

»Das Gedicht ist auf der Straße«

Lyrikprojekte im Stadtraum

Einleitung

Als im Frühling 2013 vor allem junge Menschen in Istanbul auf die Straße gingen, um gegen den Abriss und die Überbauung des Gezi-Parks zu protestieren, tauchte der Slogan »Şiir Sokakta« (»das Gedicht ist auf der Straße«) auf, den die Protestierenden von der französischen 1968er Bewegung übernommen hatten, die den Slogan »La poésie est dans la rue« geprägt hat. In Istanbul wurden während der Proteste ganze Gedichte vorgetragen, in Reden Ausschnitte zitiert und Verse hastig auf öffentliche einsehbare Mauern und Fassaden geschrieben. In der Folge entstand in vielen türkischen Städten eine Lyrikbewegung, die nicht nur im urbanen Raum, sondern auch auf digitalen Plattformen unter dem Hashtag #şiirosokakta sichtbar wurde. Dies ist ein eindrückliches Beispiel dafür, dass Lyrik längst nicht mehr ausschließlich aus einem Buch im privaten Wohnzimmer gelesen wird, sondern Einzug gefunden hat in die öffentlichen Räume der Städte und oft damit verbunden auch auf digitale Plattformen. Weitere Beispiele sind *Poetry in Motion*, gerahmte und ornamentierte Gedichte in den U-Bahn-Wagen verschiedener Metropolen, etwa in New York, oder großflächige Poesie an Fassaden, sei es temporär, wie die Lichtprojektionen Jenny Holzers, oder dauerhaft, wie die Wandgedichte im niederländischen Leiden. Auch die *billboard poetry* Robert Montgomerys, die in verschiedenen Städten zu finden ist, ist erwähnenswert. Besonders spektakulär sind die *Bombardeos de poemas* der chilenischen Künstlergruppe Casagrande, die von einem Hubschrauber aus auf Lesezeichen gedruckte Gedichte über zentralen städtischen Plätzen hinabregnen lässt – ein finanziell und logistisch aufwändiger Event, den sie unter anderem in Berlin realisiert hat. Auch auditive Formen spielen eine Rolle: von technisch verstärktem, im Stadtraum hörbaren Poetry Slam bis hin zu poetischen Interventionen, wie der Deklamation von Gedichten auf symbolisch bedeutsamen Plätzen in Metropolen wie Delhi mithilfe eines Megaphons.

Diese und weitere Projekte von Lyrik im urbanen Raum haben wir in einer Studie untersucht, die literaturwissenschaftliche und stadtsoziologische Konzepte zusammenführt.¹ Um Vergleichbarkeit zu erleichtern und aus heuristischen Gründen, bezeichnen wir die Formate, Projekte und Ver-

anstaltungen einheitlich als ›Lyrikprojekte‹. Die theoretischen Grundlagen dieser interdisziplinären Arbeit werden in den beiden folgenden Abschnitten skizziert. Sie fokussieren einerseits Fragen der ›Raumproduktion‹ und des Wandels des städtischen Raums, der mit der bekannten Dichotomie von privaten und öffentlichen Räumen nicht mehr hinreichend beschrieben werden kann. Andererseits geht es um Debatten über Kunst im öffentlichen Raum zwischen ›Störung‹ und ›Entstörung‹, um Strategien der Ortsbezogenheit sowie um die Besonderheiten poetischer Sprache und wie diese im urbanen Raum wahrnehmbar wird. Methodische Grundlagen der Studie waren (soweit möglich) Beobachtungen vor Ort, Interviews mit Expert:innen und Kurzinterviews mit Passant:innen, die Lyrikprojekte wahrgenommen haben, sowie kontext- und ortbezogene Interpretationen ausgewählter Gedichte. Nach den Theorieabschnitten werden Lyrikprojekte aus Köln, wo Gedichte auf einem digitalen Laufband präsentiert wurden, und aus Krefeld, wo unter dem Motto »*Lyrik macht Stadt*« ein Lyrikfestival stattfand, exemplarisch vorgestellt. Im Resümee werden auch Perspektiven und Ergebnisse skizziert, die über die beiden Fallbeispiele hinausgehen.

Stadt und Raum in soziologischer Sicht

Wenn man sich aus soziologischer Perspektive mit Fragen des Raums befasst, kommt es zunächst darauf an zu verstehen, was es heißt, dass Räume ›sozial produziert und konstruiert‹ sind. Dazu kann man sich auf den französischen Philosophen und Soziologen Henri Lefebvre beziehen, der in seiner Theorie der »Produktion des Raums« drei Dimensionen unterscheidet, um Raum zu beschreiben und zu verstehen: den wahrgenommenen Raum (*l'espace perçu*), mithin die räumliche Praxis; den konzipierten Raum (*l'espace conçu*), also die Raumrepräsentation, und den gelebten Raum (*l'espace vécu*), den er auch ›Repräsentationsraum‹ nennt.² Mit ›räumlicher Praxis‹ meint Lefebvre sowohl die materielle Seite von Räumen, also etwa ihre baulich-physische Gestalt, als auch die alltägliche Nutzung und Wahrnehmung von Räumen durch Bewohner:innen. Demgegenüber basiert die Raumrepräsentation des ›konzipierten Raums‹ auf Wissensproduktion; sie schafft abstrakte Darstellungen: von Expert:innen aus Planung, Wissenschaft und Ökonomie wird Raum konzipiert, »die ihn ›zerschneiden‹ und wieder ›zusammensetzen‹«³, in Bebauungsplänen beispielsweise. Zu denken ist hier aber auch an die Künste, die sich – etwa in der Milieufotografie oder der Großstadtlyrik – mit anderen Seiten städtischen Lebens befassen und realistische oder subversive Bilder von Räumen produzieren. ›Repräsentationsräume‹ sind demgegenüber die gelebten Räume in einem umfassenderen Sinn. Lefebvre geht es hier um das Alltagsleben der Bewohner:innen, wobei

auch »Bedeutungsproduktion«⁴, und damit die symbolische Seite, thematisiert wird. Denn Räume weisen »komplexe Symbolisierungen auf«, die »mit der verborgenen und unterirdischen Seite des sozialen Lebens« – angespielt wird auf die »Schattenseiten« von Urbanität –, »aber auch mit der Kunst verbunden« sind.⁵ Symbolisierungen können etwa Straßenschilder mit dem Zusatz »Little Italy« (Toronto) sein, aber auch Graffitis, die Ankündigung eines Straßenfests via Flyer et cetera. In der gelebten Praxis werden Räume oft anders verwendet, als es in den Plänen vorgesehen war.

Für Lyrik im urbanen Raum spielen vor allem die erste und dritte Dimension der Produktion von Raum eine Rolle, indem durch die Präsentation von Gedichten die räumliche Praxis mehr oder weniger deutlich verändert wird und der gelebte Raum sich anders darstellt und andere Nutzungen ermöglicht. Wie bildende Kunst kann auch Lyrik im öffentlichen Raum am »Place-Making«⁶ teilhaben – der Begriff wird in der Stadtforschung für die Raumproduktion durch Akteur:innen wie Stadtplanung und Investoren, aber eben auch Basisinitiativen und Anwohner:innen verwendet.

