglung der „Unwirtlichkeit unserer Städte“ (Mitscherlich 1965) in den 1960er und 1970er Jahren wurde im Jahr 1971 Bürgerbeteiligung gesetzlich mit dem Städtebauförderungsgesetz im Baugesetzbuch verankert. (Siehe Kunze 1993; Renner 2007) Bürgerbeteiligung an öffentlichen Planungen und Bauvorhaben wird seit dem als zweistufiges Verfahren vorgeschrieben. In der ersten Phase werden die Bürger\*innen „möglichst frühzeitig unterrichtet“ über die allgemeinen Vorhaben und Ziele. In der zweiten Phase gibt es für Bürger\*innen die Möglichkeit Bedenken und Anregungen zu äußern. Allerdings wurden einzelne Gesetze in den letzten Jahrzehnten mehrmals angepasst, so dass dieses zweistufige Verfahren mittlerweile auch anders praktiziert werden kann. Unter bestimmten Bedingungen kann die erste Phase ausgesetzt und die zweite Phase auf eine Minimalzeit begrenzt werden. Es gibt hier sehr differenzierte rechtswissenschaftliche Kommentare und Verfahrensempfehlungen wie im Falle von Sanierungsmaßnahmen oder der Innenentwicklung von Städten vorzugehen ist. (Siehe Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt Berlin 2012; Renner 2007; Kunze 1993) Die Gesetzgebung gibt in diesem Sinne zwar einen Mindeststandard der Beteiligung vor, unterliegt aber dennoch der fallspezifischen Auslegung. Alle anderen Verfahren – wie Bürgerforen, Runde Tische, Planungszellen oder Zukunftswerkstätten – die über das Unterrichten und die Meinungsäußerung hinausgehen, basieren auf Freiwilligkeit und werden kommunal sehr unterschiedlich praktiziert. (Siehe Ebd.) Siehe auch Baugesetzbuch, [https://www.gesetze-im-internet.de/bbaug/\\_3.html](https://www.gesetze-im-internet.de/bbaug/_3.html) [25.10.2020].



Allerdings passt das Format (der Entwurf) „Oper“, die an einer abseitigen, lauten, stinkenden, brutalistischen Beton-U-Bahn-Station, realisiert werden sollte und die medial bereits als „Angstraum“ festgeschrieben war, wiederum zur *RUHR.2010*-Programmatik der „spektakulären Projekte“.

*raumlabor* bewegten sich mit dieser affirmativen und affirmierenden Entscheidung für das Format (den Entwurf) „Oper“ in einem Interessenskonflikt zwischen ihren eigenen inhaltlich-fachlichen Ansprüchen und Positionen und ihrem Vorhaben der Expansion, der Stabilisierung ihrer Verbindungen und der Generierung neuer Aufträge im Ruhrgebiet. Das „Auto-Dérive“, die „Mini-Stippvisiten“ und die Ideenentwicklung für das Format (den Entwurf) „Oper“ an einer desolaten U-Bahnstation entsprachen den Erwartungen, die von ihren Auftraggeber\*innen (Kooperationspartner\*innen) an *raumlabor* gestellt wurden *das Neue – das Andere – das Differente – das Einzigartige – das Originelle – das Spektakuläre – das Sensationelle zu machen*. Diese Rollen- und Funktionserwartungen standen in der späteren Umsetzungsphase im Widerspruch zu den partizipativen Aspekten, die mit dem Projekt auch realisiert werden sollten. Dieser Widerspruch nahm seinen Anfang in der Gleichzeitigkeit von Recherche und Entwurf und einer produkt- und raumorientierten Ausrichtung dieser Arbeitsphase, in der soziale Aspekte zwar von *raumlabor* recherchiert, aber das Potenzial dieser Daten versäumt und diese nicht in ihrer Komplexität ausgewertet wurden.

Zu Beginn des Kapitels habe ich die begriffliche Konzeptionierung von Law des „modes of ordering“ eingebracht. Mit diesem hier beschriebenen Ordnungsmodus wurden die instabilen ungesicherten Verhältnisse zwischen Auftraggeber\*innen, Auftrag und Auftragnehmer\*innen stabilisiert. Die Recherche- und Entwurfsphase zeichnete sich durch eine zeitliche Kohärenz und eine inhaltliche Diskrepanz aus. Das imaginierte spektakuläre architektonische Produkt – die vorweggegriffene Sensation, die im Auftrag bereits vorformuliert war – stand im Zentrum dieser gestaltformierenden Dynamik. Es war eine machtvolle Gestaltungsdynamik in der Nutzer\*innen und Betroffene keine eigene *agency* erlangen konnten, weil sie nicht eingebunden waren in den Recherche- und Entwurfsprozess, der nicht offen angelegt war, sondern zielgerichtet.

Das wirft bekannte, bereits vielfach diskutierte Fragen auf: Wann und wie denken Architekt\*innen an die Interessen und Bedarfe der Nutzer\*innen und Betroffenen

ihrer öffentlichen Architekturen? Wann und wie werden Interessen und Bedarfe von Betroffenen in Entwürfe und Umsetzungsprozesse integriert? Wer hat wie Einfluss in der Formierung eines „issues“? Wessen Interessen fließen in die Formulierungen von Aufgaben ein? (Vgl. Burckhardt 2004a, orig. 1967)

Für die Beantwortung dieser Frage hat Burckhardt ein dynamisches Dreiecksmodell vorgeschlagen, mit dem Prozesse zwischen Auftraggeber\*innen, Gestalter\*innen und Benutzer\*innen analysiert werden können: „Gestaltung ist ein Prozess, der sich im Dreieck zwischen Auftraggeber – Gestalter – Benutzer vollzieht.“ (Ebd.: 28) Dieses Modell hat meinem Verständnis nach nichts an Gültigkeit verloren. Die ausdifferenzierten Akteurs- und Finanzierungsstrukturen, wie ich sie auf den letzten Seiten aufgezeigt habe, tragen allerdings zu einer Komplexitätssteigerung bei – insbesondere „Auftraggeber“ und „Auftrag“ (Issues) betreffend. Diesen Prozess haben Benz et al als einen „Dreischritt“ von der Planung, zur Steuerung und gegenwärtig Governance benannt, wie ich bereits eingangs abgesprochen habe. (Benz et al 2007: 12)

Diese Komplexitätssteigerung und Ausdifferenzierung der beteiligten Akteure an der Formierung von „Issues“ ist Teil der „black box“ Beauftragung. Dadurch werden insbesondere die Einflussmöglichkeiten von Betroffenen und Nutzer\*innen heraus gefordert.

## 4.4 Symposium: Theater baut Stadt

Das *Musiktheater im Revier* in Gelsenkirchen steht wie kein anderes Theater im Ruhrgebiet für den Wiederaufbau in den 1950er Jahren und eine Demokratisierung von Kultur und Gesellschaft. Das *MiR* wurde 1959 eröffnet und gilt seit dem als eines der bedeutendsten Musiktheater deutschlandweit und international. Es erlangte weitreichende Beachtung als Theater mit Werken aus dem klassischen Opernrepertoire, der Operette und mit zahlreichen Uraufführungen experimenteller Formate. Die *Eichbaumoper* stand in dieser Tradition und dem Selbstverständnis des Musiktheaters.

Das *MiR* gewann zudem seine besondere Bedeutung aufgrund seiner spezifischen Architektur und Baugeschichte.<sup>101</sup> Die Architekten Werner Ruhnau, Harald Deilmann, Ortwin Rave und Max von Hausen hatten den Zuschlag für den Bau erhalten. Ihr Entwurf sah ein Gebäude vor, welches sich mit einer großzügigen Glasfassade zur Innenstadt Gelsenkirchens öffnet. Der Grundgedanke war ein Stadttheater zu bauen, welches sich architektonisch und künstlerisch in die Stadt integriert; dazu der Architekt Ruhnau:

„Einer offenen Gesellschaft entsprechen offene Theaterspielformen. Offene Theaterspielformen verlangen offene Theaterbauformen. Offene Theaterbauformen schließen alle vergangenen und gegenwärtig gewünschten Theaterspielformen ein. (...) Offene Formen aktivieren das Publikum. Das Prinzip offener Formen ist die Variabilität. Offene Theaterformen verlangen daher veränderbare Theaterarchitekturen. Variabilität statt Monumentalität. Eine offene Gesellschaft statt einer geschlossenen Gesellschaft.“ (Ruhnau 1969: 5)

An der Gestaltung beteiligten Ruhnau und Co. renommierte Bildhauer wie Paul Dierkes, Norbert Kricke und Robert Adams und damals noch eher unbekanntere Künstler wie Yves Klein und Jean Tinguely, die dann unter anderem durch ihre Mitwirkung am *MiR* international bekannt wurden. Die Gestaltung sollte nicht den damals üblichen Kunst am Bau-Skulpturen entsprechen, die erst im Nachhinein an die Fassade angebracht wurden. Es sollte im Sinne der Tradition der

---

<sup>101</sup>Siehe *Musiktheater im Revier*, Baukunst, <https://musiktheater-im-revier.de/#!/de/general/baukunst/> [19.03.2018].

mittelalterlichen Bauhütten während des gestalterischen Entstehungsprozesses eine enge Zusammenarbeit zwischen den künstlerischen und technischen Gewerke stattfinden. Allerdings muss dazu angemerkt werden, dass es sich dabei vielmehr um eine sozialromantische Idee der mittelalterlichen Bauhütten handelte. Da diese nicht „offen“, sondern streng hierarchisch, nach strikten Regeln und „Hüttengeheimnissen“ organisiert waren, wie ich in Kapitel 3 mit Bezug zu Albrecht Dürer und dem Erlernen des zentralperspektivischen Zeichnens erwähnt habe. (Siehe Hauser 1967) Ruhna und Co. ging es mit dieser idealisierten Bezugnahme um eine Abgrenzung zum industriellen Bauen und einer damit einhergehenden Unterscheidung und Spezialisierung zwischen Ingenieur und Architekt, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts stattgefunden hatte. (Vgl. Pogacnik 2011) Es sollte mit dem Bau des *MiR* eine neue, demokratische Baukunst entstehen, in der die Gewerke wieder zusammenarbeiten und diese kollektive Baukunst vor Ort gemeinschaftlich gelebt wird. Für den Bauprozess wurde deshalb in der Nähe der Baustelle die leerstehende *Alte Feuerwache* bereitgestellt. Dieses Gebäude wurde fortan als *Opernbauhütte* genutzt. Sie diente über mehrere Monate als Arbeits- und Wohnraum für die beteiligten Gewerke. Außerdem konnten Interessierte die *Opernbauhütte* besichtigen und sich vor Ort zum Stand des Bauprozesses informieren. In diesem gemeinschaftlichen Arbeitsprozess entstanden Plastiken von Dierkes, Kricke, Adams, Klein und Tinguely, die das Erscheinungsbild und die Materialität des *MiR* maßgeblich prägen. Dem demokratischen Grundgedanken wurde außerdem in Bezug auf die Gestaltung der Theater- und Zuschauerräume versucht zu entsprechen. Eine bis dahin noch weitestgehend aus dem 18. und 19. Jahrhundert stammende übliche räumliche Gegenüberstellung von Bühne und Publikumsbereich wurde aufgehoben. Der Zuschauerraum wurde im Halbkreis angeordnet, so dass von allen Plätzen eine gute Sicht besteht. (Siehe Deutsche Bauzeitschrift 1969) Das *MiR* gilt bis heute als herausragender Theaterbau und steht seit 1997 unter Denkmalschutz.<sup>102</sup>

Im großen Foyer im ersten Stock war nun für einen Abend Ende Januar 2009 eine große U-förmige Tafel aufgebaut. Es hatten sich ungefähr vierzig Menschen eingefunden anlässlich des Symposiums *Theater baut Stadt* welches von *raumlabor* und ihren Kooperationspartner\*innen begleitend zum Projekt *Eichbaumoper* or-

---

<sup>102</sup> Siehe Stadt Gelsenkirchen, *Musiktheater im Revier*, [https://www.gelsenkirchen.de/de/kultur/theater\\_und\\_musik/musiktheater\\_im\\_revier\\_mir/index.aspx](https://www.gelsenkirchen.de/de/kultur/theater_und_musik/musiktheater_im_revier_mir/index.aspx) [29.03.2021].

ganisiert und kuratiert wurde. Zu dieser Veranstaltung hatten sie Fachkolleg\*innen aus den Bereichen Kunst, Architektur, Stadtplanung und Theater eingeladen, um sich über „das Aktivieren von öffentlichen Räumen und die Wechselwirkung zwischen künstlerischen Narrativen und der Stadtstruktur“ auszutauschen.<sup>103</sup> Die geladenen Experten waren neben den beiden Architekten von *raumlabor*, der Intendant vom *MiR*, der Intendant des *Schauspiel Essen*, der künstlerische Leiter vom *Ringlokschuppen Ruhr*, der Architekt des *MiR*, der Architekt Andy Brauneis aus Augsburg, der Künstler Stefan Shankland aus Paris und London und der Stadtplaner Dirk Haas aus dem Ruhrgebiet. Es handelte sich um einen auserwählten Personenkreis aus dem *raumlabor*-Netzwerk. Alle geladenen Experten waren zu dieser Zeit im Bereich der Um- und Zwischennutzung und „Bespiegelung“ von Brachen und Leerständen tätig. Eine zentrale Frage, um die die Werkvorträge und kreisten, war: „Wie kann man diese Orte wieder nutzbar machen?“<sup>104</sup>

Das Symposium fand im Programm der Landesinitiative *StadtBauKultur NRW* statt.<sup>105</sup> Die Landesinitiative wurde im Jahr 2001 in Kooperation mit der *Architektenkammer*, der *Ingenieurkammer Bau*, der *Arbeitsgemeinschaft der Kommunalen Spitzenverbände*, der *Vereinigung der Industrie und Handelskammern*, den *Verbänden der Bau- und Wohnungswirtschaft* und *Künstlerverbänden* gegründet. Wie bei allen anderen bereits erwähnten staatlichen Organisationen, den Public-Private-Partnerships und Förderinstrumenten hat die Landesinitiative *StadtBauKultur NRW* zur Hauptaufgabe „den Strukturwandel“ in Nordrhein-Westfalen zu befördern und aus baukultureller Perspektive zu begleiten. *StadtBauKultur NRW* tritt als Kooperationspartnerin für Projekte auf und initiiert Gesprächsforen und Symposien. (Siehe *StadtBauKultur NRW* 2011)

Die Teilnahme an dem Symposium erfolgte nach Anmeldung und die Sitzordnung war zuvor festgelegt worden. Ich saß neben dem Fotografen Guntram Walter, der das Projekt *Eichbaumoper* fotografisch begleitete und hatte freie Sicht auf eines der großen blauen Schwammreliefs von Yves Klein.

Die zwei Moderator\*innen – ein dritter Architekt von *raumlabor*, der aus Berlin angereist war und die Leiterin der Landesinitiative – begrüßten die Teilneh-

---

<sup>103</sup> Siehe Flyer zum Symposium *Theater baut Stadt, raumlaborberlin*, 29.01.2009.

<sup>104</sup> Forschungsnotizen Klitzke, 29.01.2009.

<sup>105</sup> Siehe Baukultur Nordrhein-Westfalen e. V., *Eichbaumoper*, <https://baukultur.nrw/projekte/eichbaumoper/?it=projekte/eichbaumoper/> [29.03.2021].

mer\*innen, stellten die Experten vor und gaben einen kurzen Überblick über den geplanten Ablauf des Abends. Der „wichtigste Gast des Abends“, so die Moderatorin war der Architekt des *MiR* Werner Ruhнау.<sup>106</sup> Er war nicht nur Co-Architekt des *MiR*, sondern hatte auch das *Grillo-Theater* des *Schauspiel Essen* umgebaut. Er zählt aufgrund seiner Theaterbauten und Stadthallen, die insbesondere der Nachkriegsphase im Ruhrgebiet und deutschlandweit entstanden, seit dieser Zeit zu einem der bedeutendsten Architekten der Gegenwart.<sup>107</sup>

Der Architekt wurde gebeten die Baugeschichte des *MiR* und insbesondere die *Opernbauhütte* vorzustellen. Der mittlerweile fast achtzig-jährige Ruhнау erzählte frei aus seiner Erinnerung:

„Die Leute wohnten bei uns. Es war nicht nur die Feuerwache, sondern zwei, drei auf Abriß bestimmte Häuser. Und da wohnten eben die Künstler, einige Sonderfachleute für Statik, Akustik und die Leute hier vom Bau gingen ein und aus. Und wir hatten die Baustelle als Atelier erklärt. Das heißt, wir haben hier vor Ort entschieden wie die Riffelungen der Wand sind, wie der Fußboden sein soll. (...) Und wenn Sie nach der Zusammenarbeit fragen, wir hatten auch gesagt, wir machen das Werk zusammen. Es gibt keine Urheberschaften. Wir schaffen gemeinsam ein Werk.“<sup>108</sup>

Nach diesem Vorbild war die *Opernbauhütte* der *Eichbaumoper* von *raumlabor* und ihren Kooperationspartner\*innen benannt worden und in dieser Weise sollten die Arbeitsprozesse zwischen den Gewerken des *Schauspiel Essen*, des *MiR*, dem *Ringlokschuppen Ruhr* und den Architekten von *raumlabor* umgesetzt werden.

Mit dem Symposium wurde diese Verbindung symbolisch hergestellt und in eine direkte gebaute Verbindung gebracht. So wie das *MiR* im Geiste des Aufbruchs und der Demokratisierung von Kultur und Gesellschaft erbaut worden war, sollte auch die *Eichbaumoper* einen Beitrag zur neuen Aufbruchsstimmung leisten, die mit *RUHR.2010* „aktiviert“ wurde. Das verbindende Element war dabei die

---

<sup>106</sup> Siehe Forschungsnotizen, Klitzke 29.01.2009.

<sup>107</sup> Das *Grillo-Theater* wurde Ende des 19. Jahrhunderts erbaut und ist das älteste Stadttheater im Ruhrgebiet. Von 1988 bis 1990 wurde der Zuschauersaal von Ruhнау verkleinert und aktuellen Vorstellungen angepasst. Die jeweiligen Spielstätten, wie das *Grillo-Theater*, in dem sich das *Schauspiel Essen* befindet, zählen laut Eigenbeschreibung zu den „architektonischen Ikonen der Region“. Siehe *Theater und Philharmonie Essen*, <https://www.theater-essen.de/tup/unternehmen/> [29.03.2021].

<sup>108</sup> Werner Ruhнау, Audioaufzeichnung, Symposium *Theater baut Stadt*, 29.01.2009.

*Opernbauhütte* und die damit verbundene geteilte Vision einer kollektiven Baukultur.

*raumlabor* hatten das Symposium organisiert, kuratiert und nahmen die Rolle der Moderatoren ein. Sie moderierten nicht nur den Abend und ihr Projekt, sondern sie moderierten die „große Vision: *Eichbaum muss Oper werden!*“ im Foyer des *MiR* mit der Glasfront und den blauen Schwammreliefs von Yves Klein – in einer bereits gebauten Vision. Mit den erzählten Erinnerungen von Werner Ruhnau – dem Erbauer dieser Vision – wurde der Abend mit einer besonderen historischen Stimmung aufgeladen. Die Architekten und Intendanten positionierten sich in dieser bedeutenden Architektur als zentrale zeitgenössische Gestalter der Wechselverhältnisse zwischen gesellschaftlichen Visionen, Architekturen, Theater und Stadtkultur und beriefen sich damit auf eine historisch fundierte Rolle und Aufgabe von Architektur und Architekt\*innen als Entwerfer\*innen und Erbauer\*innen von gesellschaftlichen Visionen und Utopien und beanspruchten diese für sich. Kaum andere Disziplinen sind so eng verwoben mit der Gestaltung von Zukünften wie die Architektur und der Städtebau, die sich zudem in dieser Rolle im gesellschaftlichen diskursiven Raum als solche positionieren und anerkannt werden.

Während Leitbilder auf das gelingende zeitlich, räumlich und ökonomisch ausgerichtete Zusammenwirken von gestaltenden, politischen und regulativen Akteuren fokussiert sind, haben Visionen vielmehr eine Horizont eröffnende Kraft. (Vgl. Schroer 2005)

Architekt\*innen „(...) regard every building they design as an opportunity for bringing this utopian state into existence“, so der Architektursoziologe Robert Gutman, der dazu ausführt, dass

„it is difficult to find an architect who is not a student and critic of society; I would extend to this notion further, and add that most architects are also reformers. (...) Many architects hold a vision of some future social organization that comes closer to achieving goals of justice, humaneness, and order than the society we live in now. (Gutman 2010 158, orig. 1966)

Mit dem Symposium wurde die *Eichbaumoper* in diesen historischen Zusammenhang von Architekturgestaltung und gesellschaftlicher Zukunftsgestaltung ge-

bracht. Der visionäre Gehalt von Architekturen wurde bereits mit der Formulierung „*die große Vision: Eichbaum muss Oper werden!*“ artikuliert. Dabei lag in diesem Satz eine mobilisierende Kraft, die *alle* Akteure verbinden und auf das kollektive „Große“ und „Neue“ fokussieren sollte: In diesem Satz lag das Versprechen, dass *raumlabor das Neue – das Andere – das Differente das Einzigartige – das Originelle – das Spektakuläre – das Sensationelle machen*. Die U-Bahnstation *Eichbaum* wurde zu einem „topos“ stilisiert, der nicht nur lokale Reichweite hatte, sondern eine gesellschaftliche Dimension erhielt: „*eine große Vision*“.

In Kontrast zu den ideellen Aspekten des Symposiums stand eine Kommunikationsdynamik, die sich im Laufe des Abends entfaltete und steigerte. Die Experten hielten Werkvorträge mit Folienpräsentationen zu ihren jeweiligen aktuellen Projekten, dazwischen gab es Diskussionen, die zwischen den Moderator\*innen und Expert\*innen geführt wurden, begleitet von einem Abendessen. Bereits nach kurzer Zeit begann eine angeregte Diskussion zwischen den Theaterintendanten und den anderen Experten zu den Möglichkeiten der jeweiligen Einflussnahme und gesellschaftlicher Gestaltungsaufgaben. Diese setzte sich im Verlauf des gesamten Abends mit fortschreitendem Engagement fort. Die Teilnehmer\*innen hörten gebannt zu und nahmen ab und zu einen Happen von ihrem „Dinner“. Nach ungefähr neunzig Minuten gab es einen empörten Zwischenruf: „*Wir sind nur Zuschauer, weniger Monologe von vorne!*“<sup>109</sup> Die Moderator\*innen versuchten daraufhin die Diskussion für die Teilnehmer\*innen zu öffnen, aber die Grundstimmung war bereits etabliert. Dies lag nicht nur an der engagiert geführten Debatte zwischen den Experten, sondern auch an der Größe des Saales und der räumlichen Distanz. Zwischen mir und dem gegenüber sitzenden Experten lagen etliche Meter. Diesen Raum musste man mit der eigenen Stimme überbrücken. Diese Distanzen und Sprechsituationen sind Expert\*innen gewohnt, aber Menschen die beruflich nicht oder selten vor anderen sprechen nicht. Die großzügige räumliche Anordnung, mit der der Foyer-Raum und die künstlerischen Werke zur Geltung kamen, begünstigte bereits bestehende hierarchische Rollenkonstellationen zwischen Experten, Laien und Betroffenen – bzw. Experten und Zuschauer\*innen – und brach diese nicht auf. Obwohl die Sitzordnung nicht als klassische Bühnensituation arrangiert war, entsprach die Situation dennoch diesem Format. Das pro-

---

<sup>109</sup> Forschungsnotizen Klitzke, 29.01.2009.



fessionalisierte Organisationsformat „Symposium“ stabilisiert, arrangiert und plausibilisiert etablierte soziale Rollen wie die Rolle der/des Expert\*in (Architekt\*in, Planer, Intendanten, etc.) und das an einem Ort, der historisch, architektonisch, räumlich-materiell und ideell alles anbot diese Rollen zu demokratisieren. Nico Stehr und Reiner Grundmann formulieren diesen machtvollen Aspekt der Expertenschaft:

„Experten sind einzelne Individuen, sie erhalten und verteidigen ihre Ansprüche auf Expertenwissen jedoch durch Mitgliedschaft und ihr Ansehen in einer Gemeinschaft von Experten.“ (Stehr / Grundmann 2015: 38)

Diese Kommunikationsdynamik der Experten, die keine Ausnahme darstellt, sondern ein grundsätzliches soziales machtvolles ungleiches Verhältnis zwischen Expert\*innen und Laien spiegelte, stellte insofern das Anliegen der Symposiumsveranstalter\*innen nicht in Frage. Mit dieser Positionierung wurde zudem nicht nur ein bestehendes Machtverhältnis zwischen Expert\*innen und Laien reproduziert. Es wurden Expertenschaften gegen andere Expertenschaften abgegrenzt. Es waren spezifische Disziplinen eingeladen worden, die mit dem Symposium als bedeutende zukunftsgestaltende Disziplinen öffentlich wirksam positioniert wurden: aus den Bereichen Kunst, Architektur, Stadtplanung und Theater. Expert\*innen der Jugend- und Sozialarbeit waren nicht eingeladen worden. Dies waren allerdings zentrale Themen und Fragestellungen, um die das Projekt *Eichbaumer* kreiste – nicht als imaginierte Zukunft und visionäre Praxis, sondern als situierte alltagspraktische Aufgabe an der U-Bahnstation *Eichbaum*.

Durch die symbolische und materielle Wirkmacht der versammelten Akteure und Elemente – die Ideale einer kollektiven Baukultur, die gebaute Vision *MiR*, der Visions-Erbauer, die legitimierte Expertenschaft und die willigen Zuschauer (bis auf einen) – wurden das Projekt *Eichbaumoper* und die temporäre Architektur *Opernbauhütte* ausgestattet mit einer „diskursiven Stabilität“. (Vgl. Law 2011) Die fachliche Positionierung, der Ausschluss anderer Disziplinen hatten keinen destabilisierenden Effekt. Sie wurden jedoch von lokalen Akteuren der Sozial- und Jugendarbeit wahrgenommen und registriert, wie ich in Kapitel 5 ausführe.

## 4.5 Material Stories 2

Mitte Dezember 2008 fand die Projekt-Weihnachtsfeier in der *Opernbauhütte* statt. Ich hatte wenige Wochen vorher mit Matthias telefoniert und er hatte mich zu diesem Termin eingeladen. Ich reiste anlässlich dieser Feier zum ersten Mal zur U-Bahnstation *Eichbaum*. Ich kam mit dem Zug in *Essen* am Nachmittag an und nahm vom Hauptbahnhof die U18 und stieg an der Station *Eichbaum* aus. Die *Opernbauhütte* war nicht zu übersehen – eine blau- und orangefarbene Container-Architektur. Ich trat die wenigen Schritte auf die *Opernbauhütte* zu und wurde dort von einer Projektmitarbeiterin begrüßt. Es war Ulrike, die im Rechercheteam arbeitete und von Matthias den Auftrag erhalten hatte, mich in Empfang zu nehmen und mir den Projektstand vorzustellen.

Wie ich von Ulrike erfuhr, war die *Opernbauhütte* erst Mitte November aufgebaut worden, zwei Monate später als geplant. Es hatte Verzögerungen bei der Genehmigung gegeben. Seit rund vier Wochen führte das zweiköpfige Rechercheteam wöchentliche Sprechstunden durch. Außer der *Opernbauhütte* und dem roten Schriftzug „EICHBAUMOPER“ auf dem Flachdach der U-Bahnstation gab es noch keine Ein- und Umbauten. Diese wurden erst ab April vorgenommen.

Die *Opernbauhütte* bestand aus vier gebrauchten Schiffscontainern. Die Vorfertigung der einzelnen Container-Teile wurde auf der Grundlage der Entwurfszeichnungen von *raumlabor* von einer beauftragten Firma vorgenommen. Die Container-Architektur war zweigeschossig. Zwei Container wurden in Länge und Grundform so belassen wie sie waren; zwei weitere wurden verkleinert. Die verkleinerten Container waren die Verbindungselemente zwischen dem unteren und dem oberen Geschoss. Im Grundriss hatte das Gebäude eine Art L-Form. Das Obergeschoss kragte über das untere hinaus. Die Container standen auf vier Betonsockeln; nicht direkt mit den Kontaktflächen auf dem Boden. Dies war notwendig für Statik, Reversibilität und Klima (Feuchtigkeit von unten). (Siehe Fotografischer Anhang, Bilder 3 und 4, S. 255)

Die Container wurden bereits vom Hersteller mit Holzfußböden geliefert. Nach dem Aufbau wurden Bodenbeläge aus Linoleum von *raumlabor* eingelegt, die von einer lokalen Firma gesponsert waren. Die Wände wurden isoliert, verkleidet

und weiß gestrichen. Es gab keine festeingebauten Elemente. Die weitere Ausstattung war mobil und von *raumlabor* gebaut oder beschafft worden.

Gebrauchte ISO-Container sind relativ günstig für 1200.- bis 1400.- Euro zu erhalten (Angaben aus dem Jahr 2008). Tatsächlich ist in den letzten Jahrzehnten ein eigener Markt für gebrauchte Schiffscontainer entstanden. Die Reedereien treten dabei selbst als Verkäufer\*innen auf. Mittlerweile gibt es allerdings Händler\*innen, die „Komplettlösungen“ anbieten von der Beratung, Planung bis hin zur Baubetreuung. Neue Container sind für den zweckentfremdeten Gebrauch in Europa kaum erhältlich. Die meisten Container haben mindestens eine Seereise „absolviert“ bevor sie zum anderweitigen Gebrauch ausrangiert und weiterverkauft werden. (Siehe Klose 2009; Slawik et al 2010)

Für *raumlabor* hatte die Wahl des Schiffscontainers als Grundelement der *Opernbauhütte* trotz des günstigen Grundpreises nicht nur ökonomische Gründe. Die *Opernbauhütte* war aus ihrer Sicht – neben der U-Bahnstation selbst – das zentrale und wichtigste Gebäude für das Projekt. Die Architekten hatten genau deshalb einen bedeutenden Aufwand investiert – in der Hoffnung einer möglichen Versteigerung der *Opernbauhütte* nach Projektende.

Jan: „(...) also, dass dieser Umbauprozess dieses Ortes nicht nur auf das Opernereignis und nicht nur in den Köpfen stattfindet, sondern auch physische Spuren hinterlässt und ein Teil davon ist, dass wir diese Opernbauhütte nicht nur konzipiert haben als eine Art Zelt oder eine ganz temporäre Sache, sondern wir haben da sehr viel Energie und Geld reingesteckt jetzt gemessen an dem Gesamtbudget, hier etwas hinzustellen, was so einen starken Wert hat (...)“<sup>110</sup>

Der obere Trakt hatte runde Bullaugenfenster und zum Ende hin befand sich eine große Glastür durch die man auf einen Balkon hinaustreten konnte. Der Blick konnte hier über die U-Bahnstation und das Autobahnkreuz schweifen. Der Balkon mit dem landschaftlichen Ausblick und die besondere Anordnung des oberen Containers *verriet* allerdings, dass die Container-Architektur eigentlich gar

---

<sup>110</sup> Jan Liesegang, Audioaufzeichnung Werkvortrag zur *Eichbaumoper*, Symposium *Theater baut Stadt*, 29.01.2009.

nicht als „Fliegender Bau“ entworfen worden war, sondern von *raumlabor* für diesen konkreten Ort – die U-Bahnstation *Eichbaum* – entwickelt worden war.

Jan: „Dadurch dass wir mit diesen Containern eine Struktur gebaut haben, die über diese Autobahnbarriere hinweg schaut, haben wir sozusagen erreicht, dass die Leute (...) außerhalb dieser Station, das einfach wahrnehmen. Man sieht jetzt aus den Wohngebieten heraus diese Opernbauhütte.“<sup>111</sup>

Das Gebäude ließ sich bei gutem Wetter komplett öffnen, dafür war eine Längsseite des unteren Containers zu zwei großen Flügeltüren umfunktioniert worden. Gleichzeitig hatte das untere Geschoss kleine rechteckige Fenster, die mit Luken verschlossen werden konnten. *raumlabor* hatten den Container und auch deshalb gewählt da er aus Stahl gefertigt ist, sich komplett verschließen lässt und damit gegen Vandalismus gesichert ist. Welchem Ausmaß an Vandalismus sie dann tatsächlich vor Ort begegnen würden, wussten sie zum Zeitpunkt des Entwurfs noch nicht und planten mit dem schlimmsten Szenario.

Matthias: „Den Hochseecontainer haben wir gewählt, weil er sehr robust ist, weil Vandalismus ist da wirklich ein Thema und an den Hochseecontainer da kann man Sachen ran schmeißen, da kann man was dran malen, das stört erst mal nicht so.“<sup>112</sup>

Das Gebäude hatte in den kalten Monaten von November bis Ende April einen eher verschlossenen Charakter. Da nicht ersichtlich war, was drinnen vor sich ging und wie man von draußen eintreten konnte. Es waren also genau die ortsspezifischen Parameter (Vandalismus), die *raumlabor* identifiziert hatten und für besonders wichtig hielten in Bezug auf Haltbarkeit und Dauer, die dazu führten, dass die *Opernbauhütte* für die meisten Passant\*innen als Container-Architektur zunächst tatsächlich eher eine „anästhetische Box“ war, wie der Architekt Han Slawik und seine Co-Autor\*innen den Container in ihrem Handbuch beschreiben.

---

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> Matthias Rick, Audioaufzeichnung Werkvortrag zur *Eichbaumoper*, Symposium *Theater baut Stadt*, 29.01.2009.

(Siehe Slawik et al 2010) Nicht selten wurde ich deshalb zu dem „*merkwürdigen Gebäude*“ befragt.<sup>113</sup>

Betreten ließ sich das Gebäude zwar durch eine breite Glastür an einer der Längsseiten, die zur Station gewandt war. Allerdings musste man zuerst auf den Betonsockel steigen. Zudem war der Türgriff versehentlich in der Vormontage vertikal montiert worden, so dass man die Tür nicht intuitiv beim ersten Greifen öffnen konnte sondern erst beim zweiten Versuch, was beim beabsichtigten Eintreten des Öffneren zu kurzfristigen Verwirrungen führte. Ein kleines „falsches“ irreversibles Detail was unerwartete Auswirkungen hatte, weil Interessierte zuweilen verduzt vor der Tür stehen blieben und im Zweifelsfall wieder weg gingen, da sie nicht wussten wie sie die Tür öffnen sollten.<sup>114</sup>

„Fliegende Bauten“ sind mobile Gebäude, die nach ihrem Gebrauch abgebaut und andern Orts wiederaufgebaut werden können, wie Tribünen, Zelte, Wohnmobile, Fahrgeschäfte, Baracken, Container usw. In der Regel handelt es sich um Mehrweggebäude, die nach Bedarf ihren Standort wechseln können. (Siehe Doßmann / Wenzel / Wenzel 2006; Draeger 2010)

Die *Opernbauhütte* war allerdings kein Mehrweggebäude, sondern ein architektonisches Unikat, dessen Gestalt für diesen spezifischen einmaligen Projektstandort entwickelt und gebaut worden war, mit dem Vorhaben von *raumlabor* dadurch einen langfristigen Umbau der U-Bahnstation einzuleiten. Das Gebäude und seine Genehmigung waren zwar an die befristete Projektdauer von einem Jahr gebunden (eine temporäre Architektur), aufgrund seiner robusten Baumaterialien aus Stahl und Glas konnte und sollte es eine Lebensdauer von fünf Jahren oder mehr erreichen. Diese Lebensdauer entspricht den Angaben der meisten Hersteller von Container-Architekturen, wie die Architektin Susan Draeger in ihrer Studie aus dem Jahr 2010 zu „Wiederverwendbaren Gebäudetypen für temporäre Gewerbebauten“ ausführt. (Siehe Draeger 2010).

Wie bei feststehenden Architekturen ist die Lebensdauer von Container-Architekturen von einem stetigen Gebrauch abhängig. Die *Opernbauhütte* musste regelmäßig benutzt und belüftet werden, damit sich in den Innenräumen kein Schimmel ausbreitete und dadurch seine Lebensdauer vermindert wurde. Ein Ge-

---

<sup>113</sup> Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

<sup>114</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

bäude hat allerdings keine homogene Lebensdauer, sondern besteht aus verschiedenen Systemen mit unterschiedlichen Lebensdauerzyklen. Die Gebäudehülle, das Abwassersystem, die Stromversorgung und die Einbauten unterliegen verschiedenen Abnutzungsprozessen. (Siehe Ebd.) Während also die Hülle aus Stahl für Dauerhaftigkeit sorgte, widersprachen die Versorgungsinfrastrukturen der *Opernbauhütte* ihrer Dauerhaftigkeit, da sie nicht für eine regelmäßige und intensive Benutzung ausgelegt waren. Dies betraf nicht nur die Infrastrukturen, sondern die Möglichkeiten der Erfassung und Abrechnung der Betriebskosten. Denn diese konnten nicht individuell berechnet werden, da ja keine individuellen Zähler vorhanden waren. Das Gebäude zeichnete sich durch geringe Gebäudekosten bezüglich seiner Materialien und der Montage aus und verfügte über relativ geringe Betriebskosten – mit Ausnahme der kleinen Standheizung, die im Winter die Wärme zuführte. Diese waren aber nicht ermittelbar, sondern nur pauschal zu beziffern, was wiederum einer mittel- bis langfristigen Nutzung entgegen sprach und das Gebäude ökonomisch unattraktiv und nicht rentabel für die Verkehrsgesellschaft machte.

Es gab keine Toilette, keinen integrierten Stromanschluss, kein fließendes Wasser und Abwasser und keine Heizung. Dies sind Infrastrukturen die bei „Fliegenden Bauten“ in der Regel extern angeschlossen werden müssen. Die Rohre lassen sich allerdings nicht einfach ein- und ausstöpseln wie in der utopischen *Plug-In-City* von Peter Cook aus dem Jahr 1964. (Vgl. Van der Ley / Richter 2008)

Aufgestellt war die *Opernbauhütte* auf einem Areal, welches in der Planung der 1970er ein Marktplatz für temporäre Verkaufsstände und Büdchen (genehmigungsfreie „Fliegende Bauten“) werden sollte, aber nie als solcher realisiert worden war.<sup>115</sup> Diese Positionierung hatte räumliche und bauliche Gründe, da hier genügend Platz und statische Tragfähigkeit gegeben war für die Errichtung eines temporären Gebäudes. Die Platzwahl war allerdings auch symbolisch für *raumlabor* von Bedeutung. Sie wollten die U-Bahnstation für „einen städtischen urbanen vitalen Gebrauch (...) aktivieren“. (Redaktion 2009: 18) Die *Opernbauhütte* sollte als „Aktionsknoten“ (Ebd.) Menschen, Dinge und Ideen an der U-Bahnstation versammeln. Der nie realisierte brach liegende Marktplatz war dafür räumlich-baulich und symbolisch die geeignete Position. Die Standortwahl „Marktplatz“ für die *Opernbauhütte* war eine wesentliche Voraussetzung für das gesamte Pro-

---

<sup>115</sup> Siehe Ebd..

jektvorhaben. Die U-Bahnstation *Eichbaum* verfügte aufgrund des historisch geplanten „Marktplatzes“ über eine Infrastruktur, die an anderen U-Bahnstationen nicht vorhanden war. Sie hatte einen unterirdischen Versorgungstrakt, in dem sich Toiletten sowie Wasser- und Stromanschlüsse und Lagerräume befanden. Das Projektteam hatte für die Projektdauer eine Nutzungsgenehmigung und einen Schlüssel für den Versorgungstrakt von den Verkehrsbetrieben erhalten was die Grundvoraussetzung für die Inbetriebnahme der *Opernbauhütte* war. Aber eben auch eine fortwährende Abhängigkeit zur Verkehrsgesellschaft herstellte.

Der Container wird erst zu einer Architektur, wenn er „verortet“ wird, wenn „mit architektonischen Mitteln Verbindungen und Durchdringungen“ hergestellt werden. (Slawik et al 2010:10) Allerdings bleibt der Container auch, wenn er verortet wird und damit zu einer benutzbaren Architektur gemacht wird als Ding immer noch anti-lokal und kolonial. Durch seine Existenz werden Lokalität und Lokales negiert; wenn man davon ausgeht, dass die Moderne in dessen Geist und Auftrag er entwickelt wurde und seit dem unterwegs ist, tatsächlich nur ihren eigenen Ort kennt, den modernen, und die Kolonie. (Vgl. Latour 1998)

In und mit ihm werden Turnschuhe, Mobiltelefone, Regenschirme, Haarspangen, Bananen, Kiwis, Gurken, Zwiebeln, Spinnen, Leguane, Samen, Pollen, Kunstwerke und Elefanten in alle Gegenden der Erde gebracht. Bananen überall, zu jeder Zeit. Der gesamte Planet zu Land, zu Wasser und in der Luft wird auf den gleichen Stand gebracht. Seriell, standardisiert, skaliert, 24-7 im Sinne des industriellen modernistischen Fortschritts. Der Container ist ein paradigmatisches Artefakt – wie das Automobil – der Modernen; und ist in den Worten von Axel Doßmann, Jan Wenzel und Kai Wenzel ein „Fetisch der Moderne“. (Doßmann / Wenzel / Wenzel 2006:44)

Der ISO-Container ist als Transportmittel eine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Der Kulturwissenschaftler Alexander Klose hat im Jahr 2009 eine umfangliche Studie zur Einführung und zum Gebrauch von Containern im 20. und 21. Jahrhundert vorgelegt: „Das Container-Prinzip. Wie eine Box unser Denken verändert“. Er liegt den Rückschluss nahe, dass die auffällige Zunahme von Container-Architekturen seit den 1990ern möglich wurde, da es überhaupt zum ersten Mal genügend ausrangierte Container gab, die für eine Zweckentfremdung zur Verfügung standen.

