



ÜBER RAUM UND STADT IN DEN KULTURWISSENSCHAFTEN¹

SOBRE ESPAÇO E CIDADE NOS ESTUDOS CULTURAIS¹

Stefanie Bürkle

**cidade espaço lugar
Stadt Raum Ort**

Im Zusammenspiel von aktueller Kunst und Forschung geht es um die Auseinandersetzung mit Stadtbildern, der Bedeutung von Kunst im Stadt- Raum und der Stadt als Kunst-Raum. In kulturwissenschaftlicher Perspektive werden städtische Räume jenseits der Architektur analysiert und performativ neu geschaffen.

Na interação entre arte e pesquisa, trata-se da confrontação de imagens urbanas, do significado da arte no espaço da cidade e da cidade como espaço de arte. Na perspectiva das ciências culturais, a análise e recriação performática dos espaços vai além da arquitetura.

ABOUT SPACE AND CITY IN CULTURAL STUDIES | *In a joint game with today's art and research, this is the comparison of city images with art space. In the point of view of cultural sciences, urban spaces are analyzed in function of architecture and performatively recreated. At the heart of the impressive view of the project are the questions on how the modelling and spatial perception of the city in the context of art can act as identity builders.* | city space place

Angesichts von Globalisierung, extremer Mobilität, der Beschleunigung von Kommunikation und digitaler Vernetzung im virtuellen Raum gewinnt der Begriff des greifbaren „realen“ Raumes wieder zunehmend an Bedeutung. Einerseits als ein Refugium des Individuums zur Selbstverortung und an-

No mundo de hoje da globalização, de extrema mobilidade, comunicação acelerada e redes digitais no espaço virtual, o conceito de espaço tangível, “real”, está readquirindo importância. Por um lado, funciona como um refúgio para o indivíduo reorientar-se e, por outro, o espaço urbano ofe-

Interior do Spreespeicher, antigo celeiro (1913, Friedrich Krause) transformado em edifício comercial às margens do Rio Spree. Innenansicht Spreespeicher, Berlin. Foto © Stefanie Bürkle/VG Bild-Kunst

dererseits zur Identifizierung mit Gesellschaft und Stadt durch den städtischen Raum, auch wenn „mit Hilfe der Internetmedien soziale Räume unabhängig vom physischen Raum entstehen“.² Entortung und Verortung können als zwei nicht gegenläufige, sondern ineinander verschränkte, sich aufeinander beziehende Strömungen betrachtet werden, die sich gegenseitig bedingen, da der von Stegbauer als Verlust des physischen Raumes bezeichnete Prozess neue Raumbezüge schafft, der jenseits des realen Herkunftsortes soziale Örtlichkeiten herstellt. Auch im Sinne partikularer Sicherheit als Immobilie – im konkreten Austausch von Geld gegen Raum – erscheint Raum durch globale Finanzkrisen mehr denn je vom Spekulationsobjekt zum Garant für eine existenzielle Sicherheit in vorstellbarer Größe zu werden.

Über Raum wird in unterschiedlichen Bereichen der Wissenschaften diskutiert. Nicht mehr der geometrische Raum, sondern neue Begriffe von Raum interessieren zunehmend auch die Kulturwissenschaften. Die Sozialwissenschaften verwenden den Raumbegriff meist als gesellschaftlichen Raum im Sinne der sozialen Beziehungsgeflechte und Beziehungen innerhalb von Gesellschaften. Dabei wird in den Sozialwissenschaften deutlich, dass der gesellschaftliche Raum durch die gebaute Umwelt maßgeblich definiert wird. Da der gebaute Raum in vielen Fällen sogar die Hauptbedingung des sozialen Raumes darstellt, kann man nicht über gesellschaftlichen Raum losgelöst von seinen tatsächlichen räumlichen Bedingungen und Qualitäten sprechen. Gestaltungsdisziplinen wie Architektur, Kunst, Design und Szenografie verändern derzeit ständig ihre Ränder, werden interdisziplinär und gehen ineinander über, erweitern das Spektrum an den Übergängen und bilden möglicherweise künftig transdisziplinäre und eigene extradisziplinäre Felder aus. Die genannten

rece um meio pelo do qual podemos nos identificar com a sociedade e a cidade, ainda que, “com a ajuda da mídia da internet, os espaços sociais sejam produzidos independentemente do espaço físico.”² Deslocamentos e localizações podem ser vistos como conceitos não em oposição, mas imbricados. Que se relacionam e se determinam. Stegbauer descreve o processo como perda de um espaço físico que, de qualquer modo, produz novas relações espaciais além de seu local de origem, criando, por sua vez, espacialidades sociais. Quando o espaço é visto como segurança pessoal na forma de propriedade – quando o dinheiro e o espaço são trocados em termos concretos – o espaço parece, mais do que nunca, desde a crise financeira mundial, ter sido promovido de um objeto de especulação a uma garantia de segurança existencial com implicações reais.

O espaço é objeto de discussão de numerosas e diferentes disciplinas e áreas da ciência, e esse diálogo foi ampliado para além da pura definição geométrica de espaço. Novos termos para descrever espaço se estão ampliando e tornando-se de interesse nos estudos culturais. As ciências sociais utilizam, em geral, o termo “espaço” para indicar as relações socialmente mediadas e relações internas às sociedades. Ao mesmo tempo, dentro do campo das ciências sociais, torna-se cada vez mais evidente que o espaço social é fortemente definido pelo ambiente construído. Como o espaço construído é muitas vezes a principal condição do espaço social, não se pode discutir o espaço social sem mencionar as qualidades e condições espaciais concretas. As fronteiras entre disciplinas da forma, como arquitetura, design, arte e cenografia, não são mais tão claramente definidas. Elas se estão tornando interdisciplinares, e as áreas de intersecção estão aumentando. No futuro, essas disciplinas

