

Jörg Huber

**Die Bewegung im öffentlichen Raum, resp. der öffentliche Raum als Ort der Bewegung
Oder: Anarchie ist machbar, Frau Nachbar**

Nehmen wir als Beispiel Paris – die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, wie sie Walter Benjamin nannte, eine Stadt, die heute als „Ville Lumière“ weltweit eine sog. Sehenswürdigkeit darstellt. Als solche, die anzusehen würdig ist, ist Paris im 19. Jahrhundert entstanden. Vorgegeben und langsam gewachsen war ein unübersichtliches Gewusel von dörflich anmutenden Häusern, engen Gässchen, winkeligen Plätzen, kleinen Läden und Weintheken: ein grossflächiges Labyrinth. Mit der Restauration begann der Umbau zur Grossstadt: Kanäle und Märkte zur Verbesserung der Versorgung, Gehsteige, die den Fussgänger von den neu aufkommenden Verkehr der Droschken schützten und Gasbeleuchtung, die die Nacht zum Tag machten; die ersten Passagen entstanden: Bühnen, unabhängig von den Launen der Natur, bestimmt für den verführerischen Auftritt der Ware, urbane Interieurs für das Begehren der Konsumenten. Und überall Monumentalbauten wie die Börse und der Arc de Triomphe als Pathosgesten realer und imaginärer Macht der Bourgeoisie.

Dem eher sanften Beginn folgte mit Napoleon dem III und seinem Präfekten Baron Haussmann die brachialere Phase: grosse Teile des alten Paris wurden dem Erdboden gleich gemacht und die langen, breiten und wie mit dem Lineal gezogenen Avenues und Boulevards in die Stadttopographie eingeritzt. Diese Massnahme entsprach hygienischen Anforderungen – gleichzeitig entstanden u.a. auch die Abwasserkanäle und die Ausrüstung der Wohnungen mit fliessendem Wasser und Toiletten etc. –, sie entsprachen auch den Anforderungen des aufkommenden Verkehrs und sie dienten nicht zuletzt der Bekämpfung der Aufständischen, indem sie den Militärs den Einsatz von Kanonen ermöglichten.

Dies sind nur einige wenige Hinweise auf eine komplexe Entwicklung, die in ihren grossen Zügen symptomatisch ist für ein Phänomen urbanen Lebens, das ich hier kurz beleuchten möchte. Das 19. Jahrhundert und Paris im speziellen waren die Zeit und der Ort der Weltausstellungen: *Nomen est Omen*: Inszenierungen des Phantasmas, dass die ganze Welt mobil, transportabel und zur Ware und das heisst zum Ausstellungsgut wird. Und gleichzeitig wurde Paris selbst zum Schau-Stück: durchlüftet, hell beleuchtet – ville lumière. Der zur Weltausstellung von 1889 erbaute Eiffelturm kann als spektakulärer Abschluss der ersten Phase der Einrichtung dieser Grosstadt gelten. Und es ist denn auch nicht überraschend, dass er vorwiegend einem Zweck diene und immer noch dient: den Blick von oben auf die Stadt zu ermöglichen, wollte man doch dieses Werk, das man geschaffen hatte, auch überblicken können. Dieser panoptische Blick, der in Paris an unzähligen Orten ermöglicht und inszeniert wird (man kann jedes zweite Gebäude besteigen und runterschauen) eröffnet den Überblick, um den es wesentlich geht. Ihm zeigt sich die Stadt

nun als Ordnung, eine Ordnung, die strukturiert ist und sichtbar wird durch die Anlage der Boulevards und der Platzanlagen. Die Place d' Etoile etwa liefert ein gutes Beispiel mit dem Arc de Triomphe und seiner Aussichtsplattform, von der man die radial abstrahlenden und zuführenden Avenues und unter ihnen die Königin der Strassen, die Champs Elysées, bewundern kann, die ihrerseits den Blick auf die Place de la Concorde und den Obelisken eröffnet. Der Platz des Sterns simuliert den Blick vom Himmel. Die geordnete Stadt garantiert den Überblick und Sichtbarkeit, es geht um das Sehen und den Blick, einen Zusammenhang, den u.a. der Historiker Michel Foucault thematisiert hat. Der panoptische Blick organisiert Räume, er ermöglicht Kontrolle und repräsentiert Macht, er führt Regie in der In-Szene-Setzung der Grossstadt; im 19. Jahrhundert schrieb er sich konkret in die Formation von Urbanität ein. Der Primat des Auges und des Blicks von Oben, den wir in der abendländischen Kultur vielfältig finden – bis zu Gott, den wir als Auge symbolisieren –, exponiert das eine Layout der Grosstadt.

(Boulevards und Kanonen, die gleichzeitige Möglichkeit der Beleuchtung von Städten, Schlachtfeldern, sowie die Bedeutung des *strategischen* Blicks von oben [Eifelturm und Ballonfahrt] sind Phänomene, die die Verbindung von Urbanität, technischem Fortschritt und Krieg bestätigen, den der Kulturwissenschaftler Paul Virilio wiederholt thematisiert.)

In diesem Layout der Städte sind die herrschenden Narrative grossstädtischen Lebens und urbaner Moral begründet: Ruhe und Ordnung, Sauberkeit und Sichtbarkeit, Überschaubarkeit und Durchsicht. Zürich ist in dieser Beziehung bekannterweise einsame Spitze, und gerade damit wird ein Zusammenhang ersichtlich, um den es mir in meiner Skizze wesentlich geht: Diese viel gerühmte Lebensqualität ist nur möglich aufgrund von Bewegungslosigkeit, d.h. gezielten Stillstellungen, die dem Imperativ geschuldet sind: Erlaubt ist, was nicht stört.