„Seit Ende der 1990er Jahre, genau: Seitdem Standardschiffscontainer lange genug in so ungeheuren großen Mengen hergestellt und über den Globus transportiert werden, dass die erste Generation von ihnen (nach 10 bis 20 Jahren ‚Dienst‘ im Transport) ausrangiert und anderen Nutzungen zugänglich gemacht werden kann, häuft sich in einem auffälligen Maße die Zahl der Entwürfe für Containerbauten.“ (Klose 2009: 277)

Insbesondere in den letzten 20 Jahren wurden Container-Architekturen zu einem eigenen Bautyp im Bereich des Wohnens, der künstlerisch-interventionistischen und der kommerziellen temporären Architektur. Bekanntestes und kontroversestes Beispiel politischer Aktionskunst ist wohl die „Asylcontainershow“ von Christoph Schlingensief. Im Jahr 2000 realisierte er auf dem Wiener Opernplatz ein „Abschiebungslager“. In mehreren Containern wohnten zwölf Geflüchtete, die in Österreich Asyl beantragt hatten. Täglich wurden vom „Publikum“ zwei Personen für ihre Abschiebung aus den Containern „herausgewählt“. (Siehe Klose 2009)

In den Jahren 2001 bis 2003 wurde in London die *Container City* errichtet. Ursprünglich waren die Container als günstige, temporäre Arbeitsräume geplant. Nach dem der Bedarf nach bezahlbarem Wohnraum ebenso groß wurde, wurden die weiteren Container-Gebäude als Wohnräume geplant und werden seit dem zum Wohnen vermietet. So entstand in den sogenannten „Docklands“ von London ein eigener Container-Gebäude-Komplex bestehend aus insgesamt vierzehn Einheiten.<sup>116</sup> Außerdem gibt es seit etlichen Jahren eine Wieder- und Neuentdeckung sogenannter „Tiny Houses“ oder Minihäusern. Das sind Wohnräume, die meist aus einer stationären oder mobilen räumlichen Einheit bestehen die zwischen 15m<sup>2</sup> bis 45m<sup>2</sup> klein ist. Im kommerziellen Event-Bereich werden Container als „Flag-Ship-Stores“ von großen Unternehmen zweckentfremdet eingesetzt um ihre Produkte für einen jüngeren Konsumentenkreis „urban und hip“ in Szene zu setzen. (Siehe Klose 2009)

Kontroverse und/oder prestigeträchtige Bauprojekte, die es seit den 1990ern ebenfalls in Berlin und anderen Städten zunehmend gibt (Baustellen Potsdamer Platz, Schlossplatz, Elb-Philharmonie), nutzen umfunktionierte Container als „Info-Boxen“. (Vgl. Binder 2009)

---

<sup>116</sup> Siehe *Container City*, <http://www.containercity.com/> [29.03.2021]



Container sind auf diese Weise in den letzten Jahren von einer „anästhetischen Box“ zu einem architektonisch ästhetisierten Objekt geworden, die in jüngster Zeit durch Ausstellungen und Publikationen als „Container Architektur“ betitelt werden. (Siehe Slawik et al 2010) So widmete im Jahr 2011 das *NRW-Forum Kultur und Wirtschaft* in Düsseldorf dem Thema „Container Architektur“ eine eigene Ausstellung. Im Jahr 2016 ist eine Publikation zur Entwurfshilfe für Architekt\*innen inklusive Projektsammlung zu Container- und Modulbauten erschienen. Auch zu den „Tiny Houses“ gibt es eine Reihe von neueren Publikationen, die das Wohnen auf kleinem Raum bewerben, aber auch Beiträge, die kritisch in Frage stellen insbesondere den gestiegenen, innerstädtischen Bedarf nach bezahlbarem Wohnraum mit der Etablierung von Minihäusern lösen zu wollen. (Vgl. Kriebernig) Die genannten Publikationen und Ausstellungen beziehen vor allem auf den temporären Charakter der Gebäude, die Verwendung von gebrauchten ISO-Containern und die Bandbreite an architektonischen Bautypen, die in den letzten Jahren entstanden ist. In Bezug auf temporäre Architekturen gibt es allerdings noch weitere Bautypen wie Zelte, Bauwagen und Baracken aus Holz, die geschichtlich gesehen viel älter sind als Container. (Siehe Doßmann / Wenzel / Wenzel 2006)

#### **4.5.1 Container sensationell machen**

Die Erfindung des Containers geht auf den u.s. amerikanischen Spediteur Malcom McLean zurück. Er betrieb in den 1930ern ein Fuhrunternehmen und suchte nach einer optimierten „Schnittstelle“ zwischen den LKW und den Hochseeschiffen, die er zu beladen hatte. Der Transport von Waren in einheitlichen Behältern war bereits unter anderem im Postwesen und Militär erfunden worden. McLean suchte jedoch nach einer noch effizienteren Lösung. Er entwickelte die Idee eines normierten LKW-Aufbaus, der kompakt verladen werden konnte: Ein Standard-Frachtcontainer mit dem die Ladezeiten zwischen verschiedenen Transportmitteln erheblich verkürzt und größere Mengen transportiert werden können.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Seine Idee fand bei den Reedereien zunächst keinen Zuspruch, da Ware als Stückgut wesentlich rentabler war. Erst Ende der 1950er konnte McLean sein Unternehmen auf die neue Form der Logistik umstellen, welches fortan sowohl auf dem Land und zu Wasser Waren transportierte: die

Die Prinzipien die der Erfindung und dem Einsatz des Containers zu Grunde liegen sind die der industriellen seriellen Fertigung, die maßgeblich zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Frederik Taylor und Henry Ford entwickelt wurden: die serielle Produktion von standardisierten Einzelteilen, die nach einer exakten Prozesssteuerung abläuft (Akkord- und Fließbandarbeit). An diesen Prinzipien hatte McLean sich orientiert. Die gegenwärtigen globalisierten Waren- und Kapitalströme und die damit zusammenhängenden beschleunigten Verwertungszyklen von Dingen und Ideen wurden wiederum erst möglich durch seine Erfindung und den internationalen Einsatz des standardisierten Containers im Verlauf des 20. Jahrhunderts. (Siehe Klose 2009) Die fordistische Produktionsweise und tayloristische Arbeitsteilung wie sie in der Fleisch- und Automobilindustrie im Osten der USA entwickelt wurden, haben wiederum zu Beginn des 20. Jahrhunderts Einfluss genommen auf Entwurfs- und Produktionsprozesse von Architekt\*innen.

„Die industrielle Produktion ganzer Gebäude bzw. kompletter Systeme hielt man für möglich, weil man die Industrialisierung der Autobranche vor Augen hatte, die vom Gesamtobjekt ausgehend ihre Teile entwickelte. Architekten blickten zur Autoindustrie, die durch Henry Fords Fließband revolutioniert worden war, sie lasen Fords Memoiren und sahen in Taylors *Scientific Management* den Weg zum Erfolg. Le Corbusier meinte, Häuser müssen „in einer Fabrik hergestellt und dann auf dem Fließband zusammengesetzt werden, so wie Ford seine Wagen montiert.“ (Schulitz 2014: 128)

Die Industrialisierung des Bauens wurde nicht nur von Le Corbusier als Lösung sozialer und wirtschaftlicher Probleme angesehen, sondern auch von anderen Architekten wie Mies van der Rohe und Walter Gropius, die zwar nicht immer fachlich miteinander übereinstimmten, diese Grundhaltung allerdings teilten. Serienfertigung und Standardisierung prägten die Gestalt und Produktion ihrer Architekturen. (Vgl. Eisinger 2008) Außerdem wurden in dieser Zeit Maschinen generell zu Vorbildern in der Gestaltungsweise. Mit Beginn der 1920 Jahre wurden Ge-

---

Sea-Land Corporation, die auch heute noch nach Zusammenschluss mit der Maersk-Gruppe fortbesteht. In den 1960ern wurde McLeans unternehmerische Idee international aufgegriffen, was unter anderem durch u.s. amerikanische militärische Absichten begünstigt wurde. Der Vietnamkrieg forderte eine komplexe Logistik. Der Einsatz von Containern löste diese logistischen Anforderungen. In den 1970ern wurde daraufhin die ISO-Norm 688 eingeführt, die die Voraussetzung war für den weltweiten kommerziellen Einsatz des Containers, der in den letzten Jahrzehnten Auswirkungen hatte auf den internationalen Handel, Hafenbetriebe, Schiffsgrößen, Straßenverkehrsordnungen, Konsumverhalten und vieles mehr. (Siehe Klose 2009; Slawik et al 2010).

bäude als „Wohnmaschinen“ interpretiert und großen Dampfem nachempfunden. (Siehe Schulitz 2014)

In den nächsten Dekaden gab es verschiedene Unternehmungen Häuser vollständig industriell zu produzieren. Konrad Wachsmann und Walter Gropius gründeten ihre Firma *General Panel Corporation* mit der Absicht ihr *General Panel House* zu vermarkten. Es bestand aus standardisierten Holzbauerelementen, die seriell gefertigt wurden und zu unterschiedlichsten Wohnhäusern kombiniert werden konnten. Die Montage dauerte mit nur fünf ungelerten Arbeitern neun Stunden. Die Idee war allerdings nicht neu. Zuvor, im Verlauf des ausgehenden 19. Jahrhunderts war in den USA eine Gebäudeindustrie entstanden die vorfabrizierte und schnell auf- und abbaubare Holzhäuser anbot um den rasant gestiegenen Wohnbedarf zu decken. Bereits im Jahr 1895 konnte bei dem Unternehmen *Sears* per Katalogbestellung ein vorfabriziertes Haus bestellt werden welches sich in nur zwei Stunden aufbauen ließ. (Siehe Draeger 2010)

Den eigentlichen Beginn des industriellen Bauens markiert allerdings der Bau des in Kapitel 3 erwähnten *Kristallpalastes* von Paxton im Jahr 1851. Paxton hatte eine vorfabrizierte Ausstellungshalle aus Glas und Stahl für die Weltausstellung in London gebaut. Er führte damit neue Materialien sowie Produktions- und Bauweisen in die Architektur ein. (Siehe Draeger 2010; Schulitz 2014)

Seit den 1920ern arbeitete Richard Buckminster Fuller an leichten und transportablen Gebäuden. In den 1940ern experimentierten Charles und Ray Eames mit ihrem *Case Study House* zu industriellen Produktionsmöglichkeiten. (Ebd.)

Es waren nicht nur die industriellen Produktionsprinzipien die im Bereich der Architektur angewandt wurden, auch Prinzipien der individualisierten Mobilität fanden Einzug in architektonische Entwürfe. Wohneinheiten wurden wie Autos als „Raumkapseln“ und „Raumzellen“ konzipiert. Mit Beginn der 1960er Jahre wurden nicht mehr nur einzelne Wohneinheiten mobilisiert, sondern ganze Städte wurden als *Walking City* von Ron Herron (1965) oder die *Plug-In-City* von Peter Cook (1964) visioniert. Ein paar Jahre zuvor, 1957, hatte Yona Friedman die *Groupe d'Etude d'Architecture Mobile* (GEAM) gegründet und mit seinen Kollegen ein „Programm für mobiles Bauen“ entwickelt. (Siehe Van der Ley / Richter 2008; Draeger 2010) Im Bereich der temporären Architektur ist außerdem Cedric Price zu nennen mit seinem Theaterzelt für das Musical *Hair* in London aus dem

Jahr 1969 und sein nicht-realisiertes Projekt *Fun Palace* von 1961. *Fun Palace* war als öffentliches Gebäude geplant, was flexibel in Funktion, Organisation und Nutzungsdauer sein sollte. (Vgl. Van der Ley / Richter 2008)

Kurzum: Als in den 1970ern der Container als Standardfrachtbehälter international eingeführt wurde und zehn bis zwanzig Jahre danach auf dem Gebrauchsgütermarkt verfügbar wurde, gab es bereits eine fast hundertjährige fachliche und praktische Auseinandersetzung im Bereich der Architektur zu temporären mobilen Gebäuden und Wohneinheiten. Der Container als Grundelement für eine standardisierte und mobile Wohneinheit war praktisch schon längst erfunden worden und in zahlreichen Varianten erprobt und vermarktet.

Das alles steckte als potentielle Assoziationskette – *material story* – für Expert\*innen in der Container-Architektur *Opernbauhütte*. Für viele Nutzer\*innen der U-Bahnstation waren diese architektonischen Referenzen allerdings nicht direkt les- und verstehbar. Vielen waren die Zusammenhänge zwischen Automobilindustrie, Hochseeschifffahrt, industriellem Bauen, mobilen temporären Architekturen und den Utopien von *Archigram*, Cedric Price und Buckminster Fuller nicht bekannt und erschlossen sich nicht beim Vorbeigehen oder gemeinsamen Grillen – trotz des eindeutigen Zitats der „Bullaugenfenster“ im oberen Geschoss. Die Mehrdeutigkeit, die potentielle Kritik und auch den Humor und Witz den das Gebäude hatte, konnte man nur verstehen, wenn man sich mit der Entwicklung der Architektur und des Bauens seit dem 19. Jahrhundert auskennt.

„Auch der Bau selbst ist ein Informationsträger; er drückt etwas aus, aber seine Botschaft ist recht diffus. Die öffentlichste aller Künste, die Architektur, wendet sich ähnlich wie die moderne Malerei, Literatur und Musik, an Kenner, an Kollegen, an Leser von Fachzeitschriften.“ (Burckhardt 2004c: 89, orig. 1978)

Als „Container-Architektur“ konnte sie von Expert\*innen in Bezug gesetzt werden zu anderen „Container-Architekturen“. Aus diesem Grund kamen befreundete Künstler wie Stefan Shankland aus Paris oder die Architektenfreunde von *modulorbeat* aus Münster zu Besuch um die *Opernbauhütte* als architektonisches Unikat von *raumlabor* zu begutachten. Und mit der sie in viel beachteten Architektur-Publikationen und Ausstellungen gelandet sind: wie im Jahr 2011 in der

Ausstellung *Testify! The Consequences of Architecture* des NAI in Kooperation mit dem Deutschen Architektur Zentrum, die von Lukas Feireiss und Matthias Böttger kuratiert wurde. (Siehe Baunetz Wochenschau 2011)

## 5 – Bauen-Wow

Die Transformation der U-Bahnstation *Eichbaum* in ein temporäres „Opernhaus“ erforderte die Beteiligung zahlreicher Menschen und Dinge. Es wurde ein Bauprozess im Bestehenden angestoßen und dazu gehörten nicht nur das Gebäude, sondern seine Nutzer\*innen, Anwohner\*innen und die lokale Umgebung – alles und alle die schon da waren.

In diesem Kapitel geht es um die Realisierung der „*großen Vision: Eichbaum muss Oper werden!*“ und die baulich-physische Transformation der U-Bahnstation *Eichbaum*. Es geht um die Praktiken der „Aktivierung“, die Formen der Teilhabe an dem baulich-physischen Transformationsprozess und um *Verprechungen des Partizipativen*, die unterschiedliche Akteure verantworteten und wie diese eingelöst und/oder abgewendet wurden.

Die Widersprüche, Reibungen und Konflikte, die für *raumlabor* im Verlauf der Realisierung der „*großen Vision: Eichbaum muss Oper werden!*“ auftraten resultierten aus einer bereits von ihnen etablierten *Diskrepanz zwischen Recherche und Entwurf* und den Reibungen („moments of friction“) zwischen den imaginären und imaginierten Eigenschaften der „*großen Vision: Eichbaum muss Oper werden!*“ und ihrer baulich-physischen Umsetzung. (Siehe Lowenhaupt Tsing 2005) Den Begriff der Reibungen verwende ich hier in Anlehnung an die Ausarbeitungen Tsing's zu „moments of frictions“. In ihrer ethnografischen Untersuchung „An ethnography of global connection“ hat sich Tsing mit einer Phase der Kapitalisierung des indonesischen Urwalds in den 1980er und 1990er auseinandergesetzt. Sie hat die komplexen Akteurs-Netzwerke, die verschiedenen Interes-

sen und Konflikte zwischen den ungleichen Akteuren untersucht. Dabei ist es ihr gelungen „moments of friction“ als Momente mit transformativen und transformierendem Potenzial zu identifizieren:

„As a metaphorical image, friction reminds us that heterogeneous and unequal encounters can lead to new arrangements of culture and power. (...) Friction can be the fly in the elephant’s nose.“ (Tsing 2005: 5f.)

Diese Sichtweise und begriffliche Konzeptionalisierung ist für meine analytischen Beschreibungen in diesem Kapitel anregend. Es lassen sich deshalb Bezüge herstellen zwischen Tsings Untersuchung zur Kapitalisierung des indonesischen Urwalds und dem Projekt *Eichbaumoper*, da in dem Umsetzungsprozess der Oper ebenso ungleiche Akteure aufeinander treffen und Interessen ausgehandelt werden, die jeweils andere Reichweiten haben und unterschiedlich dimensioniert sind: lokale Jugendliche, das Bauamt, die unternehmensnahe *Vodafone Stiftung* etc. Adam und Vosterau schlagen vor, diese „moments of friction“ nicht nur als große Ereignisse, sondern als „kleine Reibungen“ zu verstehen, die sich in Alltagssituationen manifestieren, „in denen Handlungslogiken aufeinandertreffen, in unbedachten Routinen, die ins Stocken geraten“. (Adam / Vosterau 2014: 22)

Es eröffnet sich in diesem Kapitel ein komplexes Tableau der Akteure, die in den Umsetzungsprozess eintraten und diesen gestalteten: formten und verformten. Eisinger beschreibt die Phase der Umsetzung als eine Phase, in der die Intentionen des Entwurfs verformt und „einem Realitätstest unterworfen“ werden. (Eisinger 2008: 13)

Das Kapitel besteht aus fünf Unterkapiteln. Diese sind Schlüsselszenen, in denen jeweils verschiedene Reibungsmomente („moments of friction“), die den Umsetzungsprozess der „großen Vision: *Eichbaum muss Oper werden!*“ formten oder überformten und ihm seine Richtung gaben, von mir aufgezeigt werden.

Im ersten Unterkapitel zeige ich auf wie das „Bauwerk Oper“ als Kooperationsprojekt baulich und technisch realisiert wurde. Daran beteiligt waren *raumlabor*, die Projektmitarbeiter\*innen der drei Theaterhäuser sowie das lokale Bauamt, die Verkehrsgesellschaften, die Autobahnmeisterei und die kommunalen Vertreter\*innen der Städte Essen und Mülheim an der Ruhr. Dieser Genehmigungs- und

Umsetzungsprozess wurde von den unterschiedlichen Interessen dieser Akteure bestimmt sowie durch gesetzliche sicherheitstechnische Regelungen und Bauverordnungen für „Fliegende Bauten“. Eine zentrale Erkenntnis von diesem Unterkapitel ist, dass der Genehmigungsprozess eine „black box“ ist; zur Eigenschaft dieser „black box“ gehört, dass sie eine bleiben soll. Eine besondere zeitliche „agency“ in diesem Verfahren wurde an den Premierentermin delegiert, der bereits im Sommer 2008 festgelegt worden war. Dieser gab eine zielgerichtete lineare Zeitstruktur vor, die durch nicht-lineare Effekte im Umbauprozess gebrochen und herausgefordert wurde.

Am Transformationsprozess der U-Bahnstation sollten auch jugendliche Anwohner\*innen beteiligt werden. Die Teilhabe war nicht als offener Prozess konzipiert, sondern wurde zweckgebunden eingesetzt, um das „Bauwerk Oper“ realisieren zu können und die U-Bahnstation *Eichbaum* als „neuen temporären Kulturort“ im Ruhrgebiet zu etablieren. Die Widersprüche und Reibungen resultierten daraus, dass die Architekten von *raumlabor* es eigentlich anders machen wollten als die formale Stadtplanung aber dann genau das machten, was sie kritisierten. Sie machten sich zu „verdeckten“ Fürsprechern der funktionalen Planung, in dem sie ein hierarchisiertes Beteiligungsangebot etablierten. In drei Unterkapiteln zeige ich auf wie und warum diese geschlossenen Formen der Partizipation realisiert wurden und welche Konflikte und Möglichkeiten sich in den Begegnungen entfalten oder verhindert wurden.

Im fünften und letzten sehr kurzen Unterkapitel geht es um die Premiere und Aftershowparty der *Eichbaumoper*. Mit diesen feierlichen Ereignissen wurde die U-Bahnstation als „neuer temporärer Kulturort“ im Kunst- und Kulturbetrieb vorgestellt und als solcher gefeiert. Die Uraufführung für die VIPs des Kunst- und Kulturbetriebs stabilisierte das politische und ökonomische Programm der „Kooperation, Partizipation, Intervention und Aktivierung“ von *RUHR.2010*.

## 5.1 Das erste Programm und seine Ad-Hoc-Routinen

Im September 2008 war es endlich soweit: Das Projekt *Eichbaumoper* nahm seinen offiziellen Anfang. Die gesamte Infrastruktur, die normalerweise durch ein Theaterhaus abgedeckt wird, wurde in den nächsten Monaten an der U-Bahnstation aufgebaut. Bereits vor Projektbeginn war von den Kooperationspartner\*innen entschieden worden war, dass die Oper hohe technische und künstlerische Standards erfüllen muss. Dies war eine der Grundvoraussetzungen der Kooperationsvereinbarung insbesondere seitens des *Schauspiel Essen* und des *MiR*, wie mir Matthias in unserem Interview im Mai 2009 erklärte – „wenn Oper, dann richtig“.<sup>118</sup> Dieses Vorhaben entsprach den gesetzten Anforderungen und Erwartungen von *RUHR.2010* nach „spektakulären Projekten“.

Die technische Einrichtung begann sechs Wochen vor der Premiere Ende April. Zuvor wurden Fluchtwege und Zuwege für die Feuerwehr ermittelt, potentielle Standorte für die Bühne, für Toiletten, Räume für Maske und Kostüm, Anschlüsse für Strom, Ton und Licht getestet und Anträge für die jeweiligen Einrichtungen gestellt. Es wurde sogar ein Schriftlaufband für die Libretti an der Dachkante der Station getestet und dann eingerichtet.<sup>119</sup> (Siehe Fotografischer Anhang, Bild 15, S. 261)

Der gesamte Zeitplan orientierte sich an der gelingenden Umsetzung dieser vielen Details und an der Koordination aller Menschen und Dinge, die dafür erforderlich waren. Es waren viele Schritte notwendig, um die Ausführungsgenehmigung einzuleiten und die Auf- und Einbauten erfolgreich vor der Premiere abzuschließen. Insbesondere die Produktionsleiterin hatte immer den Premierentermin vor Augen und alles, was sie plante und koordinierte, wurde mit diesem Datum abgeglichen und daraufhin ausgerichtet: 24. Juni 2009.

Die Produktionsleiterin vereinbarte die Termine mit den behördlichen Institutionen für die Genehmigungsgespräche und sie, die Architekten und die technische Leitung gingen dann in diese Gespräche, um über ihre Pläne und Entwürfe zu verhandeln und die Genehmigungen dafür einzuholen. Immer wenn ich die Produktionsleiterin sah, lief sie telefonierend an der U-Bahnstation auf und ab. Mal

---

<sup>118</sup> Interview mit Matthias Rick, 21.05.2009.

<sup>119</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009.



sprach sie mit dem Bauordnungsamt, dann mit der Feuerwehr, oder sie delegierte spezielle Bauaufträge an externe Firmen wie für den Aufbau der Tribüne. In den wenigen Monaten vor der Premiere war es fast unmöglich sie in einer ruhigen Minute anzutreffen. Meine stetigen Bemühungen sie für ein Interview zu sprechen wurden dementsprechend nicht eingelöst.

Man könnte irgendwie auf die irrierte Idee kommen, dass der Prozess der Ausführungsgenehmigung recht langweilig ist, wenn man lediglich im Blick hat, dass eine ganze Menge an Regularien und Gesetzen dabei im Spiel ist wie das Baugesetzbuch, das Raumordnungsgesetz, die Landesbauordnung, die Versammlungsstättenverordnung und etliche mehr; und dabei von der Annahme ausgeht, dass Gesetze und Verordnungen staubtrockene, bürokratische Materie sind. Statt dessen war das ganze Verfahren, das Einholen der vielen einzelnen Genehmigungen, was über mehrere Monate andauerte, für alle Beteiligten, nicht nur für die Produktionsleiterin, die Architekten und die technische Leitung, sondern auch die vielen anderen Mitarbeiter\*innen der Gewerke, die freien Mitarbeiter\*innen bis hin zu den Praktikant\*innen Nerven aufreibend, mit extremer Anspannung und bei gelingenden Verhandlungen mit Euphorie und Freude verbunden. Es ging eben nicht nur um ein paar Schriftstücke, die eingeholt werden mussten, sondern um das Aushandeln der „großen Vision“ und ihrer technischen Details. Denn diese waren unmittelbar miteinander verbunden und ineinander verschränkt. „Die große Vision Eichbaum muss Oper werden!“ wurde lokal in und mit den technischen Details realisiert, die wiederum in Relation und Abhängigkeit zu ihren baurechtlichen Aspekten standen.

Bereits etliche Monate vor dem offiziellen Projektstart hatten *raumlabor* mit den ersten Genehmigungsgesprächen und Antragstellungen begonnen. Zunächst wollten sie die gesamte U-Bahnstation als Baustelle ausweisen lassen und die *Opernbauhütte* als tatsächliche Baustellen-Bauhütte einrichten, wie Andreas, der als freier Mitarbeiter von *raumlabor* im Projekt *Eichbaumoper* mitarbeitete, mir erklärte.<sup>120</sup> Das Bauordnungsamt lehnte die Ausweisung der U-Bahnstation als Baustelle allerdings ab. Mit der Ausweisung als Baustelle wären so viele Rollen sowie Haftungs- und Verantwortungsbereiche neu und anders zu definieren gewesen; vor allem da die U-Bahn weiter betrieben werden sollte. Wer wäre dann Bauherr gewesen? Und hätten dann U-Bahnfahrer\*innen die Befugnisse von Bauarbei-

---

<sup>120</sup> Siehe Interview mit Andreas Krauth, 28.12.2010.

ter\*innen erhalten? Wie hätten sich Zutritte kontrollieren lassen, wenn die Baustelle sprich U-Bahnstation nicht gesichert und abgesperrt werden kann? Baustellen sind Arbeitsstätten. Sie haben gemäß der Bauordnung ihre eigenen Sicherheitsvorschriften und Regeln für Arbeitsabläufe. (Vgl. Brüggemann 1979; Glaser 2008) Wie wäre dann im Fall eines Unfalls vorzugehen? Wer haftet? Und was sollte überhaupt gebaut werden? Zu diesem Zeitpunkt gab es seitens der Architekten noch keine Pläne für Einbauten, die sie dem Bauordnungsamt hätten vorlegen können, da diese erst ab September mit den Theatern im gemeinsamen Prozess entwickelt wurden. Dieser Umstand und die Tatsache, dass es sich um eine U-Bahnstation handelte, die weiterhin in Betrieb sein sollte und in Verantwortung der Verkehrsgesellschaft lag, warf so viele Fragen und Herausforderungen auf, dass die Einrichtung und Ausweisung als Baustelle mit den geltenden Gesetzen, Vorschriften und Verantwortungen nicht realisierbar war. Genau deshalb wurde eine konventionellere und weniger riskante Lösung ausgehandelt, die relativ einfach und pragmatisch umzusetzen war, da sie üblicherweise für öffentliche Veranstaltungen gewählt wird und eine klare Argumentation sowie Haftungsbereiche bereits vorformuliert sind: die Bewilligung der *Opernbauhütte* als „Fliegenden Bau“.<sup>121</sup>

Diese Form der Aushandlung zwischen Architekt\*innen und Sachbearbeiter\*innen von Bauämtern haben Burckhardt und Förderer mit der treffenden Formulierung beschrieben: „(...) der Beamte kann nicht über, der Architekt nicht unter die Möglichkeiten des Gesetzes.“ (Burckhardt / Förderer 1972: 15)

Für „Fliegende Bauten“ gelten wie für alle anderen Bauten besondere rechtliche, statische und konstruktive Anforderungen, die in der DIN EN 13 782 und 13 814, der „Richtlinie Fliegende Bauten“ und den Landesbauordnungen der Länder festgeschrieben sind. (Vgl. Starke / Ondra 2012) Das habe ich in Kapitel 4 in einigen Passagen zur *Opernbauhütte* ausgeführt. Es musste daher ein neues Gutachten erstellt werden und erneute Genehmigungsgespräche mit dem Bauordnungsamt fanden statt, so dass sich der Aufbau der *Opernbauhütte* um zwei Monate verzögerte. Geplant war dieser zum Projektstart für September nun verzögerte er sich bis Mitte November. Mit einer etwaigen Verzögerung hatten *raumlabor* gerechnet, dass es aber nun zwei Monate wurden, war tatsächlich länger als von ihnen angenommen. Eine zwei monatige Verzögerung hört sich zunächst nicht viel an,

---

<sup>121</sup> Ebd..

aber wenn man bedenkt, dass ab September sowieso nur neun Monate bis zur Premiere zur Verfügung standen, dann fallen zwei Monate ins Gewicht und können ziemlich viel Druck aufbauen; und das sogar in mehrfacher Hinsicht, denn nicht nur der Zeitplan veränderte sich, sondern auch der Budgetplan wurde davon beeinflusst, da der Aufbau der *Opernbauhütte* nun wesentlich komplexer und kostenaufwendiger wurde als zuvor angedacht und beantragt. Insbesondere auf die Formate der Partizipation und die Teamsitzungen hatte dies Auswirkungen. Das führe ich im nächsten Unterkapitel weiter aus.

Auch das Einholen der Baupläne hatte aus Sicht des Opernbauteams recht lange gedauert wie der technische Leiter Michael Lüdiger mir erklärte. Warum es so lange gedauert hatte, bis diese Pläne von der Verkehrsgesellschaft vorlagen, erwähnte er nicht. Ich vermute, dass es wohl daran lag, dass sie seit dem Bau der Station im Archiv gelandet waren und seitdem nie wieder ans Licht der Öffentlichkeit gelangt sind. Bis diese Pläne aus den 1960er Jahren aus dem Archiv der Verkehrsgesellschaft gefischt wurden, dauerte es eben ein paar Wochen. Das hatte allerdings ebenfalls zur Folge, wie der technische Leiter erklärte, dass auch aus diesem Grund weniger Zeit für die Einbauten blieb.<sup>122</sup>

Mit diesen und ähnlichen Situationen der Ungewissheit und zeitlichen Verzögerung hatten es die Produktionsleiterin, die beiden Architekten und die technische Leitung immer wieder zu tun. Der Projektplan musste jedoch eingehalten werden und die Arbeit vor Ort beginnen, da der einmal festgelegte Premierentermin unveränderlich war – und unter allen Umständen unveränderlich bleiben sollte.

Diese kurze Passage verdeutlicht bereits wie komplex Prozesse des Bauens sind und wie stark sie in wechselseitiger Abhängigkeit zu juristischen Aspekten und Verwaltungsabläufen stehen. Diese Verrechtlichung und Verregelung des Bauens inklusive der organisatorischen Abläufe hat, wie nicht anders anzunehmen, einen langen historischen Vorlauf. Wesentliche Grundlagen heutiger städtebaulicher Regelwerke und Organisationsformen gehen zurück ins 19. Jahrhundert. Das Baugesetzbuch der Bundesrepublik Deutschland wurde allerdings erst im Jahr 1960 als gesetzliches Standardwerk vorgelegt und verabschiedet. Seit dem hat es etliche Reformen erlebt. Im professionellen Alltag des Bauens wird die Überwachung und Einhaltung rechtlicher Aspekte vor allem an die Bauleitung und Polie-

---

<sup>122</sup> Siehe Interview mit Michael Lüdiger, 08.06.2009.

re delegiert. Dennoch spielen die rechtlichen Aspekte auch für Architekt\*innen eine wesentliche Rolle, da bei ihnen die Entscheidungshoheiten und Generalverantwortungen über Entwurf und Ausführung liegen und zusammen laufen.<sup>123</sup>

Die Architekturzeitschrift ARCH+ widmete im Jahr 2016 den Wechselverhältnissen zwischen Entwurf, Materialitäten und rechtlichen Regeln ein eigenes Heft.<sup>124</sup> In der Einleitung stimmte der Redakteur Anh-Linh Ngo in die Debatte dazu ein:

„Gesetze haben eine materielle Form. (...) Es ist eine Binsenweisheit, dass sich Baugesetze und Bauordnungen genauso wie Hygiene- und Sicherheitsvorschriften und das Steuerrecht in Architektur und Stadt manifestieren. Jeder praktizierende Architekt, jede Stadtplanerin kann davon ein Lied singen. Meist ist es kein Liebeslied, das dann gesungen wird – noch nicht einmal eines von enttäuschter Liebe. Das Recht wird vielmehr als Gegner angesehen, der die Freiheiten der Architektur beschränkt und gute Architektur verhindert – ein Gegner, gegen den man ankämpfen muss. Die Disziplin ist voll von Anekdoten, die von den Absurditäten von Baurecht und Bauordnungen handeln.“ (Ngo 2016: 3)

Auch *raumlabor* wissen von diesen Auseinandersetzungen, Herausforderungen und Verhandlungen um das Wechselspiel zwischen Entwurf und Umsetzung, Verhandlungen und Kompromissen aus ihren vorherigen Projekten zu berichten. Die *raumlabor*-Architekt\*innen Christof M. und Andrea H. thematisierten ihre Erfahrungen dazu in ihrem Werkbuch in Bezug auf die Umsetzung des Projektes *Der Berg*, welches 2005 im Verlauf der „Zwischenpalastnutzung“ in Berlin stattfand:

---

<sup>123</sup> In Deutschland sind die Aufgaben und Leistungsbezüge von Architekt\*innen, Planer\*innen und Ingenieur\*innen durch die Honorarordnung für Architekten- und Ingenieurleistungen (HOAI) rechtlich genauestens festgelegt. Die HOAI wurde in ihrer Fassung in der BRD erstmalig 1977 vorgelegt und erlassen. Sie definiert die einzelnen Phasen des Bauprozesses als Leistungsphasen. (Siehe [https://www.gesetze-im-internet.de/hoai\\_2013/](https://www.gesetze-im-internet.de/hoai_2013/)) Im Jahr 2019 wurde allerdings vom Europäischen Gerichtshof entschieden, dass die Mindest- und Höchstsätze der HOAI nicht mehr verbindlich vorgeschrieben werden dürfen. Siehe BauNetz-Meldung vom 04.07.2019, [https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Europaeischer\\_Gerichtshof\\_kippt\\_HOAI\\_6933248.html](https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Europaeischer_Gerichtshof_kippt_HOAI_6933248.html) [18.03.2021].

<sup>124</sup> In den Jahren 2017 und 2018 veranstaltete das Architekturzentrum Wien eine Ausstellung zu diesem Themenkomplex mit dem Titel „Form folgt Paragraph“. Den Kurator\*innen warfen mit dieser Ausstellung einen „Blick hinter die Kulissen“ und forderten eine „breite gesellschaftliche Debatte“ zu den Regelwerken des Bauens. Siehe Architekturzentrum Wien, <https://www.azw.at/de/termin/form-folgt-paragraph/> [24.11.2017].

„Christof: Ein wichtiger Teil der Arbeit war dabei auch, Interpretationsspielräume in der Bauordnung zu finden, um diesen Raum zu öffnen.

Andrea: Für das Bauamt war klar, dass der große Saal nicht bespielt werden darf. Sie stellten an unser Projekt dieselben Forderungen, wie an alle herkömmlichen Veranstaltungen auch. Deshalb war uns bewusst, dass wir uns nicht von der Unsicherheit anstecken lassen dürfen. Wir haben recherchiert und herausgefunden, dass es in Berlin keine Sonderbauvorschrift für eine derartige Nutzung gibt. Den Auslegungsspielraum – auch für das Amt – galt es zu nutzen. Wir zeigten also, auf welchem Weg das Projekt, an Vorschriften „angelehnt“, angepasst und so eine Unbedenklichkeit begründet werden kann. Als wir vorgeschlagen haben, durch den großen Saal die Brücke zu bauen, hat das Bauamt eingewilligt und unseren Antrag genehmigt“. (raumlaborberlin 2008a: 18)

Im Folgenden geht es um den Genehmigungsprozess der *Eichbaumoper*, wie *raumlabor* mit ihren Kooperationspartner\*innen ihr Vorhaben, die U-Bahnstation *Eichbaum* in ein Opernhaus zu transformieren, realisierten und wie der Premiertermin dafür eingesetzt wurde.

### **5.1.1 „Black box“ Baugenehmigungen**

Als ich die grundsätzliche Bedeutung der Verhandlungsgespräche für die Genehmigungen und den Bauprozess erkannt hatte und die Produktionsleiterin viele Male dabei beobachtet hattest, wie sie unter Hochspannung stehend, aber mit einer Tonlage in der Stimme, *cool as a cucumber*, bei den Behörden anrief, war mir klar, dass ich bei einem dieser Gespräche dabei sein wollte. (Dass dies nicht geklappt hat, habe ich bereits in Kapitel 2 vorweg gegriffen.)

Bei einer Gelegenheit fragte ich die Produktionsleiterin und Matthias, ob sie mich in das Gespräch am nächsten Tag mit den Verkehrsbetrieben mitnehmen würden. Matthias guckte mich skeptisch an und sagte: „*Nein, das geht nicht. Wie sollen wir dich da einführen? In welcher Rolle? Als Praktikantin?*“<sup>125</sup> – Ich erhielt eine Absage.

---

<sup>125</sup> Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

Der Termin war für *raumlabor* und die Produktionsleiterin zu wichtig war, um einen unsicheren Faktor, eine bisher nicht eingeführte Person, dort ins Spiel zu bringen. Es hatten bereits etliche Gespräche mit der Verkehrsgesellschaft stattgefunden; jetzt ging es um ganz konkrete Fragen der technischen Umsetzung, da demnächst der finale Abnahmetermin mit der Prüfstatikerin vom Bauordnungsamt bevor stand. Diese Verhandlungsgespräche verlaufen nach bestimmten bekannten aber unausgesprochenen Regeln, mit denen die Anwesenden jedoch vertraut sind – entweder durch ihre langjährige Berufserfahrung oder *learning by doing* im laufenden Projekt. Dabei ist nicht vorgesehen, dass eine Person ohne bereits etablierte Funktion dabei ist. (Vgl. Seibel 2017)

Wie Schwell aufgezeigt hat, erfordern staatliche Organisationen aufgrund ihrer Bürokratieförmigkeit klare Kategorisierungen und Rollenzuweisungen. (Siehe Schwell 2018) Über dieses Erfahrungswissen verfügten *raumlabor* aus ihren vorherigen Projekten. Deshalb schloss Matthias meine Rolle als teilnehmende Beobachterin auch prompt aus. Die Gespräche waren aus seiner Sicht für beide Seiten zu kritisch. Gesprochenes und Vereinbartes musste unbedingt unter vier bzw. acht Augen bleiben. Für beide Seiten ging es um Vertrauensverhältnisse und mitunter sensible Geschäftsgeheimnisse und eine teilnehmende Beobachterin war offenbar ein sehr unsicherer Faktor; wie auch Schwell als Erfahrung aus ihren Studien bestätigt:

„Jede Kategorisierung durch die Bürokratie weist den Forschenden einen Status zu, der nach sich zieht, wie gesprochen wird, und welches Vertrauen entgegengebracht wird. Geheimhaltung und Verschwiegenheit durchziehen das Feld und schaffen Distanz gegenüber der Außenwelt.“ (Ebd.: 131)

Im Projekt *Eichbaumoper* waren auch die vermeintlich feststehenden, offiziell nicht-verhandelbaren Regularien und gesetzlichen Vorgaben Teil der Verhandlungen. Da durfte es auf keinen Fall nach draußen dringen wann und wie Mitarbeiter\*innen der behördlichen Institutionen Spielräume gewährten und möglicherweise Zugeständnisse an *raumlabor* und die technische Leitung machten oder gar diskrete aber eindeutige Hinweise gaben wie eine Richtlinie zu umgehen oder auszuweiten sei. Das wurde in den Rücksprachen in den Teamsitzungen sehr

deutlich. Hier wurde allerdings nicht über den Prozess und die Details der Verhandlungen gesprochen, sondern die Ergebnisse mitgeteilt.

Der Politik- und Verwaltungswissenschaftler Wolfgang Seibel hat diese sensiblen Aushandlungen analysiert mit Bezugnahme zu den zwei die grundlegenden Prinzipien der Effektivität und Verantwortung, durch die Verwaltungen organisatorisch und ethisch strukturiert sind, wie er schreibt:

„Eine verantwortungsbewusste Beamtin wird zum Beispiel fachlich gebotene Lösungen auch gegen behördeninterne Widerstände anstreben oder Belastungen für Bürgerinnen und Bürger auch dann zu vermeiden suchen, wenn sie dazu nicht gesetzlich verpflichtet ist.“ (Seibel 2017: 18)

Um genau diese Entscheidungskompetenz ging es hier: Die Gespräche bewegten sich im Spannungsfeld zwischen Effektivität, politischem Willen und der Verantwortlich passende Lösungen zu finden. Mein Wunsch nach Anwesenheit in einem dieser Gespräche wurde von *raumlabor* wie ein Störfaktor in einer „black box“ empfunden. Zu diesem ganz grundsätzlichen Aspekt des „black boxing“ von Verwaltungsakten formuliert Seibel, dass

„das eigentümliche der Verwaltung ist, dass sie ebenso allgegenwärtig und doch, was ihre eigentliche Natur betrifft, weitgehend unbekannt und nicht einmal besonders hoch angesehen ist. Verwaltung gilt bestenfalls als uninteressant, jedenfalls als Expertengeschäft. Das ist paradox, schon deshalb, weil die öffentliche Verwaltung im demokratischen Staat Angelegenheit der Bürger sein sollte, und das kann sie nur sein, wenn diese die Möglichkeit haben, sich über ihre Eigenheiten zu unterrichten und sie wenigsten ihren Grundzügen nach zu verstehen.“ (Ebd: 16)

Das Thema der Genehmigungen ließ mich dementsprechend nicht los und ich suchte weiter nach Möglichkeiten mehr Wissen über die Behördengespräche und Genehmigungsverfahren zu erlangen. Endlich wenige Tage vor der Premiere erwischte ich den technischen Leiter Michael, der sich bereit erklärte in seiner Mittagspause eine halbe Stunde mit mir zu sprechen. Er erklärte mir die wechselseitigen Abhängigkeiten eines ganzen Netzwerkes von Personen und Dingen, die den

Prozess der Genehmigungen und technischen Einrichtung gestalteten: erste Zeichnungen und Entwürfe, unterschiedliche Pläne wie Baupläne, Zeitpläne und Budgetpläne, das Baubuch, das architektonische Model, Straßenbau NRW, die Stadt Mülheim an der Ruhr, die Mülheimer Verkehrsgesellschaft, die Essener Verkehrs AG, das Bauordnungsamt der Stadt Mülheim an der Ruhr, die Feuerwehr, die Fachkraft für Arbeitssicherheit, die Versicherung, Gesetze, Verordnungen, Richtlinien, Regularien, die statischen und baulich-materiellen Besonderheiten der U-Bahnstation, das ganze technische Equipment wie Ton- und Lichttechnik, was eingerichtet wird, die Bühnen- und Tribünenkonstruktion und eben auch der Premierentermin, der immer am Horizont „winkte“.