Gestaltungsdisziplinen arbeiten alle mit einem konkreten Modell des geometrischen Raums, indem sie immer wieder, wenn es um Entwürfe geht, Maße angesichts einer Realisierung errechnen müssen, in der konzeptionellen Phase der Ideenentwicklung finden allerdings Raumdefinitionen aus den Kulturwissenschaften Anwendung. Die Vorstellungen vom virtuellen Raum, die sich durch das digitale Zeitalter entwickelten und die vor allem in den 1980er Jahren Einfluss auf Kunst und Philosophie gewannen, sind als Simulationen bereits real geworden und im digitalen Kommunikationsalltag längst eingelöst. Das Global village³ wurde abgelöst von Begriffen wie Cyber world⁴, Telepolis⁵ und Virtual city⁶. Die Vorstellungen vom virtuellen Raum wurden immer wieder von urbanen Strukturen geprägt. Der kulturpessimistischen Vorstellung von der Abschaffung der realen Stadt zum Trotz, haben die sozialen Netzwerke im virtuellen Raum jedoch nicht zu einem Ende des Städtischen, sondern ganz im Gegenteil zu einer Konjunktur des Urbanen geführt. Große Beliebtheit haben Funktionen und Services sozialer Netzwerke, die auf Geomapping basierte Funktionen und soziale Kommunikationen über das Netz verbinden. Suchfunktionen über den aktuellen Aufenthaltsort oder lokale Empfehlungen auf Basis gelernter Erfahrungen werden individualisiert und verfeinert. Gleichzeitig aber dienen die virtuellen sozialen Netzwerke als Plattform für Verabredungen und Treffen in der realen Welt. Die wirklichen Städte wachsen weiter und erfreuen sich großer Besucherzahlen. Billigflüge transportieren junge erlebnisorientierte Menschen in europäische Großstädte, allen voran wurde Berlin seit Mauerfall zum Inbegriff der „kreativen Hauptstadt“ und damit zu einem Touristenmagnet. Wir können von einer Konjunktur des Städtischen trotz oder gerade wegen der erzeugten städtischen Bilder

poderiam tornar-se “transdisciplinares” e criar seus próprios campos “extradisciplinares”. As disciplinas ‘formais’ mencionadas são todas baseadas em um modelo concreto do espaço geométrico, em que o processo de desenvolvimento do projeto envolve o cálculo de proporções para sua efetiva realização. No entanto, durante a fase conceitual de desenvolvimento, as definições de espaço do campo dos estudos culturais estão cada vez mais sendo aplicadas. Os conceitos de espaço virtual que foram desenvolvidos durante a era digital, e que ganharam influência nas áreas da arte e da filosofia na década de 1980, desenvolveram-se a partir de simulações em comunicações digitais diárias. A expressão “aldeia global”³ foi substituída por outras, como “mundo virtual”,⁴ “telepólis”⁵ e “cidade virtual”.⁶ Os conceitos de espaço virtual foram frequentemente marcados por estruturas urbanas. Apesar das previsões pessimistas do desaparecimento das cidades reais, não vimos ainda o fim do espaço urbano – ao contrário, as redes sociais e os serviços de relações sociais com base em “geomapeamento” e comunicação social, ambos conectados pela web, tornaram-se muito populares. Serviços de busca com base na localização real do indivíduo, ou recomendações locais com base em experiências reais se estão tornando, de modo crescente, individualizadas e refinadas. Ao mesmo tempo, essas redes sociais virtuais também funcionam como plataforma para encontros no mundo real. As cidades reais estão crescendo de forma constante e recebem mais visitantes do que nunca. Voos baratos transportam às principais cidades europeias jovens em busca de novas experiências. Desde a queda do muro, talvez mais do que qualquer outra cidade, Berlim assumiu para si o conceito de “capital criativa”, tornando-se um ímã turístico. Podemos, portanto, falar em uma conjuntura do urbano, apesar ou mesmo por causa das imagens urbanas do virtual.

des Virtuellen sprechen, allerdings hat sich die Wahrnehmung des Räumlichen der Menschen dadurch grundlegend verändert. Für die mit der digitalen Kultur groß gewordenen Generationen existieren kaum mehr Unterschiede in der Wahrnehmung. Frequentierter virtueller Raum und erlebter städtischer Raum ähneln sich zunehmend, sodass eine Kontinuität zwischen beidem als Folge zu sehen ist. Daher sind auch Begrifflichkeiten des Authentischen und des Falschen nicht mehr eindeutig in dieser Form anzuwenden, wie das beispielsweise Architekturhistoriker in der Debatte um Denkmalschutz und Rekonstruktion differenzieren.⁷ Durch den Verlust der Differenzierbarkeit zwischen virtueller Bildwelt und städtischem Raum bei der Wahrnehmung und damit auch im Handeln können wir jetzt von einem künstlichen Raum sprechen, in dem es auch keine Raum- und Zeitgrenze mehr zwischen Agieren, Zu-schauen und Erleben gibt. Aber diese Gleichzeitigkeit ist kein performativer Raum⁸, wie die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer Lichte ihn definiert, der durch die Bewegung und Wahrnehmung des Einzelnen hervorgebracht werden kann, sondern reduziert individuelle Handlungsräume auf „scripted spaces“⁹, vorgeschriebene Durchwegungen des Raumes. Der Straßenraum wird in Beziehung zur gestalteten Architektur geradezu als Restraum behandelt. Zwischen den Fassaden entsteht dort – auf den Plätzen und Straßen – eine Art Innenraum im Außenraum der Innenstadt. Im Straßenraum vor den Fassaden wird der Stadtbenutzer in ein narzisstisches Beziehungsgeflecht unendlich vieler Spiegelungen verwoben, in denen er vor den immergleichen Erlebnisangeboten der Stadt, die reines „Aktiviert-Werden ohne ästhetische Dekodierungsarbeit verheißen“¹⁰, und dabei passiv auf sich selbst zurückgeworfen bleibt.