Hans-Paul Bahrdt hat die Stadt soziologisch hinsichtlich der Unterscheidung von Öffentlichkeit und Privatheit definiert: »Je stärker Polarität und Wechselbeziehung zwischen öffentlicher und privater Sphäre sich ausprägen, desto »städtischer« ist, soziologisch gesehen, das Leben einer Ansiedlung.«⁷ Den öffentlichen und den privaten Raum kann man in vier Dimensionen differenzieren: funktional, juristisch, sozial und symbolisch.⁸ Historisch waren Markt und Politik in funktionaler Hinsicht Angelegenheiten des öffentlichen, Produktion (Betriebe) und Reproduktion (Wohnungen) Angelegenheiten des privaten Raums, wobei Reproduktion hier in einem umfassenden Sinne zu verstehen ist und etwa auch Erholung, Freizeitgestaltung und Kindererziehung umfasst. In der juristischen Dimension ist für den öffentlichen Raum das öffentliche Recht maßgebend, während der private Raum zusätzlich dem Hausrecht der Eigentümer:innen unterliegt. In der symbolischen Dimension geht es um die Grenzziehungen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit und um die architektonischen Erscheinungsformen, die etwa Exklusivität betonen oder Transparenz und Zugänglichkeit. Ferner lassen sich in der sozialen Dimension Räume nach den erwartbaren Verhaltensweisen unterscheiden. So hat Erving Goffman distanziertes, gleichsam darstellendes Verhalten auf der »Vorderbühne« in der Öffentlichkeit von Intimität und Emotionalität auf der »Hinterbühne« der Privatwohnungen unterschieden.⁹ Georg Simmel wiederum hat den »Typus großstädtischer Individualitäten« untersucht und den städtischen Sozialcharakter mit den Begriffen »Intellektualismus«, »Blasiertheit« und »Reserviertheit« beschrieben.¹⁰ Distanz ist kurz gesagt das Verhaltensmerkmal, das geübte Städter:innen auszeichnet und sie von Bewohner:innen von Dörfern und Kleinstädten unterscheidet.

Für eine prägnante Definition lässt sich öffentlicher Raum mit drei Merkmalen charakterisieren: Zugänglichkeit, Anonymität und Verhaltensoffenheit.¹¹ Zugänglichkeit heißt, dass es im Prinzip keine Barrieren gibt; gemeint sind hier nicht physische Barrieren, die in erster Linie Menschen im Rollstuhl die Teilhabe erschweren, sondern Barrieren wie Eintrittsgelder oder gar Zugangsverbote für definierte Gruppen. Anonymität liegt dann vor, wenn keine Identitätsnachweise verlangt werden und jeder Mensch das Recht und die Möglichkeit hat, sich unerkannt zu bewegen. Verhaltensoffenheit meint, dass es – im Rahmen der gesetzlichen Regeln – keine Festlegung des Verhaltens gibt: Im öffentlichen Raum kann man beispielsweise warten, konsumieren, flanieren, laufen und spielen. Bahrdt wie auch Simmel hatten bei ihren Überlegungen vor allem belebte Innenstädte mit einer Vielzahl anonymer Begegnungen unter Fremden vor Augen. Es gibt aber auch Stadtviertel, in denen Nachbarschaften entstanden sind, deren Bewohner:innen sich seit Langem kennen und sich regelmäßig auf der Straße oder beim Bäcker treffen. Hier würde ein distanzierteres Verhalten eher auf Unverständnis stoßen. In unterschiedlichen Räumen einer Stadt sind somit unterschiedliche Verhaltensweisen zu erwarten. Angemessen sind nach Lyn Lofland Verhaltensweisen, die sich durch freundliche Rücksichtnahme, Akzeptanz unterschiedlicher Rollen sowie Zivilität (engl. *civility*: Höflichkeit) gegenüber der Diversität von Lebensstilen auszeichnen.¹²

Das Denken über städtische Räume ist oft noch durch die Polarität von öffentlichen und privaten Räumen bestimmt. In den empirisch vorfindbaren Räumen der Städte ist sie allerdings längst obsolet geworden. Heute ist die Debatte über die uns interessierenden öffentliche Räume gekennzeichnet durch Diagnosen der Privatisierung, Überwachung, Kommerzialisierung, Gentrifizierung, Touristification et cetera, die letztlich auf eine Ausdifferenzierung unterschiedlicher Räume in der Stadt hinauslaufen. Die öffentlichen Räume verändern sich, und es entstehen neue Raumtypen, in denen sich Öffentliches und Privates durchdringen. Ein Beispiel sind Shopping-Malls, die Marc Augé zu den »Nicht-Orten« zählt, die keine Geschichte und keine Identität aufweisen.¹³ Sie werden wie öffentliche Räume wahrgenommen (soziale Dimension), sind aber Privaträume mit einer eigenen Hausordnung (juristische Dimension), die beispielsweise »unnötigen Aufenthalt« verbietet. Was ein unnötiger Aufenthalt ist, definiert im Zweifelsfall der private Sicherheitsdienst. Erwartet wird das typische Verhalten von Konsument:innen. Verhaltensoffenheit besteht hier nicht mehr – und auch keine Anonymität, denn Malls werden in der Regel durch Videokameras überwacht.

Wenn Kunst respektive Lyrik im städtischen Raum gezeigt wird, ist zu fragen, in welchen der skizzierten städtischen Raumtypen das geschieht und

wie sich dadurch die Produktion des Raums verändert. Denn je nach Ort der Präsentation sind unterschiedliche Bezüge zum städtischen Leben und zu verschiedenen Gruppen, Perspektiven und Konflikten denkbar.

Kunst und Lyrik im öffentlichen Raum

Die ästhetischen und sozialen Rahmenbedingungen von öffentlich präsentierter Lyrik ähneln denen von bildender Kunst, weshalb entsprechende Ansätze aufgegriffen werden können. Als ›Kunst im öffentlichen Raum‹ (engl. *public art* oder *art in public space*) bezeichnet man Kunstwerke und kontextbezogene Kunstpraktiken, die für spezifische Plätze oder Orte in Auftrag gegeben werden, jenseits konventioneller Kunstinstitutionen wie Museen oder Galerien. Die öffentliche und kostenlose Zugänglichkeit ist ihr zentrales Merkmal. Das Attribut *public* umfasst dabei nach Cameron Cartiere bis zu vier Dimensionen: Kunst in der Öffentlichkeit (»*in public*«), im öffentlichen Interesse (»*public interest*«), auf einem öffentlichen Platz (»*public place*«) sowie von der Öffentlichkeit finanziert (»*publicly funded*«).¹⁴ Dem Anspruch der allgemeinen Zugänglichkeit von Kunst liegt Jürgen Habermas' Konzeption der ›bürgerlichen Öffentlichkeit‹ – verstanden als ko-präsente »Versammlungsöffentlichkeit«¹⁵ – zugrunde. Ihm zufolge lässt sich bürgerliche Kunstöffentlichkeit als »die Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute begreifen«¹⁶. Sie ist durch das »Prinzip der [...] Unabgeschlossenheit des Publikums und des allgemeinen Zugangs«¹⁷ gekennzeichnet. Die Anwesenheit in urbanen Räumen allein ist aber noch »keine Garantie für Öffentlichkeit«¹⁸ und gewährleistet keine gesellschaftliche Auseinandersetzung mit den dort präsentierten Kunstwerken. Denn ein Merkmal von Kunst im öffentlichen Raum ist, dass viele sich kaum für sie interessieren. Passant:innen sind eher »undirected observers in the open urban field«¹⁹, was im Kontrast zum zielgerichteten Besuch etwa von Museen steht. Kunst im öffentlichen Raum wendet sich häufig an privilegierte und gebildete Schichten. Die Überwindung solcher Barrieren wird in manchen der in unserem Buch untersuchten Lyrikprojekte als Leitbild genannt. Sie richten sich dagegen, dass (Sprach-)Kunst als »symbolische Schwelle und affirmative Dekoration innerstädtischer Erlebniswelten«²⁰ wahrgenommen wird.