Die zeitliche Gerichtetheit des Projektplans auf den Premierentermin entsprach dem üblichen Verfahren einer Theaterproduktion. Der reguläre Produktionsprozess eines Theaterstücks beginnt meistens mindestens zwölf Monate vor der Premiere, die bereits zu diesem Zeitpunkt als Datum feststeht und öffentlich im Spielzeitplan bekannt gegeben wird.

Im Anschluss an die Konzeption folgen die Entwicklungs- und Planungsphase in der die notwendigen Ressourcen geprüft und gebunden werden. Danach folgt der Produktionsprozess in dem parallellaufend der Proben- und Einstudierungsprozess und die technische Einrichtung stattfinden. Die technische Einrichtung umfasst alle Aspekte der Bühnentechnik von Licht, Projektionen, Ton, Vorhängen, Hebekonstruktionen bis hinzu Drehschreiben und vielem mehr. Obwohl etliche Arbeitsschritte gleichzeitig stattfinden und aufeinander abgestimmt werden müssen, ist der gesamte Ablauf linear konzipiert und organisiert. Insbesondere die Konzeption, Entwicklung und Planung werden als in sich abgeschlossene zeitliche Einheiten verstanden und organisiert. Der Proben- und Einstudierungsprozess und die technische Einrichtung münden in die Postproduktion und die Aufführung des Stückes. Die Produktions- und Postproduktionsphase sind noch stärker zeitlich durchstrukturiert als die Phasen der Konzeption, Entwicklung und Planung. Jede Probe und jeder Schritt der technischen Einrichtung werden bis zur Generalprobe und Premiere genauestens in einem Tages- und Wochenplan festgelegt.

„Spielplanung und Disposition sind das Herzstück der Theaterplanung. Sie sind mit allen anderen Planungssystemen verbunden. Die Disposition, die sich in lang-, mittel- und



kurzfristige Elemente unterteilen lässt, ist der Basisplan des Theaters. Hier verschränken sich konzeptionelle, Planungs- und Produktions- und Präsentationsphase der verschiedenen Stücke in ihren verschiedenen Entstehungsphasen mit den personellen Anforderungen an die Besetzungen, den Einsatz von Assistenten, Chor und Orchester, wie auch Technik, Requisite und Maske. Nicht zuletzt werden mit der Disposition auch Proben- und Spielorte fixiert.“ (Schmidt 2012: 122)

An dieser linearen zeitlichen Disponierung wurde für die *Eichbaumoper* festgehalten; mit dem Unterschied zu üblichen Theaterproduktionen, dass die Phase der Produktion dadurch zeitlich extrem verdichtet war, da es zu Beginn weder ein Stück gab, noch eine Dramaturgie und auch noch keine Bühnenkonzeption.

Im gesamten Projektverlauf mussten zwei verschiedene Formen von Zeitlichkeit miteinander in Einklang gebracht werden: ein lineares kosteneffizientes Zeit- und Projektverständnis, welches den klassischen Dispositions- und Produktionsprozessen von Theaterhäusern entspricht und dem der üblichen Architekturproduktion und einem städtebaulichen Masterplan-Planungsverständnis in dem in der Regel kein offener Prozess, keine Iteration, nichts Zirkuläres vorgesehen sind; und ein nicht-linearer Umgang mit Zeit, den ich allerdings vielmehr als Effekt verstehe und beobachtet habe: ein zeitlicher Effekt, der durch das Ausloten von Handlungs- und Interpretationsspielräumen seitens *raumlabor* und dem kooperativ und partizipativ angelegten Produktionsprozess, entstand, in dem gemeinsames Wissen und geteilte Erfahrungen erst generiert wurde. Es entstanden dadurch zeitliche Verzögerungen, Gleichzeitigkeiten und Wiederholungen, die von *raumlabor* und ihren Projektpartner\*innen nicht oder nur bedingt vorweggegriffen und geplant wurden und werden konnten, aber wirkmächtigen Einfluss hatten auf den Projektverlauf und sie jeweils vor neue Herausforderungen und Entscheidungssituationen stellten und von allen Beteiligten immer wieder ein schnelles Entscheidungsvermögen verlangten. In den Gesprächen und Diskussionen in den Teamsitzungen beobachtete ich wiederum wie der Premierentermin genutzt wurde Entscheidungen und Kompromisse innerhalb des Opernbauteams herbeizuführen und zu argumentieren. In der Teamsitzung im März ging es um die Verhandlung mit den Verkehrsbetrieben zu einer möglichen Sanierung der U-Bahnstation während des Probenprozesses.

Kostümbildnerin: „*Wollen wir das? Vor der Oper? Weiße Wände?*“

Architekt: „*Wir wollen, dass man was macht. Aber nicht hilflos Graffiti überstreichen. Wir wollen, dass sie was machen, was wir ihnen sagen.*“<sup>126</sup>

Der Premierentermin wurde mit seiner zeitlichen „agency“ jeweils nach Bedarf geplant (strategisch) oder situativ (taktisch) für die kongruenten oder disparaten Interessen innerhalb des Opernbauteams eingesetzt. Auf diese Weise wurden inhaltliche disparate Positionen innerhalb des Teams mit einer zeitlichen Dimension versehen und plausibel argumentiert. Der unumstößliche Premierentermin konnte als gemeinsames Ziel benutzt werden, um Interessen anzugleichen, Sachzwänge zu bewirken, Entscheidungen herbeizuführen und/oder Einigkeit gegenüber anderen Interessensparteien wie der Verkehrsgesellschaft oder dem Bauamt herzustellen. Er war ein entscheidender „Akteur“ für diese Form der städte-, institutionen- und spartenübergreifenden Kooperation.

Die Verhandlungen, Entscheidungsfindungen und Umsetzungen basierten wiederum auf dem situativ entwickelten Prinzip von *Ad-Hoc-Routinen*. Ad-Hoc-Routinen verbinden routinierte Erfahrungen aus vorherigen Projekten mit neuen Routinen, die erst im Projekt *Eichbaumoper* situativ ad-hoc entwickelt und erlernt wurden.

Michael: „*Dieses Outdoor-Hinstellen ist für uns eine ganz neue Erfahrung gewesen. Eine Erfahrung, wo wir auch gelernt haben, wo wir auch ein wenig Federn lassen mussten. (...) Ja, und die Vorstellung selber fahren, ist eigentlich nichts anderes als eine Vorstellung im Theater fahren.*“<sup>127</sup>

Für *raumlabor* und die technische Leitung ging es darum bühnentechnische Lösungen zu finden, die den materiellen, statischen und den sicherheitstechnischen Anforderungen der U-Bahnstation, ihrer Eigentümer\*innen und Betreiber\*innen gerecht wurden. Dabei war von den Architekten und der technischen Leitung zu berücksichtigen, dass die U-Bahnstation bereits ein sehr komplexes Gebäude war,

---

<sup>126</sup> Mitschrift der Teamsitzung vom 12.03.2009, Forschungsnotizen Klitzke, 2009. Diese Passage habe ich anonymisiert, da meine Mitschriften in den Teamsitzungen zu Kontroversen innerhalb des Teams geführt haben, wie ich in Kapitel 2 ausgeführt habe.

<sup>127</sup> Interview mit Michael Lüdiger, 08.06.2009.

bestehend aus dem Betonbau, der Riegelkonstruktion, den Treppen und Durchgängen, dem Sitzmobiliar für wartende Fahrgäste, Ticketautomaten, Aschenbechern, Mülleimern, Beleuchtungseinrichtungen, Lautsprechern für Durchsagen, den Anzeigetafeln, bis hin zu den Hochspannungskabeln der U-Bahn und den sanitären Einrichtungen für das U-Bahnpersonal im Nebentrakt des Gebäudes. All dies durfte nicht oder nur minimal verändert werden. Zudem gab es Alltagshandlungen, die hier von unterschiedlichen Personengruppen ausgeführt wurden wie warten, rauchen, rumhängen, Graffiti sprühen und einen Benutzungsrythmus, der mit dem getakteten Fahrplan gesteuert wurde. Dann gab es materielle, statische, akustische Eigenheiten, die überhaupt erst relevante und erfahrbare Wirkmacht entfalteten, weil die Station in einen Opernraum für Schauspieler\*innen, Sänger\*innen und Publikum umgewandelt wurde, wie die statische Tragfestigkeit von bestimmten Betonsäulen, die spezielle Akustik auf dem Bahnsteig, der Luftzog der ein- und ausfahrenden U-Bahn. (Siehe Fotografischer Anhang, Bilder 7, 8 und 9, S. 257)

Katrin: *„Wie seid ihr da rangegangen?“*

Michael: *„Es gab eben zwei Dinge. Einmal hat raumlaborberlin geklärt, was soll künstlerisch stattfinden. Und wir haben ein Vorgespräch geführt, was ist denn überhaupt möglich? Also klar war, hier sollen Leute sitzen, hier soll eine Oper stattfinden. Was nicht klar war, war in welcher Form soll die Oper stattfinden? Was nicht klar ist, mit wie viel Menschen können wir hier die Oper spielen? Und was noch gar nicht klar war – was lassen die Behörden zu? Und über diesen Weg haben wir uns an die Behörden ran getastet, indem wir zunächst mal eine Zeichnung kreierte haben. Also, der Jan hat dann Zeichnungen kreierte und der Matthias. Und mit diesen Zeichnungen sind wir dann zu den Behörden gegangen und haben gesagt: Guckt mal, das könnten wir uns vorstellen so zu machen. Aber immer mit dieser Option, wir können uns das vorstellen, um uns sämtliche Türen aufzulassen.“<sup>128</sup>*

Es wurden deshalb „Experimente“ vor Ort durchgeführt und als Grundlage für die Entscheidungsfindung und die Verhandlungsgespräche genutzt: das Experiment von Sigggi mit dem Stoff, das Experiment von Ari mit dem Klavier, der Gesang-Workshop von Felix, das Gesang-Experiment mit Richetta und das Experiment

---

<sup>128</sup> Ebd..

auf der Leiter. Getestet und ausprobiert wurden in diesen „Experimenten“ Materialitäten, Akustik, Statik, Sichtachsen und räumliche Situationen, um den hohen technischen und künstlerischen Anspruch realisieren zu können. (Siehe Fotografischer Anhang, Bilder 5 und 6, S. 256)

Katrin: *„Also, bestimmte Sachen haben sich angeboten sie so zu konstruieren, weil die Station sie so vorgegeben hat?“*

Michael: *„Also, manche Dinge haben sich ergeben, weil das Gebäude einfach so ist, wie es ist. Und man hat dann gesagt – ok, wir passen uns dem Gebäude mit an. Wir nutzen es so, wie es ist. (...) Also, wenn ich da dann so einen Scheinwerfer aufhänge wie da, dann kann ich ja nicht hergehen und irgendwo reindübeln. Dann muss ich hergehen und muss eine Halterung bauen. Wenn ich zum Beispiel die Bühne, die untere Bühne hängt an der Säule dran, die Säule ist aber eine statische Geschichte, die ich nicht einfach wegreißen, also einbohren kann. Sondern da haben wir einfach nur einen Spanngurt drum, damit wir die Säule nicht verletzen. Der ist einfach nur drum gespannt. Und dadurch stützt sich die Bühne ein bisschen an der Säule ab.“<sup>129</sup>*

### **5.1.2 Orchestergraben in der Pissecke**

Welche Funktionen haben „black boxes“ noch? Das ist eine Frage, die ich mir mehrmals gestellt habe, um zu den folgenden Gedanken zu kommen. „Black boxes“ garantieren nicht nur reibungs- und störungsfreie Abläufe, sondern erhalten den Status-Quo und die Trennlinien zwischen Disziplinen, Expert\*innen oder Spezialist\*innen und Laien und Betroffenen aufrecht. In seiner Tanner-Lecture von 2014 (veröffentlicht 2016) erläutert Latour am Beispiel eines naturwissenschaftlichen Fachtextausschnitts zu Pulsaren die Eigenschaften von „black boxes“ als nicht ganz „black“:

„In that sense, a black box is never really black, it is just made of a semi-reflecting surface that is opaque for the newcomers and transparent to the specialists. More exactly, the ease with which you read through the array of already familiar boxes – or jump over

---

<sup>129</sup> Ebd..

them when you are in a hurry – defines you as a specialist to whom this paper on pulsars is addressed.“ (Latour 2016: 8)

Im Projekt *Eichbaumoper* waren eben die verschiedenen Trennlinien zwischen Bauenden und Nutzenden in einem übertragenen Sinne „semi-transparent“. Diese Eigenschaft der Semi-Transparenz traf sowohl auf die Aufgabenverteilungen und Rollen als auch den Bau- und Genehmigungsprozess zu. Tatsächlich passt hier das Bild mehrerer verschachtelter semi-transparenter „black boxes“, die miteinander verbunden und doch voneinander getrennt sind, wie ich nachfolgend aufzeige.

Gerade in den zwei bis drei Wochen vor der Premiere ergaben sich ungewöhnliche und uneindeutige Situationen. Diese Phase zeichnete sich aus durch Transparenz und Intransparenz, um in diesem Bild der semi-transparenten „black box“ zu bleiben. Passant\*innen bahnten sich ihren Weg vorbei an Bühnentechnikern, die gerade zwei Lampen montieren wollten. Auf dem hinteren Bahngleis wurde eine Absperrung gebaut für die Musiker\*innen, so dass diese nicht direkt im Luftsog der U-Bahn saßen. Kurzfristig wurde die U-Bahnstation von diesen hämmernden Baugeräuschen erfüllt. Die Regisseurin probte mit Schauspieler\*innen auf der Treppe und oben auf der Plattform lief Anne auf und ab und telefonierte. Die Station wurde in diesen Wochen jeden Tag aufs Neue zu einer Baustelle und verblieb zugleich ein Alltagsort. Die jeweiligen Tätigkeiten fanden alle gleichzeitig statt. Es kamen auch mit jedem Tag mehr Equipment, Technik und Menschen dazu. Auffällig war, dass es kaum direkte kommunikative Situationen gab zwischen den Opernbauenden und Passant\*innen. Sowohl die Bauenden als auch die Passant\*innen taten so als wäre es das Normalste, dass es gebaut und geprobt wurde und ignorierten sich gegenseitig. Die Ausnahme waren Kinder und Jugendliche, die hin und wieder stehen blieben, beobachteten, Fragen stellten und das Geschehen kommentierten.<sup>130</sup>

Üblicherweise werden Baustellen als Gefahrenzonen abgesichert. Unbefugten ist der Zutritt der Baustelle verboten. Baustellen gehören allerdings auch ganz selbstverständlich zum Alltag und die meisten Menschen haben im Laufe ihres Lebens irgendeine prägnante Erfahrung mit Baustellen gemacht als genervte Anwohner\*in, im Stau auf der Autobahn oder mit innerstädtischen Großbaustellen, die als touristische Attraktion inszeniert werden; aber Baustellen sind für viele doch

---

<sup>130</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

eher „black boxes“. Man kann durch den Bauzaun spähen, aber dennoch nur erahnen wie viel Leistung, Logistik und Organisation notwendig sind, eine Baustelle in Gang zu bringen und zu halten. Die vielen Verordnungen und Gesetze, die Planung und internen Abläufe sind oftmals nur Expert\*innen und Arbeitskräften bekannt. (Vgl. Brüggemann 1979; Glaser 2008)

Der Bauprozess an der U-Bahnstation *Eichbaum* war hingegen offen und zugänglich – auf den ersten flüchtigen Blick. Es gab keine Absperrungen oder Verbotschilder (mit wenigen Ausnahmen). Aber da es auch keine direkte Aufforderung zur Kommunikation und Teilnahme gab, waren diese Situationen zugleich unzugänglich und intransparent, eben weil sie eindeutig Arbeitsprozesse von hochkonzentrierten Spezialist\*innen waren.

Eine weitere verschachtelte semi-transparente „black box“-Situation ergab sich zwischen Mitarbeiter\*innen des *Opernbauteams* und Mitarbeiter\*innen der Gewerke. Denn erst in den letzten sechs Wochen vor der Uraufführung der Oper wurden viele Mitarbeiter\*innen der Gewerke für das Projekt tätig. Die Sänger\*innen, Musiker\*innen, Schauspieler\*innen, Dirigenten, Techniker\*innen, Kostüm- und Maskenbildner\*innen waren Angestellte der Theaterhäuser. Sie waren nicht an den künstlerischen, dramaturgischen und architektonischen Prozessen beteiligt. Sie gehörten nicht zum *Opernbauteam*. Für sie war die *Eichbaumoper* ein „regulärer Job“ mit dem Unterschied, dass sie nicht wie sonst im geschützten Theaterraum tätig waren, sondern an diesen besonderen Ort pendelten. Ihr Zugang zum Projekt und ihre Erfahrungen mit der U-Bahnstation standen in einem starken Kontrast zum Zugang von *raumlabor* und anderen Projektmitarbeiter\*innen aus dem *Opernbauteam*, die sich die Station seit Monaten angeeignet hatten. Seit September war die Station zu „ihrem“ Ort geworden, den sie mit Sprechstunden, Teamsitzungen, Bar-Abenden, Workshops und Parties erlebnisreich aufgeladen hatten.<sup>131</sup> Tatsächlich war für viele Angestellte der Theaterhäuser die U-Bahnstation ein eher unangenehmer Arbeitsort, wie ich in den informellen Gesprächen, die ich führte, heraus hörte. Der Orchestergraben für die Musiker\*innen und Dirigenten befand sich auf einem Abschnitt des stilgelegten Gleises, welches im Alltag der U-Bahnstation als Pissecke genutzt wurde. Die Schutzbekleidung, die gebaut worden war um den Luftzug der vorbeifahrenden U-Bahn zu minimieren, führte allerdings dazu, dass der stechende Geruch nicht abzog. Wären die

---

<sup>131</sup> Siehe Ebd..

Musiker\*innen am Bauprozess beteiligt gewesen, hätten sie sicher einen anderen Spielort gewählt.

In einem Interview mit der Recherchemitarbeiterin Ulrike bestätigte sie aus ihrer Sicht die Unterschiede in den Zugängen und argumentierte zwischen Verstehen und vorsichtiger Kritik.

Ulrike: *„(...) Und dann ungeschminkt fotografiert zu werden, was ich live mitgekriegt habe, dass da eine Sängerin ein Problem mit hatte oder eine Chorfrau war erbost darüber, dass es jetzt keinen Safe gibt, wo man die Sachen einschließen kann. Da habe ich auch gesagt "Hallo." Die sind echt was anderes gewohnt.“*

Katrin: *„Das ist auch was, was glaube ich, einen entscheidenden Grund ausgemacht hat. Dass es eben Institutionen sind, die bisher ganz anders gearbeitet haben.“*

Ulrike: *„Total. Und dass vor allen Dingen dieser Prozess, der zwar sehr, sehr stark ineinander verschränkt ist, aber am Ende auch so ein bisschen auseinander klafft, also das...“*

Katrin: *„Welcher Prozess jetzt?“*

Ulrike: *„Also das war ja das soziale Projekt Eichbaumoper und das künstlerische Projekt Eichbaumoper, die zwar aufeinander irgendwie aufgebaut sind, aber dann auch natürlich je näher es zu den Proben ging, zu den Endproben und zu der Premiere ((unverständlich)) da ging es dann plötzlich nur noch um Probenpläne und Diskussionen um das Kostümbild und die logistische Geschichte. Also, es war einfach ganz klar zu spüren, dass je mehr es in Richtung Premiere ging, es einfach nur noch wichtig wurde, Hauptsache diese Premiere wird gut oder Hauptsache es wird künstlerisch ein Erfolg. Was ich auch super gut nachvollziehen kann, was aber auch einfach so war und, was man auch so sehen muss. Und dass da dann zum Teil auch ganz andere Leute zum Tragen kamen.“<sup>132</sup>*

Diese verschachtelten semi-transparenten „black boxes“ haben viel mit den hierarchischen Organisationsformen von Theatern zu tun. Ebenso wie die Bürokratieförmigkeit staatlicher Organisationen klare Kategorisierungen und Rollenzuweisungen einfordert, tut dies auch die Hierarchieförmigkeit von Theatern. (Vgl. Schwell 2018) Diese Organisationsstruktur von Theatern gleicht wiederum der Hierarchieförmigkeit von Baustellen und Bauprozessen.

---

<sup>132</sup> Interview mit Ulrike Seybold, 10.06.2009.

Die Effekte dieser Hierarchieförmigkeit waren für *raumlabor* in besonderer Weise erlebbar. Einige Monate nach Projektabschluss traf ich Matthias und Jan in Berlin für ein Interview. Ich bat sie um eine rückwirkende Einschätzung ihrer Erfahrungen. Die Widersprüche und Reibungen zwischen „*der großen Vision*“ und ihrer Umsetzung war ein Thema, um das dieses Gespräch kreiste. Als imaginierte „*große Vision*“ ging es für die beiden Architekten mit der *Eichbaumoper* um ein „kollektives Arbeiten“. Damit verbanden sie das Ideal eines möglichst hierarchie-freien Raumes, in dem verschiedene Spezialist\*innen ihr Können teilen – ähnlich wie dies von Werner Ruhnau in Bezug auf die Bauhütte des *MiR* während des Symposiums *Theater baut Stadt* vorgestellt worden war. Dafür stand auch der Begriff *Opernbauteam*. Dieses Ideal wurde für sie nicht eingelöst und war mit einer Enttäuschung verbunden, die sie vor allem auf die hierarchischen Organisationsstrukturen der Theater zurück führten. Plötzlich sahen sich die beiden Architekten in ihrem eigenen Projekt nicht mehr in einer steuernden Rolle und Position, wie sie rückwirkend erklärten, sondern lediglich als Bühnenbildner mit eingeschränkter Entscheidungs- und Handlungsfähigkeit (*agency*). (Diese rückwirkende Darstellung entbindet sie allerdings aus ihren Verantwortungen in der Zeit.)

Matthias: „*Das war so ein Gefühl. Wir haben da ewig lange Prozesse initiiert und mit-  
teilgenommen und selber sind wir irgendwie in Prozesse reingeraten, mit denen wir nicht  
gerechnet haben. Und plötzlich ist dieser Opernprozess und wir sind diese Rolle der Ge-  
stalter plötzlich los, außer nur noch auf diesen Raum reduziert zu sein. Das fand ich  
schon ein komisches Gefühl für mich. Also ...*“

Katrin: „*Und das war schon relativ am Anfang als es statt gefunden hat?*“

Matthias: „*Ja, als es so konkret wurde, dass es dahin geht. Also, diese ganzen Gewerke,  
die dann da sind. Das hat was mit Vermittlung zu tun, wie mit denen– weil die haben so  
klare Hierarchien. Also, ein Regisseur redet mit Bühnenbildnern anders als mit einem  
Intendant. Und dann habe ich auch so dieses Gefühl gehabt, dass das was wir, dass das  
auch anders ankommt, wenn wir plötzlich Sachen sagen und in so eine Rolle geschoben  
werden des Bühnenbildners und plötzlich inhaltlich diskutieren wollen, da ist man in  
dieser Theaterhierarchie nicht mehr in dieser Position wo auf einen gehört wird.*“<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Interview mit Matthias Rick und Jan Liesegang, 24.09.2009.



## 5.2 Partizipation als zweites Programm

An einem Donnerstagnachmittag Ende Februar 2009 kam ich zum dritten Mal aus Berlin an die U-Bahnstation *Eichbaum* angereist. Ich nahm die Rolltreppe nach oben und ging nun schon vertrauten Schrittes die wenigen Meter hinüber zur *Opernbauhütte*. Dort waren gerade Ulrike und ein junger Mann aus der Nachbarschaft, Maurice, in ein Gespräch vertieft. Maurice wollte als DJ bei einer der kommenden Jugendparties in der *Opernbauhütte* auflegen. Er hatte sich mit Ulrike verabredet, um sich die Räumlichkeiten und die Technik anzuschauen. Ulrike hatte diesen Termin auf diesen Tag und diese Uhrzeit gelegt, da sie seit dem Aufbau der *Opernbauhütte* Ende November jeweils mittwochs und donnerstags Nachmittags eine Sprechstunde anbot, die genau für solche Termine gedacht war. Nachdem die wichtigsten Informationen mit Maurice geklärt waren, verabschiedete er sich wieder. Ich setzte mich zu Ulrike und wir plauderten über die Ereignisse des Tages. Wie sich herausstellte, war der Termin mit Maurice *das* Ereignis gewesen. Viel mehr war nicht passiert; wie so oft in den Sprechstunden, die Ulrike und andere freie Mitarbeiter\*innen, Praktikant\*innen und Hospitant\*innen an diesen zwei Tagen wöchentlich durchführten.<sup>134</sup>

Ich war an diesem Donnerstag zum ersten Mal in einer Sprechstunde dabei. Im März war ich dann noch einmal dabei. Es war ruhig und ich verbrachte den Nachmittag damit zu lesen. Ulrike nutzte die Zeit der Sprechstunden, um ihre Archivrecherche vorzubereiten und Informationen sowie Kontakte zusammen zu tragen.

Gerade in den Wintermonaten entfaltete sich in der *Opernbauhütte* bei Kerzenlicht eine behagliche Atmosphäre, während es draußen kalt und dunkel war. Diese Atmosphäre wirkte von außen wiederum so intim, dass Passant\*innen, die neugierig waren sich allerdings kaum trautes näher zu kommen oder einzutreten. Andere hatten wiederum gar nicht die Absicht, da sie einfach nur zur U-Bahn oder nach Hause wollten. In den Nachmittagsstunden war die Benutzungsfrequenz der U-Bahn außerdem nicht besonders hoch. Pro Stunde liefen vielleicht zehn Menschen vorbei, manchmal nur zwei bis drei oder gar keiner. Nur Morgens und mittags

---

<sup>134</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

wurde die Station vor allem von Kindern und Jugendlichen auf ihren Schulwegen viel benutzt.

Im Juni 2009 traf ich Ulrike für ein Interview, in dem wir diese Situationen ähnlich erinnerten und sie mir von ihren Sprechstunden, die sie rund fünf Monate lang durchgeführt hatte, erzählte.

Ulrike: „Das habe ich vor allen Dingen eben Monate lang beobachtet, (...) man tritt irgendwo ein, draußen ist es kalt, drinnen ist es warm, drinnen sitzt jemand und trinkt Kaffee. Es ist aber kein öffentliches Café, im wahrsten Sinne. Es wird als sehr intimer Raum empfunden. Und ich wurde ganz oft von Leuten gefragt: "Dürfen wir sie denn wirklich stören? Macht das denn wirklich nichts?" In Situationen, wo es meine ureigenste Aufgabe war und es auch bekannt war, weil es die Sprechstundenzeiten waren, da zu sitzen und für Leute da zu sein. (...) Das ist einfach doch ein kleiner Raum in dem Moment, wo das Wetter schlecht ist. Das finde ich sowieso faszinierend, wie groß diese Opernbauhütte jetzt im Sommer bei schönem Wetter ist und wie klein und eng sie ist, wenn's draußen schüttet oder stürmt.“<sup>135</sup>

Dieser Winter war zudem besonders lang und es dauerte bis Ende April bis sich endlich die großen Flügeltüren der *Opernbauhütte* weit öffnen ließen und Veranstaltungen im Freien durchgeführt werden konnten. Dieser veränderte Charakter betraf nicht nur die *Opernbauhütte*, sondern die gesamte U-Bahnstation. Durch das fehlende Laub an den Bäumen war der Verkehrslärm in den Wintermonaten noch viel lauter als in den Frühlings- und Sommermonaten, was im Winter die Aufenthaltsqualität noch erheblich verringerte. (Siehe Fotografischer Anhang, Bilder 1 und 2, S. 254)

Obwohl das Format der Sprechstunde eher wenig oder selten von Anwohner\*innen und Interessierten genutzt wurde, wie Ulrike mir berichtete, wurde sie bis April durchgeführt; zumal die Gespräche, wenn Anwohner\*innen und Interessierte vorbei kamen inhaltlich für das Rechercheteam im Hinblick auf ihren Auftrag von Bedeutung waren. Ab April waren dann die Architekten, die Produktionsleiterin und viele andere Projektmitarbeiter\*innen fast täglich vor Ort, so dass eine offizielle Sprechstunde nicht mehr nötig war. Außerdem waren die künstlerischen

---

<sup>135</sup> Interview mit Ulrike Seybold, 10.06.2009.

schen Entwicklungen der Kompositionen und Libretti abgeschlossen und nun ging es vor allem um die technische Einrichtung und die Proben, wie ich auf den vorherigen Seiten beschrieben habe.

Die Sprechstunden waren eingerichtet worden mit der Idee Anwohner\*innen und Interessierten die Gelegenheit zu geben sich über das Projekt zu informieren und sich mit eigenen Vorschlägen einbringen zu können. Außerdem sollte das Rechercheteam in den Sprechstunden Geschichten und Informationen von Anwohner\*innen und Interessierten aufnehmen, damit diese dann von den drei künstlerischen Teams in die inhaltlichen Ausarbeitungen der Opernstücke einfließen konnten. In den ersten drei Monaten führten Ulrike und eine weitere Recherchemitarbeiterin die Sprechstunden durch. Beide kamen aus dem Bereich der Geistes- und Theaterwissenschaften und hatten jeweils gerade ihre Studienabschlüsse absolviert. Die eine der beiden war Hospitantin am Schauspiel Essen und Ulrike war zunächst für drei Monate auf Honorarbasis für das Projekt als Recherchemitarbeiterin engagiert. Später wurde ihr Vertrag verlängert, so dass sie bis Juli im Projekt *Eichbaumoper* engagiert war.<sup>136</sup>

Mit partizipativen künstlerischen Projekten hatten die beiden keine Erfahrungen. Sie teilten sich die Nachmittage auf und waren jeweils ab 14 Uhr bis in die Abendstunden in der *Opernbauhütte*. Sie waren als Rechercheteam außerdem mit einer Archivrecherche zum Mülheimer Stadtteil Heißen-Heimaterde und der generellen Kontaktvermittlung zu Interessierten und Anwohner\*innen in der Nachbarschaft beauftragt. Die Archivrecherche sollte als Grundlage für die inhaltlichen Ausarbeitungen der Opernstücke dienen und wurde den drei künstlerischen Teams zur Verfügung gestellt.<sup>137</sup>

In den Herbstwochen unternahmen die beiden Spaziergänge durch die Wohnviertel, um sich vertraut zu machen, Werbeflyer zu verteilen und sich bei Vereinen, im Café, beim Bäcker, der Stadtteilbibliothek, beim Pfarrer und im Jugendzentrum vorzustellen und für die Teilnahme an der *Eichbaumoper* zu werben.

---

<sup>136</sup> Sie arbeitete dann in den Projekten *Eichbaum-Boxer*, *Eichbaum.-Countdown* und *Odyssee Europa* als freie Mitarbeiterin mit *raumlabor* zusammen. Sie war und ist im Verlauf meiner gesamten Forschung von 2008 bis heute eine wichtige Schlüsselinformantin.

<sup>137</sup> Siehe Interview mit Ulrike Seybold, 10.06.2009.

Ulrike: *„Wir waren auf der Suche nach dem Dackelzüchterverein, den es aber leider nicht mehr gibt. Also ich hatte mich einfach zuhause bei einem der Arbeitsschritte hingestellt und hatte mal gegoogled "Vereine in Mülheim Heißen". Weil wir gedacht haben, ja, über so Vereine kommt man gut an Leute ran, das könnten so Verteiler sein und dann war eben ernsthaft ein Dackelzüchterverein eingetragen und ich fand das total witzig. Ich habe gedacht, wenn du irgendwie an die rankommst, dann...äh...ist ja vielleicht lustig. (...) Also, lange Rede kurzer Sinn, diesen Verein gab es wohl nicht mehr. Wir sind dann aber zufällig an diesem Jugendzentrum vorbeigelaufen, wo Frau Müller ihre Jugendarbeit macht und haben ein erstes Gespräch mit ihr geführt. Und das war dann auch total fruchtbar, was sich daraus so entwickelt hat.“*<sup>138</sup>

Die Beteiligungsidee zu diesem Zeitpunkt von *raumlabor* und dem Leitungsteam war, dass eine Aufforderung zur Beteiligung ausreiche, um damit die entscheidenden Prozesse in Gang zu setzen.

Ulrike: *„Wir hatten das Angebot zu sagen, wir sind offen, wir würden gerne mit ihnen reden und wir würden gerne Prozesse zusammen mit ihnen entwickeln und uns gemeinsam was ausdenken. (...) Also, ich selber habe mich manchmal angehört wie irgendwie so ein ganz schlechter Kultur-Werbefilm, wenn ich mich irgendwie von Transparenz und Partizipation und, ich weiß nicht was, hab reden hören und ich selber aber auch eigentlich gar nicht wusste, was ich da eigentlich anbieten kann.“*<sup>139</sup>

Die Schwierigkeit in der Vermittlung und Kommunikation, die Ulrike mir in unserem Interview beschrieb und die ich in anderen Gesprächen mit Projektmitarbeiter\*innen und Anwohner\*innen gehört und als teilnehmende Beobachterin erlebt hatte, bestand vor allem darin, dass es sich um das bereits geschlossene und festgelegte Format „Oper“ handelte und es zugleich in den ersten Monaten des Projektes keine konkreten Vorschläge gab, wie eine Beteiligung von Laien und Anwohner\*innen an einer Oper organisiert werden könnte. Die Möglichkeiten der Partizipation waren zugleich begrenzt und offen, was für viele zu widersprüchlich war. Es bestand zwar die Möglichkeit Geschichten einzubringen, von denen einige in den Libretti verarbeitet wurden. Für viele Vereinsvorsitzende,

---

<sup>138</sup> Ebd..

<sup>139</sup> Ebd..

weitere Kontaktpersonen und Anwohner\*innen mit denen das Rechercheteam in diesen ersten Wochen des Projektes sprach, war die Vorstellung an einer Opernaufführung an der U-Bahnstation *Eichbaum* mitzuwirken zu abstrakt und zu weit entfernt von ihren eigenen Betätigungen, so dass es ihnen schwer fiel sich mit eigenen Ideen einzubringen. Der einzige stetige Kontakt, der sich aus dieser Recherche- und Kontaktaufnahmephase weiter entwickelte war zu der Jugendzentrumsleiterin Marion Müller die allerdings ebenfalls starke Vorbehalte hatte, wie sie mir in dem Interview, welches wir im Juni 2009 führten, erzählte.

Marion: „Also, wir haben ja Post von euch gekriegt. Naja, habe ich gedacht – Oper? Meine Kollegin fand das super interessant und ich habe gesagt: Komm, lass einfach, Oper ist einfach zu abgedreht. Und dann seid ihr uns ja die Bude ingerannt und ich war immer noch skeptisch. (...) Ich konnte mir auch den Ort als Oper, als Bühne nicht vorstellen.“<sup>140</sup>

Da sich diese Herausforderungen und Schwierigkeiten bereits in den Herbst- und Wintermonaten abzeichneten, wurde innerhalb des Projektteams entschieden, dass es konkrete Angebote und weitere Ansprechpartner\*innen braucht, um die Beteiligung von Anwohner\*innen zu „aktivieren“.<sup>141</sup> Es wurden unterschiedliche Möglichkeiten diskutiert und daraufhin verschiedene Workshop-Formate entwickelt, die entweder direkt mit der Opernproduktion in Verbindung standen oder sich an den vermuteten Interessen von Anwohner\*innen orientierten. Innerhalb der künstlerischen Teams gab es allerdings verschiedene Zugänge, Haltungen und Erfahrungen zu partizipativen Formaten und der Durchführung von Workshops für Laien, Interessierte und Anwohner\*innen.

Der Komponist Ari Benjamin Meyers, die Komponistin Isidora Žebeljan und der Librettist Borislav Čičovački sprachen sich grundsätzlich gegen eine Beteiligung von Anwohner\*innen und Laien an ihren Stücken aus und führten deshalb keine Workshops durch. Aus der Sicht der Komponistin Isidora Žebeljan und des Librettisten Borislav Čičovački, die das zweite Stück *Simon der Erwählte* komponierten und schrieben, war die Aufführung einer Oper an einer U-Bahnstation und nicht in einem klassischen Theaterraum ihr wesentliches Motiv für eine Mitwir-

---

<sup>140</sup> Interview mit Marion Müller, 29.06.2009.

<sup>141</sup> Siehe Mitschriften von drei Teamsitzungen, Januar bis März, Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

kung an dem Projekt, wie sie mir in einem Interview, welches wir im Juni 2009 führten, erklärten. Eine Beteiligung von Laien an dem Format „Oper“ sahen sie allerdings kritisch. Beide argumentierten, dass sie als Komponistin und Librettist nur begrenzte Möglichkeiten und Mittel hätten Laien in einem auf wenige Monate befristeten Projekt für das Format „Oper“ zu sensibilisieren, sich dafür zudem nicht professionell ausgebildet sahen und sich daher bereits vor Projektstart gegen eine Beteiligung entschieden hatten. Einer der weiteren wesentlichen Gründe, warum sie partizipative Formate in diesem befristeten Projekt ablehnten, lag in ihrem politischen Partizipationsverständnis, welches vielmehr an einer langfristigen gesellschaftlichen Teilhabe und politischen Bildung der Gesamtbevölkerung orientiert war.

*Isidora: „That was my main question when we first started to talk about that a long time ago. And if I may say so, it turned out that this question was not very interesting when we started to talk about that. Because I was concerned about this from the beginning, especially from my point of view, because I am doing or writing really a kind of art thing which is not in anyway political or social. It's just my art. (...) So I am completely not interested in this kind of working style, not subject. The subject is another thing, but working in this way, if you understand. So, I told this the first time: We are writing operas. But then you will probably have people who have never been into an opera and could just find it stupid, ridiculous, a funny way of singing. But basically the problem is much deeper. If you really want to educate. (...) The main problem is you cannot force people on that. You just give a choice. So for me that is the best way. (...) But for me actually it can also have a kind of hypocrisy in itself from the point of government. Because that kind of project is covering their bad consciousness. So they are presenting that we are doing something good and nice for these people. But actually they are not doing what is really necessary: putting a lot of money in culture, in education and in these kind of things.“<sup>142</sup>*

Die Librettistin und Musikerin Bernadette La Hengst, der Komponist Felix Leuschner und der Librettist Reto Finger waren interessiert an einer Zusammenarbeit mit Anwohner\*innen und Laien und ließen sich auch musikalisch für ihre Kompositionen auf die U-Bahnstation ein.

---

<sup>142</sup> Interview mit Isidora Žebeljan und Borislav Čičovački., 11.06.2009.

Tatsächlich war Bernadette La Hengst die einzige Musikerin aus den drei künstlerischen Teams, die bereits eine eigene mehrfache Erfahrung in der Zusammenarbeit mit Laien hatte und bereits mit *raumlabor* bekannt war. Sie war seit einigen Jahren bei der Hamburger Performance-Gruppe *Schwabinggrad-Ballett* aktiv und hatte im Jahr 2007 in Freiburg das Theaterprojekt „Die Zukunft im Altersheim“ mit Laien durchgeführt und inszenierte parallellaufend zur *Eichbaumoper* ebenfalls mit dem Freiburger Theater die *Bettleroper* mit Laien.<sup>143</sup> Ausgehend von bereits bestehenden Kontakten vom Dreh von *U(topie)18* zu Breakdancern aus dem angrenzenden Essener Stadtteil Frohnhausen und zu Marion, der Leiterin des Jugendzentrums führte sie im Projektverlauf der *Eichbaumoper* zwei HipHop-Workshops mit Jugendlichen in der *Opernbauhütte* durch.

Der Komponist Felix Leuschner bot im Dezember einen abendlichen Gesangs-Workshop zu Neuer Musik in der *Opernbauhütte* an. Im Februar führte er gemeinsam mit dem Librettisten Reto Finger, einer Dramaturgin und der Regisseurin eine öffentliche Werkstatt-Probe im *MiR* durch. Im März wollte Reto eine abendliche Schreibwerkstatt in der *Opernbauhütte* durchführen, die dann aufgrund fehlender Anmeldungen abgesagt wurde.<sup>144</sup>

Im Verlauf dieser ersten drei Monate des Jahres wurde dann über weitere Möglichkeiten der Beteiligung diskutiert, die parallel laufend zur Opernproduktion statt finden sollten. Insbesondere jugendliche Anwohner\*innen wurden als wichtige Zielgruppe identifiziert, weil sie die Hauptnutzer\*innen der U-Bahnstation waren/sind. Die Recherchemitarbeiterin Ulrike entwickelte das Format für eine Journalismus-AG im Hinblick auf die Publikation der Projektzeitschrift *Eichbaumoper* und eine weitere freie Mitarbeiterin das Konzept für eine Video-AG. Mit diesen Angeboten wurde auf Lehrer\*innen in den lokalen Schulen zugegangen. Beide Formate wurden allerdings nicht angenommen und nach intensiver Vorbereitung und zur Enttäuschung der beiden freien Mitarbeiter\*innen wieder abgesagt.<sup>145</sup>

Zudem wurde das Projekt von einer Dramaturgin auf der Stadtteilkonferenz des Stadtteils Heißen-Heimaterde im Januar vorgestellt. Daraus entstand der Kontakt zu dem *Juso*-Aktivisten Philip, der dann in den folgenden Monaten vier Jugend-

---

<sup>143</sup> Interview mit Bernadette La Hengst, 12.06.2009; Sowie Webseite, <http://lahengst.com/> [10.11.2020].

<sup>144</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

<sup>145</sup> Siehe Mitschrift von drei Teamsitzungen, Januar bis März, Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

parties mit den DJs Mats und Maurice in der *Opernbauhütte* veranstaltete, dazu an späterer Stelle ausführlicher.<sup>146</sup>

Innerhalb des Teams steigerte sich in den Herbst- und Wintermonaten die eigene Unzufriedenheit, dass eine Beteiligung von Anwohner\*innen nicht in dem Maße statt fand, wie sie öffentlich angekündigt worden war und einige Formate sogar gar nicht angenommen wurden. Es wurde eine zu starke Diskrepanz zwischen behaupteter und tatsächlicher Partizipation benannt. Viele Projektmitarbeiter\*innen sahen sich in der schwierigen Lage „eine Oper von, für und mit Anwohner\*innen“ angekündigt und beantragt zu haben und diese Versprechungen nun in diesem Umfang nicht einhalten zu können.<sup>147</sup>

In den informellen Gesprächen und aufgezeichneten Interviews die ich mit erwachsenen und jugendlichen Anwohner\*innen führte, wurden verschiedene Gründe dafür hervorgebracht, warum angebotene Formate nicht angenommen wurden: Tatsächlich stieß insbesondere das festgelegte Format „Oper“ oftmals auf wenig Interesse. Außerdem war für viele eine künstlerische und musikalische Auseinandersetzung im Rahmen der befristeten Projektzeit mit der U-Bahnstation *Eichbaum* grundsätzlich zu abstrakt. Ein weiterer Grund war, dass viele bereits in Vereinen und außerschulisch organisiert waren und nicht die Zeit fanden und die Sinnhaftigkeit darin sahen sich an mehrwöchigen aber zugleich befristeten AGs oder Workshops in einem Projekt zu beteiligen, dessen Mehrwert sie für sich nicht erkennen konnten.<sup>148</sup>

Tatsächlich lag einer der wesentlichen weiteren Gründe, warum Veranstaltungen auch in den Augen der Projektmacher\*innen zu wenig besucht und genutzt wurden darin, dass gerade erwachsene Anwohner\*innen als Autofahrer\*innen ihren Alltag automobil strukturierten und die U-Bahnstation grundsätzlich kein bedeutender Bestandteil ihres Alltags war. Bereits in ihren Ortsrecherchen und in den Interviews mit Anwohner\*innen und Expert\*innen im Vorlauf des Projektes hatten die beiden Architekten von raumlabor dies herausgefunden. Aber vielen Projektmitarbeitenden, die erst im September 2008 für das Projekt engagiert wurden, erschlossen sich diese etablierten Alltagsgewohnheiten vieler Anwohner\*innen

---

<sup>146</sup> Siehe Interview mit Philip Scharf und Lena Schmidt, 26.05.2009.