A percepção humana do espaço, no entanto e por consequência, alterou-se fundamentalmente. Não há praticamente nenhuma diferença de percepção para a geração que cresceu com a cultura digital. O espaço virtual e o espaço urbano real se assemelham cada vez mais, resultando numa continuidade entre eles. Por essa razão, os conceitos de autêntico e de falso não podem mais ser aplicados de modo definitivo, no sentido em que os historiadores de arquitetura os têm usado no debate em torno da proteção de prédios históricos e sua restauração.⁷ Através da perda da capacidade de diferenciar o mundo virtual de imagens e o espaço urbano, em termos de percepção e, portanto, também de ação, podemos agora falar em um espaço artificial no qual não existe delimitação de espaço/tempo entre agir, observar e experimentar. Entretanto, essa simultaneidade não representa um “espaço performativo”,⁸ conforme definido pela pesquisadora de teatro Erika Fischer-Lichte, que poderia, segundo afirma, ser produzido através dos movimentos e percepções do indivíduo. Em vez disso, essa simultaneidade reduz os espaços individuais de ação a *espaços roteirizados*⁹ que prescrevem rotas através do espaço. O espaço da rua é muitas vezes tratado como sobra de espaço em relação à arquitetura projetada. Uma espécie de interior no exterior do Centro da cidade surge ali, nas praças e nas paisagens urbanas entre as fachadas – nas praças e ruas –, e o usuário da cidade se vê emaranhado em uma rede narcisista de relações de reflexos intermináveis. O indivíduo é confrontado com ofertas repetitivas de experiências da cidade, que “prometem ativação sem o esforço de decodificação estética”,¹⁰ rendendo-o assim, passivamente, refletido de volta a si mesmo.

Corpo e espaço

Um indivíduo só tem uma visão parcial do espaço em que se encontra, como se “o espaço fosse or-

Körper und Raum

Der Mensch hat auf den Raum, in dem er sich selbst befindet, immer nur eine Teilsicht, so als „organisiere sich ausgehend vom Leib der Raum konzentrisch um den Menschen herum“.¹¹ Im Zentrum des Raumes zu sein, heißt aber nicht automatisch ihn als dreidimensionales Gebilde wahrzunehmen. Erst durch die eigene Bewegung im Raum sind Veränderungen und Räumlichkeiten wahrnehmbar. Ist der eigene Standpunkt und Blick im Raum fixiert, wird der umgebende Raum lediglich als Bild visuell gelesen. Die Atmosphäre, die sich aus Komposition, Farbe und Gerüchen zusammensetzt, ist zwar ebenfalls wahrnehmbar, aber erst wenn jemand sich durch den Raum bewegt, in dem man selbst unbeweglich wie der Zuschauer in der klassischen Disposition der Guckkasten-Bühne sitzt, wird das Raumbild als ein dreidimensionaler Raum erkennbar. Verlässt man die statische Position des Zuschauers und bewegt sich selbst durch diesen Raum, erfährt man ihn ebenfalls physisch als Raum. Man wird dabei zum Akteur. Raum entfaltet sich für uns also durch unsere eigene Bewegung im Raum, erst so wird Dreidimensionalität sinnlich erfahrbar. Wir sind als Stadtbewohner aber nicht nur Zuschauer, sondern gleichzeitig immer Teil des Raums und aus eigener Sicht sogar im Zentrum des Raums, in dem wir uns leiblich¹² befinden.

Künstlerische Strategien

Der Raumbegriff in der Kunst der Gegenwart kann auf die Gesamtheit von Einflüssen und Bedingungen des Raums erweitert werden, weswegen der White Cube zeitgenössischer Ausstellungskonzepte ähnlich der Black Box im Theater diese Einflüsse und Kontexte zuerst aussperren und neutralisieren sollte – ein gewissermaßen neutraler, erregungs-

ganizado de forma concêntrica em torno de seu corpo.”¹¹ Estar no centro, entretanto, não significa automaticamente que o espaço seja percebido como tridimensional. Somente a partir dos movimentos do sujeito no espaço é que mudanças e relações espaciais tornam-se perceptíveis. Quando o olhar e o ponto de vista de um indivíduo estão fixos no espaço, o entorno é lido apenas como uma imagem visual. Embora a atmosfera, composta de formas, cores e cheiros, seja igualmente perceptível nessa situação, é somente a partir da introdução de outro indivíduo em deslocamento no espaço em que se está situado que a imagem pode ser percebida como tridimensional, do mesmo modo que um elemento da plateia em frente ao arco do proscênio do palco clássico. Ao abandonar a posição estática de espectador e mover-se através do espaço, o indivíduo passa a experimentá-lo como algo físico; torna-se o ator. Portanto, o espaço se desdobra para nós através de nossos próprios movimentos nele. É só então que a tridimensionalidade se torna perceptível através dos sentidos. Contudo, como moradores da cidade não somos apenas espectadores, mas, também, sempre parte do espaço. De nossa própria perspectiva, ocupamos o centro do espaço em que fisicamente¹² estamos presentes.

Estratégias artísticas

O conceito de espaço na arte atual pode ser ampliado para incluir todos os fatores de influência e condições do espaço. Por essa razão, o “cubo branco” dos espaços de exposição de arte contemporânea, como a “caixa preta” do teatro, tem como objetivo neutralizar e aprisionar os contextos e as influências externas. Em certa medida o espaço neutro é o objetivo, livre dos estímulos externos, o que proporciona à arte um espaço que permite que toda a concentração seja focada na

freier Raum, der allen Raum der Kunst gibt und ausschließliche Konzentration auf das Kunstwerk beziehungsweise die Darstellung erlaubt. Diese Vorstellung wird erst nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass die museale Präsentation von Kunst oder die Hängung in den Kunstsalons des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts meist sogenannte Petersburger Hängungen auf farbigen Wandtapisserien waren. Ähnliches gilt für die Zuschauerräume derselben Epoche, auch hier musste die Inszenierung mit dem Prunk der Logen und des Portals und seinem Samtvorhang konkurrieren. Heute wiederum empfindet man den White Cube der Moderne genauso wie die Black Box des Guckkastentheaters als überkommen und beide Gestaltungsdisziplinen erproben ortsbezogene künstlerische Strategien im Umgang mit Architektur und Stadt. In der Kunst hat sich dafür seit den 1990er Jahren der Begriff „site specific“ etabliert. Dass weder Kunst noch Theater ohne räumlichen Kontext auskommen zeigt unter anderem das Label Rimini Protokoll¹³ mit seinen stadträumlichen szenografischen Interventionen, bei denen Laiendarsteller und Zuschauer sich oft auf einer Ebene begegnen und agieren. Die Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang vom performativen Raum, einem sich ständig verändernden Raum. Solche Theater-, Performance- oder Kunstpraktiken zur Erweiterung der Stadtwahrnehmung jenseits der konventionellen Sichtweisen wurden bereits durch die Situationisten eingefordert und als *Dérive* oder *Détournement* praktiziert. Guy Debord und die Situationistische Internationale verstanden ihre Stadtwanderungen als revolutionären Akt und Selbstversuch, die durch gesellschaftlich kodierte Raumvorschriften verstellte Stadt von den üblichen kapitalistischen Sichtweisen (Konsument und Produzent) zu befreien und