Dagegen möchte ich ein anderes Layout setzen, das das alltägliche Leben auf Augenhöhe produziert. Die Intimität des Kleinwinkeligen, das im Fall von Paris Haussmann und seinen Hintermännern ein Dorn im Auge war, verschwand nie ganz. Im Alltagsleben bewegen sich die Menschen *in* der Stadt, zwischen den Häusern, eingelassen in die urbane Topographie. Hier ist der Raum als Zwischen-Raum wichtig, als Raum auch der unzähligen kleinen Bewegungen und Bewegtheiten. Während der Blick von oben und die Dramaturgie der grosszügigen Platzanlagen und Strassenzüge den einzelnen aus seinem alltäglichen Leben rausnimmt und ihm die Distanz der (zentral-)perspektivischen Optik aufzwingt, liefert die konkrete Lebenswelt Nähe und Unmittelbarkeit. Hier triumphiert nicht das Sehen, hier kommen die anderen Sinne – das Riechen und Tasten, das Hören und Schmecken – voll zum Zug. Dieses taktile Leben ist vielstimmig, sinnlich, leibhaftig und affektiv aufgeladen und voll von Bewegungen. Es erzählt die kleinen, alltäglichen Geschichten, die unter dem Pflasterstrand liegen und als Gespenster und

Widergänger in den Kellern der Städte schlummern. Sie warten auf ihr Gewecktwerden, oder sie gehen um, nachts oder in der Erinnerung der Menschen. Es sind die Geschichten, die von den alltäglichen Dingen und dem gewöhnlichen Leben erzählen, von scheinbar Nebensächlichem und dem Ephemerem. Sie klingen noch an in den Namen der Strassen und Plätze etwa, in alten Hausfassaden, in den Erzählungen an den Tischen der Quartierkneipen und auch in Geräuschen und Gerüchen der Stadt. In spontanen zufälligen Erinnerungsmomenten – wie wir sie von der *mémoire involontaire* bei Proust kennen (Madeleine) – erscheinen sie, stellen sich ein, konstellativ und konspirativ, und sind der Stoff, aus dem die Menschen ihre Orte und Räume herstellen. Es sind Erinnerungen des gelebten Lebens, die einem oft als Momente der Kindheit zufallen, ohne dass sie damit privat wären. Benjamin hat das in dem Text „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“ in den zahlreichen kaleidoskopischen Erinnerungsbildern, die unter einzelnen Stichwörtern festgehalten sind, sehr schön gezeigt. Das Kind findet mehr Interesse an den undeutlichen Spuren am Sockel als an den Figuren, die auf diesem stehen. Und unter den Karyatiden, Atlanten und den Putten, die das Kind steinern von den Hausfassaden und in den Flurgängen anstarrten, waren ihm „die angestaubten aus dem Geschlecht der Schwellenkundigen, die den Schritt ins Dasein oder in ein Haus behüteten, am liebsten. Denn sie verstanden sich aufs Warten. Und so war es ihnen eins, ob sie auf einen Fremden warteten, die Wiederkehr der alten Götter oder auf das Kind, das sich vor dreissig Jahren mit der Mappe an ihrem Fuss vorbeigeschoben hat.“ Und so sind die Erinnerungen auch immer die Geheimnisse, die, wie wir alle wissen, im Leben einen tatsächlich bewegen. Der Autor Harry Walter hat in einem anderen Zusammenhang die Rechnung deutlich aufgetan, die gestellt wird, wenn, in gut aufklärersicher Manier, Licht ins Dunkle gebracht wird: Eine erhellte, geordnete, dem Blick geöffnete, „vor uns ausgebreitete Welt bietet weniger Möglichkeiten, sich darin zu verstecken. Das ist von Nachteil, wenn man gesucht wird, und von Vorteil, wenn man etwas darin zu suchen hat.“

In dieser Art also der Aktualisierung von urbanen Situationen – durch die Bewegungen der Erinnerung und Erfahrung, der Menschen und Geschichten – entstehen die bewegten Räume. In ihren Geschichten finden sich die Menschen an ihren Orten ein – und wie schmerzhaft der Verlust eines Ortes sein kann, an den man geschicht-lich gebunden ist, wissen die MigrantInnen.

Die beiden Layouts – *les grands gestes* des panoptischen Blicks und die alltäglichen Erzählungen auf Fusshöhe – überlagern und durchdringen sich auch und in jeder Stadt und in jeder historischen Phase auf unterschiedliche Weise.

(Interessant ist zu beobachten – und dies nur als Fussnote –, wie in gewissen Megalopolen wie Sao Paolo oder Mexiko City das kleinteilig Wuchernde, die Bricollage des alltäglichen Lebens, immer wieder die Regie übernimmt und die Städte in irgend eine Richtung vorantreibt und ausweitet.)