Neben offizieller, institutionalisierter etablierte sich informelle, zum Teil subversive Kunst, unter anderem in Form von Street-Art. Christian Höller hat öffentliche Kunstprojekte in sogenannte »Störungsdienste« und »Entstörungsdienste« unterschieden, eine auch für Lyrik wichtige Differenzierung: »[A]uf der einen Seite steht die Störung obrigkeitsverordneter, kapitalistischer Verhältnisse [...]; auf der anderen der karitative Impuls, Randgruppen mit künstlerischen Zuwendungen unter die Arme zu greifen,

kurzum, das Funktionieren des sozialen Räderwerks zu entstoren.«²¹ Als ›Störung‹ richtet sich Kunst im urbanen Raum etwa gegen die neoliberale Stadtpolitik und Gentrifizierung von Stadtvierteln. In dieser Hinsicht kann Public Art »one of the most penetrating weapons« werden, wobei es insbesondere »[u]nsanctioned, unofficial artworks and non-object forms of art« sind, die Widerstand gegen die Verknüpfung des ökonomischen und kulturellen Kapitals von Kunst mit dem Wert von Immobilien und Standorten leisten.²²

Ein auf Lyrik im urbanen Raum übertragbares kunsttheoretisches Konzept ist ›Ortsspezifität‹ (*site-specificity*), verstanden als »Kunst für einen bestimmten Ort, die mit diesem untrennbar verbunden ist und sich dabei nicht nur formal (architektonisch, funktional), sondern auch inhaltlich (historisch, soziologisch, politisch) mit diesem befasst«²³. Die Aufmerksamkeit gilt somit sowohl dem Werk als auch der Frage, wie es sich von dem umgebenden Raum abhebt, der ebenfalls in seiner Besonderheit wahrnehmbar wird. Kunst an einem konkreten Ort beinhaltet »alle Aspekte und Ebenen des Kontextes«, weswegen auch der Begriff *contextual art* gebräuchlich ist: »So wurde dem Ort, der Präsenz des Betrachters sowie dem umgebenden Raum eine wesentliche Relevanz zugesprochen. Kategorien wie Originalität, Authentizität und Einzigartigkeit waren nicht länger ans Kunstwerk gebunden, sondern traten erst mit dessen Situierung in Erscheinung [...]«²⁴ In unserer Studie haben wir für *site-specific poetry* allerdings den Begriff ›ortsbezogene‹ Lyrik eingeführt, weil das Adjektiv ›spezifisch‹ von feststehenden Eigenschaften ausgeht, es aber darum geht, dass kontextuelle (Sprach-)Kunst auch den Ort, an dem sie sich ereignet, verändert.

Lyrik im urbanen Raum findet sich zumeist in Schriftform. Damit konkurriert sie um Aufmerksamkeit mit anderen Elementen wie Werbung, Wegweiser, Schilder, Screens oder Graffiti. Ebenso wie Street Art ist Graffiti aufgrund ihrer Markierung öffentlicher oder privater Flächen im Stadtraum – dem »place marking« – in hohem Maße ortsbezogen, beide Kunstformen zählen daher als Praktiken des »place making«.²⁵ Graffitis setzen oft sprachspielerische, poetische und schriftbildliche Verfahren ein.²⁶ Diese Merkmale gelten auch für Wandgedichte, wie wir sie in den Städten Leiden, Charlotte (North Carolina) und Berlin sowie im New Yorker Bezirk Brooklyn untersucht haben.

Es ist die unerwartete Literarizität poetischer Sprache im öffentlichen Raum, die sie als ›lyrisch‹ erscheinen lässt. Die persönlichen Botschaften der Sprachkunst einer Jenny Holzer oder eines Robert Montgomery sind Beispiele für die Dominanz der poetischen Funktion. Lyrik ist durch grammatische Auffälligkeiten gekennzeichnet, die nicht nur die Versifizierung, sondern auch Reim, Metrum, »klangliche Besonderheiten (Lautmalerei), Verformungen der Wortgestalt, unübliche Wortstellungen (Inversionen)

und viele andere«²⁷ umfassen. Ihr Sprachgebrauch ist verdichtet und geprägt durch »Wiederholungen (Leitmotive) und gezielte Variationen«²⁸ sowie eine intensive Sprachbildlichkeit, den Einsatz von Figuren und Tropen. Die Selbstbezüglichkeit von Gedichten erhöht die Aufmerksamkeit auf den Vorgang des Aussagens und die Materialität der Worte: »Die poetische Sprache macht die im Sprachgebrauch [...] latenten sprachlichen Mittel manifest, »spürbar« (Jakobson) und beobachtbar.«²⁹ Zu weiteren Gattungsmerkmalen lyrischer Texte zählen eine »strukturell einfache Redesituation«, die »unmittelbare Ansprache der Lesenden« sowie eine »Dominanz der Personalpronomina, insbesondere der ersten und zweiten Person«.³⁰ Cristóbal Bianchi, Mitinitiator des Lyrikprojekts *Bombardeo de poemas*, hat bemerkt, dass sich Lyrik besonders gut für den öffentlichen Raum eigne, weil sie »generisch« spricht und nicht als konkrete Person. Er bemerkt, das Gedicht äußere sich »as an artwork«, »as a particular form of language that is a more elliptical than direct form of communication«.³¹

Wenn man in der New Yorker U-Bahn *Poetry in Motion* liest, die »private« Gefühle thematisiert, so ist offensichtlich, dass die dort beispielsweise beschriebene »Sehnsucht« aus sozialpsychologischer Sicht ein Zustand ist, den Fahrgäste zu vermeiden suchen, weil sie sich in einer Situation der körperlichen Enge unter fremden Menschen befinden. Sie legen einen Habitus an den Tag, den Simmel als Distanz, Reserviertheit und »blasierte Haltung« beschrieben hat. Oder aber es gelingt ihnen, die Anderen so vollständig zu ignorieren, dass es ihnen möglich wird, intimste Dinge am Smartphone zu besprechen – vielleicht sogar Sehnsucht zu artikulieren. Poetische Sprache in der Stadt hinterfragt Vorstellungen von »lyrischer Subjektivität« als eines quasi-privaten Selbstaudrucks.

TRANSIT – Vorübergehende Literatur am Kölner Ebertplatz

Der Ebertplatz liegt innerstädtisch, nur 1,3 km entfernt vom Kölner Hauptbahnhof und vom Dom. Er bildet die nördliche Grenze des migrantisch geprägten, multikulturellen Eigelstein-Viertels. Aufenthaltsqualitäten bietet der Platz vor allem im größeren östlichen Teil, in dem sich ein Brunnen, viele Bäume, ein Café sowie Sitzgelegenheiten befinden. Der kleinere westliche Teil ist unterhalb des Straßenniveaus und bietet durch eine Unterführung Anschluss ans Straßensystem und die U-Bahn. Der Platz ist mit schmucklosen, grauen Platten gepflastert, hat aber viele Bäume und Hochbeete und wirkt dadurch sehr grün. Die Unterführung gilt als Beispiel für den sogenannten Brutalismus der 1970er Jahre: viel Beton und Waschbeton in grauer Farbe, keine Spielereien, klare Kanten, sechseckige Säulen. In den letzten Jahrzehnten kam es zu einem schleichenden baulichen Verfall, die

Unterführung wurde für Drogengeschäfte genutzt, auch gewalttätige Auseinandersetzungen waren die Folge. Aufgrund des schlechten Images galt der Ebertplatz als gefährlich, wurde abends gemieden und wirkte durch die Leere dann noch unsicherer. Die Stadt reagierte mit Videoüberwachung, langfristig mit Plänen zum Umbau, die den Platz sicherer machen und ihm ein anderes Image geben sollen. In den anhaltenden Debatten der Planungsphase polarisieren sich Meinungen zwischen der Forderung nach Denkmalschutz für das Brutalismus-Ensemble und der nach einem Zuschütten der Unterführung und damit einer radikalen Abkehr vom Prinzip der Platzarchitektur. Der Plan der Stadt, die Unterführung zuzumauern und die Probleme damit zu verdrängen und unsichtbar zu machen, stieß auf Protest unterschiedlicher Gruppen und Initiativen. Letztlich wurde das Ansinnen verworfen und die Frage nach der ›Zwischennutzung‹ bis zum Umbau kam auf. Das Place-Making der Stadt zielte darauf ab, die Aufenthaltsqualitäten des Ebertplatzes zu verbessern und zu erreichen, dass Dealer, Drogen- und Alkoholabhängige ihn nicht länger dominieren, sondern dass er auch von als friedlicher geltenden Familien und anderen Gruppen intensiver genutzt würde.