<sup>147</sup> Siehe Mitschrift von drei Teamsitzungen, Januar bis März, Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

<sup>148</sup> Siehe Interview mit Philip Scharf und Lena Schmidt, 26.05.2009; Interview mit Mats W. und Maurice Z., 27.05.2009; Interview mit Guntram Walter, 22.05.2009; Interview mit Marion Müller, 29.06.2009. Informelle Gespräche mit Passant\*innen, Forschungsnotizen Klitzke, 2009.



erst durch ihre eigene Anwesenheit und Projektmitarbeit vor Ort; wie auch Ulrike mir in unserem Interview gegen Ende des Projektes schilderte.

Ulrike: *„Und was ich aber jetzt erst zu ganz, ganz Letzt begriffen habe ist, dass ein ganz großer Teil der Leute, die hier in der Nähe wohnen, diese U-Bahnstation einfach gar nicht nutzen. Dass es ein unglaublich hohes Klientel an ausschließlichen Autofahrern gibt und das heißt, man schon den Alltag der Leute in so weit hätte verändern müssen, dass sie erst mal überhaupt zum Eichbaum kommen.“*<sup>149</sup>

Mögliche Formate der Beteiligung für die sich potentiell genügend Laien eingefunden hatten, wie die Durchführung von einem Laien-Chor oder die Teilnahme von Schüler\*innen an öffentlichen Proben an der U-Bahnstation *Eichbaum*, wurden wiederum aus musikalischen und künstlerischen Gründen innerhalb des Opernbauteams abgelehnt und abgesagt, da befürchtet wurde, dass die angestrebte musikalische Qualität bis zum Premierentermin nicht erreicht werden würde.<sup>150</sup>

Als eine weitere Herausforderung wurde immer wieder die zeitlich begrenzte Anwesenheit vor Ort und eine eher fragmentierte Kontinuität in der Zusammenarbeit genannt. Da alle Projektmitarbeitenden parallel laufend in anderen Projekten in anderen Städten tätig waren, war es ihnen aus ihrer Sicht nicht möglich in den Herbst- und Wintermonaten für längere Zeiträume vor Ort an der U-Bahnstation Eichbaum anwesend zu sein. Die etablierte gemeinsame Arbeitsstruktur bezog sich auf je ein verlängertes Wochenende pro Monat von donnerstags bis sonntags. Bernadette La Hengst beschrieb mir diese Schwierigkeit:

Bernadette: *„Also, ich kenne das von anderen Theaterprojekten auch, wo ich auch mit Anwohnern oder mit Laien gearbeitet habe und dass es schon Sinn macht, wenn man sich irgendwie länger, einen Monat oder zwei Monate an einem Ort aufhält und immer da ist. (...) Das konnte man natürlich nicht leisten über ein Jahr. Aber es ist schon ein Unterschied, wenn da so eine Stringenz drin ist, so eine Kontinuität drin ist, wenn man sich drauf verlassen kann. Und wo die Jungen, die Jugendlichen, die jetzt nicht in einem Jugendzentrum sind, die hätte ich dann jeden Tag gesehen und dann hätte ich sie auch eingeladen, denen hätte ich immer wieder das Angebot gemacht, hey, ich mache hier Hip-*

---

<sup>149</sup> Interview mit Ulrike Seybold, 10.0.6.2009.

<sup>150</sup> Siehe Mitschrift von drei Teamsitzungen, Januar bis März, Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

*hop-Stücke, macht mal mit. Und so. Das konnte ich natürlich nicht leisten. Das musste jemand anders organisieren und dann hatten wir ein oder zwei Tage für die Proben, Workshop-Zeit. (...) Ich wäre auch gerne öfter gekommen, ging nicht, weil ich in sehr vielen anderen Projekten war. (...) Und so war es immer nur ein Tag, wo alle hier waren oder zwei und das war einfach zu kurz. Das ist echt ein Problem, fand ich auch nicht gut. Und das spürt man, glaube ich auch, in dem Projekt, dass da so ein Überbau ist, der möchte gerne partizipatorisch sein, aber er ist es nicht wirklich geworden.“<sup>151</sup>*

Auch die Architekten Matthias und Jan waren nicht nur vor Ort eingebunden in den Opernbauprozess, parallel dazu bereiteten sie bereits das nächste große Projekt *Odyssee Europa* vor, wie ich zuvor bereits beschrieben habe. Ihre Ausstellungstätigkeiten im globalisierten Architekturmarkt habe ich in Kapitel 3 dargestellt, um eben genau diesen Schwerpunkt ihrer Arbeitsweise nachzuvollziehen. Denn im Projektverlauf der *Eichbaumoper* hielten sie regelmäßig Vorträge und gaben Workshops in vielen anderen Städten und Ländern. Jan war wissenschaftlicher Mitarbeiter im Studiengang Architektur der Akademie der Künste in Stuttgart und Matthias hatte gerade eine Gastprofessur für Architektur an der *Akademie für Kunst, Architektur und Design* in Prag angetreten. Im April war er wiederum mit anderen „Raumlaborant\*innen“ für zehn Tage in New York. Dort realisierten sie auf Einladung der Galerie *Storefront for Art and Architecture* das Projekt *Spacebuster*. Danach war er noch für ein paar Tage in San Diego und hielt dort gemeinsam mit einem *raumlabor*-Kollegen Vorträge an einer Universität.<sup>152</sup>

### **5.2.1 Quartiersmanagement ohne Auftrag**

Trotz dieser beschriebenen Herausforderungen und Situationen, die innerhalb des Opernbauteams von vielen als Rückschläge, eigenes Scheitern, missliche Kommunikation, interne Diskrepanzen und Zeitmangel empfunden wurden, wurde an verschiedenen Formaten der Beteiligung festgehalten und immer wieder nach neuen Möglichkeiten gesucht insbesondere die *Opernbauhütte* als temporären Veranstaltungsort zu öffnen und anzubieten.

---

<sup>151</sup> Interview mit Bernadette La Hengst, 12.06.2009.

<sup>152</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009; *raumlaborberlin*, <https://raumlabor.net/> [20.11.2020].

Ab Ende April gelang all dies tatsächlich aufgrund des milderen Wetters besser und leichter, da sich die *Opernbauhütte* nun komplett öffnen ließ und Aktivitäten sich auf die gesamte Plattform der U-Bahnstation entfalten konnten – allerdings verblieben nun nur noch sechs Wochen bis zur Premiere. (Siehe Fotografischer Anhang, Bilder 11, 12 und 13, S. 259f.)

Trotz der ausbleibenden Massen an „aktivierten“ Anwohner\*innen, hatte sich über die Monate eine Gruppe an wiederkehrenden Interessierten aus ungefähr fünfzehn bis zwanzig Personen etabliert. Dies waren die bereits genannten Anwohner\*innen aus der Nachbarschaft unterschiedlichen Alters, der Fotograf Guntram Walter, die Jugendzentrumsleiterin Marion Müller, der *Juso*-Aktivist Philip, Opern-Interessierte, Musiker\*innen, DJs, Künstler\*innen und Kulturschaffende, die auch aus anderen Städten des Ruhrgebietes kamen. Ausgehend von den Interessen dieser Personen wurde über einige Wochen hinweg ein „zweites Programm“<sup>153</sup>, wie Matthias es nannte, in der *Opernbauhütte* veranstaltet. Es fanden zusätzlich zu den Bar-Abenden mit DJs, eine Lesung von und für Laien sowie eine Kunst- und Fotografie-Ausstellung statt.

Insbesondere seitens *raumlabor* und von Holger Bergmann vom *Ringlokschuppen Ruhr* bestand ein großes Interesse die *Opernbauhütte* als möglichen „neuen Kulturort“ auch über das Projekt *Eichbaumoper* hinaus bekannt zu machen und zu „bespielen“.<sup>154</sup> Formate wie die monatliche Opernbau-Bar wurden von ihnen genutzt befreundete Architekt\*innen, Künstler\*innen, Musiker\*innen und Kulturschaffende aus Berlin und dem Ruhrgebiet an die U-Bahnstation Eichbaum einzuladen und nicht nur für das Projekt *Eichbaumoper* zu werben, sondern auch für eine Verstärkung der *Opernbauhütte*.

Ein bedeutendes Medium mit dem das Projekt lokal und regional beworben wurde war zudem die Projektzeitung, die in drei Ausgaben im April 2009, Juni 2009 und Januar 2010 jeweils in einer Auflage von 5000 Stück erschien. Die Zeitungen wurden im Stadtteil *Heißen-Heimaterde* verteilt und lagen in den Theaterhäusern aus. Die Zeitung wurde von einem Redaktionsteam inhaltlich konzipiert und lektorisch betreut. Das waren Matthias von *raumlabor*, eine Dramaturgin vom *Schauspiel Essen* und Ulrike vom Rechercheteam. In den Zeitungen wurden Bei-

---

<sup>153</sup> Interview mit Matthias Rick, 21.05.2009; Matthias Rick und Jan Liesegang, Audioaufzeichnung Werkvortrag zur *Eichbaumoper*, Symposium *Theater baut Stadt*, 29.01.2009.

<sup>154</sup> Matthias Rick und Jan Liesegang, Audioaufzeichnung Werkvortrag zur *Eichbaumoper*, Symposium *Theater baut Stadt*, 29.01.2009.

träge zum künstlerischen, musikalischen und dramaturgischen Arbeitsprozess der drei künstlerischen Teams veröffentlicht, Beiträge und Geschichten von jugendlichen und erwachsenen Anwohner\*innen und Interessierten zu ihrem Lebensalltag und Erfahrungen aus dem Stadtteil geteilt; es gab Interviews mit dem verantwortlichen lokalen Polizeibeamten, der Jugendzentrumsleiterin und dem Pfarrer sowie Beiträge der Intendanten und Architekten zu lesen.

Mit diesen Formaten und Medien bestehend aus Sprechstunden, Abendveranstaltungen, Workshops, Bar-Abenden und den Zeitungen wurde ein Programm in und ausgehend von der *Opernbauhütte* etabliert, welches Organisationsformen eines Quartiersmanagements gleicht – aber eben nicht als dauerhaft strukturell integriertes Format, sondern eben projektbezogen befristet mit begrenzten personellen, zeitlichen und finanziellen Ressourcen und einem ganz anderen offiziellen Auftrag.

Quartiersmanagements wurden als Instrument des Städtebauförderungsprogramms *Soziale Stadt* im Jahr 1999 bundesweit eingeführt und werden seit dem in „benachteiligten Stadtteilen“ implementiert. Sie sollen sowohl Top-Down- als auch Bottom-Up-Prozesse „aktivieren“ und dienen als organisatorische Schnittstellen zwischen Politik, Verwaltung, Bürger\*innen und lokalen Akteuren. Begründet wurde die Einführung des Programms „Soziale Stadt“ und die Notwendigkeit von Quartiersmanagements mit einer zunehmenden sozialen und ökonomischen Segregation und aufgrund von städtebaulichen Missständen in diesen Stadtteilen.

„Die Programmziele der Sozialen Stadt richten sich auf die Beseitigung städtebaulicher Missstände und die baulich-räumliche Entwicklung der Gebiete sowie die strukturelle Zusammensetzung der Bewohnerschaft beziehungsweise deren Lebenschancen im Quartier. Inhaltlich wird das Quartier in dem Programm als (benachteiligter) Lebensraum verstanden.“ (Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat 2019: 9)

In Nordrhein-Westfalen, Hessen, Hamburg und Bremen hatte es bereits zuvor Stadtteilbüros in „benachteiligten Stadtteilen“ gegeben. Die positiven Erfahrungen aus diesen Vorläuferprojekten sollten nun durch das Städtebauförderungsprogramm *Soziale Stadt* auf andere Städte und Bundesländer übertragen werden

können. Quartiersmanagements sollen eine „niedrigschwellige Anlaufstelle“ im Stadtteil sein und die städtebaulichen Maßnahmen des Städtebauförderungsprogramm begleiten.

„Nicht zuletzt weckt und unterstützt das Quartiersmanagement die Eigenkräfte im Stadtteil, indem es die Bewohnerschaft aktiviert, Stadtteilakteure vernetzt, Beteiligungsmöglichkeiten schafft und privates Engagement fördert. (...) Es bildet den zentralen Netzwerkknoten im Stadtteil.“ (Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit 2016: 6f.)

In den Worten von raumlabor sollte das Projekt *Eichbaumoper* als „Werkzeug für den Stadtumbau“ und die *Opernbauhütte* als „Aktionsknoten“ genutzt werden.<sup>155</sup> (Redaktion 2009: 18) Diese Begrifflichkeiten hatten die Architekten allerdings nicht erst für die *Eichbaumoper* entwickelt. Sie geht aus ihrer *Kolorado-Studie* hervor, welche wiederum eingebunden war in politische, planerische und städtebauliche Diskurse um strukturellen Wandel in ehemaligen ostdeutschen Industrieregionen und die damit verbundenen Schrumpfungprozesse seit den 1990er Jahren. In Städten wie Leipzig, Halle und Chemnitz standen zu diesem Zeitpunkt große Teile der Großwohnsiedlungen leer. Im Jahr 2000 wurde seitens der Bundesregierung eine Expertenkommission eingesetzt, die empfahl dem Wohnungsüberschuss vor allem mit Rückbau und Abriss von Leerständen in Großwohnsiedlungen und der Aufwertung innerstädtischer Stadtviertel zu begegnen. Dafür wurde das Programm *Stadtumbau Ost* ins Leben gerufen welches vorsah in einem Zeitraum von zehn Jahren 300.000 bis 400.000 Wohnungen „vom Markt nehmen zu lassen“ – oder umgangssprachlich formuliert: abreißen zu lassen. (Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2012: 7ff)

Im Jahr 2001 wurden *raumlabor* vom Fachbereich Stadtentwicklung und -planung der Stadtverwaltung Halle mit einer „Stadtumbau-Studie“ für Halle-Neustadt beauftragt, die sie selbst *Kolorado-Studie* nannten. Zuvor war bereits ein *Integriertes Stadtentwicklungskonzept* mit dem Schwerpunkt „Wohnen“ für Halle verabschiedet worden. Mit dem Auftrag an *raumlabor* wurde allerdings seitens des Fachbereichs Stadtentwicklung und -planung versucht zu „eine(m) offeneren stra-

---

<sup>155</sup> Matthias Rick, Audioaufzeichnung Pressekonferenz zur *Eichbaumoper*, 18.06.2009.

tegischen Ansatz zu neuen städtebaulichen Lösungen zu kommen“, so die damalige Fachbereichsleiterin Elisabeth Merk. (Merk 2002: 5)

Mit ihrer Studie schlugen *raumlabor* eine Verschränkung von Top-Down- als auch Bottom-Up-Prozessen vor; begründet wurde dieser Ansatz aufbauend auf ihrem Verständnis von Stadtumbau. Der Wohnungsleerstand wurde von ihnen nicht als Problem definiert, sondern als Potential. *raumlabor* kritisierten mit ihrem Vorgehen zudem indirekt ein Desinteresse seitens vieler Planer\*innen und kommunaler Entscheider\*innen am Lebensalltag der Bewohner\*innen von Großwohnsiedlungen und den Mangel an Ideen im Umgang mit dem Leerstand. Deshalb wurde von ihnen auch nicht als grundsätzliche und alleinige Maßnahme der Abriss vorgeschlagen, sondern ein komplexer „Toolmarkt“ entwickelt: neben dem möglichen Abriss einzelner Gebäude oder Geschosse, wurde das „Leben in Schrebergärten“, das Aufforsten von Bäumen, eine Sport- und Erholungsstrecke bis hin zur Einrichtung von Bordellen zur Steigerung der Lebensqualität vorgeschlagen. Außerdem entwickelten sie als ein weiteres „Werkzeug“ den „Aktionsknoten“:

„Der A. bündelt Aktivitäten an einem Ort. Mehrere städtische Handlungsstränge und Akteursgruppen werden im A. zusammengeführt. Vom A. gehen intensive Impulse in die Umgebung aus.“ (raumlaborberlin 2002: 70)

Der „Aktionsknoten“ für Halle-Neustadt war das bereits erwähnte Theaterfestival *Hotel Neustadt*, welches sie 2003 durchführten. In Kooperation mit dem Thalia Theater Halle, über 120 Künstler\*innen aus verschiedenen europäischen Ländern und ungefähr 100 teilnehmenden Jugendlichen wurde ein leerstehendes Wohnhochhaus temporär in ein Hotel verwandelt und für diesen Zeitraum ein kulturelles Programm etabliert. (Siehe raumlaborberlin 2004, 2008)

Die *Eichbaumoper* sollte ausgehend von diesen Projekterfahrungen in Halle eine ähnliche Qualität im Mülheimer Stadtteil Heißen-Heimaterde entfalten. Insbesondere die *Opernbauhütte* sollte als „Aktionsknoten“ Menschen, Dinge und Ideen an der U-Bahnstation *Eichbaum* versammeln, „aktivieren“, in die Nachbarschaften ausstrahlen und Impulse der Transformation und zur Verbesserung geben. (Redaktion 2009: 18) Der nie realisierte brach liegende Marktplatz auf der südlichen

Plattform der U-Bahnstation war für die *Opernbauhütte* als „Aktionsknoten“ nicht nur räumlich-baulich passend, sondern vor allem auch symbolisch aus der Sicht von raumlabor die geeignete Position und wurde von ihnen als eigenes wiederkehrendes Narrativ in öffentlichen Projektpräsentationen wie in der Projektzeitung, bei dem Symposium *Theater baut Stadt* und im Pressegespräch im Juni 2009 gewählt.

Jan: „Diese Transformation des Ortes hat allein durch diese Anwesenheit eigentlich schon total stattgefunden, weil die Leute jetzt kommen und bleiben erst mal noch, gucken noch, gucken, was gibt's hier gerade zu sehen. Auch wenn die Opernbauhütte zu ist, ist im Grunde so eine Art Marktplatz entstanden. (...) Also für uns ist das eigentlich schon das; was wir wollten ist schon passiert. Also, dass der Ort sich transformiert hat von einem verlassenen Ort zu einem Ort, der natürlich immer noch nicht schön ist, es ist immer noch ein Ort der Diskrepanz und des Konflikts und hier wird auf jeden Fall was passieren müssen. Wir haben diesen Prozess mit der Stadt zusammen auch schon versucht anzustoßen, dass hier auch dauerhaft weiter umgebaut wird.“<sup>156</sup>

Ausgehend vom diesem Verständnis der beiden Architekten war bereits die Errichtung der Container-Architektur und eine damit gewährleisteteste physische Präsenz eine entscheidende Maßnahme in Bezug auf die Transformation des Ortes. Das hinzugefügte Gebäude transformierte bereits in ihren Augen die U-Bahnstation. Unberücksichtigt blieb dabei zunächst von ihnen aufgrund dieser baulich-materiellen Perspektive wie stark eingebettet die U-Bahnstation in die sozialen Konflikte und in die lokale Jugendarbeit im Stadtteil war und welche Wechselbeziehungen sich zwischen diesen und der U-Bahnstation bestanden. Dies wurde erst im weiteren Projektverlauf für *raumlabor* deutlich.

### **5.2.2 Klischee Peripherie**

Die U-Bahnstation hatte die Funktion eines Aufenthalts- und Warteraum für U-Bahnfahrer\*innen. Dementsprechend war sie geplant, gebaut und eingerichtet. An

---

<sup>156</sup> Jan Liesegang, Audioaufzeichnung Pressekonferenz zur *Eichbaumoper*, 18.06.2009.

ihr fanden allerdings genau aufgrund ihrer funktionalen Bauweise aus glattem Sichtbeton und der abseitigen Lage in den Wohnvierteln zwischen Maisfeld und B1 auch andere soziale Muster statt, die aus Sicht der Eigentümerin und Betreiberin gegenläufig zu ihrer offiziellen und legitimen Funktion waren wie unerwünschtes Rumhängen und illegitimes Graffiti-Sprühen.<sup>157</sup> Ebenso wie das Sprühen entspricht auch die Aufführung einer Oper an der U-Bahnstation nicht ihrer eigentlichen Funktion. Die Architekten hatten mit ihrem Vorhaben vielmehr gemeinsam mit den Anliegen und Interessen der Graffiti-Sprüher\*innen als sie in den Jahren 2007 und 2008 noch dachten; nämlich die U-Bahnstation für ihre jeweiligen Interessen umzunutzen und gestalterisch einzugreifen (wenn man anerkennen möchte, dass dieser Vandalismus eine Form von Gestaltung sein kann).

*raumlabor* wussten zwar schon lange vor Projektbeginn um die Anwesenheit von jugendlichen Sprüher\*innen und dass die Station ein Treffpunkt für Jugendliche war; sie hatten Berichte zu Jugendkriminalität im Verlauf ihrer Filmrecherche gehört. Ihr Verständnis und ihre Sichtweise auf die U-Bahnstation entsprachen zunächst dem der Polizei, den kommunalen Behörden, der Verkehrsgesellschaft, der Autobahnmeisterei und Anwohner\*innen, die den Ort als „Angstraum“ erlebten und beschrieben; Und für diese Sichtweise ergriffen die beiden Architekten mit ihrem Projektvorhaben zunächst Partei.

Aus dieser Perspektive betrachtet waren Vandalismus, Graffiti-Sprühen und Jugendkriminalität Teil der Ursachen des „Angstraums“ (womit ich nicht sagen will, dass sie das nicht auch waren, aber die Lage war/ist eben noch etwas komplexer als das, wie sich zeigen sollte). Es waren im Verständnis der Architekten zunächst keine legitimen Nutzungsformen und damit sozusagen *gar keine* Nutzungsformen.

Matthias: *„Es ist ein städtisch-urbaner Ort der sozusagen seine Funktion verloren hat oder noch nie gefunden hat und nicht wirklich benutzbar und begehbar scheint. Und wir einfach nach Lösungen gesucht haben, wie man diesen Ort wieder für die Menschen nutzbar und wirkungsvoll machen kann. (...) Es ist ein Ort, der wird nicht benutzt, da wird mit verschlossenen Augen einfach durchgegangen, versucht so schnell wie möglich diesen Ort zu verlassen. Aber aufhalten will sich dort keiner. Also das ist einer der we-*

---

<sup>157</sup> Siehe *U(topie) 18*, Dokumentarfilm, *raumlaborberlin* 2007 [DVD].



*sentlichen Punkte für uns gewesen, dort anwesend zu sein, sich dort aufzuhalten und einfach mit diesem Ort auch umgehen zu können.*<sup>158</sup>

In dem die beiden Architekten die jugendlichen Sprüher\*innen als Nutzer\*innen der U-Bahnstation ausblendeten bereiteten sie für sich und ihre Kooperationspartner\*innen eine wesentliche argumentative Grundlage für ihr Vorhaben. Diese Ausblendung führte dazu, dass sie die U-Bahnstation als funktionslos beschreiben konnten. Allerdings hatten *raumlabor* bereits im Entwurf bei der Wahl der Materialien für die *Opernbauhütte* Vandalismus und mögliche Übergriffe einkalkuliert; genau deshalb hatten sie sich für die Container aus Stahl entschieden. Der Rückschluss der Funktionslosigkeit war allerdings schon viel früher, nämlich in der Auftragsformulierung durch die implizite Unterscheidung zwischen Zentrum und Peripherie, angelegt – *„in der Peripherie nach Hoffnung zu suchen“*.<sup>159</sup>

Der Begriff Peripherie ist ein Fachbegriff der Planungswissenschaften und wird in der angewandten Raumplanung und Raumordnung verwendet und er ist zugleich ein alltagssprachlicher Begriff. (Vgl. Schroer 2005) Im Sinne Pörksens kann er als „Plastikwort“ verstanden werden, wie ich dies in Kapitel 4 bezogen auf den Begriff „Strukturwandel“ beschrieben habe. Es ist ein Begriff der zwischen den Bereichen der Wissenschafts- und Alltagssprache wandert und dadurch fortwährend autorisiert und kanonisiert wird und eine „unendliche Formbarkeit mit einer geformte Stereotypie“ annimmt. (Pörksen 1998: 21)

Der Begriff Peripherie wird als Fachbegriff in der Dualität von Peripherie und Zentrum verstanden, wie Manfred Kühn in seiner planungswissenschaftlichen Studie „Peripherisierung und Stadt“ von 2016 nachvollzieht. Er zeigt auf, dass das, was die „Peripherie“ ist und wo sie sich befindet dabei wie selbstverständlich vom „Zentrum“ aus betrachtet und bestimmt wird. Ein mehrdeutiger Begriff wie „Machtzentrum“ beruht auf diesem vorherrschenden Verständnis. Aufgrund dieser normativen Vorgaben und ihrer vermeintlich abseitigen Lage werden „Peripherien“ meistens als defizitär und „schwach“ („strukturschwach“) betrachtet und interpretiert, die genau deshalb Zuwendung brauchen, so die gängigen politischen

---

<sup>158</sup> Matthias Rick, Audioaufzeichnung Werkvortrag zur *Eichbaumoper*, Symposium *Theater baut Stadt*, 29.01.2009.

<sup>159</sup> Interview mit Matthias Rick, 21.05.2009.

und planungsbezogenen Argumentationslogiken wie Kühn darstellt. (Kühn 2016: 11ff)

Diese fachliche Einschätzung wurde von den Architekten wiederum als Konsens vorausgesetzt und etabliert, den ihre Kooperationspartner\*innen teilten und der mit Projektbeginn und im weiteren Verlauf an das Projektteam und an Fachkreise kommuniziert wurde. Die Begriffe Funktion, Funktionslosigkeit, Peripherie und Angstraum konnten als Begriffsensemble in der Argumentation eine besondere *agency* entfalten und zwar , weil sie etablierte Fachbegriffe und Alltags-begriffe sind. Es war eine material-semiotische *agency* die so viel Macht hatte, dass niemand den Widerspruch bemerkte, den die Begriffe und diese Perspektive in dieser Argumentation und in diesem Projekt mit sich brachten. Denn gerade der Begriff der Funktion entspricht einem modernistischen Planungs- und Städtebauverständnis, in dem Lebensbereiche in vier Funktionen (Wohnen, Freizeit, Arbeit, Verkehr) aufgeteilt werden und welches mit der bereits erwähnten „Charta von Athen“ (1933/1943) grundsätzlich etabliert wurde. Damit wurde jegliche Form von Unordnung versucht zu eliminieren, zu normieren, zu standardisieren und in bereinigte Verkehrsbahnen zu bringen – auf der Straße spielende Kinder, streunende Hunde, rumhängende Jugendliche, Löwenzahn und Gänseblümchen, kommen hier nicht mehr vor. , es handelt sich um genau das Leitbild der „Funktionalen Stadt“, welches der Planung und dem Bau der U-Bahnstation Eichbaum in den 1960er und 1970er Jahren zu Grunde lag und was ja aber nun in dieser Situation von raumlabor und ihren Kooperationspartner\*innen mit der *Eichbaumoper* als „Werkzeug für den Stadtumbau“ in der grundsätzlichen Kritik und zur fachlichen Debatte stand. Denn genau das, war ja das Anliegen was sie mit der „*großen Vision*“ verfolgten: Vorschläge zu entwickeln und umzusetzen, die der normierten, standardisierten und funktionalen Stadtplanung etwas anderes entgegenstellen oder beifügen, wie ich in Kapitel 4 aufgezeigt habe.

Das war die grundsätzliche Ambivalenz mit der sich die beiden Architekten und ihre Kooperationspartner\*innen der U-Bahnstation zu Projektbeginn zuwandten, nämlich als wäre sie ein funktionsloser Ort; man könnte auch sagen ein Leerstand oder eine Brache – damit wurde ein Wissensbestand der in der Recherche von *raumlabor* generiert worden war und in ihrem Dokumentarfilm *U(topie) 18* auch zur Sprache kam, nämlich dass es jugendliche Nutzer\*innen gab, ebenfalls brach liegen gelassen, nicht ausgewertet und in Bezug gesetzt zu ihrer „*großen Vision*“

mit der ja die radikalen Trennungen, die durch das Paradigma der Funktionalität entstehen, eigentlich aufgehoben werden sollten. – Daraus ziehe ich für mich wiederum den Rückschluss: Fachbegriffe, Konzepte und Leitbilder sind zuweilen hilfreiche Werkzeuge; aber sie sind eben sehr machtvoll und können genau deshalb den Blick verschleiern oder sogar blind machen für das, was man eigentlich sehen, erkennen und zum Besseren verändern will.

### 5.2.3 Buchstabenspiel

Die *Opernbauhütte* als zentraler Arbeits- und Begegnungsraum fehlte aufgrund der Verzögerungen im Genehmigungsprozess zu Projektbeginn vor Ort noch und wurde erst Ende November aufgebaut, wie ich bereits weiter oben ausgeführt habe. Wichtiger als dies, war für die Projektmachenden ein öffentlich wirksamer und zeitlich kongruenter Projektstart im September 2008. Auftakt hierfür war ein Eröffnungsfest an der U-Bahnstation. Das Fest fand im Freien statt. Eingeladen waren alle Mitarbeiter\*innen, Anwohner\*innen, Interessierte und die lokale Presse. Auf dem Marktplatz-Areal, auf dem dann später die *Opernbauhütte* errichtet wurde, wurden für dieses Ereignis Biertische aufgestellt. Es wurde gegrillt, eine Sängerin vom *MiR* sang Arien und stimmte auf das Format „Oper“ ein. Mit diesem Auftakt begannen die Projektmacher\*innen die U-Bahnstation und ihre Umgebung für ihr Vorhaben einzurichten und in den Worten von *raumlabor* zu „bewohnen“<sup>160</sup>.

Zeitgleich mit dem Grillfest wurde auf dem Flachdach der U-Bahnstation der rote Schriftzug „EICHBAUMOPER“ errichtet. Für das Projektteam, Passant\*innen und Anwohner\*innen waren diese Buchstaben das erste sichtbare und markante Zeichen und Objekt einer Veränderung.

Die Buchstaben wurden von einem freien Mitarbeiter in der Theaterwerkstatt in Essen angefertigt. Sie bestanden aus einem gehärteten Kunststoffschäum, der üblicherweise für den Modellbau verwendet wird. Sie waren jeweils ungefähr einen Meter groß und wurden mit signalroter Farbe bemalt. Dann wurden sie an ein Me-

---

<sup>160</sup> Matthias Rick, Audioaufzeichnung Werkvortrag zur *Eichbaumoper*, Symposium *Theater baut Stadt*, 29.01.2009.

tallgerüst montiert, welches wiederum auf dem Flachdach mit Schrauben und Sandsäcken befestigt wurde. Die ganze Konstruktion war relativ leicht und einfach, aber doch so stabil, dass sie Windböen und starkem Regen standhalten konnte; allerdings war sie zu fragil für gezielte menschliche Übergriffe wie sich kurze Zeit später herausstellte. Baulich und materiell gesehen, handelte es sich um einen eher kleinen Eingriff, aber die symbolische und räumliche Wirkung des roten Schriftzuges war ziemlich effektiv – was ja beabsichtigt war. Insbesondere von der Autobahn aus war der Schriftzug besser lesbar als der eigentliche Gebäudenname.

Matthias: „Das war eine unserer ersten wirklichen Veränderungen an diesem Ort, dass wir dieser Station einen neuen Namen gegeben haben: EICHBAUMOPER. (...) man sieht hier schon (zeigt auf die Fotopräsentation; Anmerk. KK) wie durch so einen Schriftzug dieser Ort plötzlich eine ganz neue Qualität bekommt.“<sup>161</sup>

Gebäudenamen haben einen besonderen Stellenwert. Eine Fußmatte ist im Zweifelsfall entbehrlich und verändert durch ihre An- oder Abwesenheit möglicherweise nur geringfügig die Nutzungsmöglichkeiten eines Gebäudes; mit einem Namen verhält es sich dabei meistens erheblich anders. Er trifft eine bedeutende Aussage, die ihre *agency* auf das ganze Gebäude überträgt: EICHBAUMOPER.

Dass Gebäude Namen haben und durch diese als öffentliche Gebäude oder als Unikum ausgewiesen werden, ist architektonisches, planerisches und städtebauliches Fachwissen und Praxis als auch Alltagswissen. Es handelt sich um „implizites Wissen“ über das nicht mehr verhandelt und nachgedacht wird, wie Polanyi in seinem vielzitierten Werk „Implizites Wissen“ aufgezeigt hat. Dieses Wissen strukturiert den Alltag genau deshalb in machtvoller Weise. (Siehe Polanyi 1985: 13ff) Man richtet sich danach aus und hinterfragt nicht bei jedem Gang zur Post den Sinn und Zweck des Gebäudenamens „Post“. Es gehört zur Selbstverständlichkeit des Alltagslebens, dass Gebäude, die eine öffentliche Funktion haben, eine sichtbare Bezeichnung erhalten und zwar zudem die richtige: Wenn Krankenhaus vorne drauf steht, ist in der Regel ein Krankenhaus drin.

---

<sup>161</sup> Ebd..

Der Schriftzug EICHBAUMOPER hatte eine besondere *agency*, weil er die ursprüngliche Funktion der U-Bahnstation nicht aufhob, aber ein neues Muster und eine neue Ordnung an der U-Bahnstation ankündigte und architektonisch manifestierte. Die Begriffe Muster und Ordnung verwende ich in Anlehnung Law wie folgt:

„Maschinen, Architekturen, Kleider, Texte – sie alle tragen zur sozialen Musterbildung bei. Meiner Ansicht nach würde mit dem Verschwinden dieser Materialien auch die sogenannte Ordnung verschwinden. Hier formuliert die Akteur-Netzwerk-Theorie, dass die Ordnung ein durch heterogene Mittel erzeugter Effekt ist.“ (Law 2006: 433)

Der Begriff der „sozialen Musterbildung“ ist insofern interessant, da er das Graffiti-Sprühen, Rumhängen und Oper machen integriert. Der Begriff des „Musters“ ist offener und umfassender als der technokratische Begriff „Funktion“.

Nicht nur der glatte Sichtbeton (dieser eignet sich nämlich ideal für das Graffiti-Sprühen) und die abseitige Lage im Wohnviertel, auch der Stationsname „Eichbaum“ trug zur Attraktivität der Station unter jugendlichen Graffiti-Sprüher\*innen bei; Und vor allem auch auf die beiden Architekten hatte der Name eine besondere Ausstrahlung und Wirkung. Der Name *Eichbaum* eignete sich in besonderer Weise für eine theatrale Inszenierung und als Projektname, da er an sich bereits imaginäre Assoziationen weckt. Die U-Bahnstation *Rosendellerstraße* wurde von den beiden Architekten als räumlich, technisch und infrastrukturell untauglich für eine größere Versammlung und Aufführung identifiziert, aber selbst wenn sie den Ansprüchen gerecht gewesen wäre, wäre die Namensgebung des Projektes bestimmt anders ausgefallen: *Rosendellerstraßenoper* klingt einfach nicht so gut und poetisch. Und vermutlich wäre es nicht zu folgenden Ereignissen gekommen. (Siehe Klitzke 2012)

Kurze Zeit nach der Montage des Schriftzugs auf dem Dach der U-Bahnstation lagen das ‚O‘ und ‚P‘ zerbröckelt auf den Gleisen. Nachdem Projektmitarbeiter\*innen die Lücken im Schriftzug bemerkten, stellten sie erste Vermutungen zu den Ursachen an. Dass die Buchstaben durch menschliche Einwirkung vom Dach geworfen oder gestoßen worden waren und nicht durch Wind oder andere witterungsbedingte Einflüsse kaputt gegangen waren, war für die meisten

naheliegend.<sup>162</sup> Eine so präzise Zerstörung von nur zwei Buchstaben konnte weder durch Wind noch durch Regen verursacht worden sein. Die Selektivität der Zerstörung war einfach zu eindeutig und die neue Aussage zu unmissverständlich. Mit der Zerstörung des O und P hatte jemand eine neue sinnhafte Aussage herbeigeführt – EICHBAUM ER.

Nachdem die zwei fehlenden Buchstaben bemerkt worden waren, wurde von raumlabor ein Praktikant beauftragt zwei neue Buchstaben anzufertigen und zu montieren. Bereits kurze Zeit später lagen auch dieses ‚O‘ und ‚P‘ wieder auf den Gleisen. Tatsächlich hatte seitens der Projektmitarbeiter\*innen niemand mit dieser wiederkehrenden Intervention gerechnet. Eine erneute und wiederkehrende Produktion von roten Kunststoff-Buchstaben war in der Personal- und Materialplanung eigentlich nicht vorgesehen, wurde aber nun als zusätzlicher zeitlicher Aufwand und Kostenfaktor in Kauf genommen; wieder so eine Anomalie, die nicht in den linearen Produktionszeitplan passte. In der Annahme, dass möglicherweise weitere Buchstaben zerstört werden, fertigte ein Praktikant einen kleinen Vorrat an roten ‚Os‘ und ‚Ps‘ an. Die Buchstabenmontage und -demontage setzte sich dann tatsächlich über einige Wochen fort, so dass die Buchstaben nicht umsonst vorgefertigt worden waren. Es entwickelte sich ein „Buchstabenspiel“, welches die offiziellen Formen der Beteiligung wie die Sprechstunden, Workshops und die *Opernbau-Bar* informell ergänzte. Gespielt wurde selbstverständlich nicht um die Buchstaben als solche, diese blieben stets zerbröckelt auf den Gleisen zurück. Sie wurden bereits im Sturz nach unten entwertet. Es wurde um Musterbildung und Ordnung gespielt. Jemand intervenierte ganz offensichtlich wiederholt in die Intervention der Opernmachenden und gab sich auf diese Weise selbst einen Namen: der oder die *Eichbaumer*. Es wurde nach und nach deutlich, dass es jemanden oder mehrere gab, die die U-Bahnstation für sich beanspruchten, sich als *Eichbaumer* verstanden; Und mit dem zugefügten Gebäudenamen „EICHBAUMOPER“ nicht einverstanden waren und um den Stellenwert von Gebäudenamen in Bezug auf Musterbildung und Ordnung sehr wohl wussten und um die machtvolle Position, die jemand inne hat, wenn er/sie einen Gebäudenamen legitimiert oder illegitim verändert. Dabei blieben die Buchstabendemonteur\*innen den Opernmachenden über etliche Monate als Personen unbekannt. Vermutet wurde innerhalb des Projektteams allerdings, dass es sich um männliche jugendli-

---

<sup>162</sup> Interview mit Ulrike Seybold, 10.06.2009; Siehe auch Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

che Graffiti-sprüher handeln könnte. In den Gesprächen bestärkte ich diese Vermutung, da ich davon ausging, dass es sehr wahrscheinlich so war. Ich hatte zuvor ein paar Jahre mit Street Artists und Graffiti-sprühenden in Berlin verbracht und fand es nahe liegend, da es Graffiti-sprühenden nämlich grundsätzlich um das Spiel mit Buchstaben und Namen geht. (Siehe Klitzke / Schmidt 2009) Graffiti-sprühen ist außerdem eine sehr territoriale Praxis. Der Begriff, den Graffiti-sprühende selber verwenden heißt *turf* (engl. Rasen, Rasenstück, Torfscholle). Zwischen verschiedenen *crews* (engl. Mannschaft, Belegschaft) werden *turf wars* (engl. Revierkämpfe) ausgetragen. Das Zerstören der Buchstaben kann aus dieser Perspektive betrachtet als ein eher harmloser und humorvoll praktizierter *turf war* verstanden werden. Diese Sichtweise legte ich den Architekten und anderen im Projektteam nahe – etliche Monate später wurde sie bestätigt.

Ulrike: *„Also diese Jugendlichen waren schon immer wieder Thema und es war schon auch ein großes Bestreben relativ schnell herauszufinden, wer die überhaupt sind und auch mit ihnen in Kontakt zu kommen; was dann aber, wenn überhaupt, so ganz jetzt in der letzten Zeit höchstens, gelungen ist. Also die waren wirklich so gerade am Anfang, so im Herbst, als die ersten Buchstaben runtergetreten wurden, waren das erst mal so irgendwelche grauen Wesen, die die Buchstaben runtertraten und wo nicht so klar war, das sind jetzt Jugendliche und die fühlen sich als die Eichbaumer und das ergab sich alles so nach und nach. Es war schon der Wunsch diese Konfrontation offener und noch direkter auszutragen, als eben über Buchstaben runtertreten und wieder aufstellen. Was zwar auch eine Form von Kommunikation ist, aber das sollte eigentlich nur so ein Anfang sein...Ja...ist aber, wie gesagt, meines Wissens daran, dass man sehr lange nicht wusste, wer das ist, gescheitert (...) also, ich persönlich habe nie ein Gespräch mit einem von denen geführt. Ich habe jetzt erst ganz relativ am Ende überhaupt kapiert, wer das ist.“*<sup>163</sup>

Tatsächlich ging es vielen im Projektteam ähnlich wie Ulrike.<sup>164</sup> Trotz der Verunsicherung wie mit der Situation über einen längeren Zeitraum umzugehen sei, wurde innerhalb des Teams entschieden dass es einer Anerkennung der unbekanntenen „Eichbaumer“ bedurfte. Deshalb wurde die Projektzeitung „die Eichbaumoper“ genannt. Das „O“ und „P“ wurden in einem sehr hellem grau gedruckt, so dass beide Aussagen vorhanden waren.

---

<sup>163</sup> Interview mit Ulrike Seybold, 10.06.2009.