Das eine Layout prägt eher das *Stadt-Bild* – die Tatsache also, dass die Stadt zum Bild wird –, das andere stärker das *Stadt-Leben*. In unserer Kultur bildet das erste das herrschende Narrativ, das zweite den Bereich möglicher Subversionen. So wie das erste Layout seine prägnanten Figuren und Agenten hat in den Ingenieuren, Architekten, Stadtplanern, Denkmalschützern, Tourismusbehörden, City-Vereinigungen und Ordnungshütern, so findet auch das zweite immer wieder seine ihm spezifischen Repräsentanten, Figuren und Figurationen der Unruhe und des Einspruchs, der anarchischen Phantasie und des Imaginären. Die kurz geschilderte Entwicklung von Paris im 19. Jahrhundert z.B. hat – als Gegenfigur zu Haussmann, könnte man sagen – den Flaneur produziert. Es ist wiederum Benjamin, der ihm ein literarisches und kulturtheoretisches Monument gesetzt hat. Der Flaneur, so Benjamin, überlässt den historischen Schauer angesichts der Sehenswürdigkeiten dem Reisenden, der glaubt „mit einem militärischen Passwort den *genius loci*“ angehen zu können. Dem Flaneur dagegen sind die berühmten Gebäude und die grossen Geschichten egal – im Gegenteil: Seine Stärke ist es, gegen diese die kleinen alltäglichen Geschehen zu erwecken, die alltäglichen Gerüche, wie „sie der erstbeste Haushund davonträgt“. Der Flaneur schweift umher, lässt sich auf das Geschehen ein, mit einer schwebenden Aufmerksamkeit, die Phänomene und Sinneserfahrungen kaleidoskopisch wahrnehmend – wie im Haschisch-Rausch. Dem Flaneur wird der öffentliche Raum zur Stube, wie die Strassen und Plätze dem Kollektiv das Interieur sind. Diese beiläufige subjektive Aneignung ist Subversion der offiziellen Direktiven, und sie zeigt sich im Gang des Flaneurs. „1839“, so berichtet Benjamin, „war es elegant, beim Promenieren eine Schildkröte mit sich zu führen. Das gibt einen Begriff vom Tempo des Flanierens in den Passagen.“

In verwandter Weise haben die Surrealisten die Grosstadt als Terrain der herrschenden Ordnungen umgedreht und bewegt, indem sie die Nacht beschworen, den Bauch der Städte, die Gedärme der unterirdischen Kanäle, die sozialen Randfiguren, die die Stadt produziert, und das Abschattierte und Verdrängte zur Geltung brachten. *Jeckyl and Hyde* – die Nacht der Städte produziert spezifische Bewegungen und bewegte Räume und ihre Fauna, die in der Morgendämmerung erstarren, um in der folgenden Nacht wieder in Aktion zu treten. Und was damit verbunden werden kann, ist der Schmutz, die Brache, das Trashige, das Ob-szöne, das Off der Szene, das von einer Bewegtheit und Vitalität des öffentlichen Raumes zeugt, die die im Tageslicht erscheinende, gereinigte Stadt nicht erahnen lässt und gezielt zu verdrängen sucht. Und Mitte des 20. Jahrhunderts – um noch ein weiteres Beispiel zu nennen – lancierten die Situationisten Theorie und Praxis des Umherschweifens. Sie suchten das Labyrinthische und tauchten ein in die zahlreichen Mikroklimata einer Stadt. Guy Debord, der ideologische Meisterdenker der Bewegung, propagierte das Umherschweifens als experimentelles Spiel mit strengen Bedingungen (räumliche und zeitliche Begrenzung, Ausgangspunkt, Klima, Tag oder Nacht, Grösse der Gruppe etc.). Dabei ging es nicht einfach nur um ein Freizeitvergnügen, sondern durchaus um ein ernsthaft gemeintes Experiment mit konkreten Erkenntnisinteressen

bezüglich des städtischen Geländes und der Emotionen, die sich mit diesem verbinden. Situationistisch hiess diese Wechselwirksamkeit Psychogeographie, ein Begriff, der nach marxistischer Tradition das Psychische und Imaginäre der Menschen auf die materialen Bedingungen der Lebenswelt zurückführt. Entscheidend ist dabei, dass die Lebenswelt der Stadt nicht natürlicher, sondern kultürlicher Art ist, d.h. immer schon kulturell verfasst, gebaut, eingerichtet, codiert – von Menschen für Menschen geschaffen. Debord zitiert dazu Marx: „Die Menschen können nichts um sich herum sehen, was nicht ihr Gesicht ist, alles spricht zu ihnen von ihnen selbst. Selbst ihre Landschaft ist beseelt.“ Das Umherschweifen stellt also eine Art dekonstruktive Lektüre vorhandener Stadttex te dar; eine Strategie, die in den verordneten Raum eigensinnige Bewegungen einzieht und vorhandene Bezeichnungen und Regelungen in Metaphern übersetzt und damit aushebelt. In Bezug auf das Spiel mit den Übertragungsleistungen der Metapher erzählt Debord von einem Freund, der, den Anweisungen eines Londoner Stadtplans blindlings folgend, den Harz in Deutschland durchquert hätte.

Metonymie und Metapher sind, als übertragene Gebrauchsweisen von Wörtern, interessante Figuren des Herstellens von Beziehungen und damit Bewegung auch im urbanen Raum. Der französische Historiker Michel de Certeau hat auf die bemerkenswerte Tatsache hingewiesen, dass die kommunalen Verkehrsmittel im heutigen Athen „Metaphorai“ heissen. „Um zur Arbeit zu fahren oder nach Hause zurückzukehren, nimmt man eine „Metapher“ – einen Bus oder einen Zug.“ Und dann bringt de Certeau auf den Punkt, was die erwähnten Stadt-Bewegungen betont haben: „Auch Geschichten könnten diesen Namen tragen: Jeden Tag durchqueren und organisieren sie die Orte; sie wählen bestimmte Orte aus und verbinden sie miteinander; sie machen aus ihnen Sätze und Wegstrecken. Sie sind Durchquerungen des Raumes“. So wie das Gehen.

Das Gehen und die Erzählungen schaffen den dynamischen Raum als „Geflecht von beweglichen Elementen“ – uneindeutig, instabil, geprägt von Konflikten. Das Gehen erzählt und die Erzählungen gehen: Sie „unternehmen einen Gang“, sie durchqueren und überschreiten und stellen Handlungsräume her – entgegen der Karten und Stadtplänen, die Wege und nicht Gehweisen anzeigen und die Übersicht vermitteln und Empfehlungen geben, im Dienste des Tourismus, der „als populäre Droge“, wie Debord wettet, „ebenso widerlich ist wie Sport oder Kaufkredit“.