Unter das Stichwort ›Zwischennutzung‹ fällt auch das im Frühjahr 2021 realisierte Literaturprojekt *TRANSIT. Vorübergehende Literatur*: In der Kulturbehörde entstand die Idee, am Ebertplatz literarische Texte auf einem Laufband zu präsentieren. Zur Realisierung dieser Initiative ›von oben‹ brauchte die Stadt die Akteur:innen ›von unten‹. Mehrere Initiativen der freien Kölner Literaturszene entwickelten gemeinsam ein Konzept und bildeten eine Jury zur Auswahl der Texte. Unter den Einreichungen fand sich, vielleicht wegen der vorgegebenen Kürze der Texte, vielleicht wegen ihrer Möglichkeiten der Spracharbeit auf knappem Raum, überraschend viel Lyrik. Die Literatur-Installation bestand aus einem 50 Meter langen, technisch hochwertigen LED-Laufband mit weißer Schrift, das an der Brüstung des Platzes oberhalb der Unterführung montiert wurde (Abb. 1). Die Projektionen von insgesamt 31 Texten liefen fünf Wochen täglich von 9 bis 23 Uhr mit einheitlicher Präsentation: erst die Titel in Versalien, dann die literarischen Texte, mal in regulärer Schreibweise, mal in Kleinbuchstaben, mal in Versalien, gefolgt von den Namen der Autor:innen in Klammern. Aufgrund der Versifikation ist geschriebene Lyrik üblicherweise eher auf die Vertikale hin ausgerichtet und die Verse stehen untereinander. Hier hingegen war die Schrift linear und horizontal angeordnet; Zeilenumbrüche oder Verse, Absätze oder Strophen, wurden durch Schrägstriche markiert. Durch die kontinuierliche Bewegung des Laufbandes wurde der Untertitel »vorübergehende Literatur« performativ umgesetzt: Die Literatur ›tat‹ das Gleiche wie die Passant:innen. Blieben sie stehen, bildete sich ein Kontrast zum bewegten Text; ein interviewter Anwohner sagte, ihm gefalle an der Installation das »Laufen von Worten«.



Abb. 1: Der westliche Teil des Ebertplatzes, Köln, mit Literaturinstallation *TRANSIT* (April 2021).

Die *TRANSIT*-Texte lassen sich in drei inhaltliche Kategorien einteilen: erstens aktuelle sozio-politische Thematiken wie Flucht und Migration, Fremdheit und Rassismus – Themen also, die gerade in einem multikulturellen Viertel hoch brisant sind, beispielsweise ein anonym eingereicherter Text über die Black-Lives-Matter-Bewegung –, zweitens Texte mit Bezügen zur Pandemiesituation, drittens ortsbezogene Texte über den Ebertplatz oder andere städtische Räume. Einschlägig hierfür ist das Gedicht »SÜSSE BAUSÜNDE« von Christoph Wenzel, das den Platz diskursiv verhandelt, ohne ihn namentlich zu nennen: »SÜSSE BAUSÜNDE: // denk dir den platz als wohnzimmer/ mit angeschlossenem partykeller,/ als sein eigenes wörterbuch,/ einen angsttraum vom angsttraum,/ denk ihn dir als real life streaming server,/ als schreibtisch mit kartoffelkeller,/ siehst du die reisterassen, die hängenden gärten,/ brutal, aber zärtlich, sieh ihn an als proberaum/ fürs tanztheater, als brettspiel oder bastelbogen,/ boxing, brennpunkt, eine vorlesung/ zu geschichte, geometrie und plattentektonik,/ als darkroom für lichtflüchter, als gut getarntes/ trümmerfeld und biotop, als eine süße bausünde,/ als stammtisch, niemandsland, eine gemeinheit.« Wenzels Gedicht soll zum Fantasieren darüber anregen, was der Ebertplatz im besten Sinne sein könnte (»wohzimmer«, »partykeller«, »proberaum«,

»biotop«, »stammtisch«), und was sein schlechtes Image ausmacht (»brennpunkt«, »trümmerfeld«, »niemandland«, »gemeinheit«). In manchen Wendungen wird die Architektur spielerisch, fast liebevoll, bewertet: »brutal aber zärtlich«, »plattentektonik«, »süße bausünde«. Man liest hier Beschreibungen dessen, was man zeitgleich neben oder unter dem Laufband wahrnimmt. Wenn es allerdings heißt »siehst du die reisterrassen, die hängenden gärten/brutal, aber zärtlich«, so wird die Wahrnehmung der realen Blumenkübel aus Waschbetonplatten und der Brutalismus-Architektur mit Sprachbildern einer anderen, vermeintlich schöneren, auch exotischeren Wirklichkeit verschränkt.

Die Beobachtungen zur Rezeption von *TRANSIT* lassen sich in zwei Thesen zusammenfassen: Erstens, die meisten Passant:innen befassen sich nicht mit den Texten, sondern gehen souverän und distanziert ihres Weges; zweitens, die Ästhetik des Projekts trägt dazu bei, den Platz gleichsam zu »beruhigen«. Dabei mag auch eine Rolle gespielt haben, dass das Projekt vielen Menschen, die die Passage regelmäßig durchquerten, bereits bekannt war. Einige Passant:innen blieben stehen, betrachteten das Laufband und äußerten sich auf unsere Nachfrage sehr positiv, sowohl über den gerade gelesenen Text als auch über das Projekt insgesamt. Eine Frau erklärte, sie habe die Texte auf dem Band als eine Art Kunstinstallation wahrgenommen, bei der es weniger auf den Text als auf die visuelle Wirkung ankomme. Die Wahrnehmung als »Kunstobjekt«, mit dem man sich nicht intensiv auseinandersetzen muss, das aber gleichwohl die Qualität des Platzes verbessert, ist der Grund für ein Gelingen des Place-Making: Durch die Literaturinstallationen wurde aus dem »Unplatz« wieder ein »Platz«, so ein Anwohner. Ein anderer sprach sogar davon, dass der Ebertplatz jetzt viel schöner sei: wie ein »Wohnzimmer« – das aus Wenzels Gedicht übernehmend – und dass die Installation zu einem »Verweilen« einladen würde, der Platz nicht mehr eine bloße »Fluchtpassage« sei.

Das Festival »*Lyrik macht Stadt*« in Krefeld

Die zweite kurze Fallstudie widmet sich einem wesentlich auf die Bewohner:innen selbst ausgerichteten Poesiefestival im öffentlichen Raum Krefelds, das im November 2021 erstmals stattfand. Der Leiter des Niederrheinischen Literaturhauses möchte damit Literatur in die Stadt bringen, auf sein Haus als Ort sozio-kultureller Begegnung aufmerksam machen und Lyrik aus der »Nischenkultur« hervorholen. Im Festivaltitel »*Lyrik macht Stadt*« steckt eine Doppeldeutigkeit in Bezug auf Stadt: Sie ist hier nicht nur die Bühne, sondern auch das Thema fast aller präsentierten Gedichte. Das Festival bestand aus unterschiedlichen Formaten. Litfaßsäulen wurden mit

Gedichtplakaten beklebt. An zentralen innerstädtischen Plätzen wurden an Laternen Lautsprecher montiert, aus denen man gesprochene Gedichte hören konnte. Weiterhin zog ein Flashmob durch die Hauptgeschäftsstraße, und die Beteiligten hörten sich von Mitwirkenden vorgetragene Gedichte an. Diese unterschiedlichen Aktionen fanden ausgehend von dem Pop-Up-Store in der Krefelder Innenstadt, der »Lyrikzentrale«, statt. Die Ladenanmietung in einer der teilweise desolaten, von Leerstand betroffenen Nebenstraßen im Stadtzentrum verweist unmittelbar auf die stadtpolitische Frage nach der Zukunft der Innenstädte von Standorten ohne besondere Touristikkattraktionen, die im Zeitalter der Pandemie und des Online-Shoppings verstärkt sichtbar wurde.

Design-Studierende hatten zu Gegenwartsgedichten Plakate entworfen, die an den in Krefeld gebräuchlichen »Kultur-Litfaßsäulen« hingen. Ein titelloses Gedicht von Marion Poschmann wirkt als wäre es just für diese Poesieaktion in kalter Jahreszeit in einer deutschen Innenstadt verfasst: »in der Fußgängerzone kam Wind auf/wie immer Wind aufkommt bei der Suche/nach jenem richtigen Ort der sich stets/weit entfernt zeigt, die Abfallpapiere/am Boden verrutschten, mein Mantel/flatterte, und, als wäre dies schon ein Grund/mich selbst zu den Dingen zu zählen/als wäre dies schon ein Grund/blieb ich ungefragt stehen«. ³² Das von Helin Erceylan gestaltete Gedichtplakat (Abb. 2) erinnert an dadaistische Collagen, bei denen abgerissene Papierstücke von Werbeplakaten wichtige, auf Alltag und Stadtraum verweisende Elemente sind. Und doch ist Erceylans Plakat ganz zeitgemäß, weil es eben auch Kritzeleien assoziieren lässt, wie man sie heute in öffentlichen Toiletten oder auf Anschlagtafeln findet. Auf dem »Plakat im Plakat« kann man eine weibliche Gestalt mit Mikrofon erkennen, vielleicht eine Politikerin, vielleicht eine Spoken-Word-Poetin. Die auf eine links oben abgerissene Fläche geschriebene Schrift überdeckt Schulterpartie und Gesicht der Figur, wie die Andeutung einer ausfransenden Sprechblase, die aus dem Mikrofon dringt. Erceylan missachtet die von der Lyrikerin vorgegebene Versifizierung zugunsten eines Fließtextes mit Flatterrand. So ist der Text visuell nicht mehr als Gedicht identifizierbar. Liest man ihn im Vorbeigehen, wirkt er wie ein Unikat, ein anonymes, subjektives Statement in Prosaform. Umso mehr irritiert die poetische Genauigkeit der Alltagsbilder – am Boden »verrutschendes« Papier, ein im Wind flatternder Mantelsaum –, insbesondere aber der performativ endende Schlussvers, »blieb ich ungefragt stehn«, der potenziell die Rezeptionssituation doppelt: wenn man im Vorbeigehen an diesem Plakat die Worte zu entziffern versucht und dann erstaunt über die überraschende Poesie im Alltag innehält.

An zentralen Plätzen Krefelds, insbesondere in der Fußgängerzone, hingen Lautsprecher, sogenannte »Hörstationen«. Hier konnte man im Vorbeigehen Verse aus neun Gedichten hören, eingesprochen von den Lyriker:innen

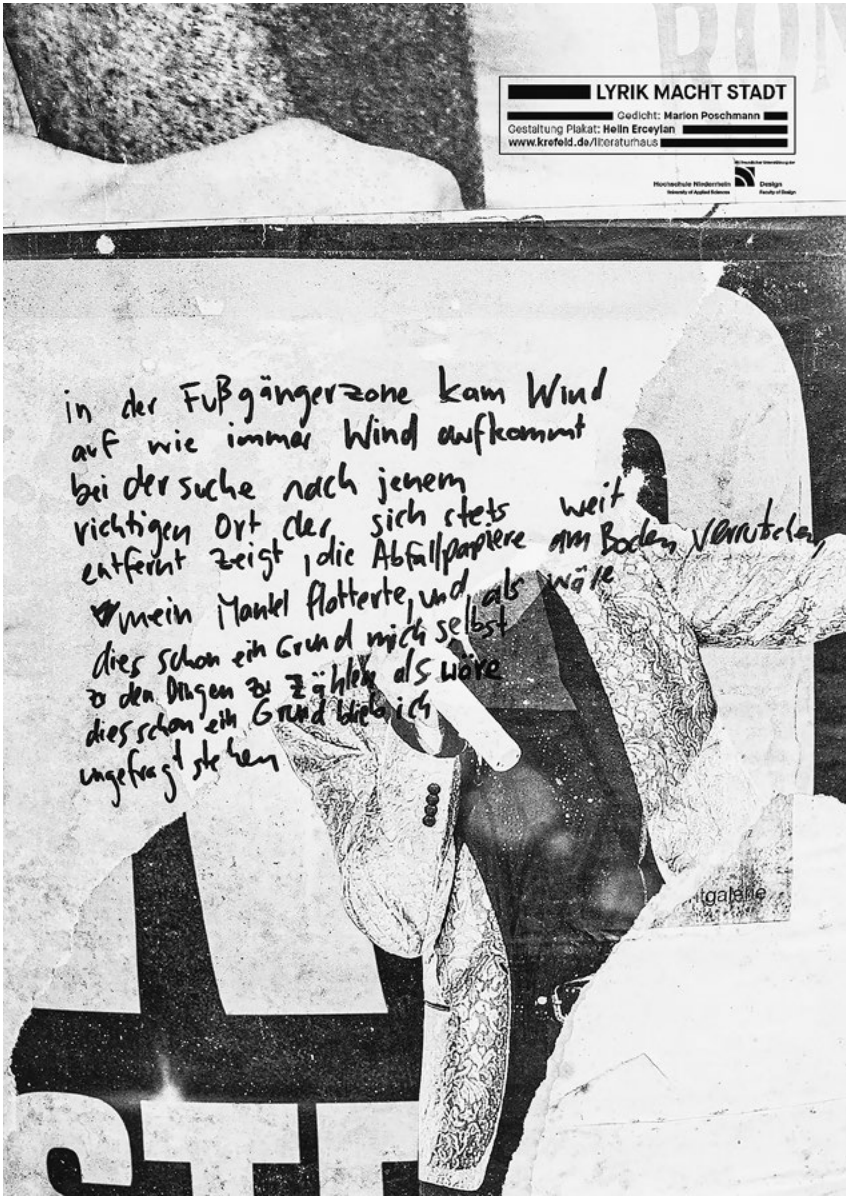


Abb. 2: Plakat mit titellosen Gedicht von Marion Poschmann, gestaltet von Helin Erceylan, Krefeld (November 2021). © Helin Erceylan / Hochschule Niederrhein / Niederrheinisches Literaturhaus.

selbst und sämtlich zum Thema ›Stadt‹. Im allgemeinen Lärmpegel einer Fußgängerzone wurden die Hörgedichte von vielen Passant:innen aber nicht bewusst wahrgenommen. Konzeptuell waren die von Laternen herabhängenden Lautsprecher innovativ, erzeugten sie doch eine Art akustische ›Gedichtdusche‹, von der man im Moment des Passierens lediglich ein paar ›Wortspritzer‹ abbekommt. Durs Grünbeins für die Hörstationen ausgewähltes Gedicht »Der Optiker« verschränkt auf ironische Weise Fragen der physikalischen Optik (»Reflexion und Refraktion«) mit Konsumtempeln und Brillenmode: »In einem Maximum aus Chrom und Glas, vereint, / Fängt sich der städtische Verkehr.«³³ Das Gedicht beschreibt einen durch Licht in den Schaufenstern erzeugten Spiegeleffekt, der die gegenwärtige Stadt »*en passant*« »zerscherbt« und »[z]u einem Haufen aus Fragmenten vieler Städte« macht. Ganz ähnlich geschieht es auf akustischer Ebene, wenn man beim Passieren einer der Krefelder Hörstationen nur einzelne Worte auffängt: »Ladengalerie«, »Vitrinen«, »Kassentisch«. Die Sprechinstanz fordert nicht zum Hören, sondern zum Sehen auf: »Schau durch die Sonnenbrillen, schau.« Die Auslage der Sonnenbrillen evoziere ein mondänes »Saint-Tropez«, mit »Brunnen und Bananenstauden, / Palazzi im Pastellton«, die eine Uferstraße säumen, wobei die Ausfahrtstraßen der realen Stadt faktisch nur »zu den Plattenbauten, ins vertraute Grau« führen, »[w]o sie die leeren Tage in die Tonne werfen«. Auch dies ein treffendes Gedicht, das relevante Fragen zeitgenössischer Urbanisierung und Konsumkultur aufgreift.

Am Samstagvormittag taufte das Festival die städtische Shopping-Meile in eine »Gedichtgängerzone« um. Dem Programmflyer zufolge »trat« an der Ecke Rheinstraße und Schwanemarkt »die Poesie auf und wandert[e] Gedicht für Gedicht« durch die Hochstraße, der Krefelder Fußgängerzone, bis zum Neumarkt. Die performative Aktion, die in der Praxis den Charakter einer freundlichen Demonstration hatte, bestand aus rund 30 an unterschiedlichen Positionen im Zickzack platzierten Personen, die jeweils, wenn die Gruppe bei ihnen angelangt war, ein Gedicht rezitierten (Abb. 3). Amateur:innen und professionelle Sprecher:innen jeglichen Alters trugen Gedichte vor: vom selbst geschriebenen naiv-lustigen paargereimten Text bis hin zur avancierten Gegenwartlyrik auf Deutsch oder Englisch, vom vorsichtigen Lesen bis zur rhetorisch brillanten Performance. Durch die anwachsende Zahl der Mitwirkenden, die sich nach ihrem eigenen Vortrag dem Flashmob anschlossen, aber auch durch hinzukommende Passant:innen, vergrößerte sich die Gruppe zusehends. Von außen betrachtet, war sie von einer politischen Aktion kaum unterscheidbar, was mit neueren Theorien und Praktiken des ›Versammelns‹ korrespondiert.³⁴ Es offenbarte sich auch hier das Problem akustischer Dichtung im Stadtraum: Manche deklamierte Verse, die zu leise gesprochen waren oder bei denen man zu weit weg stand, blieben unverständlich. Gleichwohl gelang es der Aktion, das ›Andersspre-



Abb. 3: Flashmob in der »Gedichtgängerzone« während des Festivals »Lyrik macht Stadt«, Krefeld (November 2021).

chen« der Lyrik im urbanen Zentrum der Stadt hörbar zu machen und damit Irritation oder Neugier auszulösen. Besonders der Schluss der Aktion offenbarte dies: Auf dem Neumarkt wurden alle Gedichte zugleich noch einmal deklamiert – wortgewaltige Kaskaden aus Klängen, Worten und Satzketten, die die von den Dadaisten entwickelte Idee des Simultangedichts ins 21. Jahrhundert transportierten. Durch die sich überlagernden Stimmen entstand ein öffentliches »Forum« – performativ erzeugt durch ein sich temporär zusammensetzendes Kollektiv Krefelder Bürger:innen.

Resümee und Perspektiven

Bei den Typen des städtischen Raums, in dem Lyrikprojekte realisiert werden, dominiert – wenig überraschend – die Innenstadt: »Das Stadtzentrum gehört zur »Schauseite« der Stadt und ist Bühne für Inszenierungen städtischen Selbstverständnisses und städtischer Geschichte.«³⁵ Eine Sonderrolle spielen die Nicht-Orte des Transits, die in vielen Städten zu den bedeutenden urbanen Räumen gehören, die als öffentlich wahrgenommen, jedoch privatwirtschaftlich betrieben werden und deshalb juristisch private Räume

sind. Legt man die erwähnten vier Dimensionen nach Cartiere zugrunde, wonach Kunst dann als öffentlich gilt, wenn sie in der Öffentlichkeit, im öffentlichen Interesse, an öffentlichen Orten und finanziert durch öffentliche Gelder präsentiert wird, wird deutlich, dass Public Poetry in eine hochpolitische Debatte über die Bedeutung öffentlicher Räume eingreift.

Betrachtet man die Ebene der Akteur:innen, dann fällt in einigen (hier nicht diskutierten) Projekten die Bedeutung des Informellen auf: Es sind oft engagierte Individuen, die eigenständig und ohne institutionelle Anbindung Lyrik im urbanen Raum platzieren. Auch klassische Organisationen der Zivilgesellschaft wie Stiftungen, Kultureinrichtungen und Non-Profit-Organisationen spielen eine wichtige Rolle für die Realisierung der Lyrikprojekte, wobei sie unterschiedliche Funktionen übernehmen. In Krefeld ist das Literaturhaus Veranstalter des Festivals, während am Ebertplatz die Stadtpolitik involviert war. Die städtische Kulturbehörde hat das Projekt zusammen mit Initiativen der lokalen Literaturszene entwickelt und verwirklicht.

So vielfältig die Akteur:innen, so vielfältig sind auch die Intentionen, die mit Lyrikprojekten im urbanen Raum verbunden sind. Ein häufig genanntes Ziel ist es, Lyrik durch die öffentliche und bisweilen überraschende Präsentation Menschen nahezubringen, die ansonsten kaum Kontakt mit Gedichten haben. Es geht also um Bildung. Das Krefelder Lyrikfestival zielt demgegenüber auf Eigenwerbung und die Stärkung der Kulturinstitution Literaturhaus. Auch Imageproduktion spielt eine Rolle: Wenn in Köln ein digitales Laufband mit poetischen Kurztexten installiert wird, dann ist die Verbesserung des Rufs des Ebertplatzes die zentrale Absicht. Andere Lyrikprojekte haben gesellschafts- oder stadtpolitische Intentionen: Ein mit einem Wandgedicht verziertes historisches Wohnhaus in der Innenstadt von Charlotte, North Carolina, erinnert an eine Zeit der Bebauung ohne Großparkplätze, in einem anderen dortigen *wall poem* wird an das Unrecht der Sklaverei in den Südstaaten erinnert und in einem dritten an Rassismus und tödliche Polizeigewalt.

Lyrikprojekte sind Teil urbaner Raumproduktion auf ganz unterschiedliche Weise, insoweit sie in die ästhetische Gestalt von Räumen eingreifen. Die Dimensionen reichen von an Laternenmasten gepinnte Blätter oder an Wände gekritzelte Gedichte über Plakate mit Gedichten, die mit Werbebotschaften um die Aufmerksamkeit konkurrieren, auf Dauer angelegte, großformatige Wandgedichte an öffentlich einsehbaren Fassaden bis zur Überwältigungsästhetik von Lichtprojektionen und Feuergedichten. Entsprechend unterschiedlich sind die Optionen, wie die sehr stark oder kaum merklich veränderten Räume wahrgenommen werden: Das flatternde Blatt am Baum wird womöglich für ein Wohnungsgesuch gehalten, während man großformatige Projektionen kaum ignorieren kann.

Gedichte, die sich auf Großstädte, das Leben in der Stadt oder andere urbane Phänomene beziehen, erhielten zwar besondere Beachtung, im gesamten Textkorpus bildeten sie aber eine Minderheit. Beispielhaft für lokale Ortsbezüge sind manche für *Poetry in Motion* verwendete Texte, wie Nathalie Handals »Lady Liberty« oder Billy Collins' »Grand Central«, die *landmarks* und zugleich bekannte Tourismusziele in New York City bedichten. Auch einige der für *TRANSIT* verwendeten Kurztexte beziehen sich auf den Kölner Ebertplatz. Im Lyrikprojekt *O, Miami* ist das Format der »Zip Odes« hochgradig ortsbezogen: Kurzgedichte von Anwohner:innen, die anhand des numerischen Codes ihrer Postleitzahlen Gedichte schreiben, die ebendort, wo sie wohnen, präsentiert oder performt werden.