obra de arte ou na representação. Essa ideia deve ser vista em relação ao fato de que, no século 19 e começo do 20, as obras geralmente eram expostas em museus e salões de arte, cobrindo as paredes do chão ao teto, sobre papel de parede colorido (que é conhecido como ‘Petersburg hanging’¹³). O mesmo se aplica aos teatros da época. As apresentações teatrais tiveram que competir com a opulência das caixas e do palco ornamentado com as cortinas de veludo. Em contraste, hoje o cubo branco do modernismo e a caixa preta do *Guckkastentheater* (Teatro da caixa de olhar) são vistos como ultrapassados, e as duas áreas estão investigando novas estratégias artísticas ‘*site-specific*’ relacionadas à arquitetura e à cidade. A expressão ‘*site specific*’ passou a ser utilizada desde os anos 90 para designar esse processo na arte. Que nem a arte e nem o teatro podem funcionar de forma independente do contexto espacial foi algo demonstrado, por exemplo, pelo grupo de teatro Rimini Protokoll.¹⁴ Em suas intervenções teatrais espaciais e urbanas, o público e os atores encontram-se e interagem no mesmo nível. A pesquisadora Fischer-Lichte descreve essas intervenções como espaço performativo, um espaço constantemente cambiante. Tal teatro, performance ou prática artística, que visam ampliar a percepção da cidade além das perspectivas convencionais, já haviam sido defendidos pelos situacionistas e praticados como *dérive* ou *détournement*. Guy Debord e a Internacional Situacionista entendiam suas caminhadas urbanas como ato revolucionário e autoexperimento que pretendiam romper as regras e os regulamentos espaciais socialmente codificados da cidade, e liberá-los de perspectivas capitalistas aceitas (consumidores e produtores), de modo a ocupar o espaço urbano como espaço público. O espaço foi interpretado por Lefèbvre e Foucault como sistema que reproduz estruturas hierárquicas e políticas, sujeito às condições

somit den Stadtraum im Sinne des öffentlichen Raumes neu zu besetzen. Von Lefebvre – und Foucault – hingegen wurde Raum als ein System interpretiert, das hierarchische politische und soziale Strukturen abbildet und den Bedingungen des kapitalistischen Warenkonsums untergeordnet ist.¹⁴ Diese Vorstellungen vom gesellschaftlichen Raum hatten die Situationisten bereits seit 1957 in künstlerischen Aktionen und Handlungen thematisiert. Ihre Psychogeografien wandelten den Weg durch den urbanen Raum, der gewöhnlich nur als zu überwindende oder zu durchquerende Distanz zwischen A und B verstanden wurde, von einem Durchgangsort zu einem veritablen Erlebnisraum.

Bereits 1932 verweist Walter Benjamin auf einen professionellen Aspekt der Promenadologie: „Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung.“¹⁵ Der städtische Flaneur, von dem Walter Benjamin ausgeht, lässt sich nicht einfach gehen, treiben und verlieren, vielmehr praktiziert er das Gehen in der Stadt als Inszenierung, er betritt im Grunde eine Bühne auf der er sich produziert und mit anderen interagiert.¹⁶ Um die Prinzipien der Entstehung von Raum und Ort geht es De Certeau beim „Gehen in der Stadt“¹⁷. Für ihn existiert kein fest gefügter geometrischer Raum für sich. Für jeden von uns entsteht Raum durch eigene Raumpraktiken und alltäglichen Handlungen immer wieder neu. Für Fischer-Lichte ist Raum ebenfalls keine gegebene feste Größe, sondern unterliegt ständigen Veränderungen. Er wird permanent neu hervorgebracht, überlagert sich dabei in der Wahrnehmung des Stadtbewohners. Als Reaktion auf „reale und imaginierte Räumlichkeiten entsteht ein Zwischenraum – der Performative Raum“.¹⁸ De Certeau dagegen beschreibt den gesamten Raum

do consumismo capitalista.¹⁵ Essas ideias sobre espaço social já haviam sido aplicadas à prática artística pelos situacionistas a partir de 1957 através de ações artísticas. Suas psicogeografias alteraram os trajetos percorridos no espaço urbano, que geralmente são compreendidos apenas como distância entre A e B, como espaço a ser superado ou atravessado, transformando-o em um espaço real de experiência em vez de apenas um lugar de passagem.

Já em 1932, Walter Benjamin apontou o aspecto profissional do *flâneur*: “Não encontrar seu caminho em uma cidade significa pouco. No entanto, perder-se em uma cidade como se perde em uma floresta requer treinamento.”¹⁶ O *flâneur* urbano de Walter Benjamin não se limita simplesmente a deixar-se ir, flutuar à deriva e perder-se. Ao contrário, pratica a caminhada na cidade como uma encenação; basicamente, entra em um palco no qual produz a si próprio e interage com os outros.¹⁷ Em *Caminhando na cidade*¹⁸ De Certeau está preocupado com os princípios da criação do espaço e do lugar. Para ele, não há espaço geométrico firmemente estruturado como tal. O espaço, para cada um de nós, é sempre recriado por meio de nossas próprias práticas no espaço e ações cotidianas. Para Fischer-Lichte, o espaço não é um dado nem uma entidade fixa, mas está sujeito a constantes mudanças. Ele é continuamente recriado, acrescentando novas camadas na percepção do morador da cidade. Como reação aos “espaços reais e imaginários, surge um espaço intermediário, o que vem a ser o espaço performativo”.¹⁹ No entanto, De Certeau descreve o espaço em sua totalidade como uma rede de elementos móveis: “No todo, o espaço, é um lugar com o qual se faz algo. Assim, a rua, que foi definida geometricamente pelo urbanismo, é transformada em um espaço pelos transeuntes”.²⁰