Der Raum entsteht durch den Gebrauch, durch die Bewegung. „Der Akt des Gehens“, so de Certeau, „ist für das urbane System das, was die Äusserung der Sprache (der Sprechakt) für die Sprache ist.“ D.h. Performativität. Der urbane Raum – der Platz, die Strasse – sind nicht Gegebenheiten, sondern Effekt. Die Fusssohlen der Gehenden zeichnen Geschichten auf den Asphalt und errichten eine poetische Geografie, die sich über und unter die funktionalistischen und historischen Verkehrsordnungen legt. Gegen die Imperative der Strategen des Urbanen und

zwischen dem scheinbar Festgefühten der Bauten und stets übersetzend von einem Revier zum andern, transversal in den Zonen unterwegs sind die Erzählungen alltäglicher Ambulanz „Basteleien und Improvisationen, die aus den Trümmern der Welt gebildet werden“, so nochmals de Certeau.

So ist es denn auch nicht verwunderlich, dass die Bewegung des Gehens als Signatur des bewegten Raumes und Fuss-Schrift der Sub-Version neuerdings entdeckt wird als Fokus der Stillstellung und Überwachung. Vor drei Jahren wurde hier an der ETH eine Dissertation eingereicht, die den individuellen Gang als Gegenstand der biometrischen Methoden der Überprüfung der Identität von Personen vorgeschlagen hat (da Fingerabdruck- und Irisscanner nicht so angenehm seien ...) Ich zitiere aus dem Konzept der Arbeit eine Passage, die in jeder Beziehung deutlich macht, wie die Technologie quasi eine zeitlich-räumliche Klammer um die Person errichtet und sie arretiert und vermisst. „Als Sensoren für die Erfassung des Ganges wurden Drucksensoren im Boden sowie eine Video-Kamera verwendet. Die Drucksensoren erfassen den zeitlichen Ablauf der Ground Reaction Force senkrecht zum Boden. Die Video-Kamera ist auf der linken Seite angebracht und zeichnet die passierende Person von der Seite auf. Aus den gemessenen Daten werden anschliessend mit recheneffizienten Algorithmen fünf Merkmalsklassen mit personenspezifischen Charakteristiken extrahiert.“ Der performative Gestus des Gehens mutiert zum numerischen ID-Ausweis. Auf Anfrage versicherte mir der Autor, dass dieses System durchaus an verschiedenen strategischen Orten im urbanen Raum, wie z.B. an Eingängen zu Unternehmen oder zu grösseren Wohneinheiten, zum Einsatz kommen könnte. Doch zurück zu Ort und Raum. Während der eher statische Ort geprägt ist durch die Konstruktion des Eigenen und der Eigenheiten, führt der Raum von hier nach dort, zum anderen. Er wird gebildet durch Übertragungen, Übersetzungen, Ver-rückungen, d.h. er findet auch durch die Wahrnehmung und Begegnung mit dem Anderen statt. Die Multikulturalität der Stadt findet hier ihre Realität. Dabei geht es jedoch nicht nur um ein friedliches, tolerantes Zusammenleben (was nur ein anderes Wort ist für Stillstand). Im bewegten Raum wird der Andere in seiner Andersheit erfahren und wird damit Alterität erst hergestellt und sichtbar gemacht. Im Raum findet der Übergang zum Differenten statt. Findet Differenz als Übergang statt. So wie es Derrida mit der *différance* bezeichnet hat, *différance* geschrieben mit „a“, was die Bewegung anzeigt. Alterität als Über-setzen zum anderen und damit Erfahrung der eigenen Ex-zentrik, des aus dem Zentrum gerückt Werdens, der Ver-rückung. Im bewegten Raum erfährt sich der einzelne als exzentrisch und verrückt. Und Foucault hat gezeigt, wie die Saubermänner und Stillsteller reagieren, wenn ihnen die Bewegten unheimlich werden: Man sperrt sich als Exzentriker und Verrückte ein. Erneut erweist sich der Stadtraum als Medium einerseits der Bewegung, der Konstruktion von Unterscheidungen, der Produktion von Differenz und andererseits der Sozialkontrolle. Diese Gleichzeitigkeit und Widersprüchlichkeit lösen Bewegung aus, die nicht einfach zu befrieden ist

und die wesentlich zum urbanen Raum gehört. Auch in dieser Hinsicht sind urbane Räume immer different, gespalten, unruhig; sie sind Produktionsorte dieser Bewegtheit und Effekt zugleich. (Anzumerken ist hier, dass man unter Stadt, Architektur und Urbanität meist das Gebaute, die einzelnen Gebäude und ihr Ensemble versteht – wobei sogar die Plätze und Parkanlagen als solche Festfügungen interpretiert werden. Ich meine jedoch, dass gerade die Zwischenräume, das Nicht-Fassbare des Geschehens zwischen und im Spannungsraum von Gesetztem [und Gesetzen] das ist, was wesentlich Urbanität ausmacht.)