Neben Ortsbezogenheit wurde der Gedanke von »Störung« und »Entstörung« aus der Debatte über Kunst im öffentlichen Raum übernommen. Dabei zeigte sich, dass bei Überlegungen zur Rezeption häufig die Vermutung der Irritationen durch Poesie eine Rolle spielte. So war das erklärte Ziel von *TRANSIT*, literarische Texte »auf eine besondere und unerwartete Weise im öffentlichen Raum zu erfahren«, wie es auf der Projektwebsite hieß. Aber auch der gegenteilige Aspekt ließ sich nachweisen: Nicht nur das Projekt auf dem in einem sogenannten »Problemviertel« gelegenen Ebertplatz, auch die Poesieformate im öffentlichen Nahverkehr – von New York bis hin zu asiatischen Metropolen wie Seoul – verfolgen das unterschwellige Ziel, die öffentliche Ordnung zu »entstören« und zur Verbesserung der Atmosphäre im Liniennetz beizutragen. Für alle Lyrikprojekte in Metropolen gilt darüber hinaus, dass poetische Sprache als beruhigend und ablenkend in Situationen der räumlichen Enge und Bedrängnis angesehen wird. Wie bildende Kunst werden auch Lyrikformate eingesetzt, um unwirtliche Räume attraktiver zu machen.

Hinsichtlich der künstlerischen Konzeption und ästhetischen Gestaltung haben die Untersuchungen ein vielschichtiges Bild ergeben, wie auch die beiden hier kurz vorgestellten Lyrikprojekte zeigen. Den Arbeiten im öffentlichen Raum liegt ein extrem disparates Verständnis von Lyrik zugrunde, das von Gedichten des nationalen oder internationalen Literaturkanons über Gegenwartslyrik bis hin zu schlichten von erwachsenen Laien und Kindern geschriebenen Kurzversen reicht. Manche Projekte beschränken sich auf Alltagsdichtung oder Gebrauchsliteratur oder auf einzelne von Akteur:innen verfasste Aphorismen und Epigramme. Neben Gedichten von etablierten »Buchlyriker:innen« wurden in einigen Projekten Texte verwendet, die zwar gattungsgemäß kurz, oft versifiziert sind und poetische Verfahren aufwiesen, aber doch eher prosaisch sind. Am Ebertplatz kam neben Gedichten und kurzen Prosatexten auch computer-generierte Lyrik zum Einsatz.

Public Poetry unterscheidet sich von Buchlyrik durch die für viele Projekte wichtige Ästhetik der Bewegung und Mobilität. Denn oft werden Gedichte ›in Bewegung‹ rezipiert oder präsentiert. Die New Yorker Lyrikprojekte *Poetry in Motion* (in der Subway) und *Passing Stranger* (Audiowalk im East Village) spielen auf dieses Merkmal schon mit dem Titel an. Auch im Lyrik-Flashmob in Krefeld gehört die Mobilität der Passant:innen zum Konzept, weil sich beim Gedichtvortrag eine emergente Gruppe von Zuhörenden bildet, die sich durch die Fußgängerzone bewegt. Während bei Holzers Lichtprojektionen auf Fassaden die Lyrik von unten nach oben in die Stadtkulisse hinaufstreicht, ähnlich eines Filmabspanns, wird von Casagrande der Blick in den Himmel gelenkt, von dem die Gedichte hinunterregnen. Im *TRANSIT*-Projekt dagegen wird mittels eines Laufbandes Lyrik auf der Horizontalen in eine fließende Bewegung versetzt.

Die Mehrzahl der von uns untersuchten Lyrikprojekte setzt auf visuell präsentierte Gedichte, bei denen die Rezeptionsmodi des ›Sehens‹ und des ›Lesens‹ changieren. Public Poetry spielt mit der Ähnlichkeit oder den Kontrasten zu anderen Formen von Schrift im urbanen Raum. Zum Beispiel weist das LED-Laufband von *TRANSIT* Ähnlichkeiten zu Digitalanzeigen in Nicht-Orten wie Bahnhöfen und Flughäfen auf, und die Gedichtplakate an Litfaßsäulen in Krefeld wirken wie Werbung oder Veranstaltungsankündigungen – eine ›Abweichungsästhetik‹ findet sich bei beiden Formaten auf der Ebene der Inhalte, wenn also der Rezeptionsmodus des Lesens dominant gesetzt wird. Ähnlich wie Werbetexte sind Gedichte oft dadurch gekennzeichnet, dass sie Passant:innen direkt ansprechen und mental oder emotional zu affizieren suchen, wenngleich mit diametral anderer Intention: »[T]he poem is not selling anything except itself [...]. The poem is not a pitch, but an offering, a gift.«³⁶

Konstitutiv für einen Großteil der Lyrik ist monodirektionale Kommunikation, wonach das Gedicht zwar ein Du adressiert, dieses aber nicht aktiv auf die Ansprache reagiert, wie Barbara Köhler in einem Kommentar zu ihrem Wandgedicht an der Fassade der Alice Salomon Hochschule in Berlin bemerkt hat: »Das Gedicht wendet sich an die Öffentlichkeit, an die Vielen, die den Ort täglich passieren: es begrüßt sie ausdrücklich, es gäbe ihnen gern Verschiedenes zu denken.«³⁷ Auf diese Gerichtetheit und zugleich Offenheit der Kommunikation wird bei Lyrik im urbanen Raum gesetzt. Manchmal löst das unmittelbare Adressiertwerden Reaktionen aus – etwa handschriftliche Kommentare zu angepinnter Zettelpoesie. Bei partizipativen Lyrikfestivals und -events entstehen durch die kollektiven Praktiken des Lesens, Hörens oder Performens von Gedichten Handlungsoptionen, die legitime Anlässe auch zur Anschlusskommunikation unter Fremden geben.

1 Claudia Benthien/Norbert Gestring: »Public Poetry. Lyrik im urbanen Raum«, Berlin, Boston 2023. Die folgenden Abschnitte fassen Argumentationen und Untersuchungsergebnisse aus dieser Studie zusammen. Das Buch, wie auch der vorliegende Aufsatz, sind Teil des Forschungsprojekts »Poetry in the Digital Age«, für das Fördermittel des Europäischen Forschungsrats (ERC) im Rahmen des Programms der Europäischen Union für Forschung und Innovation »Horizont 2020« bereitgestellt wurden (Finanzhilfsvereinbarung Nr. 884177). Die in den Publikationen artikulierten Ansichten und Meinungen sind die der Autor:innen und entsprechen nicht notwendig denen der Europäischen Union (EU) oder des Europäischen Forschungsrats (ERC). Weder die EU noch der ERC können dafür verantwortlich gemacht werden. — **2** Henri Lefebvre: »Die Produktion des Raums«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): »Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften«, 9. Aufl. Berlin 2018 [1974], S. 330–342. Vgl. zum Folgenden Christian Schmid: »Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes«, 2. Aufl. Stuttgart 2010, S. 207–230; Stephen Günzel: »Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung.« 3., akt. Aufl. Bielefeld 2020, S. 86–101. — **3** Lefebvre, a. a. O., S. 336. — **4** Schmid, a. a. O., S. 208. — **5** Lefebvre, a. a. O., S. 333. — **6** Vgl. Julia Lossau: »The Art of Place-Making. Städtische Raumkonstitution als soziale Praxis«, in: »Europa Regional« 21.1/2 (2015). <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-429429>. — **7** Hans-Paul Bahrdr: »Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau«, hg. von Ulfert Herlyn, 2. Aufl. Wiesbaden 2006 [1961], S. 83 f. — **8** Vgl. Walter Siebel: »Einleitung. Die europäische Stadt«, in: Ders. (Hg.): »Die europäische Stadt«, Frankfurt/M. 2004, S. 14–16. — **9** Vgl. Erving Goffman: »Wir alle spielen Theater«, 8. Aufl. München 2000 [1959], S. 99–128. — **10** Georg Simmel: »Die Großstädte und das Geistesleben« [1903], in: Orthein Rammstedt (Hg.): »Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, 1«, Gesamtausgabe 7, Frankfurt/M. 1995, S. 116 sowie 120–122. — **11** Vgl. Norbert Gestring/Anna Maibaum/Walter Siebel/Karen Sievers/Jan Wehrheim: »Verunsicherung und Einhegung – Fremdheit in öffentlichen Räumen«, in: Georg Glasze/Robert Pütz/Manfred Rolfes (Hg.): »Diskurs – Stadt – Kriminalität. Städtische Unsicherheiten aus der Perspektive von Stadtforschung und Kritischer Kriminalgeographie«, Bielefeld 2005, S. 225. — **12** Vgl. Lyn Lofland: »Social Life in the Public Realm«, in: »Journal of Contemporary Ethnography« 17.4 (1989). — **13** Vgl. Marc Augé: »Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit«, übers. von Michael Bischoff, München 2010 [1992]; Wehrheim, a. a. O., S. 119–135. — **14** Cameron Cartiere: »Coming from the Cold. A Public Art History«, in: Dies./Shelly Willis (Hg.): »The Practice of Public Art«, New York, London 2008, S. 15. — **15** Vgl. Kerstin Fink: »Von der literarischen zur politischen Öffentlichkeit? Über den Zusammenhang von Kunstkommunikation und öffentlicher Deliberation im Anschluss an Jürgen Habermas«, in: Dagmar Danko/Oliver Moeschler/Oliver Schumacher (Hg.): »Kunst und Öffentlichkeit«, Wiesbaden 2015, S. 45. — **16** Jürgen Habermas: »Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft«, Frankfurt/M. 1990 [1962], S. 86. — **17** Fink, a. a. O., S. 37. — **18** Claudia Büttner: »Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum«, München 1997, S. 135. — **19** Martin Zembracki: »Beyond Public Artopia. Public Art as Perceived by its Publics«, in: »GeoJournal« 78.2 (2013), S. 304. — **20** Uwe Lewitzky: »Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität«, Bielefeld 2005, S. 85. — **21** Christian Höller: »Störungsdienste«, in: »Springer. Hefte für Gegenwartskunst« 1.1 (1995), S. 22. — **22** Julia Lossau/Quentin Stevens: »Framing Art and its Uses in Public Space«, in: Dies. (Hg.): »The Uses of Art in Public Space«, New York, London 2015, S. 4–6. — **23** Doris Krystof: »Ortspezifität«, in: Hubertus Butin (Hg.): »DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst«, Köln 2002, S. 231. — **24** Katja Glaser: »Street Art und neue Medien. Akteure – Praktiken – Ästhetiken«, Bielefeld 2017, S. 53. — **25** Vgl. Beatrix Busse/Ingo H. Warnke (Hg.): »Place-Making in urbanen Diskursen«, Berlin, Boston 2014. — **26** Vgl. Doris Tophinke: »HoPE is BACK – Poetisches auf urbanen Wandflächen«, in: »leseforum.ch« 1 (2019), S. 9. — **27** Dieter Burdorf: »Einführung in die Gedichtanalyse«, 3., akt. u. erw. Aufl.

Stuttgart, Weimar 2015, S. 21. — **28** Ebd., S. 21. — **29** Rudolf Helmstetter: »Lyrische Verfahren. Lyrik, Gedicht und poetische Sprache«, in: Miltos Pechlivanos u. a. (Hg.): »Einführung in die Literaturwissenschaft«, Stuttgart, Weimar 1995, S. 30. — **30** Burdorf, a. a. O., S. 21. — **31** Cristóbal Bianchi: »A Non-Event. Bombing of Poems over Dresden and the Difficulties of Performing German's Victimhood«, in: »Third Text« 34.3 (2020), S. 373. — **32** Marion Poschmann: »Geistersehen. Gedichte«, Berlin 2021, S. 9. — **33** Durs Grünbein: »Koloss im Nebel. Gedichte«, Berlin 2012, S. 83 (auch nachfolgende Verse). — **34** Vgl. Geheimagentur/Martin Jörg Schäfer/Vassilis S. Tsianos (Hg.): »Introduction«, in: Dies. (Hg.): »The Art of Being Many. Towards a New Theory and Practice of Gathering«, Bielefeld 2016. — **35** Doris Tophinke: »All City« – Graffiti-Writing als Kommunikate des Urbanen«, in: »Zeitschrift für germanistische Linguistik« 47.2 (2019), S. 360–361. — **36** Billy Collins: »Foreword: The Turning Wheels of Poetry«, in: Alice Quinn (Hg.): »The Best of Poetry in Motion. Celebrating Twenty-Five Years on Subways and Buses«. New York, London 2017, S. xvi. — **37** <https://www.ash-berlin.eu/hochschule/presse-und-newsroom/barbara-koehlers-gedicht-auf-suedfassade-der-alice-salomon-hochschule-berlin/>.

TEXT+KRITIK

Zeitschrift für Literatur · Begründet von Heinz Ludwig Arnold · X/23

Literatur im öffentlichen Raum

Sonderband



<https://doi.org/10.5771/9783967078725-1>

Generiert durch Bibliothekssystem Universität Hamburg, am 14.10.2024, 15:44:15.

Das Erstellen und Weitergeben von Kopien dieses PDFs ist nicht zulässig.

Literatur im öffentlichen Raum

Herausgegeben von
Doren Wohlleben

et+k

edition text + kritik

<https://doi.org/10.5771/9783967078725-1>

Generiert durch Bibliothekssystem Universität Hamburg, am 14.10.2024, 15:44:15.
Das Erstellen und Weitergeben von Kopien dieses PDFs ist nicht zulässig.

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. SONDERBAND

Begründet von Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:

Meike Feßmann, Axel Ruckaberle, Michael Scheffel und Peer Trilcke

Leitung der Redaktion: Claudia Stockinger und Steffen Martus

Am Reinsgraben 3, 37085 Göttingen

Telefon: (0551) 54 76 643

ISSN 0040-5329

ISBN 978-3-96707-871-8 E-ISBN 978-3-96707-872-5

E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: © Johanna Hölscher (privat)

TEXT+KRITIK erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 89,- oder im ABO Studierende für € 69,- durch jede Buchhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband und Neufassungen zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2023
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz

INHALT

<i>Doren Wohlleben</i>	
Räume literarischer Öffentlichkeit: Ein- und Ausblicke	5
<i>Claudia Benthien/Norbert Gestring</i>	
»Das Gedicht ist auf der Straße«. Lyrikprojekte im Stadtraum	9
<i>Stefan Wartenberg/Joachim Spurloser</i>	
CALYBA – Poesie im Gesamttext Graffiti	28
<i>Nora Gomringer</i>	
Es gibt ein inneres Leben im äußeren	48
<i>Kay Wolfinger</i>	
Illiteral und bildungsfeindlich? Zur »Literaturlandschaft« Allgäu	53
<i>Dirk Niefanger</i>	
Auf Bäckertüten und Koffergurten. Literatur als regionales Lifestyle-Produkt in öffentlichen Räumen	63
<i>Christian Junge</i>	
»Nerd ist das neue Cool«. Ägyptens bekannteste BookTuberin Nada El Shabrawy über Lesen, YouTube und wie man eine junge Leserschaft erreicht. Ein Interview	75
<i>Friederike Pannewick</i>	
Arabische Literatur in Deutschland. Eine neue transnationale literarische Öffentlichkeit im 21. Jahrhundert?	86
<i>Reinhard Meyer-Kalkus</i>	
Ein »Inaugural Poem for the Country«. Amanda Gormans Lesung vor dem Kapitol am 20. Januar 2021	99
<i>Mara Genschel</i>	
»SKIZZEN ZU EINER GROSSEN REDE«	110

Julia Schöll

Literatur *live!* Poetikvorlesungen und Literaturfestivals als kulturelle
Inszenierungen im öffentlichen Raum 118

Heike Gfereis

Das Wilde denken? Literatur zwischen Archiv und Augenblick.
Oder: Was macht eine Stabsstelle für »Literatur im öffentlichen
Raum« am größten deutschen Literaturarchiv, dem Deutschen
Literaturarchiv Marbach? 129

Jan Sauerwald / Doren Wohlleben

Das Literaturmuseum der Zukunft als sozialer und dritter Ort.
Ein Gespräch mit dem Geschäftsführer der GRIMMWELT Kassel 134

Jörg Albrecht / Jenny Bohn / Dominik Renneke

Public & Publikum. Ansätze der Programmarbeit
von Burg Hülshoff – Center for Literature 142

Notizen 151