<sup>164</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

Für mich ist dies nicht nur ein Akt der Anerkennung, sondern als ein Akt der Formalisierung des „Buchstabenspiels“ zu verstehen, indem die identitätsstiftende Zuschreibung „Eichbaumer“ verwendet wurde, um damit das Projekt als einen integrierten Bestandteil des Wohnviertels gegenüber Anwohner\*innen und Interessierten darzustellen. Die Zeitung richtete sich zudem nicht nur an eine unmittelbare lokale Leserschaft, sondern an Leser\*innen aus dem Kunst-, Kultur- und Architekturbetrieb im Ruhrgebiet, Berlin und anderswo. Der Titel ist in meinem Verständnis insofern nicht nur an die tatsächlichen „Eichbaumer“ adressiert, sondern suggerierte einem wesentlichen größeren überregionalen Leserkreis, dass die Projektmachenden die lokalen „Eichbaumer“ waren oder sein wollten und die „Eichbaumer“ gleichberechtigte Autor\*innen und erfolgreich „Aktivierte“ waren. Die Titelgebung gab vor, dass es sich hierbei um eine Zeitung von, für und mit den „Eichbaumern“ und den Projektmachenden handelte, als wären sie jeweils gleichberechtigte Autor\*innen einer gemeinsamen Projekt- und Stadtteilzeitung im „Aktivierungsprozess“ der *Eichbaumoper*.

#### **5.2.4 Die Peripherie lebt**

Mit Projektbeginn im September 2008 bedurfte es einer günstigen Wohninfrastruktur vor Ort. Denn nicht nur die Architekten, auch andere Mitarbeiter\*innen des *Opernbauteams* und insbesondere die freien Mitarbeiter\*innen der drei künstlerischen Teams reisten aus anderen Städten für das gemeinsame Arbeiten vor Ort an. Tatsächlich ist es üblich, dass Theaterhäuser Wohnungen anmieten und Schauspieler\*innen, Regisseur\*innen etc. die für einen Gastbeitrag oder eine Spielzeit anwesend sind in diesen beherbergen. In diesen Bestandswohnungen war aber nicht genügend Platz und sie waren viel zu weit weg. Für das Projekt wurden deshalb in fußläufiger Nähe zur U-Bahnstation zwei Wohnungen angemietet: *Klotzdelle 1 und 2*.<sup>165</sup> Sie befanden sich im gleichen Haus in einem viergeschossigen sechziger Jahre Gebäudeensemble bestehend aus mehreren Wohnblöcken. Die Straße befand sich im nördlich gelegenen Teil des Stadtteils Heißen. Wie sich während der Recherchephase zum Film *U(topie)18* von *raumlabor* her-

---

<sup>165</sup> Das ist der Straßennamen. Im Sprachgebrauch der Projektmacher\*innen lauteten die beiden Wohnungen „*Klotzdelle 1*“ und „*Klotzdelle 2*“. Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009.



aus gestellt hatte, war dies der Stadtteil der in den Geschichten von Anwohner\*innen den „schlechteren Ruf“ hatte und mit der Station *Eichbaum*, Vandalismus und Jugendkriminalität assoziiert wurde. Während hingegen in vielen Erzählungen der südliche Stadtteil *Heimaterde* nicht direkt damit in Verbindung gebracht wurde. Anwohner\*innen verschiedenen Alters beschrieben mir gegenüber den gesamten Stadtteil als sozial segregiert. Die U-Bahnstation *Eichbaum* war in diesen Erzählungen der material-semiotische Akteur mit und an dem die sozialen Spaltungen und jeweiligen Vorurteile festgemacht und erzählt wurden.<sup>166</sup> Eine lokale Akteurin beschrieb den Stadtteil in der Projektzeitung wie folgt, dass „*das (...) das grundsätzlich Besondere an Heißen (ist). Entweder die Leute haben relativ viel Geld oder sie sind ziemlich arm. Die Mittelschicht ist recht klein.*“ (Lieske 2009: 12) Der Pfarrer Michael Manz fand dafür wiederum die Worte: „*Auf einer Straßenseite liegen die Häuschen, auf der anderen Seite die Mietwohnungen.*“ (Manz 2009: 11)

Vermietet wurden die Projektwohnungen von einer Wohnungsbaugesellschaft, die Anfang der 1950er Jahre kommunal gegründet worden war, mittlerweile aber privatwirtschaftlich betrieben wurde, wobei die Stadt Mülheim allerdings immer noch die Hauptgesellschafterin war. Über diese Verbindung zur Stadt Mülheim konnten die günstigen Mietverträge geschlossen werden. Möglich wurde dies, da die Wohnungen bereits leer standen. Das Gebäudeensemble sollte in naher Zukunft saniert werden. Leerstehende Wohnungen wurden nicht neu vermietet. Die zeitlich befristete Vermietung an das Projekt bzw. die Projektverantwortlichen war eine recht einfache Form der Zwischennutzung von der offenbar alle Beteiligten profitierten. Für die lokale Projektarbeit waren diese Wohnungen essentiell, zugleich wurden sie im Projektverlauf für das Projektteam zu einer Nebensache und Selbstverständlichkeit. Die gesamte Aufmerksamkeit des Projektteams lag ab September auf den möglichen Formen der Beteiligung, dem Umbau der U-Bahnstation und den Aktivitäten in der *Opernbauhütte*. Die Wohnungen waren sozusagen einfach da.

Im Laufe der neun Monate wurde allerdings das temporäre Wohnen in diesen Projektwohnungen bedeutsam. Je länger und intensiver die Projektmitarbeiter\*innen sich auf die U-Bahnstation und die lokale Projektarbeit einließen, desto notwendi-

---

<sup>166</sup> Siehe Interview mit Philip Scharf und Lena Schmidt, 26.05.2009; Interview mit Mats W. und Maurice Z., 27.05.2009.

ger und etablierter wurden auch ihre eigene Alltagsroutinen an diesem Ort. Im Anschluss an intensive Workshop-Tage gingen einige Projektmitarbeiter\*innen zusammen in der Shopping-Mall *Rhein-Ruhr-Zentrum* bowlen. Ich ging dort hin und wieder Eis essen und bummeln. Wir bestellten gemeinsam Pizzen bei der lokalen *Pizzeria Venezia* und kauften Kleinigkeiten ein beim Kiosk um die Ecke. Auf all diesen Wegen wurden wir sehr genau beobachtet – insbesondere von Jugendlichen, wie ich immer wieder bemerkte. Denn gerade den zu Fuß gehenden Jugendlichen war aufgefallen, dass es ungewöhnliche neue Nachbar\*innen gab (also uns), die auch zu Fuß unterwegs waren und es war für die Jugendlichen ziemlich offensichtlich, dass es sich bei diesen Personen, um „die von der Oper“ handeln musste.<sup>167</sup> Mich erinnerten diese gegenseitigen Beobachtungen an eine Passage aus Clifford Geertz Beschreibung seiner Feldforschung auf Bali:

„Die Dorfbewohner beobachteten jede unserer Begegnungen, und sie waren aufs genaueste darüber informiert, wer wir waren und was wir vorhatten.“ (Geertz 1987: 202)

Wie ich bei meinen Spaziergängen durch die zwei geteilten Wohnviertel erlebte und in späteren informellen Gesprächen mit Jugendlichen erfuhr, hatten wir tatsächlich ähnliche Alltagsroutinen wie viele Jugendliche entwickelt, eben aufgrund der Tatsache, dass wir zu Fuß unterwegs waren und nicht mit dem Auto. Zudem gab es eine begrenzte Versorgungsinfrastruktur, die überhaupt frequentiert werden konnte. Denn es handelt sich um Wohnviertel mit wenig Versorgungsinfrastruktur.

Die alltäglichen Bewegungsgewohnheiten vieler Jugendlicher erstreckten sich über verschiedene Lokalitäten, an denen sie im Laufe eines Nachmittags und Abends Zeit verbrachten. Das waren die *Pizzeria Venezia*, der anliegende Kiosk, die U-Bahnstationen *Eichbaum* und *Heißen-Kirche*, der Friedhof, verschiedene Bänke in einer Parkanlage, die Shopping-Mall *Rhein-Ruhr-Zentrum* und private Wohnungen; davon waren etliche in dem Häuserblock in dem sich die Projektwohnungen befanden. Da zudem alle umliegenden Anwohner\*innen um die bevorstehende Sanierung wussten, war unser Einzug in die leerstehenden Wohnun-

---

<sup>167</sup> Siehe Forschungsnotizen, Klitzke 2009.

gen, um so auffälliger und verwunderlicher sowohl für jugendliche als auch erwachsene Anwohner\*innen.

Im März entschied ich im Anschluss an ein Arbeitswochenende noch zwei Wochen alleine vor Ort zu bleiben. Ich wohnte in dieser Zeit in einer der Projektwohnungen. Insbesondere in diesen Märzwochen erkundete ich den Stadtteil und baute engere Kontakte zu freien Projektmitarbeiter\*innen aus dem Ruhrgebiet, Anwohner\*innen und Opern-Interessierten, die ich bei der Weihnachtsfeier, dem Symposium „Theater baut Stadt“, Workshops und Opernbau-Barabenden kennen gelernt hatte auf. Außerdem begann ich zaghaft die Jugendlichen, die mir begegneten, zu grüßen, da ich ein eigenes Interesse entwickelt hatte, herauszufinden, wer „die Eichbaumer“ waren und auch insgesamt mehr über den Stadtteil herausfinden wollte. Sie grüßten zurück. Nach weiteren Wochen ergaben sich kurze Gesprächssequenzen vor der Pizzeria und am Kiosk. Wie sich herausstellte, wohnten einige der Jugendlichen sogar in unserem Wohnblock. Irgendwann im Mai kam es zu einer gegenseitigen Vorstellung: die beiden Brüder Sascha und Valentin stellten sich mir als „die Eichbaumer“ vor.<sup>168</sup> Sie waren heftige Kritiker der *Eichbaumoper*, weil sie sich dadurch von einem ihrer wichtigen Treffpunkte der U-Bahnstation Eichbaum verdrängt fühlten, fanden aber uns (die Projektmitarbeiter\*innen) irgendwie interessant. Sie machten mir gegenüber immer wieder verschmitzte Andeutungen zum „Buchstabenspiel“ haben sich aber nie eindeutig „geoutet“. Gegen Ende des Projektes intensivierte sich der Austausch mit den beiden. An einem Freitagabend im Juli ( nach der Premiere) kamen die beiden auf dem Rückweg von einer ihrer Touren durchs Viertel an der Opernbau-Bar vorbei. Ich lud sie ein. Matthias kam dazu und es bahnte sich ein reges Gespräch zwischen uns an. Später rauchten Matthias und die Security-Männer, die die Operntechnik bewachten Zigaretten mit ihnen – eine sehr bedeutende und versöhnliche Geste. Irgendwann war es spät, die meisten Barbesucher\*innen müde und die Produktionsleiterin begann aufzuräumen. Bernadette und ich wollten „nach Hause“ in die Projektwohnungen voraus gehen. Sascha und Valentin boten uns „Schutzbegleitung“ an, wie sie es formulierten. Auf dem Weg outeten sie sich als Fans der „Prinzessin vom Eichbaum“ – so nannten sie Bernadette La Hengst – und baten sie um Autogramme, da sie herausgefunden hatten, dass sie eine bekannte Popmusikerin ist und ihre Musik toll fanden.

---

<sup>168</sup> Die Namen der beiden Brüder sind anonymisiert.

Dieser Abend war ein bedeutsamer Schlüsselmoment für die Architekten. Sascha und Valentin wurden zu Ideengebern für das Folgeprojekt von *raumlabor Eichbaum-Countdown*, bei dem eine Amateur-Boxmeisterschaft, ein HipHop-Battle und Graffiti-Aktionen an der U-Bahnstation durchgeführt wurden.

Gerade in den letzten sechs Wochen, in denen sich die Anwesenheit vor Ort vieler Projektmitarbeiter\*innen intensivierte, stellte sich ein verändertes Grundverständnis ein. In den fünf Interviews, die ich in diesem Zeitraum mit sechs Projektmitarbeiter\*innen führte, wurde Kritik an dem eigenen anfänglichen Vorgehen vorgetragen, die eigene Anwesenheit vor Ort und machtvolle räumliche Positionierung selbstkritisch reflektiert.<sup>169</sup> In den Worten des Komponisten Felix Leuschner ist dies für mich am treffendsten formuliert.

Felix: *„Ich komme mir da manchmal so vor wie so ein Wanderzirkus. Normaler Weise gehen Wanderzirkusse ja an neutrale Orte. An öffentliche Orte, große Flächen in der Stadt.“*

Katrin: *„Eine Brache.“*

Felix: *„Genau. Wo man einfach so sein Zelt aufbaut. Und eigentlich ist dieser Ort hier, der Eichbaum, eigentlich ein neutraler Ort – dachte ich zumindest immer. Ich habe natürlich gemerkt, das ist überhaupt kein neutraler Ort, sondern ist ja eigentlich gut – vielleicht haben wir uns auch in mancher Hinsicht total getäuscht. Es ist auf alle Fälle schon ein, für manche Menschen zumindest, ein genutzter Ort. Also ein Ort, der auch eine Bedeutung für sie hat. Abgesehen von den Leuten, die da mit Angst durchgehen oder nicht durchgehen. Aber es gibt auch genug Leute, die den für sich entdeckt haben.“<sup>170</sup>*

Diese Reflektionen wurden allerdings nicht im Projektteam gebündelt, sondern fanden vereinzelt in individuellen Gesprächen statt. Die Rückschlüsse und Erkenntnisse wurden vor allem in Gesprächen zwischen Projektmitarbeiter\*innen ausgetauscht, die zueinander eine engere Verbindung aufgebaut hatten. Es gab keinen gemeinsamen Erfahrungsaustausch oder eine gemeinsame Auswertung der Erfahrungen und Erkenntnisse insbesondere bezogen auf die Erfahrungen mit

---

<sup>169</sup> Siehe Interview mit Ulrike Seybold, 10.06.2009; Interview mit Felix Leuschner, 02.07.2009; Interview mit Bernadette La Hengst, 12.06.2009; Interview mit Isidora Žebeljan und Boris Čičovački, 11.06.2009; Interview mit Miriam Michel, 28.06.2009.

<sup>170</sup> Interview mit Felix Leuschner, 02.07.2009.

Partizipation und dieser besonderen lokalen Arbeitsweise in der *Opernbauhütte*. Diese Aspekte wurde im Projektteam nicht gemeinsam reflektiert als mögliche Herausforderungen in Kulturprojekten, die eine bestimmte Intensität mit sich bringen und auf Versprechungen des Partizipativen aufbauen. Und damit meine ich nicht repräsentative Diskussionen, Vorträge und Ausstellungen in denen die Architekten und andere Projektmitarbeitenden unter einem ökonomisierten Erfolgsdruck standen. Ein internes projektbezogenes Format der Reflektion und Evaluation war nicht vorgesehen. Denn mit der erfolgreichen Premiere war der gemeinsame Auftrag erfüllt und abgeschlossen.

In informellen Gesprächen mit Anwohner\*innen, die ich führte und die sich im Projekt engagierten wurde diese Enttäuschung zum Projektende zur Sprache gebracht – sowohl aus einer persönlichen als auch professionellen Perspektive. Der *Juso*-Aktivist Philip und die Jugendliche Lena thematisierten dies ebenfalls.

Lena: *„Ich find's eigentlich toll, aber, ja das ist echt schwierig.“*

Philip: *„Also, wo ich das Problem auch drin sehe und ich glaube, dass ist das, was Lisa meint, ist, jetzt kommen, mal ganz einfach gesprochen; jetzt kommen hier irgendwelche Leute hin, meinen hier einen Container hinzustellen, meinen jetzt einen auf künstlerisch interessiert zu machen, meinen jetzt hier eine Oper aufzuführen, so und fühlen sich dann ganz toll, wenn die hier zu uns an den Eichbaum kommen und da irgendwie ihre Nummer durchziehen.“*

Katrin: *„Und dann wieder verschwinden?“*

Lena: *„Und wieder verschwinden.“*

Philip: *„Das ist so das – und dann wieder verschwinden irgendwann.“*

Lena: *„Das ist das Problem.“*<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Interview mit Philip Scharf und Lena Schmidt, 26.05.2009.

### 5.3 Versprechungen des Partizipativen

Ende Mai 2009 traf ich Philip und Lena für ein Interview in der *Opernbauhütte*. Das Interview war eigentlich nur mit Philip verabredet, aber er brachte spontan seine Freundin Lena mit, da sie auch Interesse an einem Gespräch zur *Eichbaumoper* hatte, wie beide mir erklärten. Ich hatte Lena bisher noch nicht kennen gelernt, aber hatte nichts dagegen und so führten wir das Interview zu dritt. Wir saßen uns in der *Opernbauhütte* an dem großen Holztisch gegenüber. Außer uns war niemand da, so dass wir ungestört sprechen konnten. Das Interview dauerte ungefähr zwei Stunden.

Unser Gespräch kreiste um ihren jeweiligen Lebensalltag, ihre Erfahrungen und ihren Umgang mit der U-Bahnstation *Eichbaum*, das lokale politische Engagement von Philip und ihr jeweiliges Verhältnis und ihre Erwartungen in Bezug auf das Projekt *Eichbaumoper*. Beide waren sehr engagiert in Bezug auf diese Themen und das angeregte Gespräch zeichnete sich vor allem dadurch aus, dass wir manchmal alle drei vor lauter Aufregung und Engagement gleichzeitig sprachen, unsere Halbsätze gegenseitig beendeten und viel lachten. Deshalb vergingen die zwei Stunden wie im Fluge. Unterbrochen wurden wir, weil zwei Anwohner\*innen an die Tür der *Opernbauhütte* klopfen und Fragen zur Premiere hatten. Tatsächlich bemerkten wir dann erst, dass wir schon zwei Stunden miteinander gesprochen hatten. Viele meiner Fragen waren zunächst geklärt, so dass wir uns nach dem Austausch mit den Anwohner\*innen entschieden das aufgezeichnete Interview zu beenden und uns kurz danach verabschiedeten.

Philip und Lena waren zwischen neunzehn und zwanzig Jahre alt und hatten kürzlich ihr Abitur absolviert. Sie waren beide in Mülheim aufgewachsen, wohnten aber jeweils in unterschiedlichen nahe beieinander liegenden Ortsteilen. Philip in Heißen-Heimaterde und Lena in Winkhausen. Auf diese Unterscheidung legten sie beide in unserem Gespräch besonderen Wert, da sie meinten, dass diese kleinräumige Unterscheidung lokal wichtig sei für ihre Verbundenheit, Identität und ihr Selbstverständnis.

Um eine ungefähre Idee von der Größe der Stadt zu haben: Die Stadt Mülheim hatte im Jahr 2008 insgesamt um die 170.000 Einwohner\*innen, davon lebten um die 21.000 im Stadtteil Heißen. (Siehe Stadt Mülheim an der Ruhr 2008) Bereits

Mitte der 1960er Jahre wurden die Mülheimer Zechen geschlossen. Insbesondere im Stadtteil Heißen gibt es aus den Phasen der Hochindustrialisierung mehrere Zechensiedlungen, dazu gehört die Heißener Siedlung Heimaterde, die zwischen den 1920er und 1940er Jahren nach dem Vorbild der „Gartenstadt“ von Ebenezer Howard gebaut wurde. Zwischen den Siedlungshäusern waren Flächen für die kleinbäuerliche Selbstversorgung eingeplant: für den Gemüse- und Obstanbau, die Kleinviehhaltung und Wiesenbewirtschaftung. Diese Flächen wurden allerdings ab den 1950er Jahren bebaut; nur in einigen Abschnitten der Siedlung lässt sich die „Gartenstadt“-Idee noch heute nachvollziehen.<sup>172</sup>

Insbesondere Philip verwies auf diesen besonderen historischen Stellenwert der Siedlung Heimaterde und bezeichnete sich mit Verweis auf diese jüngere Geschichte des Ortsteils, in dem seine Familie seit mehreren Generationen lebte selbst als „Arbeiter“.

Zur U-Bahnstation Eichbaum hatten Philip und Lena wiederum verschiedene Einschätzungen. Lena erklärte, dass sie die Station in ihrem Alltag vermied und eine andere Station benutze, aufgrund des schlechten Rufs der Station, ihrer abseitigen Lage, der schlechten Beleuchtung und Betonbauweise. Philip äußerte sich dazu wie Folgt.

Philip: *„Also, ich sehe was komplett anderes.“*

Lena: *„Ja, genau.“*

Katrin: *„Erzähl doch mal deine Sicht dann.“*

Philip: *„Genau, das ist, wie gesagt, ich bin hier in Heißen groß geworden. Das ist mein Stadtteil. Hier fühle ich mich zuhause und hier wohne ich gerne und, ja. Wie ist das denn so als, also, Jugendlicher? Da treibt man sich ja rum ((Lena lacht)) ist ja heutzutage ((lacht, Lena auch)) ist das schon so die Regel, dass man irgendwie sich dann doch mal die Welt anguckt und dann vor vielleicht wenigen Dingen zurück schreckt ((Lena lacht kurz auf)). Und für mich war Eichbaum, also ich will nicht sagen, ich bin am Eichbaum irgendwie groß geworden. Aber da man ja als Jugendlicher sich dann auf die öffentlichen Verkehrsmittel beschränken muss, bin ich natürlich um den Eichbaum nicht rumgekom-*

---

<sup>172</sup> Siehe Informationssystem über die historische Kulturlandschaft und das landschaftliche Kulturrelle Erbe, <https://www.kuladig.de/Objektansicht/BODEON-59286-18062019-294831> [28.11.2020]; sowie Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

*men und auch alle die Leute, vor denen andere Leute vielleicht nachts Angst hätten, die hat man dann vielleicht auch mal irgendwie kennengelernt und irgendwie –.“*

Lena: ((lachend)) *„Die wollte ich nicht kennenlernen –.“*

Philip: *„Irgendwie ((lacht, Lena auch)) ja, war ich dann so in der Position, dass dieser, sage ich mal, dieser Zauber, Negativzauber, der auf dem Eichbaum ja irgendwie liegt, dass der für mich überhaupt gar keine Rolle gespielt hat, weil ich kannte die Leute dann einfach hier, die da vielleicht auch mal rum standen den ganzen Tag oder was und nichts gemacht haben und da irgendwie vielleicht böse geguckt haben und ja deswegen –.“<sup>173</sup>*

Die beiden führten aus, dass sie fanden, dass sich die Ortsteile sehr unterschiedlich sozial zusammensetzten und vermittelten mir eine Darstellung des gesamten Stadtteils wie ich sie auch in den informellen Gesprächen mit Anwohner\*innen und in dem aufgezeichneten Interview mit der Jugendzentrumsleiterin Marion ähnlich gehört hatte; und wie auch in verschiedenen Beiträgen in der Projektzeitung nachzulesen war. (Vgl. Gervers 2009; Lieske 2009; Manz 2009)

Philip war bereits seit etlichen Jahren *SPD*-Parteimitglied und engagierte sich bei den *Jusos*, der Jugendorganisation der *SPD*. Er war im Jugendstadtrat tätig und nahm regelmäßig an den lokalen Stadtteilkonferenzen teil. In seinen Ausführungen zum Stadtteil ging es immer wieder um die Frage nach den sozialen Unterschieden und den damit verbundenen räumlichen Bewegungen von Jugendlichen im Stadtteil. Das war für ihn nicht nur ein wichtiges persönliches, sondern jugendpolitisches Thema, welches dann im Gesprächsverlauf von Lena aufgegriffen wurde. Beide fühlten sich aufgrund ihrer sozialen Herkunft und hohen schulischen Ausbildung als privilegiert im Vergleich zu anderen Jugendlichen im Stadtteil.

Katrin: *„Also, du hast hier auch Zeit verbracht? ((meine damit die U-Bahnstation Eichbaum))*

Philip: *„Nicht unbedingt hier, sondern vielleicht irgendwo im Rhein-Ruhr-Zentrum war man mal gelegentlich. Dann einfach überall hier in der Gegend, an der Schule oder was. Da hat man dann da vielleicht im Tälchen – Hier gibt es ja so verschiedene Grünschnitten da treiben sich Jugendliche auch jetzt noch rum, die da nicht gern gesehen sind.“*

---

<sup>173</sup> Interview mit Philip Scharf und Lena Schmidt, 26.05.2009.



Katrin: *„Ist das der Schwanenteich?“*

Philip: *„Genau Schwanenreiter, da treiben sich halt Jugendliche rum, die da nicht gern gesehen sind und da hab ich halt früher auch dazugehört, nur dass das jetzt da eine andere Generation ist, die sich da aufhält, ganz einfach bis die irgendwann auch andere Perspektiven haben so dann, ne'; beginnt man, fängt man an woanders sich irgendwie für zu interessieren oder vielleicht gibt es dann auch erst Möglichkeiten in einem bestimmten Alter, ne', die für alle in Frage kommen und darüber lernt man halt alle möglichen Leute oder Jugendlichen kennen, die quasi ein ähnliches Schicksal haben. Nur dass der Unterschied ist, dass die Leute, die aus der Heimat kommen, für die ist das nur eine Phase von zwei, drei Jahren, dass die sich irgendwo am Eichbaum oder in irgendeinem Tal aufhalten. Aber es gibt auch Leute und das sind die Leute, die ebenfalls nur acht Minuten von hier entfernt wohnen oder vielleicht weniger, die sind dann vielleicht auch noch fünf oder zehn Jahre hier.“*

Katrin: *„Weil sie keine berufliche Perspektive haben?“*

Philip: *„Genau, weil die vielleicht keine Perspektiven haben, ne'. Und das ist es eigentlich.“ (...)*

Lena: *„Wenn man das jetzt mit deinem Wohngebiet vergleicht, was ja wirklich eine Minute entfernt ist, das sind ja Welten, wirklich –“*

Katrin: *„Soziale Welten –“*

Lena: ((spricht parallel weiter)) *„Das ist ja wie eine Brücke oder wie eine Mauer.“*

Katrin: *„Meinst du?“*

Philip: *„Ja.“*

Lena: *„Das ist ja wirklich wie eine Mauer, die dazwischen eigentlich ist.“*

Katrin: *„Bis auf, genau, bis auf wenige junge Leute wie du, die dann quasi den Austausch auch suchen?“*

Lena: *„Genau.“*

Philip: *„Ja, wobei ich sagen muss, über den Eichbaum bin ich nicht hinaus gekommen.“<sup>174</sup>*

Auch in ihrem Verständnis war durch den Bau der U-Bahnstation Eichbaum, der A40, U18 und den nicht vorhandenen Fußgängerbrücken eine räumlich-physische

---

<sup>174</sup> Interview mit Philip Scharf und Lena Schmidt, 26.05.2009.

Trennung im Stadtteil hergestellt worden, die die sozialen Unterschiede in den Ortsteilen, wie sie fanden, mitproduzierte, verstärkte und die sie selbst in ihrem Alltag als solche erlebten. Das ist eine Beschreibung der historischen und aktuellen Situation des Stadtteils wie sie in den Interviews mit Expert\*innen und Anwohner\*innen, die *raumlabor* für den Film *U(topie)18* geführt hatten, wieder gegeben wurde; und die ich in anderen Gesprächen und Interviews bereits gehört hatte.<sup>175</sup>

### **5.3.1 Eichbaumoper trifft Mülheimer Stadtteilkonferenz**

Auf der Stadtteilkonferenz, die Anfang des Jahres 2009 statt gefunden hatte, hatte Philip zum ersten Mal von der *Eichbaumoper* gehört. Eine Dramaturgin des Schauspiel Essen hatte die *Eichbaumoper* dort vorgestellt und zur Partizipation eingeladen. Allerdings war den beiden – Philip und Lena – bereits im September bei einer Autofahrt auf der A40 der neue Gebäudename auf dem Flachdach der U-Bahnstation aufgefallen und sie hatten sich gefragt, was es wohl damit auf sich habe und hatten versucht mehr darüber herauszufinden. Philip war dann in eine Sprechstunde in der *Opernbauhütte* gegangen, um sich zu erkundigen; hatte aber ähnlich wie andere Anwohner\*innen zunächst keine Vorstellung wie er sich in den Opernbauprozess einbringen könnte. Dem Format „Oper“ stand er grundsätzlich kritisch gegenüber und hatte kein Interesse an einer Mitwirkung daran. Als er auf der Stadtteilkonferenz erfuhr, dass die *Opernbauhütte* nutzbar sei für andere Formate, begann er ausgehend von seinem politischen Engagement bei den *Jusos* eigene Ideen für eine mögliche Nutzung zu entwickeln. Die lokale Aufmerksamkeit die durch das Projekt *Eichbaumoper* erzeugt worden war, wollte er für seine lokalen jugendpolitischen Vorhaben nutzen, hatte aber zugleich Bedenken, dass das Projekt nur eine „Elite“ anspreche, wie er es formulierte und die sozialen Unterschiede im Stadtteil eher befördere. Gegenüber den Workshops, die seitens der Projektmitarbeiter\*innen angeboten wurden, waren beide sehr skeptisch und nahmen nicht daran teil. Gerade Philip war vielmehr interessiert an mittel- bis langfristigen Formaten, die wesentlich näher am Alltag von Jugendlichen orien-

---

<sup>175</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009; Dokumentarfilm *U(topie)18* von *raumlaborberlin*, 2007 [DVD].

tiert sind und zu seiner jugendpolitischen Arbeit passten. Das war eine Sichtweise, die Lena in ähnlicher Weise teilte.

Lena: *„Da muss man schon von einer ziemlichen Idealvorstellung ausgehen, damit das, denk ich, funktioniert. ((meint den partizipativen Prozess der „Eichbaumoper“)) Ich weiß auch nicht wie das momentan funktioniert hat bis jetzt? Mit den Workshops und was da jetzt für Leute waren?“*

Katrin: *„Sehr unterschiedlich, also es gibt schon so einen Kreis an Interessierten, die immer wieder kommen. Aber das ist wirklich an der Hand abzuzählen. Dazu gehören Barbara oder M., dann Fr. S. [alle anonymisiert]. Das ist halt eine ältere Generation, genau. Und dann gibt es also die Jugendlichen, die, oder jüngeren, ihr seid ja jetzt nicht mehr unbedingt Jugendliche. Ihr seid mir bekannt oder Mats und Momo, das sind jetzt so die.“*

Philip: *„Und genau, das ist das Problem, das ist nämlich genau das Problem.“*

Lena: *„Dass es sich auf eine Handvoll eigentlich beschränkt.“*

Philip: *„Weißt du, wen ihr eigentlich ansprecht? Ihr sprecht eigentlich, sprecht ihr die Elite an.“<sup>176</sup>*

Als sozial- und jugendpolitisch engagierter Jugendlicher hatte Philip eine hohe Identifikation mit dem Stadtteil Heißen-Heimaterde, der U-Bahnstation *Eichbaum* und hatte sich bereits zuvor mit Fragen der Integration und Partizipation von Jugendlichen an politischen Prozessen und an jugendrelevanten Themen des Stadtteils auseinander gesetzt. Auf der Stadtteilkonferenz war insbesondere die Bereitstellung von legalen Graffiti-Flächen für Jugendliche immer wieder ein Thema, wie er mir in unserem Gespräch erklärte.

Das lokale Beteiligungsformat „Stadtteilkonferenz“ wurde in Mülheim bereits im Jahr 1999 in die systematisierte Jugendhilfeplanung eingebunden. In anderen Städten wie Berlin gibt es lokale Stadtteilkonferenzen erst seit 2007 in jedem Stadtteil. Dort gab es zwar zuvor schon Bürgerversammlungen. Diese fanden

---

<sup>176</sup> Interview mit Philip Scharf und Lena Schmidt, 26.05.2009.

aber auf Bezirksebene statt. (Siehe Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt Berlin 2012)<sup>177</sup>

Initiiert worden war das Format in Mülheim allerdings noch früher, nämlich schon drei Jahre zuvor auf einer jugendpolitischen Fachtagung. Die Etablierung von Stadtteilkonferenzen war zudem in diesem Zeitraum durch das Landesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales als eine „zentrale Funktion“ der kooperativen Jugendhilfeplanung anerkannt worden und wurde als Modellprojekt in NRW durchgeführt. (Siehe Deinet 1999: 192) Insgesamt gibt es seit Ende der 1990er Jahre in Mülheim sechs Stadtteilkonferenzen in neun Stadtteilen. Eine davon ist die Stadtteilkonferenz Heißen. Die Stadtteilkonferenzen finden einmal im Quartal statt. Der fachlich-inhaltliche Schwerpunkt liegt auf lokalen jugendpolitischen Themen. Die Stadtteilkonferenzen bestehen aus einem Zusammenschluss von interessierten Bürger\*innen und professionellen lokalen Akteur\*innen. Dies sind Vertreter\*innen der Einrichtungen der Jugendarbeit, der Schulen und Kindertagesstätten, der Jugendhilfe, von Sportvereinen, Vertreter\*innen der Einrichtungen der kulturellen Bildung und der Gemeinden. Die Stadtteilkonferenzen dienen als eine basis-demokratische und partizipative Organisationsform mit der Absicht relevante lokale Bedarfe für die Jugendhilfeplanung zu artikulieren, wie in der Selbstbeschreibung nachzulesen ist. Gefördert werden soll die Zusammenarbeit der lokalen Akteure; strukturelle Probleme und Fragestellungen sollen beschrieben werden, um Lösungsansätze vor Ort entwickeln zu können und es soll „nach Wegen einer verlässlichen Partizipation von Kindern und Jugendlichen zur gemeinsamen Lebensraumgestaltung“ gesucht werden. (Siehe Stadt Mülheim 2021)

Das Partizipationsformat der Stadtteilkonferenz basiert auf einem planerischen Verständnis von „Dauerhaftigkeit, Regelmäßigkeit und Verlässlichkeit“. (Ebd: 1) Die Umsetzungsperspektiven und Erfolge sind eher mittel- bis langfristig angelegt. Realisiert und gefördert werden durch die kommunale Jugendhilfeplanung wiederkehrende Veranstaltungen wie Ferienfreizeiten, Spielplatzfeste, Treffpunkte für Kinder und Jugendliche, aber auch Einzelmaßnahmen wie die Bereitstellung

---

<sup>177</sup> „Die kleinteiligere Organisation durch (...) Stadtteilkonferenzen anstelle von ursprünglich fünf Bürgerversammlungen in Mittelbereichen: Der lokale Bezug wurde erhöht, da erkannt wurde, dass Themen im unmittelbaren Umfeld der Bürgerinnen und Bürger für diese greifbarer sind als die Betrachtung des gesamten Bezirks.“ (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt Berlin 2012: 271ff)

von legalen Graffiti-Flächen. Die grundsätzliche Finanzierung erfolgt aus dem Budget für die Kinder- und Jugendarbeit des jeweiligen kommunalen Haushalts. Die Mittel hierfür müssen im vorherigen Haushaltsjahr beantragt werden. Das heißt, dass auf Bedarfe nicht immer direkt und unmittelbar reagiert werden kann, sondern die Entwicklung von Umsetzungsmaßnahmen eben an die finanziellen Verfügbarkeiten und Möglichkeiten im jeweiligen Haushaltsjahr gebunden sind und Bedarfe vielmehr basierend auf einer vorausschauenden Planung umgesetzt werden.<sup>178</sup>

Hervorzuheben ist, dass das Land Nordrhein-Westfalen im Vergleich zu anderen Bundesländern im Jahr 2010 mit insgesamt 183 Jugendämtern über die meisten örtlichen Träger der öffentlichen Jugendhilfe verfügte, wie aus dem 9. Kinder- und Jugendbericht der *NRW*-Landesregierung aus dem Jahr 2010 hervorgeht. Der Bericht zieht eine Bilanz aus den Jahren 2005 bis 2010. Mit der Änderung der Gemeindeordnung im Jahr 2007 wurde zudem beschlossen, dass die mittleren kreisangehörigen Gemeinden ab 20.000 Einwohner\*innen eigene Jugendämter erhalten sollen. (Landesregierung Nordrhein-Westfalen 2010: 17) Diese Entwicklungen und politischen Entscheidungen sind unter anderem auf die Shell Jugendstudie von 2006 zurück zu führen, wie in dem Bericht zu lesen ist. (Ebd. 35ff) Darin wurde aufgezeigt, dass gerade Kinder und Jugendliche durch gesellschaftlichen Wandel stark betroffen sind:

„Schlagwörter wie „Globalisierung“, „Medialisierung“, „Individualisierung“, „Soziale Erosion“, „Orientierungsverluste“ kennzeichnen Veränderungsprozesse, die in der Regel mit neuen, zum Teil sehr großen Herausforderungen auch für die Kinder- und Jugendpolitik verbunden sind.“ (Ebd.)

Auf diese Veränderungsprozesse sollte in Nordrhein-Westfalen mit einer Stärkung der kommunalen Kinder- und Jugendarbeit reagiert werden. Allerdings ist zu betonen, dass insbesondere seit den 1980er Jahren die kommunale Kinder- und Jugendarbeit bundesweit unter dem Paradigma der Wettbewerbsorientierung wie es mit dem Neuen Steuerungsmodell eingeführt wurde, wie ich anhand der verän-

---

<sup>178</sup> Siehe Stadt Mülheim an der Ruhr, [https://www.muelheim-ruhr.de/cms/kinder\\_\\_jugend1.html](https://www.muelheim-ruhr.de/cms/kinder__jugend1.html) [24.11.202].

derten Kulturpolitik in Kapitel 4 beschrieben habe, erheblich unter ökonomischen Druck geraten ist. Insgesamt ist seit dem bundesweit eher ein finanzieller Rückbau im Bereich der kommunalen Kinder- und Jugendarbeit zu verzeichnen. Die politischen Entscheidungen der Stärkung der kommunalen Kinder- und Jugendarbeit resultierten auf einem vorherigen jahrlangen Abbau von Maßnahmen und Personal in diesem Bereich, wie aus dem Beitrag von Benno Hafenegger aus dem Jahr 2015 zur Geschichte der politischen Jugendbildung hervorgeht.

„Vor dem Hintergrund ökonomisch-sozialer Wandlungsprozesse und neuer Problemlagen von Jugendlichen (u. a. Arbeitslosigkeit) veränderten sich die Prioritäten in der staatlichen Förderungspolitik bereits in den 1980er-Jahren. Die Förderung der politischen Jugendbildung stagnierte, wurde teilweise abgebaut und zahlreiche Einrichtungen (Bildungsstätten) wurden geschlossen. Schon Ende der 1970er-Jahre gab es für die politische Bildung vergleichsweise geringe Zuwachsraten. Dieser Trend hält gegenüber Steigerungen in anderen Bereichen der Kinder- und Jugendhilfe bis heute an und kann als "Fortsetzung einer Art "schleichenden" Bedeutungsverlustes [bezogen auf die Förderung, d. V.] für die Kinder- und Jugendarbeit insgesamt charakterisiert werden" (Schilling 2013, S. 5). (...) Seit den 1990er-Jahren wird auch die politische Jugendbildung mit neuen Herausforderungen konfrontiert, die ihre Bedeutung und "Marktfähigkeit" auf den Prüfstand stellen. Zum einen konkurrieren Angebote der politischen Jugendbildung immer mehr mit Unterhaltungs- und Konsumangeboten. Zum anderen dominieren ökonomisches und betriebswirtschaftliches Denken zunehmend die Debatten im gesamten Bildungs- und Sozialbereich, und dies vor dem Hintergrund schwindender finanzieller Gestaltungsspielräume von Bund, Ländern und Kommunen (Schröder et. al. 2004, S. 6).“ (Hafenegger 2015: 2)

Diese Situation in der eine Vielzahl an Akteuren nicht nur als Kooperierende, sondern als Konkurrenten zu einander stehen, wurde in dem Gespräch mit Philip und Lena deutlich. Insbesondere in der Passage, die ich bereits im Anschluss an die Ausführungen des Komponisten Felix Leuschner wieder gegeben habe, wurde dies angesprochen. In ihren Augen war das Projekt *Eichbaumoper* zunächst ein Konkurrent in ihrem eigenen Betätigungsbereich der unterfinanzierten lokalen Jugendarbeit, bot aber eben nach beiderseitiger Kompromiss- und Risikobereitschaft eine Möglichkeit der befristeten Kooperation.

### 5.3.2 Juso-Parties in der Opernbauhütte

Die Idee für die *Juso*-Jugendparties hatte Philip ein paar Wochen nach dem er auf der Stadtteilkonferenz war den beiden Architekten von raumlabor und anderen Mitarbeiter\*innen im Projektteam vorgeschlagen. Die beiden Architekten unterstützten das Vorhaben obwohl es sich in einem legalen Graubereich befand. Die *Opernbauhütte* war zwar als „Fliegender Bau“ für Veranstaltungen zugelassen, hatte aber keine grundsätzliche Ausschankgenehmigung. Außerdem wäre für eine Genehmigung die Zustimmung der Verkehrsgesellschaft notwendig gewesen wäre. In der Annahme, dass eine Jugendparty in der vermuteten Größe von 50 bis 80 Personen nicht nur in der *Opernbauhütte*, sondern ganz grundsätzlich an der U-Bahnstation Eichbaum nicht genehmigt werden würde, entschieden sie, die Parties trotzdem unangemeldet durchzuführen in der Hoffnung, dass nichts passiert und keiner nachfragt. So war es dann auch. Da die vier Parties insgesamt gut verliefen, entwickelte Philip ein Interesse an einer möglichen Verstetigung. In den Jugendparties an der U-Bahnstation Eichbaum in der Container-Architektur sah er eine Möglichkeit Jugendliche lokal zusammen zu bringen und damit einen Beitrag für seine lokale jugendpolitische Arbeit zu leisten.

Philip: *„Nicht das Problem, sondern wo ich vielleicht so noch das Potential sehe, wo man noch ein bisschen anpacken kann und das ist meiner Meinung nach die Eichbaumparty, die wir mit den Jusos hier zum dritten Mal aufführen. (...) Weil das spricht alle an, so. Und was sich daraus entwickelt das wird noch mehr als ein lustiges Beisammensein beim Glas Bier wird's auf jeden Fall sein. Aber dafür muss erst mal eine Basis geschaffen sein.“*<sup>179</sup>

Ich war Philip zum ersten Mal auf der Jugendparty im März in der *Opernbauhütte* begegnet. Ich hatte mich zuvor bereit erklärt beim Ausschank der Getränke zu helfen. Dieser wurde von der Produktionsleiterin und von Ulrike vom Recherche-team betreut. Die beiden Jugendlichen Mats und Maurice legten als DJs auf. Es waren an diesem Abend ungefähr sechzig Jugendliche in und vor der *Opernbauhütte* versammelt. Die Party ging bis nachts um ein Uhr. Ich sprach mit Mats, Maurice, Philip und anderen Jugendlichen (deren Namen ich allerdings nicht no-

---

<sup>179</sup> Interview mit Philip Scharf und Lena Schmidt, 26.05.2009.

tiert und deshalb wieder vergessen habe), bewegte mich zwischen der Bar, dem ersten Geschoss der *Opernbauhütte* und dem Vorplatz hin und her, um die Stimmung einzufangen, die mir ausgelassen und friedfertig erschien. Die beiden Brüder Sascha und Valentin sah ich auch an diesem Abend; allerdings kannten wir uns zu diesem Zeitpunkt nur flüchtig vom Sehen.