Die räumlichen Bewegungen der Differenzen und Abstände „sind“ die Unruhe und provozieren die Unruhen, die den urbanen Raum mitprägen. Die Gangarten sind unterschiedlich, die Erzählungen, die Lieder, die Bilder vielfältig; die Einkommen und die Macht aber auch. Das alltägliche Gemurmel kann denn auch anschwellen zu Protestgebrüll, aggressiven Graffitis, Attacken, Besetzungen – zu einer Bewegtheit als Antwort auf den Entzug von Räumen. Eine unruhige Antwort, die in ihrem Aktionismus von einer Ungeduld zeugt, die viele bewegt. Die Forderung nach freier Sicht aufs Mittelmeer oder die Anarchie, die man will und als machbar erklärt, um die Nachbarin aus ihrer Dumpfheit zu erlösen, sind Forderungen nach Raum, wie sie in der 80er-Jahre-Bewegung zum Ausdruck gebracht wurden. Ohne jetzt im Detail auf die paradoxe Situation einzugehen, dass wir gegenwärtig das 25jährige Jubiläum feiern, möchte ich nur kurz einen wichtigen Punkte erwähnen. Als konkreter und symbolischer Ort spielte das Opernhaus eine wichtige Rolle. Im Gegenzug quasi mussten die Bewegten jedoch erfahren, wie Tobi Müller im Tages Anzeiger zurecht betonte, dass ein Kulturraum nicht auch ein Freiraum sein muss. „Diese Gleichung wurde mittlerweile im Zuge der gnadenlosen Kulturalisierung des öffentlichen Raums übernommen und wird noch immer ihrem perversen, weil zunehmend dekorativen Ende zugeführt.“ So Müller. „Kultur“ kann denn auch – und gerade in Zürich – ein Instrument des Absorbierens und der Integration jeglicher produktiver subversiver Bewegtheit funktionieren. Man ahnt das, wenn man nicht mehr spürt, wie die Stadt geschieht, sondern nur noch sieht, wie sie als Geschehen inszeniert wird. Wie die Stadt in ihrem Bild erstarrt und, um das alte Bild aufzunehmen, zur Sehenswürdigkeit wird.

Was in öffentlichen Räumen an Gestaltung geschieht, ist so konzipiert, dass in den öffentlichen Räumen nichts geschieht. Der bewegte Raum ist der leere Raum, in dem noch alles möglich ist. Wird dieser Konjunktiv jedoch durch den Realismus der Gestaltung überlagert, wird meistens alles arretiert und stillgestellt. Und so wie man manchmal in der eigenen Wohnung das Gefühl hat, man müsse alles zum Fenster raus werfen, was da rum steht, um wieder mal räumlich atmen zu können, so möchte man oft auch all diese Möblierungen und gut gemeinten Brunnenanlagen, Kunstwerke und dekorativen Grüns entsorgen. Man geht wohl nicht fehl, wenn man diese Gestaltungen – wie alles Gutgemeinte – als erzieherische Massnahmen interpretiert und als

Prävention. Zu Recht fürchten sich viele vor leeren Plätzen und füllen sie denn auch und vor allem mit Events.

Im urbanen Raum wird der Widerstreit ausgetragen zwischen zwei Formen der Bewegtheit, dem Ereignis und dem Event. Die Möglichkeitsform des Raums weist auf die Ereignishaftigkeit. Ereignisse passieren, sie sind nicht planbar und können nicht kontrolliert werden. Sie geschehen und fallen uns zu, überraschen, überwältigen und irritieren uns. Wir erfahren sie und reagieren auf sie, wobei unsere Antworten stets nachträglich sind und das Ereignis verfehlen. Stadtraum als ereignishaftes Geschehen erweist sich damit als unverfügbar; in der Herstellung und Aneignung durch uns entzieht er sich uns auch immer. Diese Alltagserfahrung zeigt, dass der urbane Raum als Geschehen den planerischen, gestalterischen, verwalterischen, schützenden, ordnenden Zugriffen immer zu einem Teil entgeht. Der Eigensinn urbanen Lebens kann uns berühren, wenn wir empfänglich sind für seine An- und Zumutungen. Und es war wohl das Begehren, sich für dieses Stadtgeschehen zu öffnen, das den Flaneur, den Surrealisten, den Situationisten, den Vagabunden, den Streunenden, den Ex-Zentriker dazu trieben, umherzugehen in Strassen, auf Plätzen und in Zwischenräumen und an Übergangszonen sich zu exponieren. Ereignisse sind in ihrer Unverfügbarkeit subversiv – Derrida hat ein kleines schönes Buch geschrieben, das von der „gewissen unmöglichen Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen“, so der deutsche Titel, handelt. Ich kann das hier nur empfehlen, denn es spricht genau vom der möglichen Unmöglichkeit bewegter Räume. Und es ist interessant, ohne jetzt genauer auf diesen Text einzugehen, dass Derrida davon spricht, dass das Ereignis eine Art Heimsuchung darstellt, ihm etwas vom Symptom eignet, das sich umtreibt und plötzlich, verstellt, sich zeigt und dass ihm stets auch etwas vom Geheimnis eignet. „Jenseits aller Verifikation und aller Diskurse der Wahrheit und des Wissens ist das Symptom eine Zustellung des Ereignisses, die niemand beherrscht oder bemeistern kann.“ So Derrida – und auch nicht in der Theorie, was auch unseren Diskurs hier über Raum und Bewegung schnell an seine Grenzen stossen lässt. Deshalb habe ich vorgeschlagen, diese Bilder laufen zu lassen¹ – nicht zur Illustration, sondern als Einspruch des Geschehens gegen die Vormacht des Geredes.

Es ist wohl auch die Angst vor dem Geheimnisvollen, die die bewegten Räume und die Bewegungen in den Räumen charakterisiert, die die Stadt-Gestalter und -Verwalter dazu zwingt, Events zu organisieren. Der Event ist die präventive Verhinderung des Ereignisses. Zeit und Raum der Städte werden gefüllt und besetzt mit „inszenierten Ereignissen“: Es vergeht kein Wochenende, an dem nicht irgend ein Sportanlass, ein Bierfest, ein Brauchtum, ein In-Spektakel, ein „Kulturanlass“, ein Freizeithappening, eine Gedenkfeier etc. das Stadt-Bild „belebt“ und die Menschen unterhalten soll. Ich verweise nur auf die jetzt überall rumstehenden dämlichen Bären.

¹ Während des Vortrags läuft der Film „Züri brännt“, Video, 100 Min., eine Produktion des Videoladens Zürich, restaurierte Fassung (DVD) 1980/2005.