als ein Geflecht beweglicher Elemente. „Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. So wird die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt.“¹⁹ Er leitet das Kapitel vom „Gehen in der Stadt“ mit einer Geschichte vom Hochhaus in New York ein. Der Blick, den der Stadtbewohner von dort oben aus der Vogelperspektive auf die Stadt hat, entfremdet ihn dem alltäglichen Geschehen in den Straßenschluchten. Menschen und Autos scheinen reduziert zu Ameisen. Als hätte er durch den Kauf eines Tickets für den Aussichtspunkt den göttlichen Blick auf die Welt kurz entliehen, wird der moderne Stadtmensch nicht mehr derselbe sein wie vorher. „Its hard to be down when yo’re up.“²⁰ Es existiert keine absolute Perspektive auf die Welt. Kein göttliches Auge im Zentrum wie in der Renaissance, denn räumliche Wahrnehmung entsteht durch Bewegung im Raum. Raum entsteht erst durch den Benutzer, so wie das Schauspiel erst dadurch existiert, dass von Zuschauern eine Bewegung des dreidimensionalen Körpers im Zweidimensionalen gesehen wird. „Wenn wir uns selbst beobachten, beobachten wir ja immer niemals uns selbst, sondern immer einen anderen [...] wir selbst sehen uns nicht, wir haben niemals die Möglichkeit uns selbst zu sehen.“²¹ Gehen ist, gerade weil wir uns dabei nicht selbst beobachten können, unabdingbar mit dem Wahrnehmen und Denken verbunden, es existiert für den Schriftsteller Thomas Bernhard ein „ununterbrochenes Vertrauensverhältnis zwischen Gehen und Denken, Gehen und Denken werden zu einem einzigen totalenVorgang“.²² So beeinflusst das Gehen als „raumbildende Handlung“²³ in der Folge wiederum unsere Wahrnehmung vom Raum, der Straße und der Fassaden. Der städtische Raum erfährt seit Beginn der Moderne eine starke Veränderung durch die Beschleunigung aufgrund der neuen motorisierten Verkehrsmittel. Schließlich ist auch der Raum selbst Veränderungen unterworfen. „Der

Ele faz a introdução do capítulo Caminhando na cidade, com uma história sobre um edifício em Nova York. A vista aérea do morador aliena-o dos acontecimentos comuns em curso nos cânions urbanos. Pessoas e carros parecem reduzidos a formigas. É como se ele tivesse tomado momentaneamente por empréstimo uma visão divina do mundo ao comprar um bilhete para essa plataforma de observação. O morador moderno da cidade nunca mais será o mesmo. “É difícil estar embaixo quando você está por cima.”²¹ Não há perspectiva absoluta do mundo. Nenhum olho divino no centro, como no Renascimento, porque as percepções espaciais são criadas através do movimento no espaço. O espaço somente passa a existir através do usuário, da mesma forma que uma peça teatral só existe por conta do público que vê o movimento de um corpo tridimensional como bidimensional. “Quando nos observamos, nunca nos observamos realmente, mas sempre um outro (...) nós não nos vemos, nunca é possível vermos nós mesmos.”²² Andar a pé, no entanto, está intimamente ligado à percepção e ao pensamento, porque não podemos nos observar ao fazê-lo. Para o escritor Thomas Bernhard, há uma “relação contínua de confiança entre o caminhar e o pensar; andar e pensar tornam-se um processo único e total”.²³ Portanto, o andar como “ação criadora de espaço”²⁴ influencia, por sua vez, nossa percepção dele, ou melhor, das ruas e fachadas. Desde o início da idade moderna, o espaço urbano passou por enorme mudança como resultado de novos meios de transportes, motorizados e mais rápidos. O espaço em si também é, em última instância, sujeito à mudança: “O espaço está em constante transformação, causada pelo fato de que esse espaço é constituído pelo movimento físico das pessoas que estão nele”.²⁵ O movimento acelerado do carro através do espaço, seu deslizar deixando-o para trás, também



Vista para terreno em Berlim
Sicht auf Brache in Berlin
Foto © Stefanie Bürkle/VG Bild-Kunst

Raum bewegt sich in einer Veränderung, die dadurch bewirkt wird, dass die physische Bewegung der Menschen im Raum diesen erst konstituiert.²⁴ Die beschleunigte Bewegung mit dem Auto durch den Raum, das Vorbeigleiten hat aber auch eine Beschleunigung des Blickes zur Folge, die Wahrnehmung wird der Geschwindigkeit des Vorbeifahrens angepasst. Aus dem Flaneur, dem Passanten, der noch selbstständig gehend die Stadt erforscht, ist in der Moderne bereits ein Zuschauer und Konsument, ein Passagier, geworden.

resulta em uma aceleração da visão; a percepção é ajustada à velocidade. Nos tempos modernos, o *flâneur*, o transeunte que explora de forma independente a cidade, tornou-se um espectador e consumidor, um passageiro.

Espaço, lugar, não lugar

De Certeau, cujo tema central não é predominantemente o movimento motorizado na cidade, mas o andar na cidade, em sua exploração das prá-



*Demolição do antigo Ministério da Construção da RDA
Abrissarbeiten des ehemaligen Bauministeriums der DDR
Berlim
Foto © Stefanie Bürkle/VG Bild-Kunst*

Raum Ort Nichtort

De Certeau – mais precisamente não a motorizada movimento na cidade, mas o andar na cidade tematizando – distingue com sua investigação das práticas de ação entre espaço e lugar: um lugar é uma constelação momentânea de pontos fixos. Está ligado a algum tipo de ordem.²⁶ O etnólogo francês Marc Augé diferencia lugar e não lugar dos olhares do lugar como um espaço definido antropologicamente, que constrói identidade da mesma forma que a fogueira de uma tribo define o sítio para o encontro em autodefinição cultural e ritual: “Assim como um lugar é marcado pela identidade, relações e his-

tas comportamentais distingue entre espaço e lugar: um lugar é uma constelação momentânea de pontos fixos. Está ligado a algum tipo de ordem.²⁶ O etnólogo francês Marc Augé diferencia lugar e não lugar dos olhares do lugar como um espaço definido antropologicamente, que constrói identidade da mesma forma que a fogueira de uma tribo define o sítio para o encontro em autodefinição cultural e ritual: “Assim como um lugar é marcado pela identidade, relações e his-