In dem Interview mit Philip und Lena erfuhr ich, dass Philip sowohl an diesem Abend als auch bei den anderen drei Jugendparties immer wieder aus seiner Sicht als Streitschlichter und als Vermittler zwischen verschiedenen männlichen Jugendlichen aufgetreten war. Grundsätzlich sah er sich in seinem politischen Verständnis als ein Vermittler und hatte diese Absicht mit den vier Jugendparties verfolgt. Er wollte damit sichtbar machen, dass die U-Bahnstation Eichbaum ein Ort sein kann, der nicht nur mit Jugendkriminalität und Vandalismus assoziiert werden muss, sondern an dem Jugendliche unterschiedlicher Herkünfte friedfertig miteinander zusammen kommen. Die insgesamt vier Parties, die von März bis Juli statt fanden, betrachtete er in dieser Hinsicht als Erfolg. Im stetigen Kontrast dazu sah er das Format „Oper“; und auch Lena thematisierte eine aus ihrer Sicht fehlende Verbindung zwischen dem Kulturprojekt *Eichbaumoper* und den lokalen jugendpolitischen Bedarfen, partizipativen Prozessen und Organisationsformen, die es bereits seit Jahren oder sogar Jahrzehnten schon gab.

Philip: *„Und das ist letztendlich eine Idealvorstellung, von der ich das Projekt aktuell auch noch sehr, sehr weit entfernt sehe, weil im Moment einfach die Umsetzung der Oper im Mittelpunkt steht, was auch durchaus legitim ist.“*

Katrin: *„Genau, ja.“*

Philip: *„Weil das ist ja das, sage ich mal, das Masterziel, der Masterplan, aber ich habe jetzt...“*

Lena: *„Die Verbindung fehlt noch ein bisschen.“*

Philip: *„Genau, ich als überzeugter Sozialdemokrat und als jemand, der seinen Stadtteil wirklich sehr, sehr gerne hat und auch die Menschen, die vielleicht größere Schwächen haben oder die vielleicht nicht so toleriert werden von der Allgemeinheit, dass man diesen Ort einfach als sozialen Treffpunkt ins Leben rufen könnte, ne'. Und das ist, finde ich, etwas, was für mich viel mehr Wert ist als so eine –“*

Katrin: *„Die Inszenierung?“*



Philip: „Sage ich mal, als so eine Inszenierung für einen Tag, aber da muss man natürlich auch sagen, das weiß ich ja auch aus dem Gespräch (...) mit Matthias und Jan dass die einfach auch gesagt haben, dass die, wenn die sich irgendwo engagieren, dass die was Nachhaltiges schaffen wollen, ne'. Und da ist man einfach, ist man schon auf einem guten Weg.“<sup>180</sup>

In dem Gespräch mit Philip und Lena wurde sehr deutlich, wie verschieden die jeweiligen Ansätze der „Aktivierung“ und Partizipation waren, die hier aufeinander trafen und wie leicht diese unter den ökonomisierten Bedingungen, die durch *RUHR.2010* politisch befördert und mit einer globalisierten Städtekonkurrenz argumentiert wurden, in Konkurrenz zueinander gerieten. Dabei wurde auch deutlich, dass die Herausforderungen sowohl das Format „Oper“ betrafen als auch die verschiedenen Perspektiven und lokalen Bezüge. Im Projekt *Eichbaumoper* waren die Ressourcen und Beteiligungsformate auf die erfolgreiche Premiere fokussiert. Die lokale Jugendarbeit wie sie von Philip und Lena vertreten wurde, basierte hingegen auf mittel- bis langfristigen Zeitzyklen und Kontinuität.

Im Projektverlauf der *Eichbaumoper*, in dem die verschiedenen hier beschriebenen Akteure das Verhältnis zwischen Konkurrenz und Kooperation und zwischen befristetem Architektur- und Kunstprojekt und kontinuierlich lokalen Organisationsformen der Partizipation miteinander aushandelten, traten wiederum weitere Akteure ein und erweiterten und dynamisierten damit diese Wechselverhältnisse, wie ich im nächsten Unterkapitel aufzeige.

---

<sup>180</sup> Ebd.

## 5.4 Jugendarbeit en passant

An einem Wochenende im Mai 2009 fand ein Graffiti-Workshop für Jugendliche an der *Opernbauhütte* statt.<sup>181</sup> Dieser Graffiti-Workshop war zugleich Teil der Fassadengestaltung der *Opernbauhütte*. Es ging irgendwie darum diese verschiedenen Interessen und Absichten zusammen zu bringen. Als Workshop-Leiter hatten *raumlabor* Thomas Rustemeyer beauftragt. Er kam aus Karlsruhe, war Architekturstudent und hatte zuvor ein Praktikum bei *raumlabor* in Berlin gemacht. Er war außerdem ein erfahrener, versierter Sprüher. Am Abend zuvor war er angereist und hatte sich in diesen wenigen Stunden mit dem Ort und der *Opernbauhütte* vertraut gemacht. Die Teilnehmer seines Workshops waren acht männliche Jugendliche, die von der Jugendzentrumsleiterin Marion „aktiviert“ worden waren. (Siehe Fotografischer Anhang, Bild 11, S. 259)

Nun saßen wir an dem großen Holztisch vor der *Opernbauhütte*. Es ging darum, sich auf Graffiti-Motive zu einigen, die an die *Opernbauhütte* gesprüht werden sollten. *raumlabor* hatten zuvor eigene Ideen entworfen und stellten sich klare grafische Linien in weiß und silber vor. Die beiden Architekten waren aber in dieser Runde nicht dabei sondern hatten ihre Ideen zuvor an Thomas übermittelt. Die Jugendlichen hatten ihre Skizzenbücher vor sich liegen und wollten *Wild-Style-Graffiti* in verschiedenen Farben ausprobieren und hatten nicht so recht Lust auf grafische klare Linien. Dazu muss man allerdings wissen, dass *Wild-Style-Graffiti* zu den anspruchsvollen Sprühkünsten gehört und die anwesenden Jugendlichen bisher noch nicht an tatsächliche Wände gesprüht hatten, sondern nur in ihre Skizzenbücher gezeichnet hatten. Sie waren im Umgang mit Sprühdosen noch völlig unerfahren. Thomas schaute sich die Skizzen an und es war seinem Gesicht anzusehen, dass hier gerade gestalterische Welten aufeinander prallten. Er erklärte den Jugendlichen, dass er ihre Ambitionen verstand, aber diese nicht mit ihnen am Container-Architektur ausprobieren wollte. Außerdem erklärte er, dass die gewellte Stahloberfläche der Container sich sowieso nur für klare Linien eignete und an sich sehr schwierig zu besprühen war. Die Sprühfarbe haftet nur sehr schwer auf der glatten und gewellten Oberfläche und produziert „hässliche Nasen“, wenn zu viel Farbe aufgetragen wird. Die Jugendlichen protestieren, wollten

---

<sup>181</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

dann zunächst gar nicht mehr sprühen und gehen. Die Situation war in sehr kurzer Zeit in eine ungünstige Gemengelage geraten, die keiner absichtlich forciert hatte, aber nun etwas verfahren war. Thomas war von *raumlabor* beauftragt. Er respektierte und vertrat die gestalterischen Interessen der Architekten und sollte diese umsetzen. Die Jugendzentrumsleiterin hatte „ihre“ Jugendlichen „aktiviert“, vertrat ihre Interessen und teilte nun ihre akute Enttäuschung. Ich saß dazwischen und wollte eigentlich „nur“ beobachten. Thomas schaute ratlos zu mir rüber. Marion bat mich zu vermitteln. Sie wusste um meine Position als teilnehmende Beobachterin und vermutete, dass ich wohl in der Lage sei in dieser Position zwischen den Interessen vermitteln zu können. Es musste eine Lösung her. Das war uns allen klar. Also versuchte ich zu vermitteln. Ich holte mir Christian – ein Teilnehmer des Workshops – zu Hilfe, der mit am Tisch saß und ähnlich wie ich zwischen den Parteien stand. Er war von der Jugendzentrumsleiterin mit eingeladen worden, da er etliche Jahre älter als die anderen sieben Jugendlichen war und wie Thomas ein erfahrener Graffiti-Sprüher. Er konnte daher sowohl die Ansprüche von *raumlabor* nachvollziehen, Thomas Position verstehen als auch die Ambitionen der jüngeren Jugendlichen. Immerhin waren diese mit dem Versprechen einen Graffiti-Workshop durchzuführen zu diesem Wochenende gekommen und wollten nun voll loslegen. Nach einigem hin und her konnten wir uns darauf einigen, dass die fotogenen Fassadenfronten der *Opernbauhütte* mit klaren grafischen Linien von Thomas und Christian besprüht wurden und die weniger sichtbaren Seitenwände mit den Anfänger-*Wild-Style-Graffiti* der anderen sieben Jugendlichen. Mit dieser Variante waren alle zufrieden und legten los. Barbara fotografierte das Geschehen. Sie war die „aktivierte und aktivierende Bürgerin“ mit dem bürgerschaftlichen Engagement für diesen Workshop und brauchte einen fotodokumentarischen Nachweis über das erfolgreiche Gelingen für den Bericht an die *Vodafone Stiftung*.<sup>182</sup>

Wie war es überhaupt dazu gekommen? Was hat ein Akteur wie die *Vodafone Stiftung* mit dieser Form der lokalen Jugendarbeit in einem Kulturprojekt zu tun?

---

<sup>182</sup> Der Name ist anonymisiert.

### 5.4.1. Gestifteter Graffiti-Workshop

Im Entwurfs- und Genehmigungsprozess waren die Kosten für die *Opernbauhütte* etwas teurer geworden, so dass dann kein Budget mehr blieb für einen Anstrich der Container. Die Container verblieben erst in ihren ursprünglichen Farben orange und blau, was allerdings nicht den gestalterischen Ansprüchen der beiden Architekten und ihrer Kooperationspartner\*innen gerecht wurde. Das Gebäude war ohne Anstrich in ihren Augen unfertig. Sie überlegten welche Mittel noch wie im Projektverlauf und von wem akquiriert werden können und wie sie dies mit dem Vorhaben der Partizipation verbinden können. Barbara, die zum festen Kreis der „aktivierten Anwohner\*innen“ gehörte und schon beim Film *U(topie) 18* als Interviewte dabei war und bereits eine Lesung in der *Opernbauhütte* organisiert hatte, brachte die Idee vor über die *Vodafone Stiftung* Gelder zu akquirieren. Sie war IT-Spezialistin bei *Vodafone* und konnte als Mitarbeiterin für ihr ehrenamtliches Engagement Projektgelder beantragen.

Die *Vodafone Stiftung* wurde im Jahr 2003 als unternehmensnahe Stiftung gegründet und fördert bürgerschaftliches Ehrenamt mit Projektgeldern, beauftragt und finanziert eigene Studien im Bereich schulischer Bildung, politischer Bildungsarbeit und Digitalisierung. Sie vergibt Preise, initiiert Programme und Kooperationen mit anderen Akteuren und hat einen eigenen wissenschaftlichen ThinkTank zu diesen Themen und gesellschaftlichen Aufgabenbereichen. (Siehe Vodafone Stiftung 2020)

Mit dieser Grundidee gingen die beiden Architekten und Barbara auf die Jugendzentrumsleiterin zu und schlugen vor, die Gestaltung der Container-Architektur als Graffiti-Workshop mit „ihren“ Jugendlichen durchzuführen. Sie willigte ein – allerdings wie ich weiter oben bereits kurz aufgezeigt mit einer ambivalenten Haltung zum Projekt *Eichbaumoper*, dieser Jugendarbeit en passant und den Versprechungen des Partizipativen, die damit suggeriert wurden.

Marion: „Im Prinzip stand schon alles und wir waren nur Raumfüller. Ich glaub das ist es, ja. Ich sage nicht, dass wir keine guten Ergebnisse hatten und unsere Jugendlichen nichts davon hatten. Aber ich glaube das ist das Problem gewesen, es stand schon alles.“<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> Interview mit Marion Müller, 29.06.2009.

Ihr Interesse an einer Mitwirkung im Projekt *Eichbaumoper* bestand vor allem darin ihre Position für die Jugendarbeit im Stadtteil damit soziokulturell und politisch stärken zu können, diese noch sichtbarer zu machen und den Jugendlichen ein Programm zu bieten, was sie aus ihrem regulären Budget normalerweise nicht leisten konnte. Die Schwierigkeiten in der Kooperation lagen für sie allerdings an den unterschiedlichen Organisationsstrukturen. Die Organisationsstruktur des Projektes empfand sie als unübersichtlich und Zeit aufwendig in der Kommunikation. Als langfristig Etablierte im Stadtteil kritisierte sie, wie sie es nannte, eine „Komm-Struktur“ die, wie sie fand, von den Projektmitarbeiter\*innen ausging. Außerdem fehlte ihr die „Bodenhaftung“, wie sie es formulierte.

Marion: *„Das ist ein bisschen zu abgehoben für diese reale Welt. Und keiner fühlt sich für dieses Projekt verantwortlich. Weil die Fördergelder sind da, es findet auf jeden Fall statt. Ob mit oder ohne Leute. So. Nicht beabsichtigt – ich glaube schon, dass die gute Absichten haben, aber einfach zu sehr in ihrer Welt sind um so, ja, die Bodenhaftung noch zu haben. Ich glaube, das ist es.“*<sup>184</sup>

Im Verlaufe der Monate entwickelte sie trotz dieser für sie bestehenden Herausforderungen und ihrer Kritik ein Interesse an einer Mitwirkung am Programm in der *Opernbauhütte*.<sup>185</sup> Insgesamt veranstaltete sie drei Workshops mit Jugendlichen im Verlauf der *Eichbaumoper*, die von Bernadette La Hengst und Thomas Rustemeyer organisiert und geleitet wurden.

Die U-Bahnstation *Eichbaum* bezeichnete Marion wie viele andere lokale Akteure als „Unort“ aufgrund der abseitigen Lage, der schlechten Beleuchtung und der Beton-Ästhetik.<sup>186</sup> Allerdings erklärte sie mir in unserem Interview, welches wir im Juni 2009 führten, dass die Station schon länger kein Thema mehr gewesen sei bezüglich der Jugendkriminalität, sondern sich diese räumlich verschoben hätte an andere Orte im Stadtviertel und zeigte mir die räumlichen Bewegungsmuster der Jugendlichen auf und das lokale Wechselverhältnis zwischen Jugendlichen und Erwachsenen.

---

<sup>184</sup> Interview mit Marion Müller, 29.06.2009.

<sup>185</sup> Siehe Ebd.

<sup>186</sup> Siehe Forschungsnotizen Klitzke, 2009.

Marion: „(...) Also Fakt ist: Dadurch, dass am Eichbaum keinerlei soziale Kontrolle herrscht, nutzen die Jugendlichen den eben als Raum, um dort zu tun, was sie woanders nicht tun können, wo eben soziale Kontrolle herrscht. Und sollten sie an diesem Ort nicht mehr sein, dann suchen die sich wieder einen Ort, wo so wenig wie möglich soziale Kontrolle herrscht, ob das dann ein Wäldchen ist oder in Hinter-Tupfingen, der Parkplatz vor dem Schwimmbad – da habe ich sie also auch schon gesehen. (...) Ich weiß zum Beispiel, dass hier oben am Feld oft wild gegrillt wird. Mit Palawer und so weiter und so fort. Ich habe sie auch schon gehört. Und irgendwann wird es zu viel und dann wird die Polizei eingeschaltet. Aber die suchen sich schon ihre Räumlichkeiten wo sie feiern können, ne?“

Katrin: „Ich finde es ja total spannend, dass sie sich ausgerechnet diese U-Bahn dann suchen, weil im Grunde genommen, im Vergleich zum Feld sind sie da ja viel auffälliger.“ Marion: „Ja, Jugendliche wollen ja auch nicht abgeschoben werden ins Feld. Jugendliche wollen schon auch sehen und gesehen werden. Und eine U-Bahn ist so flexibel, ja? Und da kann ich mal eben ins Rhein-Ruhr-Zentrum und da kann ich mal eben ins Forum, da kann ich den Nächsten treffen, den nächsten Coup planen oder was weiß ich nicht. Das ist schon so – Jugendliche wollen auch gesehen werden.“

Katrin: „Das macht Sinn, leuchtet mir ein.“

Marion: „Deswegen sind die auch in Heißen.“

Katrin: „Mitten im Zentrum.“

Marion: „Mitten im Zentrum! Ob sie dann an der Kirche sind oder am Sparkassenplatz oder an der U-Bahn – aber sie sind im Zentrum. Ne? Oder auch Hauptschule Kleiststraße. Da ist eine Bahnhaltestelle. Die müssen und wollen ja auch flexibel sein.“<sup>187</sup>

Die Jugendzentrumsleiterin Marion sah sich als Fürsprecherin für die Belange von Jugendlichen und verdeutlichte, dass die Konflikte nicht nur an der U-Bahnstation *Eichbaum* festzumachen seien, sondern wesentlich grundsätzlicher waren. Für sie war die U-Bahnstation Eichbaum nur eine Teilherausforderung in ihrer lokalen Jugendarbeit. Grundsätzlich ging es ihr um ein ausgewogenes Verhältnis zwischen selbstbestimmten Aufenthaltsorten und formalen Angeboten für Jugendliche. Sie erklärte, dass es Jugendliche im Stadtteil gäbe, die sie aufgrund ihrer hohen Gewaltbereitschaft nicht im Jugendzentrum tolerieren würde; aber verwies darauf, dass es nachvollziehbar sei, dass Jugendliche im Stadtraum eigene, freie Aufenthaltsorte bräuchten.

---

<sup>187</sup> Interview mit Marion Müller, 29.06.2009.

Das Jugendzentrum wurde Ende der 1950er Jahre gegründet. Marion Müller war dort im Jahr 2009 bereits seit 23 Jahren tätig und zu diesem Zeitpunkt die Leiterin. Sie verfolgte mit ihrer Arbeit mittel- bis langfristige Interessen und hatte über den Zeitraum von zwei Dekaden die offene Jugendarbeit im Stadtteil etabliert und dazu beigetragen das Jugendzentrum zu einem wichtigen Ort der Begegnung für Jugendliche zu machen. Über lange Zeiträume hatte sie verfolgt wie Jugendliche sich im Stadtteil bewegen, wie sich Jugendkulturen verändern und welche Konflikte wie, wann und wo mit anderen Jugendlichen und Erwachsenen entstehen. In dem Gespräch mit ihr wurde sehr deutlich, dass es ihr grundsätzlich um die Frage ging, wo und wie Jugendliche sich im Stadtteil aufhalten können und welche Möglichkeiten es für die offene Jugendarbeit und die systematische Jugendhilfeplanung gibt attraktive Räume für Jugendliche zu schaffen.

Die *Vodafone Stiftung* spielte in unserem Gesprächsverlauf keine Rolle. Ich fragte nicht danach, aber Marion ging auch nicht von sich aus darauf ein. Die *Vodafone Stiftung* war wie ein nicht sichtbarer Akteur, aber hatte dennoch *agency*, oder vielleicht gerade deshalb? Denn dieser recht kurzfristig organisierte Fassadengestaltungs-Graffiti-Workshop konnte nur deshalb so kurzfristig umgesetzt werden, weil die Mittelakquise in wenigen Wochen möglich war. Diese kurzfristige Mittelbereitstellung für Workshops ist in der offenen Jugendarbeit und der systematischen Jugendhilfeplanung nur bedingt möglich. Die Gelder und Mittel in der Jugendarbeit sind begrenzt und müssen in der Regel geplant und budgetiert werden. Das habe ich bereits weiter oben beschrieben. Ein Akteur wie die Vodafone Stiftung hat ein anderes ökonomisches Volumen, kann agiler agieren und ist deshalb attraktiv für die kurzfristige Mitteleinwerbung in der Jugendarbeit.

Die *Stiftung Mercator* und die *Vodafone Stiftung* waren beide Fördergeber\*innen der *Eichbaumoper* und haben Workshops mit Jugendlichen im Projektverlauf durch gezielte Teilförderungen ermöglicht. Diese Förderungen können für „kleine Projekte“ und Workshops zusätzlich zu anderen Fördergeldern beantragt werden. Das macht sie als Fördergeber\*innen insbesondere für Bürger\*innen als Antragsteller\*innen für ihr bürgerschaftliches Engagement attraktiv. Damit sind unternehmensnahe Stiftungen allerdings nicht nur Partner\*innen der staatlich geförderter Kinder- und Jugendarbeit, sondern auch Konkurrent\*innen. Aus einer finanziell betrachteten Perspektive, verfügen sie über eine Agilität, die kommunale und freie Träger (die auch kommunal finanziert werden) nicht haben und bieten kön-

nen, da sie an politische Entscheidungsprozesse gebunden sind, die genau deshalb weil sie demokratisch legitimiert werden mehr Zeit in Anspruch nehmen. Sie stehen auch in Konkurrenz zu staatlichen Stiftungen wie der Bundeskulturstiftung oder der Kunststiftung des Landes *NRW*, da diese ebenfalls in der Fördermittelvergabe an ihre Ausschreibungen gebunden sind. Unternehmensnahe Stiftungen sind in der pluralen Trägerlandschaft „neu“ dazukommende Akteure mit eigenen Interessen insbesondere in der Kinder- und Jugendarbeit und verändern diese. In Bezug auf die jugendpolitische Bildung schreibt die Politikwissenschaftlerin Anja Hirsch, dass

„unternehmensnahe Stiftungen, wie die von Lösch genannte Bertelsmann Stiftung, (...) dabei in die Lücke (stoßen), die durch den Rückzug des Staates im Bildungsbereich entstanden ist (vgl. Höhne 2016). Sie wirken z.T. schon seit Jahrzehnten (u.a.) auf dem Feld der politischen Bildung, können aber insofern als ›neue politische Bildungsakteure‹ verstanden werden, als dass es in jüngster Zeit immer mehr von ihnen gibt, sie immer aktiver im Bildungsbereich werden und sie nicht mehr nur vereinzelte Projekte durchführen.“ (Hirsch 2019: 35)

#### **5.4.2 Kommunale Jugendarbeit als Public-Private-Partnership**

Im Verlauf der letzten fünf Dekaden wurden grundsätzlich alle staatlichen Aufgabenbereiche umorganisiert nach unternehmerischen und wettbewerbsorientierten Prinzipien – nicht nur der Kunst- und Kulturbereich und die Kinder- und Jugendarbeit. Public-Private-Partnerships (PPPs) sind in diesem Zusammenhang eine wesentliche Organisationsform. Das habe ich bereits in der Einleitung und weiter oben in Kapitel 4 angefangen aufzuzeigen. Insbesondere PPPs sind gegenwärtig wiederum sehr eng verbunden mit den Konzepten der „Aktivierung“ und „shared responsibility“ („geteilte Verantwortung“). Gesellschaftliche Verantwortung soll „aktiviert“ werden indem sie auf unterschiedliche Akteure verteilt wird. Der Staat tritt in diesem Modell als Moderator und Vermittler auf. Im Handbuch zur Partizipation der Berliner Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt aus dem Jahr 2012, welches vorrangig an die Berliner Verwaltungsmitarbeiter\*innen adressiert ist, wird dies wie folgt formuliert:



„Dabei wird die planende Verwaltung zu einer moderierenden und koordinierenden Verwaltung, die zwischen verschiedenen Interessen und deren Vertreterinnen und Vertretern vermittelt. Dort, wo öffentliche Aufgaben nicht mehr allein übernommen werden können, sucht die öffentliche Hand nach zivilgesellschaftlichen Partnerinnen und Partnern.“ (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt Berlin 2012: 39)

Insbesondere private Stiftungen sind aufgefordert dieses bürgerschaftliche Engagement zu „aktivieren“ und sehen sich selbst in dieser Verantwortung. Laut einer Studie vom Bundesverband Deutscher Stiftungen die von Theurl und Saxe durchgeführt wurde, war die Zahl der Stiftungen in den Jahren 2007 und 2008 auf jeweils über 1000 Stiftungen angestiegen. Das sind dreimal so viele als noch in den 1980er Jahren. (Siehe Bundesverband Deutscher Stiftungen 2009: 4) Dazu schreibt der Soziologe Frank Adloff:

„Seit den 1990er Jahren erleben Stiftungen in Deutschland eine Renaissance: Die Anzahl der Neugründungen hat nicht nur rapide zugenommen, auch die öffentliche Wertschätzung von Stiftungen ist deutlich gestiegen. Der Wandel deutet auch auf eine längerfristige Veränderung im Verständnis und in der Aufgabenverteilung zwischen privater und öffentlicher Verantwortung, zwischen privatem Wohlstand, Einfluss und Engagement sowie dem Gemeinwohl hin. In diesem Sinne könnten Stiftungen als eine Art »Seismograph« (Anheier 2003, S. 81) für Nejustierungen dieses Verhältnisses verstanden werden. Die Stichworte für diese Veränderung sind zureichend bekannt: Es gehe um die Ausweitung von bürgerschaftlichem Engagement, um private Ressourcen für das Gemeinwohl, die Stärkung der Bürger- bzw. Zivilgesellschaft, soziale Innovationen, eine Reaktion auf die Krise der öffentlichen Haushalte oder um die eigenverantwortliche Gestaltung des sozialen Miteinanders.“ (Adloff 2014: 181)

Vor allem Unternehmensstiftungen, unternehmensverbundene und unternehmensnahe Stiftungen treten als bedeutende Akteure in den politisch-demokratischen Raum und Diskurs ein, indem sie Aufgaben des Gemeinwohls übernehmen, durch ihre Förderungen und Programme gesellschaftliche Schwerpunkte setzen und Themen sowie Inhalte steuern. Der Fassadengestaltungs-Graffiti-Workshop ist ein miniaturisierter (skaliertes) Fall und eine Art Mini-Public-Private-Partnership.

Hirsch weist in ihrer Explorationsstudie daraufhin, dass allerdings ihre Bedeutung und Wirkmacht in Bezug auf demokratische Prozesse bisher noch weitestgehend unerforscht ist. Hirsch eröffnet mit ihrer Studie dieses Forschungsfeld und problematisiert insbesondere das sich daraus ergebende mögliche Spannungsverhältnis zwischen Gemeinwohl- und Partikularinteressen:

„Diese Situation verweist auf ein interessantes Paradoxon: Unternehmen sind als Akteure zu verstehen, »deren Hauptziel der Unternehmenserfolg auf dem Markt ist« (Speth 2008, S. 282) und in einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung dient der Gewinn von Unternehmen nicht in erster Linie der Bedarfsdeckung, sondern der Kapitalverwertung, mithin der Reinvestition der Gewinne (vgl. Heinrich 2005, S. 14). Insofern sind Unternehmen systemlogisch treibende Kraft eines Wirtschaftssystems, das ungleiche gesellschaftliche Verhältnisse hervorbringt. Aber die mit ihnen verbundenen Stiftungen präsentieren sich als »politisch neutrale« Institutionen, die als unabhängige zivilgesellschaftliche Akteure innovative Programme für »sozial benachteiligte Jugendliche« finanzieren, um politische Mündigkeit zu fördern und einen Beitrag zum Abbau sozialer Ungleichheit zu leisten.“ (Hirsch 2019: 14f.)

Der inhaltliche Schwerpunkt von Hirschs Forschung liegt auf der politischen Jugendarbeit. Außerdem schlägt sie eine erste politikwissenschaftliche Terminologie für private Stiftungen vor. Sie unterscheidet zwischen unternehmensnahen, unternehmensverbundenen und Unternehmensstiftungen. Sie betont allerdings, dass eine große Schwierigkeit in der Analyse und Zuordnung von privaten Stiftungen vor allem darin liegt, dass viele Stiftungen ihre Vermögensverhältnisse nicht offen legen, da sie dazu nicht gesetzlich verpflichtet sind. (Siehe Ebd.)

Die *Stiftung Mercator* und die *Vodafone Stiftung* gehören zu den größten privaten Stiftungen in Deutschland. Die *Stiftung Mercator* wurde 1997 von der Familie Schmidt gegründet und wird durch große Teile des Familienvermögens ausgestattet. Diese sind wiederum Hauptanteilseigner der *Metro Group*. Da die Stiftung, laut Hirsch nur allgemeine Informationen zur Herkunft ihres Vermögens preis gibt, können die Art und der Umfang der Unternehmensverbundenheit nicht nachvollzogen werden. Sie schlägt deshalb vor, die *Stiftung Mercator* grundsätzlich als Unternehmensstiftung zu betrachten. (Siehe Ebd.)

Die *Vodafone Stiftung* wurde im Jahr 2003 gegründet und gilt in der Terminologie von Hirsch als unternehmensnahe Stiftung, da sie von einem Unternehmen gegründet wurde und finanziell von diesem ausgestattet wird. Außerdem gibt es personelle Wechselbeziehungen zwischen dem Unternehmen und der Stiftung. (Siehe Ebd.)

Auffällig ist wie Hirsch nachvollzieht, dass insbesondere unternehmensnahe Stiftungen sich in Bereichen betätigen, in denen „ihre“ Unternehmen marktwirtschaftliche Interessen verfolgen. Von besonderer Bedeutung in diesem Zusammenhang ist, dass unternehmensnahe Stiftungen eine ökonomische Funktion für „ihre“ Unternehmen haben. Dazu führt Hirsch weiter aus:

„Diese besteht zunächst vor allem in umfangreichen Steuererleichterungen. Je nach Stiftungskonstruktion werden Körperschafts-, Erbschafts- oder Gewerbesteuern eingespart.“ (Hirsch 2019: 105)

Es geht hier grundsätzlich um kurz-, mittel- und langfristige politische und ökonomische Interessen in Bezug auf demokratische Prozesse im Allgemeinen und in Bezug auf Partizipation und Jugendarbeit im Besonderen – allerdings unter grundsätzlich verschiedenen Voraussetzungen und Möglichkeiten.

Im Projekt *Eichbaumoper* gab es verdeckte ökonomische und politische Interessen, die nicht eindeutig von mir zu fassen und zu benennen sind, weil sie in dieser Situation nicht explizit verhandelt wurden; die aber dennoch in dieser ökonomisierten Organisationsform der Partizipation und Jugendarbeit eine starke Wirkmacht hatten. Diese Schlüsselszene lässt sich deshalb im Hinblick auf Hirsch's Studie unter der Fragestellung nach dem Verhältnis zwischen Gemeinwohl und Partikularinteressen betrachten. Es ging hier außerdem um das grundsätzliche Verhältnis zwischen Kontinuität und „temporärer Aktion“ und seriellen befristeten Engagements. Es ging um das Verhältnis zwischen lokalen, überregionalen und globalisierten Interessen von sehr unterschiedlichen Akteuren, die miteinander verbunden waren und doch nicht transparent und erkenntlich für einander waren und sich um die *Opernbauhütte* und U-Bahnstation *Eichbaum* gruppierten.

Die politische geteilte Verantwortung, um die es hier geht, zu der es allerdings keine gemeinsamen politische Verhandlung gibt, hat vor allem eine zeitliche und

eine räumliche Dimension, die viel stärker in den politischen Fragen und Auseinandersetzungen zum Gemeinwohl und zum Gegenstand der geteilten Verantwortung berücksichtigt werden sollten, als hier geschehen ist. Denn daraus ergeben sich wiederum weitere Fragen für die ich mit dieser Schlüsselszene sensibilisieren will: Wann und wie und von wem wird über den Gegenstand der geteilten Verantwortung verhandelt? Was ist der Gegenstand der geteilten Verantwortung, wenn dieser mit einer zeitlichen und räumlichen Dimension betrachtet wird? Was ist dann das Gemeinwohl? Kann es in Akteurs-Netzwerken, die sich über lokale, überregionale und globalisierte und über kurz- mittel- und langfristige Interessen ausdehnen überhaupt ein Gemeinwohl und einen gemeinsamen Gegenstand der Verantwortung geben? Meine Hypothese ist, dass in PPPs wie diesen das gesellschaftliche Gemeinwohl durch eine intransparente Überlagerung und Verflechtung von zeitlichen und räumlichen Partikularinteressen atomisiert (partikularisiert) wird und dadurch wiederum schleichend entpolitisiert wird, weil es mit fortschreitender ökonomisierter Partikularisierung und Privatisierung keinen kollektiven politisch-demokratischen Entscheidungsfindungsprozess zum Gemeinwohl mehr geben wird.

„Der aktivierende Staat justiert die Rolle des Staates gegenüber Bürgerinnen und Bürgern und Wirtschaft neu. (...) Wirtschaft, Bürgerinnen und Bürger und Stadt sind aufgerufen, ihre Ziele für ihre Stadt gemeinsam zu definieren.“ (Deutscher Bundestag 2004: 18)

Die unterschiedlichen Einflussmöglichkeiten bleiben dabei allerdings völlig unberücksichtigt; so als wären Wirtschaft, Bürger\*innen und Stadt als Akteure gleich zu setzen und würden über die gleichen Mittel und Möglichkeiten von Entscheidungsmacht verfügen. Eine kritische Sichtweise auf diese politischen Tendenzen und Programmatiken, die nicht nur das Bundesland NRW und das Ruhrgebiet betreffen, werfen Jesko Fezer und Matthias Heyden im Zusammenhang mit ihren Auseinandersetzungen zu partizipativen Planungs- und Bauprojekten auf:

„Die heutigen, zunehmenden Aufforderungen zu Partizipation können als neue Regierungstechnik aufgefasst werden, die über Entstaatlichung und Drängen zu begrenzter Selbstverwaltung das Aufkünden gesamtgesellschaftlicher Verantwortlichkeit legitimiert.

In den 60er Jahren wurde den Forderungen nach Demokratisierung und Liberalisierung noch ein emanzipativer Charakter zugeschrieben. Gegenwärtig stellt sich aber die schon damals aufgeworfene Frage neu, inwieweit Mitbestimmung und Eigeninitiative vom Paradigma flexibler und aktiver Individuen dominiert werden und Bestandteil der Ideologie des Neoliberalismus sind oder zumindest der Logik von Verwaltung, Management und Produktion entsprechen. (...) Im Kontext dieser veränderten gesellschaftlichen Umstände scheint jedoch eine direkte Fortschreibung der westeuropäischen Partizipationsstrategien der 1960er bis 1980er Jahre nicht denkbar. Die Handlungsoptionen dieser Projekte schwinden gemeinsam mit den wohlfahrtsstaatlichen Rahmenbedingungen, an die sie zumeist gebunden waren.“ (Fezer / Heyden 2007: 15ff)

## 5.5 Premiere: VIPs mit jugendlichen Zaungäste

Am Tag ihrer Uraufführung wurde die *Eichbaumoper* als ein besonderes kulturelles Ereignis im Kunst- und Kulturbetrieb gefeiert. Das historische Versprechen, dass es möglich sein muss das Ruhrgebiet aus den Herausforderungen der industriellen Krisen wieder in eine prosperierende Wachstumsregion zu wandeln, wurde mit der Premierenfeier und ihrer medialen Inszenierung bekräftigt. Die Premiere der *Eichbaumoper* war ein Vorzeichen für die erfolgsversprechende Strategie mit großen Public-Private-Partnership-Projekten wie dem Kulturhauptstadtprojekt *RUHR.2010* den „strukturellen Wandel“ im Ruhrgebiet beschleunigen zu können und das Ruhrgebiet mit einem neuen Image im globalisierten Städte- und Standortwettbewerb optimierter positionieren zu können. Die U-Bahnstation *Eichbaum* der Linie U18 entlang der A40 wurde in diesem Moment wieder zu einem wirkmächtigen Symbol der „Hoffnung“ und des Aufbruchs, so wie sie im Jahr 1977 ihrer Eröffnung gefeiert worden war. Die Premierenfeier wurde deshalb nicht nur als Vorzeichen für den Erfolg von *RUHR.2010* verstanden, sondern hatte eine größere „Strahlkraft“, die sich bereits in der Rhetorik die „große Vision Eichbaum muss Oper werden!“ ausdrückte. Es herrschte eine euphorische Stimmung. (Siehe Fotografischer Anhang, Bild 16, S. 261)

Während der Aftershowparty am letzten Spieltag der *Eichbaumoper* stand ich auf dem Dach der *Opernbauhütte* und filmte von oben den Auftritt der Band *The Oak Three and the Princess of Eichbaum*. In der Woche während der Opernaufführungen hatten sich Matthias, Bernadette, Felix und eine Anwohnerin zu einer Rockband formiert. Sie hatten drei Tage lang im Keller einer lokalen Familie geprobt, um nun an diesem Abend ein Mini-Konzert zu geben. Sie spielten die Arie, die Bernadette für die Oper geschrieben und gesungen hatte als „Rockoper“ und das Stück „Autobahn“ von Kraftwerk. Dieses Stück war in den Monaten zuvor Teil des Projektsoundtracks geworden. Vor und nach jeder *Opern-Baubar* legte Matthias als DJ auf.

*„Wir fahr'n fahr'n fahr'n auf der Autobahn*

*Vor uns liegt ein weites Tal*

*Die Sonne scheint mit Glitzerstrahl*

*Die Fahrbahn ist ein graues Band*

*Weißer Streifen, grüner Rand*  
*Jetzt schalten wir ja das Radio an*  
*Aus dem Lautsprecher klingt es dann:*  
*Wir fah'rn auf der Autobahn.“*

(Kraftwerk 1974)

Die Aufführungstage vergingen wie im Flug und Rausch. Meine Forschungsnotizen dazu sind nur fragmentarisch. Ich hatte kaum Zeit zusammenhängende Textpassagen zu schreiben, was die Stimmung dieser Tage gut wiedergibt.

Alle Projektmitarbeiter\*innen hatten während der Aufführungen verschiedene Jobs: Jobs, die sie zum Teil sowieso hatten wie die Techniker und Beleuchter oder neu zugeteilte Jobs wie „Aufpasser“, „Barkeeper“, „DJ“, „Mädchen für alles“ oder „Kamerafrau“. Nach den Aufführungen wurde jeweils die *Opernbauhütte* als Bar und Partyraum geöffnet. Die Feiern gingen fast jeden Abend bis in die frühen Morgenstunden. Alle Vorstellungen waren ausgebucht und so fanden sich jeden Abend um die 120 Menschen an der U-Bahnstation ein. An einem Abend spielte ein Statist auf seinem E-Piano, eine Sängerin vom *MiR* sang dazu. An den anderen Abenden legten lokale DJs auf. In den Worten von Matthias waren diese zwei Wochen „ein Sommer der Leidenschaften“.<sup>188</sup>

Zuvor hatte es allerdings andere Stimmungslagen gegeben. Das betraf vor allem die Tickets für die Premiere. Von den Premierentickets waren mehr als die Hälfte seitens der Theater reserviert worden für VIPs aus dem Kunst- und Kulturbetrieb. Das hatte dazu geführt, dass es für Anwohner\*innen und lokal Beteiligte fast keine Tickets gab. Das waren eigentlich alle, die das Projekt über Monate begleitet hatten und sich als Teil (trotz ihrer Kritik) des Projektes empfanden wie Philip, Lena, Mats, Maurice, Barbara, der Fotograf Guntram Walter, die Jugendzentrumsleiterin Marion Müller und andere Anwohner\*innen und Opern-Interessierte. Sie waren nicht berücksichtigt worden und auch ich hatte Schwierigkeiten ein Ticket für mich zu erstehen. Außerdem gab es die Tickets nur in den Theaterhäusern und online, aber nicht vor Ort in der *Opernbauhütte* zu erwerben. Irgendwie gelang es dann doch Tickets für uns zu besorgen. Diese Situation war bezeichnend. Wie war es dazu gekommen? Die *Eichbaumoper* war im Vorfeld von

---

<sup>188</sup> Matthias Rick „Reale Utopie“, in: Die Eichbaumoper, Projektzeitung, Dritte Ausgabe, Januar 2010, S. 11.

*RUHR.2010* ein bedeutsames Ereignis für das Marketing des Kulturhauptstadtprojektes und konnte als solches aber nur medial gefeiert werden, wenn tatsächlich genügend VIPs zur Premiere anwesend waren. In dem Verfahren der Ticketvergabe gab es deshalb *RUHR.2010*-VIPs wie Kulturschaffende in leitenden Funktionen, Sponsor\*innen und Politiker\*innen, für die das Hauptkontingent an Tickets reserviert worden war, da sie anwesend sein mussten, um den Erfolg sichtbar zu garantieren. Da es sich um eine eher kleine Operaufführung handelte mit nur 120 Sitzplätzen, war das Kontingent schnell erschöpft.

Insbesondere die Premiere markierte einen „moment of friction“ zwischen kontinuierlicher staatlicher Daseinsvorsorge (in der Jugendarbeit) und dem spektakulären Opernprojekt, welches als befristete Public-Private-Partnership organisiert und auf den Höhepunkt der Premiere orientiert war. (Vgl. Tsing 2005) Dieser „moment of friction“ war zugegen in der Exklusivität der Ticketvergabe an VIPs und durch jugendliche Anwohner\*innen und junge Erwachsene, die sich während der Uraufführung als Zuschauer\*innen am Rand eingefunden hatten und von dort das „Spektakel“ an ihrer U-Bahnstation *Eichbaum* als „Zaungäste“ mitverfolgten.



## 6 – Fazit

Die Schlüsselszene Premiere der VIPs mit jugendlichen Zaungästen markiert in einer kompakten Weise ein Verhältnis zwischen Entscheider\*innen (Architekt\*innen, Kulturschaffenden in leitenden Positionen, Politiker\*innen) und Betroffenen, wie ich es in dieser Studie anhand verschiedener Schlüsselsituationen aufgezeigt habe. Gerade in repräsentativen Kommunikationssituationen wie der Pressekonferenz und einem Symposium wurde nicht im Dialog mit den Betroffenen gesprochen, sondern über sie oder zu ihnen. Dies stand in einem Widerspruch zu dem partizipativen Versprechen, welches in der Formulierung „*die große Vision: Eichbaum muss Oper werden!*“ anklang und mit dem vorgegeben wurde die *Eichbaumoper* sei als eine kollektive Vision von vielen und für viele lokale Akteure entwickelt worden.

Die *Eichbaumoper* war ein bedeutendes Projekt im langjährigen Prozess der Bewerbung von *RUHR.2010* bis hin zur Realisierung des Kulturhauptstadtjahres im Jahr 2010 im Ruhrgebiet. Bewohner\*innen und Betroffene wurden unter dem Vorzeichen einer neuen „Kultur-Strukturpolitik“, die in diesem Zeitraum etabliert wurde, vorrangig als „Kulturkonsument\*innen“ der Marke *RUHR.2010* verstanden. (Vgl. Scheytt 2010) Die jugendlichen Zaungäste und Anwohner\*innen der U-Bahnstation *Eichbaum* waren am Abend der Premiere „Kulturkonsument\*innen“ ohne Tickets.

Zu Beginn der 2000er Jahre war das Kulturhauptstadtprojekt *RUHR.2010* als strategisches „Entwicklungsprojekt“ auf den Weg gebracht worden. Kulturschaffende wurden beauftragt mit „spektakulären Projekten“ die „kulturelle Profilierung“ des Ruhrgebiets mitzugestalten. Die *Eichbaumoper* sollte als transformierender und transformativer Projekt-Akteur einen Beitrag zum „Wandel durch Kultur – Kultur durch Wandel“ leisten und das vorgeblich veraltete Image des Ruhrgebiets mit erneuern. (Vgl. *RUHR.2010 GmbH* 2010)

Ich habe in Anlehnung an John Law aufgezeigt, dass in Akteur-Netzwerken „diskursive Stabilität“ durch verschiedene Ordnungsmodi („modes of ordering“) hervorgebracht wird. Die Stabilisierung sozialer Einheiten (hier das Projekt) wird gerade durch die Verschiedenheit der Modi bewirkt. Die etablierten professionalisierten Repräsentationsformate Pressekonferenz und Symposium standen in einem

Wechselverhältnis zu den *raumlabor*-spezifischen Recherche- und Entwurfspraktiken sowie ihrer architektonischen Gestaltung der *Opernbauhütte*. Die Widersprüche, die in den Umsetzungen dieser Ordnungsmodi auftraten, hatten keine destabilisierenden Effekte, sondern wurden affirmierend von *raumlabor* und ihren Kooperationspartner\*innen integriert und für ihre Interessen eingesetzt und umgewandelt.

Das Projekt *Eichbaumoper* zeichnete sich allerdings auch durch wirkmächtige Widersprüche und Konflikte aus, die bereits in einer Diskrepanz zwischen Recherche und Entwurf angelegt waren und sich im „Realitätstest“ (Eisinger 2008) der Umsetzung als potentielle „moments of frictions“ (Tsing 2005) entfalteten. In den Begegnungen und Aushandlungsprozessen zwischen dem *Opernbauteam* und professionellen lokalen Akteur\*innen wie der Jugendzentrumsleiterin und einem Juso-Aktivisten lag ein Potenzial des Dialogs und gemeinsamen Lernprozesses, welches allerdings durch den Modus der Ad-Hoc-Routinen und den Erfolgsdruck der Premiere übersteuert und nicht ausgeschöpft wurde oder werden konnte. Im Sprachgebrauch des *Opernbauteams* äußerte sich dies in einer Unterscheidung zwischen einem „ersten Programm“ – dem Baugenehmigungsverfahren, der Realisierung des „Bauwerks Oper“ und der erfolgreichen Premiere – und einem „zweiten Programm“ – den partizipativen Formaten wie Workshops, Sprechstunden und OpernBauBar-Abende in der temporären Container-Architektur *Opernbauhütte*.

Die Architekt\*innen von *raumlabor* (und Kulturschaffende allgemein) waren von Kulturpolitiker\*innen aufgefordert worden „neue Erfahrungsräume“ zu schaffen, Orte aus ihrer „Funktionsgebundenheit“ zu lösen und zur „Vitalität des Städtischen“ beizutragen. (Siehe Janssen 2006; Grosse-Brockhoff 2006; Reckwitz 2014) *raumlabor* positionierten sich als „Ideengeber“ und machten sich zu Fürsprechern in der Benennung eines lokalen Missstands: die U-Bahnstation *Eichbaum*. Versuche des Austausches und die Realisierung gemeinsamer Partizipationsformate zwischen dem *Opernbauteam* und lokalen Akteur\*innen in der *Opernbauhütte* waren geprägt von Missverständnissen und Enttäuschungen. Dies lag nicht nur an dem Format „Oper“, welches von den lokalen Akteur\*innen als ein bereits von den Architekten und ihren Kooperationspartner\*innen etabliertes „top-down“-Format kritisiert wurde, sondern an einer grundsätzlichen Verschiedenheit der jeweiligen Organisationsformen: zwischen der befristeten Projektar-

beit einerseits, die geprägt ist durch Ad-Hoc-Routinen und serielle befristete Engagements und andererseits einem auf Kontinuität und Verlässlichkeit angelegten lokalen Partizipationsverständnis, welches mit der Stadtteilkonferenz eine zu diesem Zeitpunkt seit über zwei Dekaden etablierte Form gefunden hatte.

Die Aufforderung zu städte-, institutionen- und spartenübergreifenden Kooperationen und die Ausweisung von Projekten mit „Modellcharakter“ war/ist eingebettet in die Marktförmigkeit des Kunst- und Kulturbetriebs und eine grundlegende Ökonomisierung kommunaler Verwaltungen. Public-Private-Partnerships sind seit den 1990er Jahren eine bevorzugte Organisationsform kommunaler Aufgaben, die damit unter den Aspekten der Kosteneffizienz und leistungsorientierten Parametern mit verknüpften Ressourcen ausgestattet und quantitativ evaluiert werden. Mit dem Großprojekt *RUHR.2010* wurde diese öffentlich-private Aufgaben- und Organisationsstruktur wirkmächtig etabliert. Die *Eichbaumoper* war in diese politisch-ökonomische Struktur eingebettet und durch Förderprogramme wie die *Regionale Kulturpolitik* oder das räumlich etablierte Ordnungsmuster in das langfristige Vorhaben des „Strukturwandels“ integriert. Die Kooperation dreier verschiedener Theaterhäuser aus drei verschiedenen Städten und Sparten mit den Architekten von *raumlabor* wurde in diesem Zusammenhang besonders gewürdigt.

Mit dem Politikstil der „Aktivierung“, „Kooperation“ und „shared responsibility“ werden kommunale Aufgaben der Daseinsvorsorge auf eine Vielzahl von Akteuren verteilt, die allerdings nicht über die gleichen Ressourcen und Einflussmöglichkeiten verfügen. Das Projekt *Eichbaumoper* zeichnete sich durch diese Anpassungsprozesse der beteiligten Akteure, unterschiedlichen Interessen und Wechselverhältnisse zwischen kurz-, mittel- und langfristig angelegten Organisationsformen, zwischen etablierten und neuen Organisationsformen, alten und neuen Routinen und unterschiedlichen Partizipationsverständnissen aus. Dieser Politikstil der eine Vielzahl an Akteuren verbindet, bringt dieser nicht nur als Kooperierende zueinander, sondern setzt sie auch als Konkurrenten unter Druck, wie mit meiner Untersuchung deutlich wird.

Gerade Stiftungen spielen eine besondere Rolle in diesen ausdifferenzierten Akteurs- und Finanzierungsstrukturen. Sie sind flexibel in ihren Fördermöglichkeiten und Programmen und tragen dazu bei, dass Projekte wie die *Eichbaumoper* realisiert werden und Akteure wie *raumlabor* disziplinäre Grenzen erweitern können.

Gleichzeitig zeichnet sich ein heterogenes Tableau verschiedener Stiftungsstrukturen ab und weist auf mögliche unterschiedliche Partikularinteressen hin mit denen gegenwärtig und zukünftig umzugehen ist. Insbesondere die explorative Studie von Anja Hirsch zu unternehmensnahen Stiftungen bestätigt den Aktualitätswert dieser Auseinandersetzungen und Fragestellungen. (Siehe Hirsch 2019)

Dies eröffnet Möglichkeiten und auch Notwendigkeiten für die Kulturanthropologie und ihre verwandten Disziplinen sich in diese Bereiche weiter einzubringen und insbesondere eine material-semiotische methodische und methodologische Expertise fruchtbar zu machen. Beate Binder hat bereits mit ihrem Plädoyer für eine „Rechtsmobilisierung“ der Kulturanthropologie darauf hingewiesen. (Siehe Binder 2018)

Die offene Fragestellung und material-semiotisch inspirierte Perspektive meiner Untersuchung zu den Gestaltungsweisen der Architekt\*innen von *raumlabor* in künstlerisch-kuratierten Projekten, die an öffentlichen Orten statt finden, hat ermöglicht eine Bandbreite an gesellschaftlichen Bereichen und Herausforderungen in den Blick zu nehmen. Dabei habe ich nicht nur aus einer empirisch fundierten Position *raumlabor*-spezifische-Erkenntnisse aufgezeigt, sondern grundsätzlich versucht der Architektur als Disziplin gerecht werden, denn

„Architektur ist seit je her ein Feld, das den Umgang mit verschiedenen Wissensformen erfordert. Es zeichnet die Architektur aus, dass sie aus allen möglichen Wissensbereichen Elemente, Strukturen, Praktiken und Ideen aufnimmt.“ (Hauser / Kamleithner / Meyer 2011: 11)

Zu Beginn habe ich *raumlabor* im globalisierten Architekturmarkt situiert und nachvollzogen wie die Architekt\*innen sich mit ihren Projekten positionieren und positioniert werden. Dafür habe ich entlang meines relationalen Rollen- und Funktionsverständnisses den konzeptionellen Begriff „Etikett“ eingespielt. Mit dem Etikett *etablierte professionelle Underdogs* positionieren und situieren sich *raumlabor* fachlich und bringen ihre konstruktive Haltung zu Brachen und Leerständen und ihre temporären Gestaltungen ein. Der Begriff *material stories* hat mir ermöglicht das komplexe Spiel der architektonischen Codes nachzuvollziehen, welches *raumlabor* gestalterisch einsetzen, um Unikate zu schaffen.

Albena Yaneva und Brett Mommersteeg haben auf die verschiedenen „sites“ der Architekturproduktion verwiesen. Dabei benennen sie die Formation dieser „sites“ als komplexe Interaktionsprozesse zwischen Menschen und Dingen: eine Praxis des „site-ing“. Sowohl die zahlreichen Akteure der Architekturproduktion als auch die/der Forscher\*in nehmen mit diesem Verständnis eine interaktive, gestaltende Rolle ein. Dieses methodische und methodologische Konzept des „multi-site-ing“ von Yaneva und Mommersteeg habe ich mit Praktiken des „black boxing“ in Verbindung gebracht. In meinem Untersuchungsverlauf bin ich verschiedenen Praktiken des „black boxing“ begegnet – „black boxing“ mit Pappmaché, „black box“ Beauftragung und „black box“ Baugenehmigungen. Das verschleiern, verhüllen und intransparent-machen der Prozessschritte – die mitunter widersprüchlich und konfliktgeladen sind – sind taktische und strategische Praktiken der Erfolgsabsicherung in der Architekturproduktion. Gerade deshalb ist es um so bedeutsamer Wege zu finden, die im Sinne aller beteiligten Akteure sind, Architekturproduktionen zu befragen, weiterhin demokratisch herauszufordern oder in Anlehnung an Alexa Färber „(be)greifbar(er) zu machen“. (Siehe Färber 2010, 2013).

Ich ende an dieser Stelle mit einem wegweisenden Zitat der Kulturkritikerin Rebecca Solnit aus ihrem Essay „Die Ideologie der Isolation“:

„Natürlich gibt es so etwas wie Gesellschaft, und Sie befinden sich mittendrin. Jenseits davon, darunter und darüber, drum herum, in ihr und in uns existieren ökologische Systeme, innerhalb derer Gesellschaft existiert und mit denen sie häufig kollidiert. Ökologisches Denken benennt Wechselbeziehungen und Vernetzungen von Dingen.“ (Solnit 2019: 83)

## 7 – Fotografischer Anhang



Bild 1: U-Bahnstation *Eichbaum*, Winter 2008 / 2009, © Guntram Walter



Bild 2: U-Bahnstation *Eichbaum*, Winter 2008 / 2009, © Guntram Walter



Bild 3: *Opernbauhütte*, Winter 2008 / 2009, © Guntram Walter



Bild 4: *Opernbauhütte*, Winter 2008 / 2009, © Guntram Walter



Bild 5: „Experiment auf der Leiter“, © Katrin Klitzke



Bild 6: Probe mit Statist\*innen, © Katrin Klitzke





Bild 7: Aufbau der Tribüne und Bühne bei U-Bahnbetrieb, © Guntram Walter

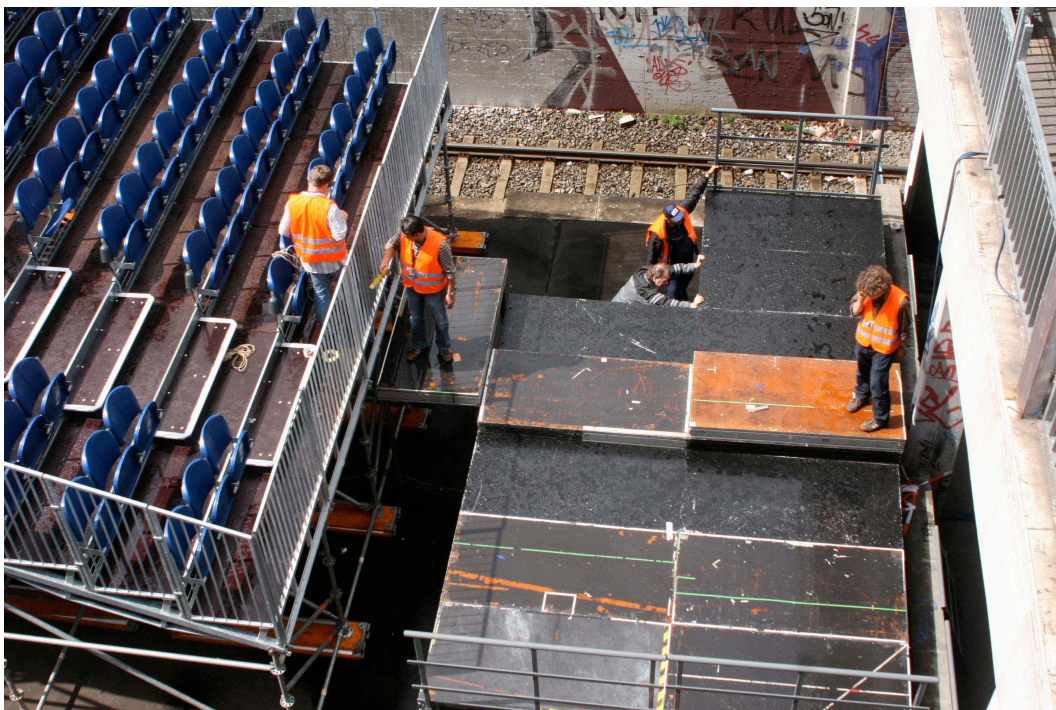


Bild 8: Aufbau der Tribüne und Bühne bei U-Bahnbetrieb, © Katrin Klitzke



Bild 9: Jan Liesegang auf der Tribüne, © Katrin Klitzke



Bild 10: Sonderzug „Eichbaumoper“, © Katrin Klitzke



Bild 11: Graffiti-Workshop, © Katrin Klitzke



Bild 12 Lesung, © Katrin Klitzke



Bild 13: „Temporäre Kunsthalle Eichbaum“, © Katrin Klitzke



Bild 14: Musikalischer Aufbau mit Flügel, © Guntram Walter



Bild 15: Operaufführung, © Guntram Walter



Bild 16: Premierenfeier, © Guntram Walter



Bild 17: *Chaise Bordelaise*, © raumlaborberlin



Bild 18: *Küchenmonument*, © raumlaborberlin



Bild 19: Ausstellung zur *Eichbaumoper*, Aedes Architekturforum Berlin, © Aedes

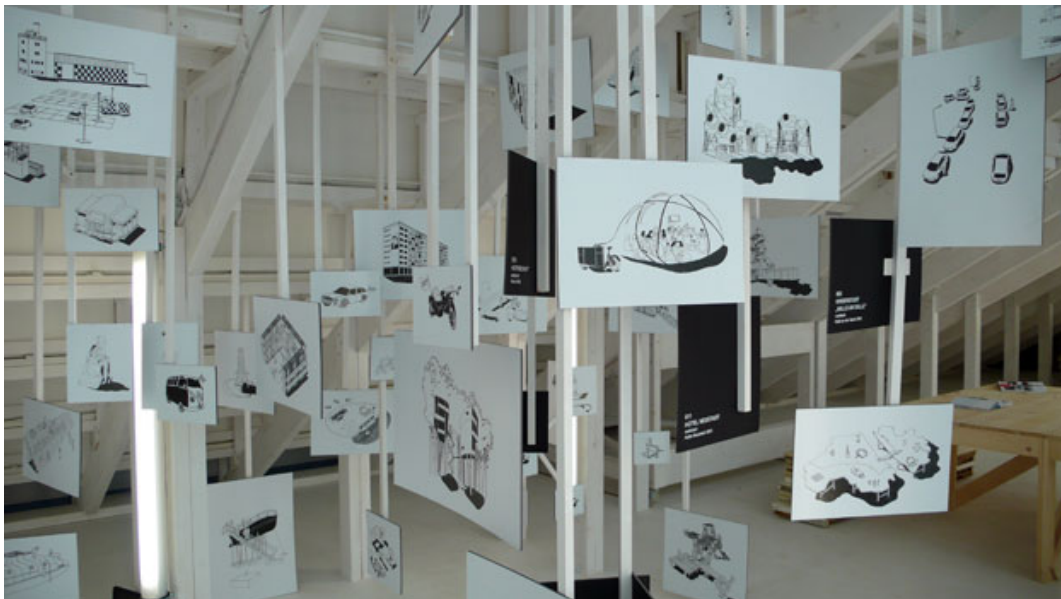


Bild 20: Werkausstellung „Bye bye Utopia“, Kunsthaus Bregenz, © raumlaborberlin



Bild 21: Werkausstellung „Bye bye Utopia“, Kunsthaus Bregenz, © raumlaborberlin



## 8 – Daten- und Quellenmaterial

### Forschungsnotizen

Klitzke, 2008 bis 2012; 2013 bis 2014.

### Interviews mit Architekten von *raumlaborberlin*

Andreas Krauth, freier Mitarbeiter von *raumlaborberlin* in den Projekten *Eichbaumoper*, *Eichbaum-Countdown*, *Odyssee Europa*, 28.12.2010, in einer Kneipe, Berlin.

Matthias Rick, Architekt von *raumlaborberlin*, 21.05.2009, in der Projektwohnung, Mülheim an der Ruhr.

Matthias Rick und Jan Liesegang, Architekten von *raumlaborberlin*, 24.09.2009, in der Nähe vom „raumlabor“, draußen am Kanal, Berlin.

### Interviews mit Mitarbeiter\*innen des *Opernbauteams*

Bernadette La Hengst, freie Librettistin und Komponistin der *Eichbaumoper*, 12.06.2009, in der Projektwohnung, Mülheim an der Ruhr.

Felix Leuschner, freier Komponist der *Eichbaumoper*, 02.07.2009, in der Projektwohnung, Mülheim an der Ruhr.

Michael Lüdiger, technischer Leiter der *Eichbaumoper* und Angestellter beim *Schauspiel Essen*, 08.06.2009, auf der Tribüne an der U-Bahnstation *Eichbaum*, Mülheim an der Ruhr.

Miriam Michel, freie Dokumentarfilmerin der *Eichbaumoper*, 28.06.2009, in ihrer Wohnung, Bochum.

Ulrike Seybold, freie Projektmitarbeiterin im Rechercheteam der *Eichbaumoper*, 10.06.2009, in der *Opernbauhütte*, U-Bahnstation *Eichbaum*, Mülheim an der Ruhr.

Isidora Žebeljan, freie Komponistin und Boris Čičovački, freier Librettist der *Eichbaumoper*, 11.06.2009, in der Projektwohnung, Mülheim an der Ruhr.

### **Interviews mit Beteiligten, Anwohner\*innen und Statist\*innen der *Eichbaumoper***

Marion Müller, Leiterin eines lokalen Jugendzentrums, 29.06.2009, im Jugendzentrum; die Interviewpartnerin ist auf ihre Bitten vollständig anonymisiert.

Philip Scharf und Lena Schmidt, junge Erwachsene, Anwohner\*innen, Juso-Aktivist, 26.05.2009, in der *Opernbauhütte*, U-Bahnstation *Eichbaum*, Mülheim an der Ruhr; Lena Schmidt ist anonymisiert.

Mats W. und Maurice Z., junge Erwachsene, DJs bei *Juso*-Parties in der *Opernbauhütte*, 22.05.2009, vor der *Opernbauhütte*, U-Bahnstation *Eichbaum*, Mülheim an der Ruhr. (erstes Kurzinterview); die Interviewpartner sind auf ihre Bitten teilanonymisiert.

Mats W., Maurice Z. und Maurice Mutter Frau Z., 27.05.2009, DJs bei den *Juso*-Parties in der *Opernbauhütte*, in ihrem Garten, Mülheim an der Ruhr.

Ursula S. und ihre Mutter Frau H., Anwohnerinnen und Statistinnen bei der *Eichbaumoper*, 02.07.2009, in ihrem Garten, Mülheim an der Ruhr; die Interviewpartnerinnen sind teilanonymisiert.

Guntram Walter, freier Fotograf, 22.05.2009, vor der *Opernbauhütte*, U-Bahnstation *Eichbaum*, Mülheim an der Ruhr.

### **Experteninterview**

Lukas Feireiss, Publizist, Kurator, 28.09.2010, in der Kantine von seinem Studio, Berlin.

## **Audioaufzeichnungen**

raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen, Landesinitiative StadtBauKultur (2009): Symposium *Theater baut Stadt*, 29.01.2009, Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, digitale Audioaufzeichnung.

raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (2009): Pressekonferenz zur *Eichbaumoper*, 18.06.2009, U-Bahnstation *Eichbaum*, Mülheim an der Ruhr, digitale Audioaufzeichnung.

Benjamin Förster-Baldenius, Werkvortrag zu *raumlaborberlin*, 19.05.2011, Masterstudiengang *Urban Design / Städtebau*, Veranstaltungsreihe: *Feste feiern. Kollektivierungen urbaner Praxis*, Hafen City Universität Hamburg, digitale Audioaufzeichnung.

## **Videoclips und Filme**

Deuflhard, Amelie (2010): *Die Eichbaumoper von raumlaborberlin*, *Aedes Architekturforum Berlin*, [online] <https://cms.baunetz.de/cms/aedes/de/videodetail?id=583231>; Video-Clip Min. 3.12 bis Min. 4.38 [12.03.2021].

raumlaborberlin, Rieger, Florian (2007): *U(topie)18*, Dokumentarfilm, [DVD].

raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (2009): *Eichbaumoper*, Videodokumentation, [DVD].

## **Weitere Quellen von und zu Projekten von raumlaborberlin**

Aedes Architekturforum (2007): *Die Klimamaschine. Eine optimistische Forschungsmaschine für das gesellschaftliche Verhältnis zum Klimawandel*, [online] <https://www.aedes-arc.de/cms/aedes/de/programm?id=373669> [02.03.2020].

Bader, Markus, Baurherrn, Oliver, Szredzer, Kuba, Voinea, Raluca und Koch, Katharina (2011): *The Knot. An experiment on collaborative art in public urban space*, Berlin: Jovis Verlag.

Baukultur Nordrhein-Westfalen e. V., Projekte, *Eichbaumoper*, [online]  
<https://baukultur.nrw/projekte/eichbaumoper/?it=projekte/eichbaumoper/> [29.03.2021].

Duisburger Akzente, *Wettbewerb Paradoxien des Öffentlichen*, [online]  
[http://www.duisburger-akzente.de/archiv\\_2008/de/wettbewerb\\_paradoxien\\_detail.php](http://www.duisburger-akzente.de/archiv_2008/de/wettbewerb_paradoxien_detail.php)  
[28.03.2018].

Fondazione La Biennale di Venezia (2010): *The Kitchen Monument, The Generator, Chaise Bordelaise*, People meet in Architecture, Short Catalog, Biennale Architettura 2010, S. 38.

Gervers, Peer (2009): Ein schwarzes Loch, in: raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (Hrsg.), *Die Eichbaum\_er, Die Zeitung zur Eichbaumoper*, 1. Ausgabe, April 2009, S. 11.

Kunsthaus Bregenz (2010): *BYE BYE UTOPIA*, raumlaborberlin, KUB Programmheft 10.03., S. 14-21.

La Hengst, Bernadette (2009): Entgleisung. Eine Kammeroper, in: raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (Hrsg.), *Die Eichbaum\_er, Die Zeitung zur Eichbaumoper*, 2. Ausgabe, Juni 2009, S. 11.

Liesegang, Jan, Rick, Matthias (2009): Von der Utopie eine Oper zu bauen, in: raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (Hrsg.), *Die Eichbaum\_er, Die Zeitung zur Eichbaumoper*, 1. Ausgabe, April 2009, S. 6.

Lieske, Birgit (2009): Wirklich ein Unort, in: raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (Hrsg.), *Die Eichbaum\_er, Die Zeitung zur Eichbaumoper*, 1. Ausgabe, April 2009, S. 12.

Manz, Michael (2009): Brücken bauen! Oder: Abreißen und neu bauen!, in: raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (Hrsg.), *Die Eichbaum\_er, Die Zeitung zur Eichbaumoper*, 1. Ausgabe, April 2009, S. 11.

Merk, Elisabeth (2002): Vorwort, in: raumlaborberlin, Stadt Halle (Hrsg.), *Kolorado-Neustadt. Perspektiven für Halle-Neustadt*, S. 5, [online]

[https://raumlabor.net/wp-content/uploads/2005/12/kolorado\\_booklet.pdf](https://raumlabor.net/wp-content/uploads/2005/12/kolorado_booklet.pdf) [29.03.2021].

Mies van der Rohe Award, European Prize for Contemporary Architecture, *The Kitchen-monument*, [online] <https://miesarch.com/work/1182> [29.03.2021].

raumlaborberlin (2002): Kolorado-Neustadt. Perspektiven für Halle-Neustadt, in: raumlaborberlin, Stadt Halle (Hrsg.), Kolorado-Neustadt. Perspektiven für Halle-Neustadt [online]

[https://raumlabor.net/wp-content/uploads/2005/12/kolorado\\_booklet.pdf](https://raumlabor.net/wp-content/uploads/2005/12/kolorado_booklet.pdf) [29.03.2021].

raumlabor\_berlin (2003): Stimmen aus dem Off. raumlabor\_berlin im Gespräch mit archplus, in: archplus Verlag GmbH (Hrsg.), *archplus. Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, 36. Jahrgang, Band 167, Aachen: Archplus Verlag GmbH, S. 16-21.

raumlaborberlin (2006a): Das Küchenmonument, [online]

[https://raumlabor.net/wp-content/uploads/2006/06/kmo\\_weba4.pdf](https://raumlabor.net/wp-content/uploads/2006/06/kmo_weba4.pdf) [29.03.2021]

raumlaborberlin (2006b), Giardini Treasure Map, [online]

<https://raumlabor.net/Giardini-treasure-map/> [29.03.2021].

raumlaborberlin, Peanutz Architekten (2007): *Dolmusch X-press. Jetzt fahre ich! Simdi ben kullaniyorum!*, Berlin: extra Verlag.

raumlaborberlin, Maier, Julia, Heidelberger Kunstverein (2008a): *acting in public*, Berlin: Jovis Verlag.

raumlaborberlin (2008b), *Architecture beyond building – Stick on City*, [online]

<https://raumlabor.net/architecture-beyond-building-stick-on-city/> [29.03.2021].

raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (2009a): *Die Eichbaum\_er, Die Zeitung zur Eichbaumoper*, 1. Ausgabe, April 2009.

raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (2009b): *Die Eichbaum\_er, Die Zeitung zur Eichbaumoper*, 2. Ausgabe, Juni 2009.

raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (2009c): *Die Eichbaumoper*, Programmheft.

raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen, StadtBauKultur NRW (2009d): Flyer zum Symposium *Theater baut Stadt*, 29.01.2009, Gelsenkirchen.

raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (2010a): *Die Eichbaum\_er, Die Zeitung zur Eichbaumoper*, 3. Ausgabe, Januar 2010.

raumlaborberlin (2010b): The Generator, [online]  
<https://raumlabor.net/the-generator/> [29.03.2021].

raumlaborberlin, Awards, [online]  
<https://raumlabor.net/awards/> [29.03.2021]

raumlaborberlin, BYE BYE UTOPIA, [online]  
<https://raumlabor.net/bye-bye-utopia/> [29.03.2021].

raumlaborberlin, Collaborators, [online]  
<https://raumlabor.net/collaborators/> [29.03.2021]

raumlaborberlin, Odyssee Europa, [online]  
<https://raumlabor.net/odyssee-europa/> [29.03.2021].

Redaktion (2009): Aktionsknoten Eichbaum, in: raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (Hrsg.), *Die Eichbaum\_er, Die Zeitung zur Eichbaumoper*, 2. Ausgabe, Juni 2009, S. 18.

Reich, Sabine (2009): Stadt Theater: Magische Räume, in: raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (Hrsg.), *Die Eichbaum\_er, Die Zeitung zur Eichbaumoper*, 1. Ausgabe, April 2009, S. 4.

Rick, Matthias (2010): Reale Utopie, in: raumlaborberlin, Kultur im Ringlokschuppen Ruhr e.V., Musiktheater im Revier, Schauspiel Essen (Hrsg.), *Die Eichbaum\_er, Die Zeitung zur Eichbaumoper*, 3. Ausgabe, Januar 2010, S. 11.

Schauspiel Essen (2008): Die Stadt auch in Zukunft bewohnbar machen, in: Theater und Philharmonie Essen GmbH (Hrsg.), *Der Spielplan 2008/2009*, S. 2.

Senatsverwaltung für Stadtentwicklung (2010): *Urban Intervention Award 2010*, Berlin: Oktoberdruck.

Thalia Theater Halle (2004): *Hotel Neustadt*, Berlin Alexander Verlag.

Ulbricht, Margitta (2016): Zug für die Mülheimer Opernbauhütte ist abgefahren, Westdeutsche Allgemeine Zeitung, [online] <https://www.waz.de/staedte/muelheim/zug-fuer-die-muelheimer-opernbauhuette-ist-abgefahren-id11759635.html> [29.03.2021].

Weber, Anselm (2008): Liebes Publikum, in: Theater und Philharmonie Essen GmbH (Hrsg.), *Der Spielplan 2008/2009*, S. 3.

Walter, Guntram (2009): *Eichbaum – eine semantische Verzahnung*, Erkrath: Selbstverlag daspixeletc.

## Weitere Internetquellen

Aedes Architekturforum [online]  
<https://cms.baunetz.de/cms/aedes/de> [29.03.2021].

ARCH +, Über uns, [online]  
<https://www.archplus.net/home/about/229,0,1,0.html> [29.03.2021].

Architektur-Biennale Venedig, Information und Tickets, [online]  
<https://www.labiennale.org/en/architecture/2021/information#tickets> [09.09.2020].

Baugesetzbuch [online]  
[https://www.gesetze-im-internet.de/bbaug/\\_3.html](https://www.gesetze-im-internet.de/bbaug/_3.html) [25.10.2020].

Baunetz Wochenschau, Architektur nicht nur für Architekten, Ausstellung „Testify!“ im DAZ in Berlin (2011), [online]  
[https://www.bauwelt.de/dl/746881/bw\\_2012\\_9\\_0004-0005.pdf](https://www.bauwelt.de/dl/746881/bw_2012_9_0004-0005.pdf) [29.03.2021].

Bregenz Tourismus und Stadtmarketing GmbH, Natürlich Pfänder, [online]  
<https://www.bregenz.travel/pfaender/> [29.03.2021].

Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, Modellvorhaben Mülheim an der Ruhr, U-Bahnstation Eichbaum, [online]  
<https://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/FP/ExWoSt/Forschungsfelder/2009/JugendlicheImStadtquartier/Modellvorhaben/MuehlheimRuhrEichbaum.html?nn=430172>  
[04.05.2019].

Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat, Architektur-Biennalen (2020), [online]  
<https://www.bmi.bund.de/DE/themen/bauen-wohnen/stadt-wohnen/stadtentwicklung/baukultur/biennalen/biennalen-artikel.html> [29.03.2021].

Bund Deutscher Architekten und Architektinnen, Aufgaben und Ziele (2021), [online]  
<https://www.bda-bund.de/aufgaben-und-ziele/> [29.03.2021].

Bundesstiftung Baukultur, Preis Soziale Stadt, [online]  
<https://www.bundesstiftung-baukultur.de/preiseintrag/preis-soziale-stadt> [29.03.2021].

Bundesverband Wohnen und Stadtentwicklung, Preis Soziale Stadt, [online]  
<https://www.preis-soziale-stadt.de/> [29.03.2021].

Container City, [online]  
<http://www.containercity.com/> [29.03.2021]

Duisburger Akzente, Archiv, [online]  
<http://www.duisburger-akzente.de/de/archiv.php> [29.03.2021].

European Commission, European Capitals of Culture, [online]  
<https://ec.europa.eu/culture/policies/culture-cities-and-regions/european-capitals-culture>  
[29.03.2021].

Kommunale Gemeinschaftsstelle für Verwaltungsmanagement, Über uns, [online]  
<https://www.kgst.de/web/guest/ueber-uns> [29.03.2021].

Kulturstiftung des Bundes, Fonds Heimspiel, [online]



[https://www.kulturstiftung-desbundes.de/de/projekte/bild\\_und\\_raum/detail/heimspiel.html](https://www.kulturstiftung-desbundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/heimspiel.html) [02.07.2019].

Kunsthaus Bregenz, Architektur, [online]

<https://www.kunsthhaus-bregenz.at/ueber-uns/architektur/> [29.03.2021].

Internationale Bauausstellung Emscher Park, [online]

[http://www.iba-emscherpark.de/pageID\\_2507085.html](http://www.iba-emscherpark.de/pageID_2507085.html) [28.03.2018].

Initiativkreis Europäische Metropolregionen in Deutschland, [online]

<http://www.deutsche-metropolregionen.org/ueber-ikm/hintergrund/> [29.03.2021].

Initiativkreis Ruhr, Wir gestalten das Ruhrgebiet. Unsere Ziele, [online]

<https://i-r.de/initiativkreis/unsere-ziele> [29.03.2021].

Material Stories, Architekturbüro, Hamburg, [online]

<https://www.materialstories.com/> [29.03.2021].

Musiktheater im Revier, Baukunst, [online]

<https://musiktheater-im-revier.de/#!/de/general/baukunst/> [19.03.2018].

Regionale Kulturpolitik Nordrhein-Westfalen, Kulturregion Ruhrgebiet, [online]

<https://www.regionalekulturpolitiknrw.de/die-kulturregionen/ruhrgebiet/>  
[29.03.2021].

Ringlokschuppen Ruhr, Profil, [online]

<http://www.ringlokschuppen.ruhr/das-haus/der-ringlokschuppen-ruhr-heute>  
[29.03.2021].

Ruhrtriennale, [online]

<https://www.ruhrtriennale.de/de/geschichte> [03.06.2017].

Ruhr Tourismus GmbH, Route der Industriekultur, [online]

<https://www.ruhr-tourismus.de/de/industriekulturruhr/route-der-industriekultur.html>  
[29.03.2021].

Stadt Gelsenkirchen, Musiktheater im Revier, [online]

[https://www.gelsenkirchen.de/de/kultur/theater\\_und\\_musik/musiktheater\\_im\\_revier\\_mir/index.aspx](https://www.gelsenkirchen.de/de/kultur/theater_und_musik/musiktheater_im_revier_mir/index.aspx) [29.03.2021].

Stadt Mülheim an der Ruhr, Kinder- und Jugendarbeit[online]

[https://www.muelheim-ruhr.de/cms/kinder\\_\\_jugend1.html](https://www.muelheim-ruhr.de/cms/kinder__jugend1.html) [29.03.2021].

Theater und Philharmonie Essen, [online]

<https://www.theater-essen.de/tup/unternehmen/> [29.03.2021].

## 9 – Literatur- und Quellenverzeichnis

Adam, Jens, Vosterau, Asta (2014): Formationen des Politischen. Überlegungen zu einer Anthropologie politischer Felder, in: Adam, Jens, Vosterau, Asta (Hrsg.), *Formationen des Politischen. Anthropologie politischer Felder*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 7-32.

Adloff, Frank (2014): Philanthropisches Handeln in den USA und Deutschland: Zwischen Elitenreproduktion und Zivilgesellschaft, in: Lauterbach, Wolfgang, Hartmann, Michael und Ströing, Miriam (Hrsg.), *Reichtum, Philanthropie und Zivilgesellschaft*, Wiesbaden: Springer Verlag, S. 181-197.

Arbeitsgruppe „Zukunft von Theater und Oper in Deutschland“ (2004): Zwischenbericht, (11. Dezember 2002), in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004, Thema: Theaterdebatte*, Band 4, Essen: Klartext Verlag, S. 343-352.

Articus, Stephan (2004): Geleitwort des Deutschen Städtetages, in: Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hrsg.), *Kulturfinanzbericht 2003*, Wiesbaden, S. 6. [online] [https://www.statistischebibliothek.de/mir/receive/DESerie\\_mods\\_00000408](https://www.statistischebibliothek.de/mir/receive/DESerie_mods_00000408) [29.03.2021].

Badura, Jens, Mokre, Monika (2011): Von der Kulturpolitik zum Kulturmanagement. Anmerkungen zu einem Paradigmenwechsel, in: Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid, van den Berg, Karen, Höhne, Steffen, Keller, Rolf, Mandel, Birgit, Tröndle, Martin und Zembylas, Tasos (Hrsg.), *Kulturmanagement und Kulturpolitik. Jahrbuch für Kulturmanagement 2011*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 53-68.

Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*, Oakland, CA: University of California Press.

Benz, Arthur, Lütz, Susanne, Schimanek, Uwe und Simonis, Georg (2007): Einleitung, in: Ders. (Hrsg.), *Handbuch Governance. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendungsfelder*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 9-25.

Berking, Helmut, Richard, Faber (2002): *Städte im Globalisierungsdiskurs*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH.

Bielefeld, Bert (2014): *Architekturdarstellung*, Basel: Birkhäuser Verlag.

Binder, Beate (2009): *Streitfall Stadtmitte. Der Berliner Schlossplatz*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.

Ders. (2017): „Die Entscheidung wird in der Zeit ausgelöst“. Kommentar zu Lucius Burkhardts „Wer plant die Planung?“, in: *Zeitschrift sub-urban*, Band 5, Heft 1 / 2 , S. 125-130, [online] <https://zeitschrift-suburban.de/sys/index.php/suburban/article/view/292> [29.03.2021]

Ders. (2018): Rechtsmobilisierung. Zur Produktivität der Rechtsanthropologie für eine Kulturanthropologie des Politischen, in: Rolshoven, Johanna, Schneider, Ingo (Hrsg.), *Dimensionen des Politischen. Ansprüche und Herausforderungen der Empirischen Kulturwissenschaft*, Berlin: Neofelis Verlag, S. 51-61.

Ders., Hess, Sabine (2013): Eingreifen, kritisieren, verändern. Genealogien engagierter Forschung in Kulturanthropologie und Geschlechterforschung, in: Binder, Beate, von Bose, Friedrich, Ebell, Katrin, Hess, Sabine und Keinz, Anika (Hrsg.), *Eingreifen, Kritisieren, Verändern!? Interventionen ethnographisch und gendertheoretisch*, Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, S. 22-54.

Bishop, Peter, Williams, Lesley (2012): *The Temporary City*, London, New York: Routledge.

Blotevogel, Hans H., Güntner, Simon (1999): Regionalmarketing für das Ruhrgebiet – eine Einführung, in: Kommunalverband Ruhrgebiet (Hrsg.), *Regionalmarketing für das Ruhrgebiet: Internationale Erfahrungen und Bausteine für eine Region mit Zukunft*, „Strukturwandel an der Ruhr im internationalen Vergleich“. Ein Projekt des Initiativkreises Ruhrgebiet, Ruhrgebiet: ohne Angabe, S. 11-22.

Blumer, Herbert (1969): *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Boudon, Philippe (1971): *Die Siedlung Pessac – 40 Jahre Wohnen à Le Corbusier. Sozioarchitektonische Studie*, Bauwelt Fundamente 28, Gütersloh: Bertelsmann Fachverlag.

Bourdieu, Pierre (1992): *Homoacademicus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brüggemann, Walter (1979): *Im Spannungsfeld der Baustelle: Bauherr, Architekt, Unternehmer*, Köln-Braunsfeld: R. Müller Verlag.

Burckhardt, Lucius, Förderer, Walter (1972): *Bauen ein Prozess*, Teufen: Verlag Arthur Niggli AG.

Ders. (2004a, orig. 1967): Bauen – ein Prozeß ohne Denkmalspflichten, in: Schmitz, Martin, Fezer, Jesko (Hrsg.), *Wer plant die Planung? Architektur, Politik und Mensch*, Berlin: Martin Schmitz Verlag, S. 26-45.

Ders. (2004b, orig. 1970): Politische Entscheidungen der Bauplanung, in: Schmitz, Martin, Fezer, Jesko (Hrsg.), *Wer plant die Planung? Architektur, Politik und Mensch*, Berlin: Martin Schmitz Verlag, S. 45-58.

Ders. (2004c, orig. 1978): Kommunikation und gebaute Umwelt, in: Schmitz, Martin, Fezer, Jesko (Hrsg.), *Wer plant die Planung? Architektur, Politik und Mensch*, Berlin: Martin Schmitz Verlag, S. 88-99.

Ders. (2004d orig. 1988): Landschaft und Automobil, in: Schmitz, Martin, Fezer, Jesko (Hrsg.), *Wer plant die Planung? Architektur, Politik und Mensch*, Berlin: Martin Schmitz Verlag, S. 346-354.

Ders. (2012a, orig. 1980): Design ist unsichtbar, in: Blumenthal, Silvan, Schmitz, Martin (Hrsg.), *Design ist unsichtbar. Entwurf, Gesellschaft & Pädagogik*, Berlin: Martin Schmitz Verlag, S. 13-25.

Ders. (2012b, orig. 1982): Der kleinstmögliche Eingriff, in: Ritter, Martin, Schmitz, Martin (Hrsg.), *Der kleinstmögliche Eingriff oder die Rückführung der Planung auf das Planbare*, Berlin: Martin Schmitz Verlag, S. 167-174.

Ders. (2013): Endprodukt des Planens: Der Plan, in: Ritter, Markus, Schmitz, Martin (Hrsg.), *Der kleinstmögliche Eingriff oder die Rückführung der Planung auf das Planbare*, Berlin: Martin Schmitz Verlag, S. 44-56.

Burelli, Augusto Romano (2012): Architektur nur für Tasteninstrumente, in: Meuser, Natascha (Hrsg.), *Architekturzeichnungen. Handbuch und Planungshilfe*, Berlin: DOM publishers, S. 20-39.

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (2012): *10 Jahre Stadtumbau Ost – Berichte aus der Praxis*, 5. Statusbericht Stadtumbau Ost, [online]

[https://www.staedtebaufoerderung.info/StBauF/SharedDocs/Publikationen/StBauF/StadtumbauOst/Statusbericht5.pdf;jsessionid=A8EDA9BC231BF99D02B9DA2A3632ACBA.live21324?\\_\\_blob=publicationFile&v=1](https://www.staedtebaufoerderung.info/StBauF/SharedDocs/Publikationen/StBauF/StadtumbauOst/Statusbericht5.pdf;jsessionid=A8EDA9BC231BF99D02B9DA2A3632ACBA.live21324?__blob=publicationFile&v=1) [29.03.2021]

Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit (2016): *Quartiersmanagement Soziale Stadt. Eine Arbeitshilfe für die Umsetzung vor Ort*, [online]

[https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/downloads/DE/publikationen/themen/bauen/wohnen/soziale-stadt-quartiersmanagement.pdf?\\_\\_blob=publicationFile&v=2](https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/downloads/DE/publikationen/themen/bauen/wohnen/soziale-stadt-quartiersmanagement.pdf?__blob=publicationFile&v=2) [29.03.2021]

Bundesverband Deutscher Stiftungen e. V. (2009): *Stiftungskooperationen in Deutschland. Kurzstudie*, Berlin: Selbstverlag des Verbandes, [online]

[https://shop.stiftungen.org/media/mconnect\\_uploadfiles/s/t/studie\\_stiftungskooperationen.pdf](https://shop.stiftungen.org/media/mconnect_uploadfiles/s/t/studie_stiftungskooperationen.pdf) [29.03.2021]

Bürk-Matsunami, Thomas (2005): The Great World of London oder: Mister Mayhew meets Monster Metropolis, in: Lindner, Rolf, Ege, Moritz (Hrsg.), *Die Zivilisierung der urbanen Nomaden. Henry Mayhew, die Armen von London und die Modernisierung der Lebensform*, Berliner Blätter, Sonderheft 35/2005, Münster, Hamburg, Berlin, London: LIT-Verlag, S. 25-42.

Bührmann, Annika (2013): Dossier *Short Story*, unveröffentlichtes Manuskript.

Cilento, Karen (2010): *12th International Architecture Exhibition Venice*, [online]

<https://www.archdaily.com/73301/12th-international-architecture-exhibition-venice> [29.03.2021].

Cuff, Dana (1992): *Architecture. The Story of Practice*, Cambridge: The MIT Press.

Debord, Guy (1990, orig.1958): Theorie des Umherschweifens, in: Ders. (Hrsg.), *Der große Schlaf und seine Kunden. Situationistische Texte zur Kunst*, Hamburg: Edition Nautilus, S. 33-40.

Degele, Nina, Nierman, Debora (2021): *Etablierte Außenseiter. Über Reproduktion und Transformation ethnografischen Wissens in der US-Amerikanischen Soziologie*, [online] <https://www.sociologie.uni-freiburg.de/forschung/laufende-forschungsprojekte/etablierte-aussenseiter-ueber-reproduktion-und-transformation-ethnografischen-wissens-in-der-us-amerikanischen-soziologie> [29.03.2021].

Deinet, Ulrich (1999): *Sozialräumliche Jugendarbeit. Eine praxisbezogene Anleitung zur Konzeptentwicklung in der Offenen Kinder- und Jugendarbeit*, Opladen: Leske + Budrich.

Denzin, Norman K. (2001): *Interpretive Interactionism*, 2. Aufl., Thousand Oaks, London, New Dehli: Sage Publications.

Deuflhard, Amelie, Krempf-Klieeisen, Sophie, Oswald, Philipp, Lilienthal, Matthias und Müller, Harald (2006): *Volkspalast. Zwischen Aktivismus und Kunst*, Berlin: Verlag Theater der Zeit.

Deuflhard, Amelie (2015): Kultur institutionell oder projektbezogen fördern?, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2014, Neue Kulturförderung*, Band 14, Essen: Klartext Verlag, Essen, S. 55-60.

Deutsche Bauzeitschrift (1969): *Werner Ruhnau. Versammlungsstätten*, Gütersloh: Bertelsmann Fachverlag.

Deutscher Bundestag (2004): *Städtebaulicher Bericht der Bundesregierung 2004, Nachhaltige Stadtentwicklung – ein Gemeinschaftswerk*, Drucksache 15/4610, [online] <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/15/046/1504610.pdf> [29.03.2021].

Ders. (2007): *Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“*, Drucksache 16/7000, [online] <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf> [29.03.2021].

Dinkla, Söke (2006): *PubliCity. Constructing the Truth. Kunst im öffentlichen Raum*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.

Ders. (2008): Über die Selbstorganisation des Öffentlichen, in: Dinkla, Söke, Janssen, Karl (Hrsg.), *Paradoxien des Öffentlichen. Über die Selbstorganisation des Öffentlichen*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst., S. 10-17.

Draeger, Susan (2010): *Wiederverwendbare Gebäudetypen für temporäre Gewerbebauten*, Dissertationsschrift, Fakultät VI Planen Bauen Umwelt der Technischen Universität Berlin, [online] <http://dx.doi.org/10.14279/depositonce-2369> [29.03.2021].

Doßmann, Axel, Wenzel, Jan und Wenzel, Kai (2006): *Architektur auf Zeit. Baracken, Pavillons, Container*, Berlin: b\_books Verlag.

Eckhardt, Emanuel (2007): Der Leuchtkörper am Bodensee, in: *Vorarlberg*, Merian Heft 02/2007, Hamburg: Jahreszeiten Verlag, S. 50-57.

Eisinger, Angelus (2008): Stop making sense, in: Geiser, Reto (Hrsg.), *Explorations in Architecture. Teaching, Design, Research*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag. Deutsche Fassung, [online]

[http://explorationsinarchitecture.ch/pages/resources/uploads/115/Eisinger\\_DT.pdf](http://explorationsinarchitecture.ch/pages/resources/uploads/115/Eisinger_DT.pdf)  
[29.03.2021].

Europäische Union (2006): Amtsblatt der EU, L 304/1: Beschluss Nr. 1622/2006/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 24. Oktober 2006 über die Einrichtung einer Gemeinschaftsaktion zur Förderung der Veranstaltung *Kulturhauptstadt Europas* für die Jahre 2007 bis 2019, [online] <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32006D1622&from=EN>  
[29.03.2021].

Ders. (2013): Kulturhauptstädte Europas: Erfolgsstrategien und langfristige Auswirkungen, Studie, Ausschuss für Kultur und Bildung des Europäischen Parlaments [online] <http://www.europarl.europa.eu/studies> [29.03.2021].

Färber, Alexa (2005): *Hotel Berlin. Formen urbaner Mobilität und Verortung*, Berliner Blätter, Ethnographische und ethnologische Beiträge, Heft 37/2005, Münster, Hamburg, Berlin, London: LIT Verlag.

Ders. (2006): *Weltausstellung als Wissensmodus. Ethnographie einer Repräsentationsarbeit*, Berlin: LIT Verlag.



Ders. (2008): Urban Imagineering in der postindustriellen Stadt: Zur Plausibilität Berlins als Ost-West-Drehscheibe, in: Biskup, Thomas, Schalenberg, Marc (Hrsg.), *Selling Berlin. Imagebildung und Stadtmarketing von der preußischen Residenz bis zur Bundeshauptstadt*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 279-296.

Ders. (2010): Greifbarkeit der Stadt: Überlegungen zu einer stadt- und wissensanthropologischen Erforschung stadträumlicher Aneignungspraktiken, in: *dérive – Verein für Stadtforschung* (Hrsg.), *Understanding Stadtforschung*, Nr. 40/41, Wien, S. 100-105.

Ders. (2013): Anthropologie der Stadt und / oder Akteurnetzwerkforschung? Zur Greifbarkeit der Stadt und ihrer kulturwissenschaftlichen Erforschbarkeit, in: Rolshoven, Johanna, Omahna, Manfred (Hrsg.), *Reziproke Räume. Texte zu Kulturanthropologie und Architektur*, Marburg: Jonas Verlag, S. 50-64.

Ders. (2014a): Low-budget Berlin: towards an understanding of low-budget urbanity as assemblage, in: *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society* 2014, 7, Oxford: Oxford University Press, S. 119-136.

Ders. (2014b): Wer macht mit – wer hat welche Zeit? Überlegungen zur „Aktivierung“ im Stadtteil am Beispiel einer Berliner MieterInnen-Initiative, in: Laister, Judith, Makovec, Margerethe, Lederer, Anton (Hrsg.), *The Art of Urban Intervention – Die Kunst des urbanen Handelns*, Wien: Löcker Verlag, S. 253-263.

Feireiss, Kristin (2015): „Mir geht es darum, Erlebnisräume zu schaffen.“, in: Merker, Jeannette, Rambow, Riklef (Hrsg.), *Architektur als Exponat. Gespräche über das Ausstellen*, Berlin: Jovis Verlag, S. 54-65.

Feuerstein, Christiane Fitz, Angelika (2009): *Wann begann temporär? Frühe Stadtinterventionen und sanfte Stadterneuerung in Wien*, Wien, New York: Springer-Verlag.

Fezer, Jesko, Wieder, John (2004): Raum begrenzter Möglichkeiten – Stadtentwicklung in Berlin nach 1989, in: Bauer, Ute Meta (Hrsg.), *komplex berlin*, Katalog zur 3. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 73-82.

Ders., Heyden, Matthias (2007): *Hier entsteht. Strategien partizipativer Architektur und räumlicher Aneignung*, Berlin: b\_books Verlag.

Fitz, Angelika, Heller, Martin (2010): *Realstadt. Wünsche als Wirklichkeit*, Karlsruhe: Engelhardt und Bauer.

Fleck, Robert (2009): *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Philo Fine Arts.

Flick, Uwe (2002): *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*, 6. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Ders. (2011): Das Episodische Interview, in: Oelerich, Gertrud, Otto, Hans-Uwe (Hrsg.), *Empirische Forschung und Soziale Arbeit. Ein Studienbuch*, Wiesbaden: VS Verlag, S. 274-280.

Florida, Richard (2002): *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York: Basic Books Publishers.

Frohne, Julia, Langsch, Katharina, Pleitgen, Fritz und Scheytt, Oliver (2010): *RUHR. Vom Mythos zur Marke. Marketing und PR für die Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010*, Essen: Klartext Verlag.

Frohne, Julia (2010): Die Entwicklung einer neuen Marke. Strategische Ansätze und Kampagnenplanung, in: Frohne, Julia, Langsch, Katharina, Pleitgen, Fritz und Scheytt, Oliver (Hrsg.): *RUHR. Vom Mythos zur Marke. Marketing und PR für die Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010*, Essen: Klartext Verlag. S. 43-54.

Gauzin-Müller, Dominique (2011): *Ökologische Architektur in Vorarlberg. Ein soziales, ökonomisches und kulturelle Modell*, New York, Wien: Springer Verlag.

Geertz, Clifford (1987): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Glaser, Marie Antoinette (2007): *Baustelle. Metamorphosen in der Stadt*, Zürich: Lars Müller Publishers.

Goch, Stefan (2002): *Eine Region im Kampf mit dem Strukturwandel. Bewältigung von Strukturwandel und Strukturpolitik im Ruhrgebiet*, Schriften des Instituts für Stadtgeschichte – Beiträge, Band 10, Essen: Klartext Verlag.

Grosse-Brockhoff, Hans-Heinrich (2006): Grußwort, in: Dinkla, Söke (Hrsg.), *PubliCity. Constructing the Truth. Kunst im öffentlichen Raum*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 7.

Ders. (2008): Grußwort, in: Dinkla, Söke, Janssen, Karl (Hrsg.), *Paradoxien des Öffentlichen. Über die Selbstorganisation des Öffentlichen*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst., S. 6.

Gutman, Robert (2010, orig. 1966): Architecture. The Entrepreneurial Profession, in: Cuff, Dana, Wriedt, John (Hrsg.), *Architecture from the outside in*, New York: Princeton Architectural Press, S. 33-42.

Habit, Daniel (2011): *Die Inszenierung Europas? Kulturhauptstädte zwischen EU-Europäisierung, Cultural Governance und lokalen Eigenlogiken*, Münchner Beiträge zur Volkskunde, Münster, New York, München, Berlin: Waxmann Verlag.

Hafenger, Benno (2015): *Politische Jugendbildung. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bundeszentrale für politische Bildung*, [online]  
<https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/politische-bildung/193945/von-den-anfaengen-bis-zur-gegenwart> [29.03.2021].

Hamedinger, Alexander, Frey, Oliver, Dangschat, Jens S. und Breiffuss, Andrea (2008): *Strategieorientierte Planung im kooperativen Staat*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Hannerz, Ulf (2003): Being there ... and there ... and there! Reflections on multi-site ethnography, in: *Ethnography*, Vol. 4, No. 2, Thousand Oaks: Sage Publications, S. 201-216.

Haraway, Donna (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: *Feminist Studies 14*, Nr. 3, S. 575-599. [online]  
[www.jstor.org/stable/3178066](http://www.jstor.org/stable/3178066) [29.03.2021].

Hauser, Arnold (1967): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, ungekürzte Sonderausgabe in einem Band, München: Verlag C.H. Beck.

Hauser, Susanne (2003): Ästhetik der Revitalisierung, in: Genske, Dieter D., Hauser, Susanne (Hrsg.), *Die Brache als Chance. Ein transdisziplinärer Dialog über verbrauchte Flächen*, Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag, S. 3-26.

Ders., Kamleithner, Christa und Meyer, Roland (2011): Das Wissen der Architektur, in: Ders. (Hrsg.), *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes*, Band 1, Bielefeld: transcript Verlag. S. 9-13.

Häußermann, Hartmut, Siebel, Walter (1987): *Neue Urbanität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Ders. (1993): Wandel von Planungsaufgaben und Wandel der Planungsstrategie – Das Beispiel der Internationalen Bauausstellung Emscher-Park, in: Arbeitskreis Stadterneuerung an deutschsprachigen Hochschulen, Institut für Stadt- und Regionalplanung der TU Berlin (Hrsg.), *Jahrbuch Stadterneuerung 1993*. Beiträge aus Lehre und Forschung an deutschsprachigen Hochschulen, Berlin: Off-Set Druckerei, S. 141-151.

Haydn, Florian, Temel, Robert (2006): *Temporäre Räume. Konzepte zur Stadtnutzung*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag für Architektur.

Hebborn, Klaus (2016): Kommunale Kulturpolitik und deutsche Einheit, in: Sievers, Norbert, Föhl, Patrick S. und Knoblich, Tobias J. (Hrsg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/2016*, Band 15, Thema: Transformatorische Kulturpolitik, Bielefeld: transcript Verlag, S. 77-83.

Heinrichs, Werner (2006): *Der Kulturbetrieb. Bildende Kunst – Musik – Literatur – Theater – Film*, Bielefeld: transcript Verlag.

Hilpert, Thilo (1988): *Le Corbusiers „Charta von Athen“*, *Texte und Dokumente, Kritische Neuausgabe*, Bauwelt Fundamente 56, 2. Auflage, Braunschweig, Wiesbaden: Friedrich Vieweg und Sohn Verlag.

Hirsch, Anja (2019): *Gemeinwohlorientiert und innovativ? Die Förderung politischer Jugendbildung durch unternehmensnahe Stiftungen*, Bielefeld: transcript Verlag.

Hoffmann, Hilmar (1979): *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Holling, Eva (2007): *Ist alles gespielt? Blicke auf den Stadtraum im neuen Theater*, Marburg: Tectum Verlag.

Ders. (2012): Eingriffe in den Möglichkeitsraum? Stadtprojekte als *neues Genre* des Theaters, in: Hartmann, Doreen, Lemke, Inga, Nitsche, Jessica (Hrsg.), *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 113-125.

Ilf, Ilja, Petrow, Jewgeni (2011): *Das eingeschossige Amerika: Eine Reiseerzählung*, Erster Teil, Frankfurt am Main: Eichborn Verlag.

Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., Sievers, Norbert, Föhl, Patrick S. und Knolich, Tobias J. (2016): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/2016, Band 15, Thema: Transformatorische Kulturpolitik*, Bielefeld: transcript Verlag.

Janssen, Karl (2006): Vorwort, in: Dinkla, Söke (Hrsg.), *PubliCity. Constructing the Truth. Kunst im öffentlichen Raum*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 8-9.

Jeschonnek, Günter, Kulturpolitische Gesellschaft e.V. und Fonds Darstellende Künste (2007): *Freies Theater in Deutschland. Förderstrukturen und Perspektiven*, Essen: Klartext Verlag.

Johnson, Jim (2006): Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen: Die Soziologie eines Türschließers, in: Belliger, Andréa, Krieger, David J. (Hrsg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 237-258.

Kapfinger, Otto (1999): *Baukunst in Vorarlberg seit 1980. Ein Führer zu 260 sehenswerten Bauten*, Ostfildern-Ruit: Verlag Hatje Cantz.

Kaschuba, Wolfgang (2001): *Einführung in die Europäische Ethnologie*, München: Verlag C.H. Beck.

Karow-Kluge, Daniela (2010): *Experimentelle Planung im öffentlichen Raum*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Kilper, Heiderose (1999): *Die Internationale Bauausstellung Emscher Park. Eine Studie zur Steuerungsproblematik komplexer Erneuerungsprozesse in einer alten Industrieregion*, Opladen: Leske und Budrich Verlag.

Klitzke, Katrin, Schmidt, Christian (2009): *Street Art – Legenden zur Straße*, Berlin: Verlag Archiv der Jugendkulturen e.V..

Klitzke, Katrin (2012): Transformieren, Intervenieren, Aneignen. Reflexionen zur Eichbaumoper von raumlaborberlin, in: Hartmann, Doreen, Lemke, Inga, Nitsche, Jessica (Hrsg.): *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 105-111.

Klose, Alexander (2009): *Das Container-Prinzip. Wie eine Box unser Denken verändert*, Hamburg: mareverlag.

Kraftwerk (1974): Autobahn, Songtext, [online]  
<https://www.songtexte.com/songtext/kraftwerk/autobahn-23c158e3.html>  
[29.03.2021].

Kretschmer, Winfried (1999): *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt, New York: Campus Verlag.

Kriebernig, Carina (2019): *Warum die winzigen Häuser gar keine Probleme lösen*, Stuttgarter Nachrichten, [online]  
<https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.tiny-houses-warum-die-winzigen-haeuser-gar-keine-probleme-loesen.8a635f38-9324-4909-8772-cc678e044b70.html> [29.03.2021].

Koch, Katharina (2016): *Creating Spaces – Producing Meanings : Verhandlungen von Raum und Öffentlichkeiten durch Kunstprojekte in Rumänien*, Humboldt-Universität zu Berlin, Hochschulschrift, [online] <https://doi.org/10.25595/1190> [29.03.2021]

Kuehn, Wilfried (2018): Exhibiting Models. Modelle Ausstellen – Ausstellungsmodelle, in: Stojanovic, Milica, Sekulic, Dubravka, Gethmann, Daniel, Eckhard, Petra und Lechner, Andreas (Hrsg.) (2018), *GAM.14 Exhibiting Matters*. Grazer Architektur Magazin, Berlin: Jovis Verlag, S. 112-119.

Kuhnert, Nikolaus, Schindler, Susanne (2003): Off Architektur, in: Kraft, Sabine, Kuhnert, Nikolaus, Uhlig, Günther (Hrsg.), *Off-Architektur 1. Szenen*, archplus, Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Heft 166, Oktober 2003, 36. Jahrgang, Aachen: archplus Verlag GmbH, S. 14-15.

Kunze, Ronald (1993): „Planen mit Bürgern für Bürger“. Zur Entwicklung der Bürgerbeteiligung beim Stadterneuerungsprozess, in: Arbeitskreis Stadterneuerung an deutschsprachigen Hochschulen und dem Institut für Stadt- und Regionalplanung der Technischen Universität Berlin (Hrsg.), *Jahrbuch Stadterneuerung 1993. Beiträge aus Lehre und Forschung an deutschsprachigen Hochschulen*, Berlin: Off-Set Druckerei, S. 51-64.

Kurath, Monika, Bürgin, Reto (2019): *Planung ist unsichtbar. Stadtplanung zwischen relationaler Designtheorie und Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript Verlag.

Kühn, Manfred (2016): *Peripherisierung und Stadt. Städtische Planungspolitiken gegen den Abstieg*, Bielefeld: transcript Verlag.

Lamping, Wolfram, Schridde, Henning, Plaß, Stefan und Blanke, Bernhard (2002): *Der Aktivierende Staat Positionen, Begriffe, Strategien*, Studie für den Arbeitskreis Bürgergesellschaft und Aktivierender Staat der Friedrich-Ebert-Stiftung, Universität Hannover, Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, [online]

<https://library.fes.de/pdf-files/stabsabteilung/01336-1.pdf> [29.03.2021].

Landesregierung Nordrhein-Westfalen (2010): *Bildung, Teilhabe, Integration – Neue Chancen für junge Menschen in Nordrhein-Westfalen*, 9. Kinder- und Jugendbericht, Ministerium für Generationen, Familie, Frauen und Integration des Landes Nordrhein-Westfalen, [online]

[http://www.aba-fachverband.org/fileadmin/user\\_upload/user\\_upload%202010/fachpolitik/9\\_KJB\\_NRW.pdf](http://www.aba-fachverband.org/fileadmin/user_upload/user_upload%202010/fachpolitik/9_KJB_NRW.pdf) [29.03.2021].

Latour, Bruno (1998): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag,.

Ders. (2002): *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ders. (2006): Die Macht der Assoziation, in: Belliger, Andréa, Krieger, David. J. (Hrsg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 195-212.

Ders. (2016): How Better to Register the Agency of Things, Part 1, Semiotics, How Better to Register the Agency of Things, Part 2, Ontology, in: *The Tanner Lectures on Human Values*, Volume 34, Salt Lake City: The University of Utah Press, S. 79-117. [online] <http://www.bruno-latour.fr/node/588> [29.03.2021].

Latour, Bruno, Yaneva, Albena (2008): Die Analyse der Architektur nach der Actor-Network-Theorie (ANT), in: Geiser, Reto (Hrsg.), *Explorations in Architecture. Teaching, Design, Research*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag, [online] [http://explorationsinarchitecture.ch/pages/resources/uploads/124/Latour\\_DT.pdf](http://explorationsinarchitecture.ch/pages/resources/uploads/124/Latour_DT.pdf) [29.03.2021].

Law, John (1994): *Organising Modernity. Social Ordering and Social Theory*, Oxford: Blackwell Publishers.

Ders. (2002): *Aircraft Stories. Decentering the Object of Technoscience*, Durham, London: Duke University Press.

Ders. (2004): *After Method. Mess in social science research*, London, New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Ders. (2006): Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie: Ordnung, Strategie und Heterogenität, Belliger, Andréa, Krieger, David J. (Hrsg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 429-446.

Ders. (2011): Akteur-Netzwerk-Theorie und materiale Semiotik, in: Conradi, Tobias, Derwanz, Heike und Muhle, Florian (Hrsg.), *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 21-48.

Lefébvre, Henri (1971): Vorwort, in: Boudon, Philippe (Hrsg.), *Die Siedlung Pessac – 40 Jahre Wohnen à Le Corbusier. Sozio-architektonische Studie*, Bauwelt Fundamente 28, Gütersloh: Bertelsmann Fachverlag, S. 11-12.

Linder, Rolf (1981): Die Angst des Forschers vor dem Feld. Überlegungen zur teilnehmenden Beobachtung als Interaktionsprozess, in: *Zeitschrift für Volkskunde. Beiträge zur Kulturforschung*, Jahrgang 77, Münster: Waxmann Verlag, S. 51-66.



Ders., Musner, Lutz (2005): Kulturelle Ökonomien, urbane ‚Geschmackslandschaften‘ und Metropolenkonkurrenz, in: Deutsches Institut für Urbanistik (Hrsg.), *Informationen zur modernen Stadtgeschichte, Themenschwerpunkt: Stadtbilder und Stadtrepräsentationen*, Heft 2005, Berlin: xx, S. 26-37.

Lindner, Rolf (2008): Textur, *imaginaire*, Habitus – Schlüsselbegriffe der kulturalistischen Stadtforschung, in: Berking, Helmuth, Löw, Martina (Hrsg.), *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege in der Stadtforschung*, Frankfurt, Main, New York: Campus Verlag, S. 83-94.

Ders. (2016): *Berlin, absolute Stadt. Eine kleine Anthropologie*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Maak, Niklas (2008): Stadt anders denken, in: raumlaborberlin, Maier, Julia, Heidelberger Kunstverein (Hrsg.), *acting in public*, Berlin: Jovis Verlag, S. 2-5.

MAP, StadtBauKultur NRW (2010): *B1 I A40 . Die Schönheit der großen Straße*, Berlin: Jovis Verlag.

Marcus, George (1995): Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography, in: *Annual Review of Anthropology*, Vol. 24, Palo Alto: Annual Reviews, S. 95-117.

McKee, Robert (2016): *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, 16. Auflage, Berlin: Alexander Verlag.

Meuser, Michael, Nagel, Ulrike (2002): ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion, in: Bogner, Alexander et. al, *Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung*. Opladen: Leske + Budrich, S. 71-93.

Meuser, Natscha (2012): *Architekturzeichnungen. Handbuch und Planungshilfe*, Berlin: DOM publishers.

Ministerium für Umwelt, Landwirtschaft, Natur- und Verbraucherschutz des Landes NRW (ohne Datum): *Themenpapier Nr. 4 „Allianz für die Fläche“*, Instrumente und Fördermöglichkeiten des Flächenrecyclings in Nordrhein-Westfalen, [online]

[https://www.flaechenportal.nrw.de/fileadmin/user\\_upload/Themenpapier4.pdf](https://www.flaechenportal.nrw.de/fileadmin/user_upload/Themenpapier4.pdf)  
[29.03.2021].

Mitscherlich, Alexander (1969): *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Mittag, Jürgen (2008): Einleitung: Kulturhauptstadt Europas, in: Mittag, Jürgen (Hrsg.), *Die Idee der Kulturhauptstadt Europas. Anfänge, Ausgestaltung und Auswirkungen europäischer Kulturpolitik*, Essen: Klartext Verlag, S. 9-18.

Ders. (2008): Die Idee der Kulturhauptstadt Europas. Vom Instrument europäischer Identitätsstiftung zum tourismusträchtigen Publikumsmagneten, in: Mittag, Jürgen (Hrsg.), *Die Idee der Kulturhauptstadt Europas. Anfänge, Ausgestaltung und Auswirkungen europäischer Kulturpolitik*, Essen: Klartext Verlag, S. 55-96.

Mol, Annemarie (2010): Actor-Network Theory: sensitive terms and enduring tensions, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 50, Wiesbaden: Springer VS, S. 253-269.

Ngo, Ahn-Lihn (2016): Editorial – Legislating Architecture. Vom Grund zum Horizont, in: *ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Legislating Architecture*, Ausgabe 225, 09/2016, 49. Jahrgang, S. 3-4.

Niewöhner, Jörg, Sorensen, Estrid, Beck, Stefan (2012): Einleitung. Science and Technology Studies aus sozial- und kulturanthropologischer Perspektive, in: Beck, Stefan, Niewöhner, Jörg, Sorensen, Estrid (Hrsg.): *Science and Technology Studies. Eine sozialanthropologische Einführung*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 9-48.

Oswald, Ansgar (2011): *Modellbau für Architekten. Handbuch und Planungshilfe*, 2. Auflage, Berlin: DOM publishers.

Oswald, Phillip (2004): *Schrumpfende Städte, Band 1, Internationale Untersuchung*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Ders. (2005): *Schrumpfende Städte, Band 2, Handlungskonzepte*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Oswalt, Philipp, Overmeyer, Klaus, Misselwitz, Philipp (2013): *Urban Catalyst. Mit Zwischennutzungen Stadt entwickeln*, Berlin: DOM Publishers.

Otti, Margareth (2015): Der Elefant im Kühlschrank. Architektur und Institution, in: Ruhl, Carsten, Dähne, Chris (Hrsg.), *Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilen*, Berlin: Jovis Verlag, S. 28-41.

Pehnert, Lutz (2020): *Berlin – Schicksalsjahre einer Stadt. Das Jahr 2003*, [online] <https://www.rbb-online.de/berlin-schicksalsjahre/schicksalsjahre-2000-2009/berlin---schicksalsjahre-einer-stadt-2003.html> [29.03.2021].

Phillip, Klaus Jan (2012): Eine kurze Geschichte der Architekturzeichnung, in: Meuser, Natascha (Hrsg.), *Architekturzeichnungen. Handbuch und Planungshilfe*, Berlin: DOM publishers, S. 7-19.

Pleitgen, Fritz (2008): Zum Geleit, in: Dinkla, Söke, Janssen, Karl (Hrsg.), *Paradoxien des Öffentlichen. Über die Selbstorganisation des Öffentlichen*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 7.

Ders. (2010): RUHR. Vom Mythos zur Marke, in: RUHR.2010 GmbH (2011): *RUHR.2010. Die unmögliche Kulturhauptstadt. Chronik einer Metropole im Werden*, Essen: Klartext Verlag, S. 7-8.

Ders., Scheytt, Oliver (2011): Die unmögliche Kulturhauptstadt. Vorwort, in: RUHR.2010 GmbH (Hrsg.), *RUHR.2010. Die unmögliche Kulturhauptstadt. Chronik einer Metropole im Werden*, Essen: Klartext Verlag, S. 5.

Pogacnik, Marco (2011): Technik als Ausdrucksmittel im 19. Jahrhundert – Architekten und Ingenieure im Dialog, in: Flury, Aita (Hrsg.), *Kooperation. Zur Zusammenarbeit von Ingenieur und Architekt*, Basel: Birkhäuser Verlag, S. 19-30.

Polanyi, Michael (1985): *Implizites Wissen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Pörksen, Uwe (1988): *Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur*, Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.

Prosek, Achim (1999): Bilder des Ruhrgebiets – Vom Gestalten und Nutzen des (symbolischen) Kapitals. Erfahrungen mit Glasgows Image-Kommunikation, in: Kommunalverband Ruhrgebiet (Hrsg.), *Regionalmarketing für das Ruhrgebiet: Internationale Erfahrungen und Bausteine für eine Region mit Zukunft*, „Strukturwandel an der Ruhr im internationalen Vergleich“. Ein Projekt des Initiativkreises Ruhrgebiet, Ruhrgebiet: ohne Verlagsangabe, S. 41-62.

Reckwitz, Andreas (2014): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, 4. Auflage, Berlin: Suhrkamp Verlag.

Renner, Mechthild (2007): Mitwirkung der Bürgerinnen und Bürger an der Stadtentwicklung – ein Überblick mit Beispielen aus Projekten, in: *Informationen zur Raumentwicklung*, Heft1.2007, S. 1-16, [online]  
[https://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/veroeffentlichungen/izr/2007/Downloads/1Renner.pdf?\\_\\_blob=publicationFile&v=1](https://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/veroeffentlichungen/izr/2007/Downloads/1Renner.pdf?__blob=publicationFile&v=1) [29.03.2021].

Ruddigkeit, Karsten (2010): *Performatives Planen. Innovationspotenziale performativer Methoden in der Stadtplanung*, unveröffentlichtes Manuskript. [PDF]

Ruhl, Carsten, Dähne, Chris (2015): Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilien, in: Ders. (Hrsg.), *Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilien*, Berlin: Jovis Verlag, S. 6-13.

RUHR.2010 GmbH (2011): *RUHR.2010. Die unmögliche Kulturhauptstadt. Chronik einer Metropole im Werden*, Essen: Klartext Verlag.

Ruhnau, Werner (1969): Versammlungsstätten, in: Deutsche Bauzeitschrift (Hrsg.), *Werner Ruhnau. Versammlungsstätten*, Gütersloh: Bertelsmann Fachverlag.

Schwell, Alexandra (2018): Der holprige Weg ins politische Feld. Methodologische Überlegungen zur Feldforschung an unzugänglichen Orten, in: Rolshoven, Johanne / Schneider, Ingo (Hrsg.), *Dimensionen des Politischen. Ansprüche und Herausforderungen der Empirischen Kulturwissenschaft*, Berlin: Neofelis Verlag, S. 123-140.

Scheytt, Oliver, Beier, Nikolaj (2010): Begreifen, gestalten, bewegen. Die Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010, in: Vorstand der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. (Hrsg.),

*Kulturhauptstadt Europas*, Kulturpolitische Mitteilungen, Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Nr. 127, IV/2009, S. 42-47, [online]

[https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi127/kumi127\\_42-47.pdf](https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi127/kumi127_42-47.pdf) [29.03.2021].

Scheytt, Oliver (2010): RUHR. Die Geschichte einer Vision, in: Frohne, Julia, Langsch, Katharina, Pleitgen, Fritz und Scheytt, Oliver (Hrsg.): *RUHR. Vom Mythos zur Marke. Marketing und PR für die Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010*, Essen: Klartext Verlag, S.10-22.

Scheytt, Oliver (2011): Kulturmetropole Ruhr. Die programmatische Entwicklung der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010, in: RUHR.2010 GmbH (Hrsg.), *RUHR.2010. Die unmögliche Kulturhauptstadt. Chronik einer Metropole im Werden*, Essen: Klartext Verlag, S. 13-23.

Scheytt, Oliver, Sievers, Norbert (2014): Vorwort, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Sievers, Norbert (Hrsg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2014, Band 14, Thema: Neue Kulturförderung*, Essen: Klartext Verlag, S. 13-14.

Schmidt, Thomas (2012): *Theatermanagement. Eine Einführung*, Wiesbaden: Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Schroer, Markus (2005): Stadt als Prozess. Zur Diskussion städtischer Leitbilder, in: Berking, Helmut, Löw, Martina (Hrsg.), *Die Wirklichkeit der Städte*, Baden-Baden: Nomos Verlag, S. 327-344.

Schulitz, Helmut C. (2014): *Entfesselung der Architektur. Der Architekt: Baumeister oder Designer?*, Berlin: jovis Verlag.

Seidel, Adeline (2020): 40 Jahre Aedes. Gespür für Architektur und Menschen, in: *BauNetzWoche #561*, S. 7-18, [online]

[https://www.baunetz.de/baunetzwoche/baunetzwoche\\_ausgabe\\_7380701.html](https://www.baunetz.de/baunetzwoche/baunetzwoche_ausgabe_7380701.html)

[29.03.2021].

Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt Berlin (2012): *Handbuch Partizipation*, 2. Auflage, Berlin: Kulturbuch-Verlag GmbH.

Schwanhäußer, Anja (2009): *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*, Frankfurt, New York: Campus Verlag.

Seibel, Wolfgang (2017): *Verwaltung verstehen. Eine theoriegeschichtliche Einführung*, 3. Auflage, Berlin: Suhrkamp Verlag.

Sennett, Richard (2012): *Handwerk*, 4. Auflage, Berlin: Berlin Verlag.

Siebel, Walter (2004): *Die europäische Stadt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Sievers, Norbert, Eichler, Kurt (2012): Kulturpolitik als Strukturpolitik am Beispiel Nordrhein-Westfalen, in: Sievers, Norbert, Wagner, Bernd (Hrsg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2012, Band 12, Thema: Neue Kulturpolitik der Länder*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 45-55.

Sievers, Norbert, Föhl, Patrick (2014): Neue Kulturpolitik und neue Kulturförderung. Anmerkungen zu einem un abgeschlossenen Prozess, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., Sievers, Norbert (Hrsg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 14, Band 14, Thema: Neue Kulturförderung*, Essen: Klartext Verlag, S. 17-35.

Sieverts, Thomas (1997): *Zwischenstadt: zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*, Bauwelt-Fundamente 118, Braunschweig, Wiesbaden: Verlag Vieweg.

Slawik, Han, Bergmann, Julia, Buchmeier, Matthias und Tinney, Sonja (2010): *Container Atlas: Handbuch der Container Architektur*, Berlin: gestalten Verlag.

Solnit, Rebecca (2019): *Die Dinge beim Namen nennen*, Hamburg: Hoffman und Campe Verlag.

Staatskanzlei des Landes Nordrhein-Westfalen (2008): Kulturbericht Nordrhein-Westfalen, Landeskulturförderung 2006/2007, Düsseldorf: Staatskanzlei, [online]  
[http://www.miz.org/downloads/dokumente/485/MF\\_017\\_Kulturfoerderbericht\\_NRW\\_2006\\_2007.pdf](http://www.miz.org/downloads/dokumente/485/MF_017_Kulturfoerderbericht_NRW_2006_2007.pdf) [29.03.2021].

StadtBauKultur NRW (2011): StadtBauKultur NRW 2001-2011, [online]  
<https://baukultur.nrw/site/assets/files/1573/10jahresbk.pdf> [29.03.2021].

Stadt Mülheim an der Ruhr (2008): Bevölkerungsbestand am 31.12.2008, Referat Stadtforschung und Statistik, [online]

[https://www.muelheim-ruhr.de/cms/shared/datei\\_download.php?uid=3fa190f92f3507aa3f169fbbfaa83768](https://www.muelheim-ruhr.de/cms/shared/datei_download.php?uid=3fa190f92f3507aa3f169fbbfaa83768) [29.03.2021].

Stadt Mülheim an der Ruhr (2021): *Stadtteilkonferenzen, Profil und Aufgabenbeschreibung der Stadtteilkonferenzen in Mülheim an der Ruhr*, [online] [https://www.muelheim-ruhr.de/cms/shared/datei\\_download.php?uid=dc861a7fd941ed8bb2bb77e3ed0830ce](https://www.muelheim-ruhr.de/cms/shared/datei_download.php?uid=dc861a7fd941ed8bb2bb77e3ed0830ce) [29.03.2021].

Stahl, Geoff (2014): *Poor, but sexy. Reflections on Berlin Scenes*, Bern: Peter Lang AG.

Starke, Hartmut H., Ondra, Roland (2012): *Handbuch Fliegende Bauten. Temporäre Architekturen im Spannungsfeld technischer Regeln*, 2. Auflage, Berlin: xEMP extra Entertainment Media Publishing.

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2004): Kulturfinanzbericht 2003, [online] [https://www.statistischebibliothek.de/mir/receive/DEHeft\\_mods\\_00010348](https://www.statistischebibliothek.de/mir/receive/DEHeft_mods_00010348) [29.03.2021].

Steets, Silke (2015): *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt. Eine Architektursoziologie*, Berlin: Suhrkamp Verlag.

Stehr, Nico, Grundmann, Reiner (2015): *Expertenwissen. Die Kultur und die Macht von Experten, Beratern und Ratgebern*, 2. Auflage, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Strauss, Anselm (1994): *Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Strauss, Anselm, Corbin, Juliet (1996): *Grounded Theory. Grundlagen Qualitativer Sozialforschung*, Weinheim: Verlagsgruppe Beltz.

Sturm, Sabine B. (2009): Eine kurze Geschichte der Biennalen, in: Vogel, Martin, Sturm, Sabine B. (Hrsg.): *Biennalen – gestern und heute, Eine Publikation zur Ausstellung*, OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, S. 4-19, [online] <https://www.ok-centrum.at/site/assets/files/1152/ok-ebooks-2009-biennalen-gestern-und-heute-biennales-yesterday-and-today.pdf> [29.03.2021].

Tauschek, Markus (2013): *Kulturen des Wettbewerbs. Formationen kompetitiver Logiken*, Münster, New York, München, Berlin: Waxmann Verlag.

Tsing, Lowenhaupt Anna (2005): *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton, Oxford: Princeton University Press.

Ders. (2019): *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, Berlin: Matthes & Seitz Verlagsgesellschaft.

Van der Ley, Sabrina, Richter, Markus (2008): *Visionäre Stadtentwürfe der sechziger Jahre reflektiert von zeitgenössischen Künstlern*, Ostfildern: Hatje Cantz.

Verband Freie Darstellende Künste NRW (2011): *Bestandsaufnahme und Situation der Freien Theater in Nordrhein-Westfalen*, Landesbüro Freie Kultur, Dortmund, [online] [https://www.mkffi.nrw/sites/default/files/asset/document/bestandsaufnahme\\_und\\_situation\\_der\\_freien\\_theater\\_in\\_nrw.pdf](https://www.mkffi.nrw/sites/default/files/asset/document/bestandsaufnahme_und_situation_der_freien_theater_in_nrw.pdf) [29.03.2021].

Vogel, Martin, Sturm, Sabine B. (2009): *Biennalen – gestern und heute, Eine Publikation zur Ausstellung*, OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, [online] <https://www.ok-centrum.at/site/assets/files/1152/ok-ebooks-2009-biennalen-gestern-und-heute-biennales-yesterday-and-today.pdf> [29.03.2021].

Völckers, Hortensia (2004): Die Platte des Optimismus. Grußwort der Kulturstiftung des Bundes, in: Thalia Theater Halle (Hrsg.): *Hotel Neustadt*, Berlin Alexander Verlag, S. 30-31.

Weiss, Silvana (2019): *Grenze zwischen Berufs- und Privatleben im Wissenschaftsfeld. Eine Bourdieusche Perspektive*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.

Welzer, Harald (2011): Zur Ungleichzeitigkeit und Unmöglichkeit des „Potts“, in: Wappeler, Friederike (Hrsg.), *Neue Bezugfelder in Kunst und Gesellschaft*, Reihe Christoph Keller Editions, Zürich: Verlag JRP Ringier, S. 116- 126.

Wußing, Hans (2008): *6000 Jahre Mathematik. Eine kulturgeschichtliche Reise. Band 1: Von den Anfängen bis Leibniz und Newton*, Berlin, Heidelberg: Springer Verlag.



Yaneva, Albena (2009a): *The making of a building: a pragmatist approach to architecture*, Bern: Peter Lang Verlag.

Ders. (2009b): *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*, Rotterdam: 010 Publishers.

Yaneva, Albena, Mommersteeg, Brett (2020): How does an ANT approach help us rethink the notion of site?, in: Anders, Blok, Farias, Ignacio und Roberts, Celia (Hrsg.), *The Routledge Companion to Actor-Network Theory*, New York, Oxon: Routledge, S. 306-317.

Ziemer, Gesa, Weber, Vanessa (2015): Konstellationen, Konfrontationen und Kombinationen. Das Ruhrgebiet als urbanes Labor?, in: *dérive – Verein für Stadtforschung* (Hrsg.), *dérive – Zeitschrift für Stadtforschung, Urbanes Labor Ruhr*, Nr. 58, Wien, [online] <https://derive.at/texte/konstellationen-konfrontationen-und-kombinationen-1/> [29.03.2021].

Zukin, Sharon (1995): *The Cultures of Cities*, Cambridge, Oxford, Blackwell.