Wer einmal frühmorgens die Zürcher Bahnhofshalle leer erlebt hat, dem wird das Problem plastisch anschaulich angesichts der pausenlosen Betriebsamkeit, die tagsüber und abends forciert wird mit Märkten, Modeschauen, Beach-Volley, Popkonzerten, Schlittschuhlaufen, Filmvorführungen etc. Und auf der Wiese am Bellevue steht immer irgend ein Zelt – wenn man aber hingehen würde, um für die Nacht ein Zelt aufzuschlagen, würden man blitzschnell anderswo landen und die Nacht verbringen. Nochmals: erlaubt ist, was nicht stört – und Ereignisse stören.

Der Eventismus ist signifikant für die Spass-, Erlebnis- und Inszenierungsgesellschaft, wie sie die Soziologen diagnostizieren – und er ist der Tod jeder Bewegung. Das Problem des Events ist seine paradoxe Struktur, die sich ergibt, wenn man versucht, ein Ereignis zu inszenieren. Wobei es durchaus interessant sein könnte, dieses Paradox bewusst hervorzustellen: den Riss kenntlich zu machen zwischen In-Szene-Setzung und selbstläufigem Geschehen. Dies kann z.B. ein Anliegen und eine Herausforderung einer Theaterarbeit sein, Situationen zu schaffen, bei denen diese Kippfigur – die ja auch unser alltägliches Leben charakterisiert – beobachtbar und erlebbar zu machen. Ich denke hier etwa an das Theater von Robert Wilson, Heiner Goebbels, aber auch Christoph Marthaler. Die Inszenierung kann etwas produzieren, das sich der Inszenierung entzieht. Sie kann ihre eigenen Grenzen markieren und erfahrbar machen. Theatralität könnte also auch ein produktives Merkmal und eine innovative Strategie von Bewegtheit in der Stadt sein, wenn man sie bewusst ins Spiel bringt. Ein anderer Begriff ist das „Karnevaleske“, ein Begriff der politischen Unruhe, der Tradition hat und dieses Frühjahr übrigens auf anregende Weise im Programm der Shedhalle thematisiert und zur Diskussion gestellt wurde.

Das Problem des aktuellen urbanen Eventismus ist jedoch, dass die Inszenierungen ihre paradoxe Struktur zunehmend zu verdrängen suchen, indem sie sich perfektionieren in Richtung Simulation. Dabei wird die Stadt selbst zum Event. Uns droht das Szenarium, dass wir, wie die Hauptfigur in dem Film „Truman show“, nicht merken, dass wir in einer Inszenierung leben, in einer simulierten Stadt, die wir als echte Stadt erleben, ohne zu realisieren, dass es sich um einen einzigen grossen Event handelt. Wenn wir uns in Zürich umschaun, häufen sich die Zeichen, die einen skeptisch machen müssten. Der bewegte Raum ist ein Raum mit Reibflächen, mit Konflikten, die Bewegung auslösen, und der urbane Raum bietet die Öffentlichkeit, in der diese ausagiert werden, resp. die Öffentlichkeit, die durch das Ausagieren des Exzentrischen und Verrückten hergestellt wird. Manchmal jedoch hat man in Zürich das seltsame Gefühl, in einem wattierten, schalldichten Raum sich zu bewegen, in dem alle zufrieden, nett und bei sich sind. Die Merkmale sind unübersehbar: das Clean, Aseptische der Stadt, die freundlichen PolizistInnen, die Emsigkeit und Zielstrebigkeit der Passanten, die verkehrsfreien Zonen mit ihren glatten Oberflächen, die vielen lustigen Feste, die gefeiert werden, die kindliche Freude an bunten Bären, die *entente cordiale* aller mit allen, das saubere Wasser und die gute Luft – all das deutet darauf hin, dass wir in einer Simulation leben. Zürich ist ja bekannterweise

die Stadt mit der höchsten Lebensqualität – das ist jedoch gerade das Problem, da sich dies – und da bin ich fest überzeugt – negativ auf Bewegungen, Kreativität und Phantasie auswirkt. Es ist übrigens interessant, dass die Situationisten auch hier schon eine Voraussicht hatten. 1967 veröffentlichte Debord das für die sogenannten „68er“ Unruhen wichtige Buch „Die Gesellschaft des Spektakels“. Der Begriff des Spektakels nimmt denjenigen des „Events“ voraus, während der der „Situation“ demjenigen des „Ereignisses“ entspricht. In Bezug auf das erwähnte Paradoxon eines inszenierten Ereignisses hat er das Herstellen einer Situation ironisch konterkariert: „Je nachdem, was Sie suchen, wählen Sie eine Gegend, eine mehr oder weniger dicht bevölkerte Stadt, eine mehr oder weniger belebte Strasse. Bauen Sie ein Haus. Richten Sie es ein. Holen Sie das Beste aus seiner Aufmachung und Umgebung heraus. Wählen Sie Jahreszeit und Stunde. Bringen Sie die geeignetsten Personen sowie die passende Musik und alkoholische Getränke mit. Beleuchtung und Konversation sollten natürlich auch auf den Anlass angemessen sein, ebenso wie das Wetter oder Ihre Erinnerungen. Wenn Sie keinen Fehler in ihrer Rechnung gemacht haben, muss das Ergebnis Sie zufrieden stellen.“

Was Debord nicht wissen konnte, ist, dass er mit dieser ironischen Skizze genau den Plan entworfen hat, der heutige TV-Unterhaltungen wie Big Brother, Robinsonspiele etc. – die Event-Highlights der aktuellen Blödelgesellschaft – prägt.