Platz, der Identität stiftend – wie der Feuerplatz eines Stammes – als Versammlungsstätte einer rituellen kulturellen Selbstvergewisserung dient. „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“²⁶ Die sogenannten Nicht-Orte hingegen sind für ihn die von moderner Stadtplanung, Verkehrstechnik und globaler Mobilität geprägten anonymen Orte der Shopping Malls und Freizeitzentren, Speckgürtel, Verkehrsstrecken, Kabel- und Funknetze und Flughäfen, sie sind transitorische Räume. Der Raum wird zum Korridor, in dem nur lineare Bewegungen erlaubt sind, die ausschließlich zur Überwindung von Strecken zwischen verschiedenen, sozial determinierten Szenarien oder auch Orten dienen. Er setzt schließlich Nicht-Ort mit Raum gleich: „Die Unterscheidung zwischen Orten und Nicht-Orten beruht auf dem Gegensatz von Ort und Raum.“²⁷ Angesichts der Bedeutung und der ausgeprägten, nur bedingt globalisierten Typologien dieser Orte eine fragwürdige Definition aus heutiger Sicht, denn oft sind gerade alltägliche und wenig beachtete Orte Träger kulturspezifischer Unterscheidungen, also Kulturräume. Darüber hinaus hat der Stadtplaner Thomas Sieverts diese Nicht-Orte bereits als Zwischenstädte²⁸ beschrieben und in ihnen eine ganz eigene, neue Typologie städtebaulicher Nutzung und sozialer Aneignung vormals undefinierter Flächen entdeckt.

Einen ganz eigenen Kulturraum stellt für die italienische Stadtplanerin und Autorin Ludovica Scarpa der Berliner Straßenraum dar. Die für Berlin typische formlose Weise der Aneignung, mit der die Stadtbewohner unterschiedlichen Gebrauch vom Straßenraum machen, unterscheidet sich radikal vom gesellschaftlich klar geregelten Verhalten auf

tória, um espaço, que não tem identidade e não pode ser descrito tampouco como relacional ou histórico, define um não lugar.”²⁷ Para ele, esses não lugares são locais moldados pelo planejamento urbano moderno, pela tecnologia de transporte e mobilidade global: *shoppings* anônimos, centros de lazer, subúrbios afluentes, conexões de transportes, redes de cabo e de rádio e aeroportos. Trata-se de espaços transitórios. O espaço torna-se um corredor, permitindo, apenas, movimentos lineares que servem exclusivamente para superar a distância entre diferentes cenários ou lugares socialmente determinados. Finalmente, ele iguala o não lugar ao espaço: “A diferença entre lugares e não lugares baseia-se na oposição entre lugar e espaço.”²⁸ Dentro da perspectiva atual, trata-se de uma definição questionável, considerando a importância e as distintas tipologias desses lugares, apenas parcialmente globalizados, porque, de fato, os lugares negligenciados e comuns são, muitas vezes, portadores de diferenciações culturalmente específicas, ou seja, espaços culturais. O urbanista Thomas Sieverts também descreveu esses não lugares como “entre cidades”,²⁹ e neles descobriu uma nova tipologia, única para uso no desenvolvimento urbano e na apropriação social de zonas previamente indefinidas.

Para o urbanista italiano Ludovica Scarpa, a paisagem urbana de Berlim representa um espaço cultural único. O modo informal de apropriação, típico dessa cidade, cujos habitantes dispõem do espaço da rua para diferentes usos, é radicalmente diferente do comportamento claro e socialmente regulado em uma praça italiana. Lá, as pessoas só sentam nas cadeiras dos cafés a isso destinadas. Qualquer um que se sente nos degraus da igreja é imediatamente identificado como turista. A rua em Berlim, portanto, torna-se um terceiro lugar.³⁰ Essa forma de apropriação

einer italienischen Piazza. Dort setzt man sich beispielsweise nur auf die dafür vorgesehenen Stühle der Cafés, jeder der sich auf eine Kirchentreppe setzt, wird sofort als Tourist identifiziert. Die Straße in Berlin wird für sie daher zu einem dritten Ort.²⁹ Diese Form der Raumeignung findet sich in vielfältiger Form im heutigen Berlin als „urban gardening“ auf dem Tempelhofer Feld oder Strandbar auf einer Baubrache. Der Kunsthistoriker Gottfried Boehm stellt seinen Reflexionen über den Ort ein Heideggerzitat voran: „dass die Dinge selbst die Orte sind und nicht nur an einen Ort gehören“.³⁰ Angesichts von Skulptur und Raum, schließt er daraus, dass der Raum ohne die Figur gar nicht existiert und nicht vor ihr vorhanden ist, dass die Skulptur den Raum erst erschafft, dass erst das Zusammenwirken von Raum und Kunstwerk einen Ort ergibt, das Ding selbst der Ort ist.³¹ „Original space is a contact with the world that precedes thinking.“³² Übertragen auf die Architektur beziehungsweise Fassade existiert hier ein vorgeordneter oder vordinglicher leerer Raum.

Stadtbrachen, die ein Charakteristikum Berlins sind, repräsentieren eben nicht nur zu bebauende leere Flächen, sondern stellen damit bereits für sich „Orte“ oder Stadträume dar, deren Qualität sich dann mit der Zufügung eines Gebäudes genauso verändert wie ein durch Fassaden geprägter städtischer Raum durch Hinzufügung einer Skulptur. Stadtraum ist also nie leerer Raum. Orte entstehen im Zusammenspiel von Stadtraum mit Architekturen, Fassaden, Objekten und Stadtbenutzern.

Für Yi-Fu Tuan impliziert der Begriff von „space and place“ vor allem menschliche Erinnerungen, Erfahrungen. „Place is security and space is freedom: we are attached to the one and long to the other.“³³ Damit wäre Ort aber gleichzusetzen mit Ortsbezogenheit, Prägung und sogar der Begriff der Heimat hätte einen Ortsbezug, und der Raum wäre wie ein Synonym für Freiheit zu behandeln.

do espaço pode ser encontrada em diversas formas na Berlim de hoje, por exemplo, na jardinagem urbana do Tempelhofer Feld ou em um *beach-bar* num terreno baldio. O historiador de arte Gottfried Boehm abre suas reflexões sobre lugar com uma citação de Heidegger: “(...) os próprios objetos são lugares e não somente pertencem a um lugar”.³¹ No que diz respeito à escultura, conclui que o espaço não existe sem a figura, não existe *a priori*, a escultura cria o espaço, e é somente de sua combinação com uma obra de arte que resulta o lugar: o objeto em si é o lugar.³² “O espaço original é um contato com o mundo que precede o ato de pensar.”³³ Quando aplicado à arquitetura ou às fachadas, descreve a existência de um espaço vazio preordenado ou anterior às coisas.

O espaço urbano inútil, que é uma característica de Berlim, não só representa áreas vazias prontas para o desenvolvimento, mas também “lugares” ou espaços urbanos em que a qualidade varia pelo acréscimo de um edifício, do mesmo modo que o espaço urbano caracterizado pelas fachadas é alterado pela introdução de uma escultura. Ele não é, portanto, nunca simplesmente espaço vazio. Lugares são produzidos pela interação de estruturas, fachadas, objetos e usuários da cidade.

Para Yi-Fu Tuan, os termos espaço e lugar implicam acima de tudo, todas as experiências e memórias humanas. “O lugar é a segurança, e o espaço é a liberdade: estamos ligados a um e desejamos o outro”.³⁴ Isso, porém, implicaria que o lugar pudesse ser comparado a uma dependência de localização, impressões, e até mesmo o termo lar teria uma conexão com o lugar. O espaço seria, então, um sinônimo de liberdade.

Hoje, a produção simbólica de espaços, lugares e paisagens, como *topoi* de possibilidades culturalmente específicas para a identificação com o

Innerhalb der Theorien sozial- und kulturwissenschaftlicher Geografie und der Praxis zeitgenössischer Kunst steht heute oftmals die symbolische Produktion von Räumen, Orten und Landschaften als Topoi für kulturspezifische Identifikationsmöglichkeiten mit dem Raum im Zentrum. Im Stadtraum stehen künstlerische Strategien des Temporären, nämlich Minimalinvasion bis hin zum Nicht-gestalten und bloßem Wahrnehmen als Prinzip der Raumeignung, dem Überformen und dem „Ereignis“ der kommerziellen Stadtgestaltung als Prinzip der Stadtaneignung gegenüber, so wie „scripted spaces“³⁴ in der Stadt mit ihrer Choreografie der vorgeschriebenen Handlungen der Aneignung des sozialen Raums der Stadt durch Interventionen im Sinne de Certeaus als raumbildende Handlung gegenüberstehen.

Stefanie Bürkle ist seit dem 1. Februar 2009 Professorin für Bildende Kunst an der TU Berlin. Als Fachbereichsleiterin ist sie für die künstlerische Ausbildung der Studierenden am Institut für Architektur der Fakultät VI verantwortlich. Als Künstlerin und Stadtforscherin werden von Stefanie Bürkle Themen wie „Stadt“, „Künstliche Welten“, „Fassade-Tapete-Raum-Architektur“ mit unterschiedlichen Medien wie Malerei, Fotografie, Postkarten und zuletzt einer Tapetenproduktion untersucht. Die übliche Wahrnehmung der Stadt überprüft Sie durch neue Lesarten von Projektionsflächen und den Räumen dahinter.

Anmerkungen

- 1 Dieser Text erscheint vollständig in: Szenografie einer Großstadt, Berlin als baupolitische Bühne. Berlin: Parthas Verlag, 2013.
- 2 Stegbauer, Christian. Die Gebundenheit von Raum und Zeit im Internet. In: *Sozialwissenschaft und Beruf-*

tema central “espaço”, é frequentemente encontrada nas teorias da geografia social e cultural, bem como na prática da arte contemporânea. No espaço urbano, as estratégias artísticas temporárias, ou seja, a intervenção *minimal* ou até mesmo o *sem forma*, bem como a percepção como um princípio de apropriação espacial, posicionam-se contrariamente à remodelação e ao ‘evento’ da forma de uma urbanidade comercial como princípio de apropriação espacial, assim como as coreografias dos *espaços-roteiros/espaços roteirizados*,³⁵ na cidade, contrastam com os meios estabelecidos para a apropriação do espaço social urbano pelo uso de intervenções artísticas e atividades de produção de espaço, de acordo com as ideias de De Certeau.

Stefanie Bürkle é artista e professora de artes visuais na Universidade Técnica de Berlim. Gradou-se em cenografia na França e artes plásticas em Berlim. Realizou mestrado em cenografia/design espacial na Universidade de Zurique, e doutorado na Universidade de Viena com a tese A cidade como palco: arquitetura como cenografia. *Publicações recentes:* Szenografie einer Grosstadt: Berlin als städtebauliche Bühne (2012), no qual encontra-se a forma completa deste artigo; Placemaking, Migration und Mauerfall (2010); Architecture as Scenography, the Building Site as Stage (2009), in Uta Staiger, Henriette Steiner and Andrew Webber (eds.), Memory Culture and the Contemporary City Building Sites; Home Sweet City (2007); Konstruktion von Identität und Produktion von Raum, publicado em Identität bauen-Positionen zum Wesen unserer gebauten und gelebten Umwelt, Berlin: BMVBS, 2010.

Notas

- 1 A versão integral deste texto foi publicada em: *Szenografie einer Großstadt, Berlin als baupolitische Bühne*. Berlin: Parthas Verlag, 2013.
- 2 Stegbauer, Christian. Die Gebundenheit von Raum

spraxis. 25. Jg., Heft 4, 2002: 343-352.

3 McLuhan, Marshall. *Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University Press, 1962.

4 Gibson, William. *Neuromancer*. New York: Ace Books, 1984.

5 Rötzer, Florian. *Die Telepolis, Urbanität im digitalen Zeitalter*. Köln: Bollmann Verlag, 1997.

6 Maar, Christa/Rötzer, Florian. *Virtual Cities*. Basel: Birkhäuser, 1997.

7 Mörsch, Georg (1986). Kopieren in der Denkmalpflege. In: Buttlar, Adrian u.a. *Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmalern – eine Anthologie*. Basel: Birkhäuser./Gütersloh: Bauverlag, 2011:108-110.

8 Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004:199.

9 *Scripted Spaces* war der Titel des Installationsprojekts von Norman Klein, das im Künstlerhaus Stuttgart 1999 ausgestellt wurde. www.haussite.net/haus.0/

10 Schulze, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1992: 326

11 Günzel, Stephan. *Maurice Merleau-Ponty – Werk und Wirkung. Eine Einführung*. Wien: Verlag Turia+Kant, 2007: 131.

12 Bollnow, Otto F. (1963). *Mensch und Raum*, Stuttgart: Kohlhammer, 2000: 31.

13 Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel haben am Giessener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft studiert und arbeiten in unterschiedlichen Konstellationen unter dem Label Rimini Protokoll. Seit 2000 entwickeln sie auf der Bühne und im Stadtraum ihr Experten-Theater, das nicht Laien sondern Experten des Alltags ins Zentrum stellt.

14 Lefebvre, Henri (1974). *Die Produktion des Raums*. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.) *Raumtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

15 Benjamin, Walter (1932). *Berliner Kindheit um 1900*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009: 237.

16 Marschall, Brigitte. *Öffentlicher Raum als theatraler Raum*. In: Bohn, Ralf und Wilharm, Heiner (Hg.): *Insze-*

und Zeit im Internet. In: *Sozialwissenschaft und Berufspraxis*. Ano 25, Caderno 4, 2002: 343-352.

3 McLuhan, Marshall. *Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University Press, 1962.

4 Gibson, William. *Neuromancer*. New York: Ace Books, 1984.

5 Rötzer, Florian. *Die Telepolis, Urbanität im digitalen Zeitalter*. Köln: Bollmann Verlag, 1997.

6 Maar, Christa/Rötzer, Florian. *Virtual Cities*. Basel: Birkhäuser, 1997.

7 Mörsch, Georg (1986). Kopieren in der Denkmalpflege. In: Buttlar, Adrian et al. *Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmalern – eine Anthologie*. Basel: Birkhäuser./Gütersloh: Bauverlag, 2011:108-110.

8 Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004:199.

9 *Espaços roteirizados (Scripted Spaces)* era o título da instalação de um projeto de exposição de Norman Klein em parceria com a Künstlerhaus Stuttgart, 1999. www.haussite.net/haus.0/

10 Schulze, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1992: 326

11 Günzel, Stephan. *Maurice Merleau-Ponty – Werk und Wirkung. Eine Einführung*. Wien: Verlag Turia+Kant, 2007: 131.

12 Bollnow, Otto F. (1963). *Mensch und Raum*, Stuttgart: Kohlhammer, 2000: 31.

13 Modo de 'pendurar' de Petesburgo. (NT)

14 Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel realizaram estudos acadêmicos de teatro no Giessener Institut für Angewandte e trabalham em diferentes constelações identificadas como *Rimini Protokoll*. Desde 2000, desenvolvem no palco e no espaço urbano seu Teatro de *experts*, que tem como centro não apenas leigos, mas especialistas do teatro.

15 Lefebvre, Henri (1974). *Die Produktion des Raums*. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Ed.) *Raumtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

16 Benjamin, Walter (1932). *Berliner Kindheit um*

nierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie. Bielefeld: transcript Verlag, 2009: 171-189.

17 De Certeau, Michel (1980). *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988: 179.

18 Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004: 199.

19 Vgl. Anm. 16: 218.

20 Ebd.:180.

21 Bernhard, Thomas. *Gehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971: 87.

22 Ebd: 87.

23 Vgl. Anm. 16: 215.

24 Dröge, Franz/Müller, Michael. *Die ausgestellte Stadt. Zur Differenz von Ort und Raum*. Basel: Birkhäuser, 2004: 67.

25 Vgl. Anm. 16: 218.

26 Augé, Marc (1992). *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994: 92.

27 Ebd.: 94

28 Sieverts, Thomas. *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*. Braunschweig: Vieweg, 1997.

29 Scarpa, Ludovica. *Der Dritte Ort*. In: Baruth, Helmuth/Steinke, Klaus (Hg.): *BerlinEinBlick*. Bellin: Rotation, 1987: 70.

30 Heidegger, Martin (1969). *Die Kunst und der Raum*. St. Gallen: Erker, 1983: 11.

31 Boehm, Gottfried. *Das spezifische Gewicht des Raumes*. In: Lammert, Angelika u.a. (Hg.): *Topos Raum*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2005: 36.

32 Tuan, Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977: 389.

33 Ebd: 3.

34 Klein, Norman. *The Vatican to Vegas: The History of Special Effects*. New York: New Press, 2004.

Tradução/Übersetzung Rogeria de Ipanema, Cristian Silva-Avaria

Revisão Técnica/Technisches Korrektur Lesen Cezar Bartholomeu, Marília Palmeira

1900. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009: 237.

17 Marschall, Brigitte. *Öffentlicher Raum als theatraler Raum*. In: Bohn, Ralf und Wilharm, Heiner (Ed.): *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009: 171-189.

18 De Certeau, Michel (1980). *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988: 179.

19 Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004: 199.

20 Ver nota 17: 218.

21 Id., lbd.:180.

22 Bernhard, Thomas. *Gehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971: 87.

23 Id., lbd.: 87.

24 Ver nota 17: 215.

25 Dröge, Franz/Müller, Michael. *Die ausgestellte Stadt. Zur Differenz von Ort und Raum*. Basel: Birkhäuser, 2004: 67.

26 Ver nota 17: 218.

27 Augé, Marc (1992). *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994: 92.

28 Id., lbid.: 94

29 Sieverts, Thomas. *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*. Braunschweig: Vieweg, 1997.

30 Scarpa, Ludovica. *Der Dritte Ort*. In: Baruth, Helmuth/Steinke, Klaus (Ed.). *BerlinEinBlick*. Bellin: Rotation, 1987: 70.

31 Heidegger, Martin (1969). *Die Kunst und der Raum*. St. Gallen: Erker, 1983: 11.

32 Boehm, Gottfried. *Das spezifische Gewicht des Raumes*. In: Lammert, Angelika et al. (Ed.). *Topos Raum*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2005: 36.

33 Tuan, Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977: 389.

34 Id., lbid: 3.

35 Klein, Norman. *The Vatican to Vegas: The History of Special Effects*. New York: New Press, 2004.