Und dann stellt sich die Frage, was einen denn noch bleibt, wenn alles irgendwie ausgereizt scheint und man befürchten muss, angekommen zu sein. Im Rahmen einer 1992 am Museum für Gestaltung organisierten Ausstellung zum Thema mit dem Titel „Überall ist jemand. Räume im besetzten Land“, zitierte Heller als Motto den erstaunten Ausruf eines litauischen Fotografen anlässlich seiner ersten Schweizer Reise: „Unbelievable – everything is finished!“ Ich meine, dass es eine der zentralen Aufgaben einer aktuellen Architektur und Stadtentwicklung ist, über die lebenswichtige Notwendigkeit der Bewegung und Unruhe nachzudenken.

Und vor diesem Hintergrund möchte ich nochmals kurz auf das Moment des Theatralischen zurückkommen. Es wäre meiner Meinung nach ein Missverständnis, wenn man auf die Inszenierungssucht der Eventkultur kulturkonservativ antworten würde mit der Forderung nach Echtheit und Authentizität. Ich würde vielmehr dafür plädieren, den öffentlichen Raum spielerisch, verwegen, d.h. offensiv zu nutzen, d.h. radikal zu theatralisieren. Der urbane Raum ist ein öffentlicher Raum, der als Raum einer Öffentlichkeit verstanden werden kann, die sich stets erneut auf verschiedenen Bühnen und Schauplätzen in Szene setzt und damit sich performativ herstellt. Es ist ein Raum, in dem wir uns aufführen und zur Aufführung bringen und mit Rollen spielen, ein Raum der Gesten, Gangarten, Blicke, Gerüche, Attitüden, Moden, des Gehabes; des Selbst-Entwürfe und des Imaginären, der Attraktionen und der Begierden. Ein theatralischer Raum der Oberflächen und der Faszination am Oberflächlichen. Der öffentliche Raum als Raum der Öffentlichkeit ist für den urbanen Menschen von existentieller Bedeutung. Hier können wir

sehen und vernehmen, welche Gemeinsamkeiten wir herstellen und dass und wie wir uns unterscheiden. Hier sind wir im Blick der anderen, auf den hin wir uns entwerfen und inszenieren und in dem wir uns selbst wahrnehmen und bestimmen. Die Stadt bietet die Plätze, die Strassen, die Kulissen für dieses urbane Theater.

Die funktionale Ausdifferenzierung der Stadtgeografie jedoch, die Entleerung des Cities, das Anwachsen der Schlafstädte in den Agglomerationen zum einen; die Disziplinierung und Moralisation des öffentlichen Raums und des Körpers im öffentlichen Raum, die Angst vor Unruhen und Bewegungen und die entsprechenden Präventionen zum zweiten und die Entwicklung einer attraktiven Medienöffentlichkeit (TV, Internet etc.) zum dritten führten zu einer fundamentalen Krise des öffentlichen Raumes. Das Spiel des Performativen und der Zauber der Oberflächen gerieten in Misskredit; sie wurden als Zeichen des Uneigentlichen und der Entfremdung diffamiert. Daraus resultierten zwei Effekte. Den einen nannte Richard Sennet in seinem 1974 erschienen Buch „The Fall of Public Man“ (deutsch: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens) die Tyrannei der Intimität. Seine Diagnose lautete: Rückzug ins Private, Sehnsucht nach dem „sich selbst Sein“, nach Authentizität und dem echten Leben. Diese Selbstversenkung hat jedoch eine Selbstblockierung zur Folge. Robert Pfaller hat jüngst in dem Magazin „Soda“ auf dieses Paradox aufmerksam gemacht: „Versessen auf ihr Ich vergessen die Leute ihr Glück. Die Ideologie der Selbstkonstruktion findet darum in einer „culture of complaint“ ihre konsequente Verwirklichung. Und die Glücksunfähigen sind politisch wehrlos gegen die massiven Bedrohungen, denen die neoliberale Ökonomie die Bedingungen des Glücks derzeit aussetzt. Denn die Klagenden gefallen sich im Klagen.“ Und genau das scheint mir ist typisch für den aktuellen Ton auch in Zürich – Abschotten, Selbstmitleid, präventive Angst vor dem, was kommen könnte, und Jammern, während man doch noch ganz schön im Fett sitzt.

Den zweiten Effekt der Krise des öffentlichen Raums zeigt sich in der Konstruktion von Ersatzbühnen, auf denen die Menschen sich zu Opfern der Spektakelkultur machen. Ich denke hier an die Talkshows, die Sitcoms, die verschiedenen Formen der öffentlichen Bekenntnissendungen, des Emotainments und all die Entblössungsrituale, an denen begierig teilzunehmen die Menschen sich nicht entblöden. Die Diagnose lautet hier: Die Tyrannei des Kindischen, die Infantilisierung der Gesellschaft. Die Schlagzeilen dazu: „Schlabbern und Nuckeln nonstop – der moderne Mensch will nicht mehr abgestillt werden.“ „Der Moderator feixt, das Publikum johlt, wenn die Krankenschwester nackt durch die Autowaschstrasse geschickt wird“ etc.

Diese Verbindung von Ichsucht und regressiver Medienöffentlichkeit ist von entscheidender Bedeutung für den Stillstand des öffentlichen Raumes. Ein bewegter Raum, ein Raum der Bewegung enthält und durch Bewegung entsteht, setzt, wie erwähnt, die Exposition des Einzelnen in seinem Interesse an den Anderen voraus. Und die Sensibilität und Empfänglichkeit gegenüber den Phänomenen und Witterungen des Alltagslebens. Eine Offenheit für das Vorläufige, eine

Bereitschaft sich aufs Spiel zu setzen und sich radikal zu entäussern (was nicht entblößen heisst!) – eine Begeisterung denn auch für Oberflächen als Medien und Schauplätze des Theatralischen. Und damit plädiere ich für eine radikale Oberflächlichkeit – gegen jeden Jargon der Eigentlichkeit.

In der gegenwärtigen Lage einer fragmentarisierten pluralistischen Gesellschaft und der postfordistischen Ökonomie sind die funktionalen Trennungen der verschiedenen Nutzungsräume aufgehoben. Die urbanen Raumprogramme entstehen als Montage von Attraktionen, die nach Storyboards konzipiert werden und eigentliche Erzählungen darstellen. Im Vordergrund des gebauten und symbolischen Raumes stehen die Images, die visuellen Elemente und Bilder, die ihre Referenzen in der Popkultur, dem Fernsehen, dem Kino und der Werbung finden. Die Formate sind bekannt: Shoppingmalls, Themenparks, Urban Entertainment Centers, multifunktionale Kultur- und Konsumzentren, Bahnhöfe, Flughäfen, Fussballstadien, Tankstellen, die zu eigentlichen Stadtteilen mutieren. Man kann nun kulturkonservativ diese Entwicklung pauschal als Disneyfizierung beklagen. Oder man könnte sich fragen, ob und inwiefern diese Orte und Räume des Vieldeutigen, des Hybriden und Inszenierten durchaus auch Möglichkeitsräume darstellen könnten, die sich als Laboratorien des Wandels und der Eröffnung vielfältiger Handlungsoptionen erweisen würden. Denn eines steht fest. In den gegenwärtigen urbanen Erlebnisräumen greifen die auf eindeutige Funktionen ausgerichteten Rahmungen nicht mehr. Sie „vereinen Elemente von Alltag und Fest, von Kunst und Konsum, von Ritual, Spiel und Sport, von Information und Phantasiewelt, bieten unterschiedliche Sinnprovinzen, zwischen denen die Besucher hin und herwechseln.“ Die urbanen Räume entwickeln sich zu Medienräumen, die neue Formen von Bewegung und Bewegtheit provozieren. Ich bin überzeugt, dass damit auch die Tatsache zusammenhängt, dass Unruhe und Widerstand sich nicht mehr äussern können wie 68 oder noch 80. Diese Formen des Protests, die sich an einem feststell-, sicht- und symbolisierbaren Gegenüber formierten, sind kaum mehr denkbar. Der öffentliche Raum, die Plätze, Parks und Strassen als Bühnen von Protest, Aktion, Kampf und sogenannt illegaler Aneignung haben ausgedient. Heute beobachten wir vielmehr wandelbare, amphibische, schnell wechselnde, ironische, spontane Formen des Widerständigen, die Kritik und Konsum provokativ miteinander mischen. Der bewegte Raum und der Raum der Bewegung sind entsprechend schillernd geworden.

Der öffentlich Raum etabliert sich als Medien-Raum: computergesteuerte Unterhaltungsmodule als grosse Games, Hausfassade in Form von überdimensionalen Screens, ein hell beleuchteter Luftraum, der zum Ärger von vielen einen dicht frequentierten Verkehrsraum darstellt und überall Kameras, die uns beobachten. – Was auch neue Möglichkeiten von Theatralität eröffnet, wie ein Künstler kürzlich gezeigt hat, indem er ein Drehbuch für einen Spielfilm verfasste, der in Paris

spielt und der ohne eine einzig eigene Kamera realisiert werden soll: Gedreht wird im öffentlichen Raum, mit dem gegebenen Licht und den überall vorhandenen Überwachungskameras.

„Platz da!“ Der Titel der Vorlesungsreihe kann in zwei Richtungen interpretiert werden: als Aufforderung zur Ruhe, wie man einem Hund befiehlt, stillzusitzen, oder als Ruf nach mehr Raum im Sinn von: Geht auf die Seite! Genau diese Paradoxie bestimmt das Thema des bewegten Raums und interessiert uns auch in Bezug auf ein Projekt mit dem Titel „Unruhe bitte“, das wir vom ith aus, zusammen mit der Gessnerallee, Ende September 2005 organisieren. Das Projekt soll AktivistInnen und Kunstschaaffende aus den verschiedensten Bereichen ins Spiel bringen, um über mögliche „Ästhetiken des Widerständigen“ zu diskutieren. Ich bin sehr neugierig, was da geschehen könnte, und ich meine, dass es gerade die Arbeit an einer ästhetischen Praxis und einer Theorie des Ästhetischen im Feld der (Landschafts-)Architektur, der Kunst, der Theorie für den Zusammenhang sensibilisieren kann von Ereignishaftigkeit der Stadt, Theatralität der Selbstinszenierungen und Widerstand und Einspruch gegen die Stillstellungen der Konsensideologie und anderer Anästhetisierungen. Die Notwendigkeit bewegter Räume und Räume der Bewegungen betrifft uns denn auch direkt in unserem beruflichen Selbstverständnis: Sie als (Landschafts-) ArchitektInnen und uns an einer Kunsthochschule.

Vor 25 Jahren *geschah* in Zürich, zum Erstaunen der Welt, die Bewegung – im aktuellen Jubiläumsjahr ist es ruhig, wobei man immerhin rechtzeitig eine restaurierte Fassung von „Züri brännt“ hergestellt hat. Diese Bilder flimmern hier über die Leinwand, als ein memento movimento, als Animation zur Bewegtheit der Anwesenden, die – erneut ein Paradox – zur Unbewegtheit gezwungen wurden durch meine Rede über Bewegung.

Vortrag vom 1. Juni 2005 im Rahmen der Seminarveranstaltung „Platz da!“ von Christoph Haerle, Gastprofessor, und Annemarie Bucher, Kunsthistorikerin, am Institut für Landschaftsarchitektur ILA, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich ETHZ.

Prof. Dr. Jörg Huber ist Leiter des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst ith der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich.