

Jakob Hartmann

Die ‘Produktion des Raumes’ – Bild-Politiken und ihre performativ-rezeptive Aktualisierung am Beispiel eines Lissabonner Platzes

Der vorliegende Text behandelt die Bedeutungstransformation eines städtischen Platzes in Lissabon im Spannungsfeld von staatlicher Bildpolitik und alltäglicher Rezeption durch die StadtnutzerInnen.¹

Von den frühen Utopien der Gartenstadt-Bewegung bis hin zur Nachkriegsmoderne und ihren verschiedenen Ansätzen zur paternalistischen Versorgung der Massengesellschaft in den planmäßig errichteten Wohnvierteln der ‘ville radieuse’ schien die urbanistische Politik der entwickelten und aufstrebenden Industrienationen im 20. Jahrhundert über Jahrzehnte hinweg von einer Furcht vor der Großstadt und deren chaotischer Fülle geprägt.

Auch die städtebaulichen Kampagnen der noch jungen Diktatur Oliveira de Salazars im Portugal der 1930er und 1940er Jahre zielten zum einen darauf, eine staatliche Ordnung und Kontrolle des Raumes bei rapidem Bevölkerungswachstum zu erlangen, zum anderen aber auch das Bild einer traditionsreichen und zugleich modernen, kosmopolitischen Metropole zu evozieren. Zu diesem Zwecke wurde die Errichtung von zellenartigen, ‘organisch’ verbundenen und aufgelockerten Stadtstrukturen als angemessen erachtet, in welchen herausgehobene öffentliche Bauten die Einheit und Ordnung der Nation demonstrieren sollten. Solcherart erhoffte man sich, eine Synthese zwischen den Erfordernissen einer sich industriell entwickelnden Gesellschaft und Ökonomie und einer katholisch-nationalistischen, autoritären Staatsideologie zu schaffen. Auf der Ebene der Kontrolle und Einbindung der StadtbewohnerInnen – auch im Hinblick auf deren konkrete Bedürfnisse und Erwartungen – suchte der Urbanismus des ‘Estado Novo’² in dieser Zeit den Spagat zwischen Moderne und Tradition, zwischen urbaner Dichte und (pseudo-)natürlicher Weite, Raumöffnung und Raumbeherrschung, funktionaler Ordnung und repräsentativer Monumentalität.³

Ein allein schon aufgrund ihrer Größe und zentralen

Lage bedeutendes Beispiel für diese urbanistische Politik Salazars bietet die Alameda Dom Afonso Henriques in Lissabon. Im Folgenden werde ich diesen städtischen Platz kurz beschreiben und ansatzweise semiotisch-ikonographisch analysieren, um im Anschluss die Rezeption und mögliche performativ-diskursive Aktualisierungen des Platzes und seiner Raumordnung durch heutige StadtbewohnerInnen zu erörtern. Die Fragestellung betrifft – ohne bereits Ergebnisse formulieren zu wollen – die kulturellen Transformationen, die historisch geprägte Stadt-/Raumkonzepte bezogen auf ihre konkrete Rezeption und Nutzung als städtischen Freizeitornt im frühen 21. Jahrhundert erfahren. So ließe sich (angesichts bis heute immer wieder geäußerter Vorbehalte gegen die Stadt als ‘Moloch’) etwa nach einem eventuellen Fortwirken urbanistischer Ideale der Zeit der salazaristischen Diktatur fragen oder aber eine möglicherweise vollzogene Umdeutung und (imaginäre) Aneignung städtischer Räume in den Blick nehmen.

Die Ästhetik des Platzes

Mit ihrer Breite von ca. 120 Metern ist die Alameda Dom Afonso Henriques (im Folgenden kurz: Alameda) eine der größten Platzanlagen Portugals.⁴ Mit der Benennung nach dem ersten portugiesischen König rekurriert sie unmittelbar auf die portugiesische Geschichte und deren mythische Überhöhung in der nationalen Geschichtsschreibung. Aufgrund ihrer Lage ungefähr mittig der zentralen Verbindungsstraße zwischen dem historischen Stadtzentrum und dem etwa zeitgleich 1940 eingeweihten Flughafen sowie der Nutzung als Verkehrsknotenpunkt und innerstädtischem Veranstaltungsort kommt der Alameda zusätzliche symbolische und (alltags-)praktische Bedeutung im Stadtgefüge zu. Räumlich zeichnet sie sich insbesondere durch ihre zweipolige Anlage aus. Zwischen zwei begrenzenden Hügeln erstreckt sich eine die

Haupt- und eine Nebenstraße kreuzende offene Rasenfläche über das Tal hinweg und verbindet die jeweiligen architektonischen Pole axial. Über dem steileren und höheren Teilstück der Alameda 'thront' das Gebäude des *Instituto Superior Técnico*⁵ (im Folgenden kurz: *IST*), welches von Pardal Monteiro, einem der aktivsten Architekten des Estado Novo, 1927 bis 1935⁶ in streng achsensymmetrischem, monumentalem Art Déco Stil gebaut wurde, mit Anklängen sowohl an Neoklassizismus als auch Rationalismus (Abb. 1).⁷



(Abb. 1) Pardal Monteiro, *Instituto Superior Técnico*, 1935, Stahlbeton, Marmor, verschiedene Materialien, Lissabon. (Jakob Hartmann)

Noch vor seiner Einweihung wurde dieses für die junge Diktatur städtebaulich wie symbolpolitisch wichtige Ensemble 1934 in einer vom Architekten selbst verfassten Eloge in der international renommierten Zeitschrift *L'Architecture d' Aujourd'hui* als 'neue Akropolis' bezeichnet⁸ und fortan immer wieder mit diesem Label versehen. Eine solche Begrifflichkeit mag – jenseits der damit verbundenen Überhöhung dieses ersten modernen Campus' Portugals als neuen Tempel einer sich industrialisierenden Nation – insofern nachvollziehbar erscheinen, als das *IST* durch die festgelegte Ausrichtung auf die im städtischen Bebauungsplan bereits vorgesehene, allerdings noch nicht fertig gestellte Alameda⁹ eine starke, stadtraumdominierende Wirkung erhielt.

Diese entfaltet sich, durch die leicht zurückgesetzte Position hinter einer weiteren querenden Straße, allerdings erst beim Blick vom gegenüberliegenden Hügel aus vollständig. An diesem Ende der

Alameda erhebt sich die monumentale Anlage der sog. *Fonte Luminosa*¹⁰ (Abb. 2), die ihren Namen der ursprünglichen nächtlichen Beleuchtung verdankt.¹¹



(Abb. 2) Carlos und Guilherme Rebelo de Andrade / Diogo de Macedo / Maximiliano Alves / Jorge Barradas, *Fonte Luminosa*, 1943, Stahlbeton, Kalkstein, glasierte Keramik, Lissabon. (Jakob Hartmann)

Charakteristisch für die Wirkung des Brunnens auf der Alameda sind v.a. dessen blockhafte, streng achsensymmetrische Gestaltung und zugleich das rhythmische Ausgreifen der Wasserbecken in den Platz hinein sowie die Funktion als Aussichtsplattform. Das ikonographische Programm der figürlichen Ausstattung und Keramiken kann als Hommage an die portugiesischen Entdeckungsfahrten und die Einheit der arbeitenden Bevölkerung in Stadt und Land gelesen werden (Abb. 3).



(Abb. 3) Carlos und Guilherme Rebelo de Andrade / Diogo de Macedo / Maximiliano Alves / Jorge Barradas, *Fonte Luminosa*, 1943, Stahlbeton, Kalkstein, glasierte Keramik, (Detail), Lissabon. (Jakob Hartmann)

Vor dem monumentalen Brunnen konzentriert sich auch das gesellschaftliche Leben der Alameda, befördert durch das flachere Gelände und die Verbindung mit den angrenzenden Wohnvierteln (u.a. mit zentraler Markthalle von ebenfalls 1940). An der die Alameda umrundenden Straße befinden sich zudem einige Cafés mit Außentischen und in der Nähe der Metro-Station an der querenden Hauptstraße ein kürzlich eröffneter Café-Kiosk im historischen Stil, gleichfalls mit Außentischen.

Das Spiel der PassantInnen im Raum

Im Sinne einer semiotisch-rezeptionsästhetisch ausgerichteten Analyse der Konstitution von Sinn und Sinnlichkeit durch Bildpolitiken und deren mögliche Rezeption ist es notwendig, zunächst zu untersuchen, welche Formensprache sich bei der Alameda den PassantInnen zur Einfühlung und Rezeption anbietet; wie der Platz diese als AkteurInnen und RezipientInnen adressiert.¹² In einem zweiten Schritt sollen dann Nutzungsverhalten und Rezeption der StadtbewohnerInnen in den Fokus rücken.

Eine im Sinne der Bildpolitik wichtige Rolle spielt sicherlich der Aspekt der Rahmung des Platzes. Die fließende Flucht der freien Rasenfläche wird durch einen breiten durchgehenden Pflasterstreifen, flankierende Baumreihen¹³ sowie die den ganzen Platz umrundende Autostraße eingefasst. Die Rahmung und die relative Leere des Platzes bewirken eine Lenkung des Blicks auf einen der beiden Endpunkte hin. Bedingt durch die unterschiedlich starke Steigung der Hänge und die entferntere Lage des IST hinter einer weiteren Querstraße, aber auch durch die erwähnten Cafés und Alltagseinrichtungen, konzentrieren sich Blick und Bewegungen der PassantInnen überwiegend in Richtung des Brunnens.¹⁴

Der weite Überblick über den gesamten Platz und der Blick aus der Ferne auf den Brunnen ermöglichen die visuelle Durchdringung des Raums ohne größere Hindernisse.¹⁵ Der Brunnen ist dabei dem Hügel vorgelagert und wird von den Bäumen darauf überragt, so dass das Wasser als direkt aus dem Berg strömend imaginiert werden könnte. Die Architektur des Brunnens aber gibt diesem eine klare Fassung

und somit die Möglichkeit, die 'Kräfte der Natur' visuell zu bannen. Zudem erschließen die breiten Treppen zur Aussichtsplattform die scheinbar wilde 'Quelle' auch räumlich. Der Stadtbürger, die Passantin steigt in einem fortwährenden Bewegungsfluss den Platz entlang diese Treppen hinauf und trifft unterhalb des bekrönenden idyllischen Hains auf ein langrechteckiges in die Plattform eingelassenes, flaches Wasserbassin, in welches das Wasser sachte aus den querseitig angebrachten Fischköpfen plätschert. Gegen die Hügelkuppe hinter der Aussichtsplattform ist der Flaneur/die Spaziergängerin wiederum durch offene Kolonnaden und eine Mauer abgeschieden. Hier laden flache Steinbänke zum Verweilen ein und darüber erhebt sich mittig nochmals eine Art Thron mit vorgelagerter Brüstung (Abb. 4).



(Abb. 4) Carlos und Guilherme Rebelo de Andrade / Diogo de Macedo / Maximiliano Alves / Jorge Barradas, *Fonte Lu-minosa*, 1943, Stahlbeton, Kalkstein, glasierte Keramik, (Detail), Lissabon. (Jakob Hartmann)

Diese erhöht liegende Bank lässt sich über zwei bogenförmig ansteigende Treppen erreichen und ist ihrerseits zum Hügel hin (und zum Erdreich in ihrem Rücken) durch eine hohe, mit bemalten Kacheln verzierte, volutenhaft geschwungene Steinlehne abgegrenzt. Dieser besonders prominente Sitzplatz erscheint somit wie in den 'Naturraum' eingelassen, von diesem jedoch zugleich entrückt.¹⁶

Der Ort bezieht also seine Wirkung und Stellung aus der Topographie, der 'Natur' bzw. Erde hinter und unter ihm, macht sich diese aber zugleich auch durch die Rationalität und Harmonie seiner architektonischen Ordnung im doppelten Wortsinn 'Untertan'.

Hier ließe sich bereits fragen, ob und inwiefern somit nicht nur die figürlich allegorische Ausschmückung des Brunnens mit den Verkörperungen der portugiesischen Entdeckungsfahrten und Kolonialherrschaft, sondern auch die gesamte Architektur- und Landschaftskomposition der Inszenierung und Vermittlung eines nationalistischen, imperialen Ordnungsideals dient.¹⁷ Wenn die mythischen Figuren der Tagiden im Brunnenbecken die glorreiche Vergangenheit des portugiesischen Kolonialreiches in die Gegenwart überführen wollen, soll dann etwa in der Aktivierung der NutzerInnen des Platzes als bewegte, interagierende Subjekte in der architektonischen Ordnung diesen ein elitär gestimmter Blick nahegelegt werden – als Kompensation (für die soziale Entrechtung im totalitären Staat, die verloren geglaubte imperiale Größe) oder zur Einübung künftiger gesellschaftlicher Rollen (als Wirtschaftsmagnat, Parteigänger oder Kolonialsoldat)?¹⁸

Aussichtsplattform, Kolonnaden und zentrale Sitzbank erlauben jedenfalls einen distanzierten Überblick über die Größe der Alameda bei gleichzeitig persönlicher, fast intimer Zurückgezogenheit, jenseits der Blicke der PassantInnen unten auf dem Platz. Wer die breiten Treppen zur Plattform und weiter hinauf gestiegen ist (oder sie sich über die Straße und den Bürgersteig bequem erschließt), gehört zu einer besonderen, erhobenen und abgesonderten Klasse (Abb. 5).



(Abb. 5) Pardal Monteiro / Carlos und Guilherme Rebelo de Andrade / Cristino da Silva (Entwurf Bebauungsplan), *Instituto Superior Técnico / Fonte Luminosa / Alameda Dom Afonso Henriques* (Gesamtansicht), Lissabon. (Jakob Hartmann)

Die weithin ersichtliche Monumentalität des Brunnens mit seinen strömenden Wassermassen¹⁹ und die zugleich so mühelose, scheinbar natürliche Bewegung hinauf zu den beruhigten Wassern der Plattform mit ihrem Ausblick zu den lockenden Personifizierungen der wild lebendigen Natur im Brunnenbecken mögen dem Individuum eine Erfahrung der leichten Eroberung, gar des Heldentums nahelegen. Beim täglichen Gang zum Arbeitsplatz, zur Metro oder ins Café lässt sich so möglicherweise der heroische und erhabene Akt der 'Zähmung' d.h. der ordnenden Ästhetisierung im Angesicht der zum mächtigen Mythos überhöhten Naturgewalten einüben. Adorno und Horkheimer behandeln in ihrer Dialektik der Aufklärung die Herausbildung bürgerlicher Moral und Apathie im Zusammenhang mit Odysseus' Selbst-Auslieferung an den Mythos bzw. die Naturgewalten und deren folgende listige Überwindung.²⁰ Man mag in der alltäglichen ästhetischen Erfahrung in die spannungsgeladene Erzählung von Naturgewalten und zivilisatorischer Ordnung, wie sie die Alameda in Szene setzt, auch so etwas wie Naturentfremdung und zugleich ein Sich-Ausliefern an den Mythos mittels einer Ästhetisierung der Lebenswelt sehen. Gesellschaftliche Ordnungsprozesse in der Stadt würden somit affirmiert und in ihrer landschaftlichen Inszenierung zugleich naturalisiert, um solcherart die Einübung staatsbürgerlicher Moral im 'Estado Novo' zu fördern.

Eine solche Spannung zwischen affektivem Bezug auf Mythos und Natur und zugleich technokratisch-homogenisierender Ordnung der Gesellschaft wird auch im Verhältnis der beiden beherrschenden (leitmotivischen) Pole der Alameda virulent. Richtet man den Blick von der monumentalen, aber doch verspielt dynamischen Brunnenanlage auf die andere Seite des Platzes, erhebt sich dort die geschlossene Fassade der technischen Hochschule mit den schlichten Kuben ihrer Seitentrakte, die sich hufeisenförmig zur Alameda hin öffnen und solcherart sowohl absolutistische Schlossarchitektur als auch rationalistische, vereinheitlichende Zweckbauten evozieren.²¹ Je nach Standpunkt richtet sich der Blick der PassantInnen im Stadtraum also vom Ort der allegorischen Feier und Nutzbarmachung der Natur zum Ort der Wissenschaft und Technik oder umgekehrt. Leonardo Benevolo behandelt in seinem Buch *Fixierte Unendlichkeit* die Ver-

suche seit der Zeit des Absolutismus, vornehmlich mittels der Landschaftsarchitektur die Grenzen der Perspektive architektonisch auszureizen und die Unendlichkeit visuell zu durchdringen. In Bezug auf die barocke Gartenbaukunst bemerkt er: "Bühnenbildnerei und Architektur, Wirklichkeit und Illusion bilden eine Einheit".²² Zugleich betont er jedoch auch die "innere Verbindung" zwischen den Gartenbauanlagen und den zeitgleich im Militärwesen entwickelten Theorien der Truppenbewegung im Gelände.²³ Hier wie dort jedenfalls scheint es um eine "visuelle Vereinheitlichung" und die "visuelle[n] Thematisierung von Länge"²⁴ zu gehen.

Die das *IST* verlassenden angehenden IngenieurInnen treten in einen Stadtraum, der ihnen ein romantisches Bild der Natur-Idylle bietet. Die sich öffnende Weite der Alameda bestätigt die prinzipielle technisch-mathematische Erreichbarkeit des Fluchtpunkts – und damit die Beherrschbarkeit des Raums. Aus der rationalen Durchdringung der Welt, so ließe sich resümieren, erwächst die ästhetische Ordnung und Beruhigung der Naturgewalten und umgekehrt. Zugleich erinnert der Blick hinüber aufs *IST* beim Genuss der Idylle der Brunnenanlage (oder der mythologischen Gestalten in ihrer überbordenden Körperlichkeit) an die Notwendigkeit, die Zivilisation und deren "Errungenschaften" durch strenge Ordnung und Rationalität stets erneut zu erstreiten.²⁵ Der Mythos wird angerufen, so können wir frei nach Horkheimer und Adorno interpretieren, und im ‚Gesang‘ sogleich gezähmt bzw. umgewandelt in die gesellschaftliche Ordnung der korporativistischen Entwicklungsdiktatur.²⁶

Doch lassen sich solche weit ausgreifenden Deutungen auch bezogen auf die alltägliche Rezeption, die Transformation und Aktualisierung des Platzes durch die StadtnutzerInnen – deren Aktivierung von Raum also – nachvollziehen?

"Der Diskurs macht den Ort zum Ort. Ohne Diskurs wäre das Brandenburger Tor ein Haufen Stein."²⁷ So begründen Kathrin Wildner und Anne Huffs Schmid ihre diskursanalytische Untersuchung politischer Wahlkampfveranstaltungen an öffentlichen Plätzen in Mexiko-City. Sie beschreiben Raum in seiner genuin prozesshaften Entstehung als Anordnung von Objekten und Menschen durch Handlungen, die selbst wieder-

um Diskursen, Interessen und Ideologien unterliegen. Die Autorinnen halten fest: "Raum verstehen wir als ein Geflecht von Beziehungen, [...] das an einen physischen Ort gekoppelt sein kann, aber nicht muss, das also nicht begrenzt ist [...]."²⁸

Es war Henri Lefèbvre, der in den 1970er Jahren ein Raumverständnis etablierte, das von der sozialen Produktion des Raumes ausgeht. Sein Konzept erlaubt es, die beständige Aktualisierung von Räumen im Miteinander von Handeln und Erleben der NutzerInnen, semiotischen Systemen und Herrschaftsverhältnissen begrifflich zu erfassen. In unserem Zusammenhang scheint von Lefèbvres Analysen der Produktion des Raumes speziell sein Verweis auf das Verhältnis zwischen "Repräsentationen im Raum" und "repräsentationellen Räumen" fruchtbar zu sein – verstanden bspw. als die Äußerungen der Stadtplanung, Architektur- und Rauminszenierung einerseits und den Räumen der alltäglichen Nutzung andererseits. Eine resümierende Zuspitzung von Lefèbvres Modell vollzieht Joachim Häfele in einem Aufsatz zur "McDonaldisierung urbaner Räume", die ihrer Anschaulichkeit wegen hier zitiert werden soll: "Als 'Repräsentationen im Raum' bezeichnet er [Lefèbvre] die Elemente bzw. Bilder der Stadtgestaltung, die nur nach [...] einem bewussten Entschlüsseln ihrer Codes [...] verständlich sind. Diese Codes [...] stellen so eine abstrakte Mixtur aus Fachwissen und Ideologie dar, die zu ihrer Realisierung keiner demokratischen Absicherung bedarf. [...] Repräsentationelle Räume sind Räume, aus denen Menschen vor Ort ihren direkten alltäglichen Gebrauchsnutzen [...] ziehen. Sie bedürfen daher keiner Dechiffrierungskompetenz."²⁹

Häfele skizziert im Weiteren eine entscheidende Differenzierung in Lefèbvres Schema: "Auch 'abstrakte Räume' können konkrete Auswirkungen auf das städtische Verhalten haben, dann nämlich, wenn Repräsentationen im Raum durch alltägliche Nutzer in ihrer privaten Imagination in repräsentationelle Räume umgewandelt werden. Teile der nicht-raumgestaltenden Mehrheit der Bevölkerung sublimieren den Mangel an konkreter Mitgestaltung dieser Räume dann durch eine imaginative Mitgestaltung."³⁰ Eine Konsequenz daraus: "Repräsentationen im Raum erhalten so eine eigene symbolische Bedeutung unabhängig von der Bedeutung, die ihre Konstrukteure ihr geben

wollten.”³¹

Hier mag sich nun die Frage nach den konkreten Nutzungs- und Rezeptionsweisen jener Lissabonner StadtbewohnerInnen anschließen, die auf der mit Geschichte und Bedeutung aufgeladenen Alameda Dom Afonso Henriques bspw. Fußball spielen, Andenken-Fotos vor dem monumentalen Brunnen anfertigen oder sich Gedanken über die tatsächliche oder vermeintliche Vernachlässigung des städtischen Platzes machen. Welche symbolische Bedeutung geben sie in ihrem alltäglichen Handeln und ihrer eigenen Platz-Imagination diesem repräsentationellen Raum? Auf welche Weise unterscheidet sich dieser von einer möglicherweise seitens der Planer und Bauherren intendierten Repräsentation im Raum? Kommt es hier zu einer Vereinnahmung und Umdeutung oder etwa zu einer Erneuerung und Verinnerlichung ‘offizieller’ Repräsentation?

Der Platz und seine NutzerInnen

“Der Körper ist nicht mehr von den Straßen umschlungen, die ihn nach einem anonymen Gesetz drehen und wenden; er ist nicht mehr Spieler oder Spielball und wird nicht mehr von dem Wirrwarr der vielen Gegensätze und von der Nervosität des [...] Verkehrs erfasst. Wer dort hinaufsteigt, verlässt die Masse, die jede Identität von Produzenten oder Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt.”³² So beschreibt Michel de Certeau das Gefühl beim Blick über New York von der 110. Etage des World Trade Centers. Er spricht von der Verlockung des distanzierten Überblicks und der Befreiung vom Zugriff der Stadt und bezeichnet eine solche Position des Betrachters als “Sonnenaugue oder Blick eines Gottes”.³³ Er hebt also deutlich den Zusammenhang zwischen Blick(position), Stadtstruktur, Wissen und Macht hervor und schildert das Blickverhältnis zudem als ein voyeuristisches.³⁴ Zugleich begibt sich de Certeau aber auch auf die Suche nach alternativen Nutzungsweisen der Stadt. Er wendet sich entschieden gegen die Idee eines allumfassenden Dispositivs der Überwachung und eine von ihm konstatierte “Überbewertung des [...] Apparates” in der Foucaultschen Mikrophysik der Macht³⁵ und betont stattdessen die Notwendigkeit “zu untersuchen, wie es einer ganzen Gesellschaft gelingt, sich nicht darauf reduzieren

zu lassen”.³⁶ Wie schon Lefèbvre geht es ihm um die soziale Produktion von Raum. In (möglicherweise auch zeitbedingt)³⁷ durchaus optimistischem Ton hält er fest:

“Die Benutzung einer von anderen geschaffenen Ordnung führt zu einer Neuaufteilung des Raumes in dieser Ordnung; sie schafft zumindest einen Spielraum [...] für utopische Bezugspunkte. Darin zeigt sich die Undurchdringlichkeit der ‘Volks’-Kultur [...]”.³⁸ Und an anderer Stelle: “Das Gegenstück zur rationalisierten, expansiven, aber auch zentralisierten, lautstarken und spektakulären Produktion ist eine *andere* Produktion, die als ‘Konsum’ bezeichnet wird: diese ist listenreich und verstreut, aber sie breitet sich überall aus, lautlos und fast unsichtbar [...]”.³⁹

De Certeau verweist auf das Beispiel kolonialisierter Indianer-Völker, die die Macht der Eroberer nicht unterliefen, indem sie sie ablehnten, sondern durch Assimilation und Umdeutung der Riten in ein eigenes Bezugssystem.⁴⁰ So kommt er zu der Feststellung: “Das Alltägliche setzt sich aus den möglichen Arten des *Wilderns* zusammen.”⁴¹ Doch ist dies tatsächlich so einfach, wie de Certeau nahe zu legen scheint?

Hierzu können einige der im Frühjahr 2011 auf der Alameda Dom Afonso Henriques in Lissabon geführten qualitativen Befragungen von Platz-NutzerInnen erste Anknüpfungspunkte bieten. Interviewt wurden zunächst ca. fünfundzwanzig Personen in insgesamt sechzehn Interviews zwischen fünfzehn und fünfzig Minuten Dauer. Die Gespräche ermöglichten eine erste Annäherung an das Forschungsfeld, sie können schon allein aufgrund der geringen quantitativen Basis sowie der relativen sozialen und zeitlichen Homogenität nicht die Grundlage für tiefer gehende sozialräumliche Analysen bilden.⁴² Dennoch lassen sich in einem kursorischen Überblick m.E. einige interessante Problemstellungen und individuelle Blickwinkel der Rezeption herausarbeiten.⁴³

Übereinstimmungen und Abweichungen – (imaginäre) Aneignungen urbaner Räume

In der Identifikation mit dem und dem Sprechen über den Platz sind bei den interviewten Personen – grob

verallgemeinernd – drei verschiedene Haltungen und Diskurse zu erkennen: Einige der Befragten fordern in Abgrenzung von anderen (anonymen) NutzerInnen gewissermaßen die Sicherung 'ihres' Platzes oder Freiraums bei der städtischen Verwaltung ein (sie soll für Sauberkeit sorgen, den Platz angenehmer, lebendiger etc. gestalten). Andere, bspw. einige jugendliche Haschisch- oder AlkoholkonsumentInnen, sehen sich selbst hingegen tendenziell von Verwaltung und Polizei bedroht oder missachtet und führen das Recht auf 'ihren' Platz sozusagen gegen die städtische und staatliche Ordnung ins Feld. Wieder andere schließlich scheinen einen eher auf Ausgleich und Allgemeinheit bedachten Blick auf den Platz zu haben und betonen seine Funktion als Treffpunkt verschiedener Ethnien und sozialer Klassen und als Ort für diejenigen, die "sonst nirgends hin können".⁴⁴

Es fällt auf, dass fast alle Befragten aus der näheren oder unmittelbaren Umgebung der Alameda kommen und übereinstimmend v.a. deren soziale Funktion als Treffpunkt Priorität einräumen. Die Befragten kommen überwiegend regelmäßig und für mindestens 30 Minuten, teilweise auch für mehrere Stunden auf den Platz. Dabei wird immer wieder die Gelegenheit zum Zusammensein mit anderen Menschen bei gleichzeitiger Möglichkeit zur Distanz hervorgehoben ("man stört niemanden, niemand stört einen selbst"). Auch wird auf die geradezu überlebenswichtige Funktion des Platzes für einige NutzerInnen-Gruppen (wie bspw. ältere Menschen) im Sinne von Fürsorge und Kontrolle durch andere Menschen hingewiesen. Für einige StudentInnen und SchülerInnen,⁴⁵ die den Platz frequentieren, ist dieser nach eigener Aussage ein Symbol für diese ihre spezielle Lebensphase und wird zum Teil bereits als zukünftiger Ort der nostalgischen Erinnerung hieran antizipiert. In Bezug auf die räumliche Ausdehnung der Alameda sind sich die NutzerInnen einig, dass diese den gesamten Platz bis hinauf zur Technischen Hochschule umfasse. Die einzige abweichende Stimme begründet die Begrenzung der Alameda auf den unteren Bereich zwischen Hauptstraße und Brunnen mit den nur dort zu findenden Parkbänken.

Im Allgemeinen symbolisiert der Brunnen bzw. der Platz für etwa ein Drittel der Befragten nichts oder einfach nur den Platz an sich bzw. einen ange-

nehmen, schönen Ort. Für ein weiteres Drittel versinnbildlicht die Alameda die Dinge, die sie dort jeweils tun oder vorfinden (Treffpunkt, Zusammensein, Fußballspielen, mit dem/der PartnerIn Zeit verbringen, Freunde finden) und für das verbleibende Drittel schließlich stehen allgemeine Werte wie "Freiheit", "Ruhe", "Wasser, Sonne, reine Luft" oder schlicht "Leben" im Vordergrund.⁴⁶ Sehr häufig ist die Beschreibung des Platzes als herausragender und sehr bekannter Ort der Stadt und als besonders lebendiger und offener, weiter Platz zu hören.⁴⁷ Dabei wird die Größe des Platzes mit Ruhe und Freiheit assoziiert und auf die sonst eher enge Bebauung Lissabons hingewiesen. Einige Jugendliche, die den Platz beinahe täglich für mehrere Stunden frequentieren, unterstreichen den Vorzug der Weite des Platzes gegenüber der Situation "in irgendeiner Ecke eingezwängt" zu sein, wo sie dann von der Polizei belästigt oder verfolgt würden. Sie zeigen somit eine ganz andere Sichtweise auf den offenen, belebten Platz auf, welche diesen nicht als einen zu kontrollierenden Raum, sondern vielmehr als Schutzraum skizziert. Dabei fällt andererseits auf, dass viele GesprächspartnerInnen nach mehr Polizei und ausnahmslos alle nach mehr Sauberkeit verlangen. Dem schließen sich z.T. auch diejenigen NutzerInnen an, die sich, wie die oben erwähnten Jugendlichen, zugleich als (gelegentliche) Opfer von polizeilicher Repression beschreiben.⁴⁸ Übereinstimmend und von fast allen GesprächspartnerInnen wird gleich zu Beginn auf die Frage, ob ihnen der Brunnen gefalle, nachdrücklich das Nicht-Funktionieren desselben beklagt.⁴⁹ Darüber hinaus wird allgemein Dreck und (rezessionsbedingte) Vernachlässigung durch die Stadtverwaltung bemängelt.

Der Platz selbst wird in der Wahrnehmung der NutzerInnen häufig mit bestimmten urbanen Geschichten oder Gerüchten in Verbindung gebracht wie bspw. Selbstmorde von der Brunnenplattform, Überfälle und Drogenkonsum, die v.a. am oberen Teil des Brunnens verortet werden, aber auch mit öffentlichen Ereignissen wie Konzerten, 1. Mai-Demonstrationen, den studentischen und schulischen Initiationsritualen am oder im Brunnen und Fußball-Übertragungen auf dem Platz. Vor allem aber erscheint die von vielen geteilte Assoziation mit einem touristisch attraktiven und "berühmten" Ort bemerkenswert. Mehrfach wird kon-

statiert, dass die Alameda mehr Touristen anlocken könnte, wenn nur der Brunnen/der Platz besser gepflegt wären. Die Bewertung kehrt häufig wieder und dient offensichtlich als Ausweis für die eigene Identifikation mit dem Platz und seiner Bedeutsamkeit. Zwei der Befragten setzen die Alameda in diesem Sinne in direkte Opposition zum innerstädtisch gelegenen und deutlich repräsentativeren Platz *Rossio*.⁵⁰ Über die Frage der Konzentration des touristischen Interesses auf die Innen- und Altstadt sowie einer unterstellten Vernachlässigung der Alameda durch die Stadtverwaltung klingt hier auch der Komplex einer empfundenen oder tatsächlichen sozialen Benachteiligung seitens der NutzerInnen und AnwohnerInnen an.⁵¹

Eine solche Auseinandersetzung scheint sich aber lediglich indirekt und vielleicht auch eher unbewusst zu artikulieren und wird sozusagen stellvertretend mittels eines postulierten touristischen Werts der Alameda, der Anerkennung finden solle, verhandelt. Einer der Jugendlichen stellt dabei dem seines Erachtens nur wohlhabenden BürgerInnen und Auswärtigen dienenden historischen Zentrum ganz bewusst die Alameda als das eigentliche Zentrum Lissabons gegenüber. Er begründet dies nicht nur mit der guten verkehrstechnischen Anbindung, sondern explizit auch mit der in seinen Augen monofunktionalen Bestimmung der Innenstadt als bloßem Konsum-Ort. Neben solchen Proklamationen der Alameda als 'eigenem', kulturell besetztem Raum⁵² oder als Ort für diejenigen, die sonst keinen (sozialen) Ort besitzen, stehen die Identifikationen der Alameda mit einem bestimmten offiziellen Interesse (Tourismus, Stadtplanung). Hierbei spielt nicht nur der Aspekt des Tourismus eine Rolle, sondern auch die von älteren Platz-NutzerInnen, aber auch von Jugendlichen, die im Stadtviertel aufgewachsen sind, kolportierten Geschichten über die Vergangenheit und Baugeschichte der Alameda. So wird teilweise daran erinnert, dass das Gelände der heutigen Alameda zuvor landwirtschaftlich genutztes außerstädtisches Gebiet gewesen sei. Dementsprechend loben andere die städtebauliche Leistung des (vermeintlich)⁵³ verantwortlichen salazaristischen Bauministers als "visionär" und beispielhaft. Dabei fällt offenbar v.a. die Wahrnehmung der Alameda als für Lissabon außergewöhnlich offene, lichte Fläche ins Gewicht. Zugleich wird im Zusammenhang mit der Frage nach

dem geschätzten Alter und der vermuteten planerischen Bestimmung der Alameda von fast allen GesprächspartnerInnen auf ihren Charakter als "historisch", "Denkmal", "Hommage" an irgendeine berühmte Person oder gar "Museum" verwiesen.⁵⁴

Mit der Deutung des Brunnens als Denkmal und historisch wertvoll oder auch schlicht als Erkennungsmerkmal, Inbegriff und Symbol für die Alameda geht bei den meisten Befragten allerdings ein visuelles Desinteresse an dem Bauwerk einher. Der Brunnen wird nur mehr im Hintergrund und als selbstverständliche Kulisse wahrgenommen.⁵⁵ Daneben findet mehrfach die Technische Hochschule als "berühmte" und bedeutsame Einrichtung Erwähnung.⁵⁶ Eine solche Adaption und Transformation historischer Überlieferung und offizieller städtebaulicher oder strukturpolitischer Diskurse (Tourismus, Urbanisierung, Geschichts- und Erinnerungspolitik) prägt auch, so scheint es, die Einstellung zu möglichen Veränderungen und Verbesserungen auf der Alameda. Neben den genannten Forderungen nach einer vorrangigen Reparatur und Wieder-Inbetriebnahme des Brunnens, nach mehr Sauberkeit und Überwachung beschränken sich die Ideen und Wünsche der NutzerInnen in der Regel auf mehr Konsumangebote in Form von Cafés und mehr oder anderen Konzerten.⁵⁷ Vereinzelt wird auch einfach postuliert, den Platz so zu belassen, wie er ist und in diesem Sinne weiterhin der Bevölkerung zugänglich zu halten.

Michel de Certeau betont in seinem Buch zur Kunst des Handelns die Macht des visuellen Triebes: "Die Benutzer der architektonischen Schöpfungen werden immer noch von demselben skopischen Trieb geleitet, indem sie heute die Utopie verwirklichen, die früher nur gemalt war."⁵⁸ Dieser Dominanz des Visuellen, die das distanzierte Lesen der Stadt als Text privilegiert, setzt er als utopische Hoffnung das Gehen und Sich-Bewegen in der Stadt entgegen. Unter Betonung der Performativität von Kultur spricht er von den FußgängerInnen "deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen 'Textes' folgen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können."⁵⁹

Was hat es also zu bedeuten, wenn sich diese FußgängerInnen auf Wegen durch die Stadt, über den Platz bewegen, die sie scheinbar immer wieder in

Positionen der distanzierenden BeobachterInnen und Beherrschenden dieses Raums drängen, oder solche Positionen privilegieren und affirmieren? Was sagt es über die imaginären und physischen Aneignungsprozesse im Stadtraum aus, wenn bspw. dominante Diskurse der Kontrolle und Sauberkeit in die repräsentationellen Räume der StadtnutzerInnen integriert werden? Was heißt es letztlich (auch in Bezug auf unser Interesse einer kritischen Analyse urbaner Bedeutungs- und Sozialräume), einen 'städtischen Text' zu schreiben "ohne ihn lesen zu können"? Die Antworten auf diese Fragen – so viel scheint fest zu stehen – liegen, wenn überhaupt, auf den vielgestaltigen Plätzen und Straßen der Stadt. "Unter dem Pflaster liegt der Strand."⁶⁰

Endnoten

- Der Aufsatz referiert erste Forschungsergebnisse einer fortlaufenden Dissertation zum Thema. Für ihre Anregungen, begleitende Kritik und Hinweise während der Arbeit an diesem Forschungsvorhaben bin ich den TeilnehmerInnen des Bremen-Oldenburger „Methodenkolloquiums zur kunstwissenschaftlichen Geschlechterforschung“ und des Bremer Kolloquiums „Bild-Raum-Subjekt“ zu großem Dank verpflichtet.
- Die historische Selbstbezeichnung als „Neuer Staat“ hat sich in Bezug auf die 48 Jahre von 1926 bis 1974 während portugiesische Diktatur über alle ihre verschiedenen Phasen und Strömungen hinweg allgemein durchgesetzt. Ähnlich dem Begriff „Drittes Reich“ haftet dieser Benennung jedoch eine propagandistische Funktion an, die hier nicht unerwähnt bleiben soll. Für eine ausführliche Darstellung der Geschichte des Salazarismus und seiner Kulturpolitik vgl. das Standardwerk von Rosas 1992, *Estado Novo*. Von diesem Autor wurde des weiteren (unter Beteiligung verschiedener Autoren) auf Deutsch herausgegeben: Rosas 1997, *Ständestaat*.
- Für einen kurzen Überblick über die Entwicklung der urbanistischen Modelle in Portugal seit der Wende zum 20. Jahrhundert vgl. Souza Lôbo 1997, *Stadtkultur*, S. 111-115.
- Vgl. z.B. die Informationen der Lissabonner Denkmalschutzbehörde unter http://toponimia.cm-lisboa.pt/pls/htmldb/f?p=106:1:2317474415928008::NO::P1_TOP_ID:2709:#ancora. 25.05.2012.
- Technische Hochschule.
- Datierung nach den Informationen der portugiesischen Behörde für Stadtentwicklung und Denkmalschutz Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana unter http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3162. 25.05.2012.
- Zur Baugeschichte und Ästhetik des IST vgl. Ana Tostões 2009, *Pardal Monteiro*, S. 53-69.
- Vgl. a.a.O., S. 57.
- Der Bebauungsplan wurde von Cristino da Silva im Auftrag der Stadt erstellt. Vgl. a.a.O., S. 55-56.
- Die Fonte Luminosa wurde von 1940 bis 1943 von den Brüdern Carlos und Guilherme Rebelo de Andrade (1887-1971/1891-1969) errichtet. Die figurliche Ausstattung stammt von den Bildhauern Diogo de Macedo (1889-1959) und Maximiliano Alves (1888-1954), die Keramiken schuf Jorge Barradas (1894-1971). Zu Ikonologie und Baugeschichte der Fonte Luminosa vgl. u.a. http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4806. 25.05.2012.
- Diese ist heute i.d.R. nur noch zu besonderen Anlässen zu beobachten. Auch das Wasserspiel ist nunmehr seit ca. zwei Jahren überwiegend oder gänzlich abgestellt.
- Das ikonographische Programm des Brunnens wie auch das des IST können an dieser Stelle leider nur ansatzweise und nicht in gebührender Ausführlichkeit behandelt werden, da die Untersuchung auf den Platz als Ganzes fokussiert.
- Alameda bedeutet übersetzt Allee.
- Eine Feststellung, die sich sowohl durch rezeptionsästhetische Untersuchungen als auch die teilnehmende Beobachtung auf dem Platz bestätigen ließ.
- Selbst im schnellen Vorbeifahren auf der querenden Hauptstraße lässt sich nach langer Fahrt entlang kaum durchbrochener Fassadenreihen von dem sich plötzlich zu beiden Seiten öffnenden Platz stets noch ein flüchtiger Eindruck zumindest seiner axialen Ausrichtung, wenn nicht gar des Brunnens als Blickpunkt aufnehmen.
- Im Alltag lassen sich hier häufig (Liebes-)Paare antreffen, die offenbar die relative Zurückgezogenheit dieses Ortes bei gleichzeitiger Öffentlichkeit und weitem Ausblick schätzen.
- In Luís Vaz de Camões' *Os Lusíadas* aus dem 16. Jahrhundert werden die portugiesischen Seefahrer unter Vasco da Gama nach der Entdeckung Indiens zur Belohnung für ihren Heldenmut auf einer sagenhaften Insel von schönen Nymphen empfangen und bekommen hier die späteren portugiesischen Eroberungen prophezeit. Eine ausführliche Analyse des Textes würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen und wird gesondert erfolgen, doch sei zumindest darauf hingewiesen, dass sich die Alameda und speziell der monumentale Brunnen mit den halb nackten Tagiden-Figuren auch als architektonische Aktualisierung dieses für Portugals imperiales Selbstverständnis so bedeutsamen Epos und des darin geschilderten Mythos der Ilha dos Amores lesen lässt. Das (landschafts-)architektonische Ensemble der Alameda könnte somit – auch im Zusammenhang mit den zahlreichen weiteren Denkmälern für die Entdeckungsfahrten in der portugiesischen Hauptstadt – als direkte Aufforderung zur Nachfolge und Verinnerlichung der imperialen Vergangenheit Portugals dienen. Im neunten Gesang der so gut wie allen portugiesischen Schulkindern noch heute wohl bekannten *Lusíaden* heißt es: „Doch wer da ernstlich will, dem Ziel stets naht./Den Helden reihst ihr so euch ein, den frommen./Und seid in Venus' Eiland hochwillkommen.“ Vgl. Camões 1879, *Lusíaden*, S. 256 (9. Gesang/Strophe 95).
- In diesem Zusammenhang muss auch auf die soziale Struktur der umliegenden Wohnviertel hingewiesen werden, aus denen zumindest vor Bau der Metro sicher die meisten BesucherInnen der Alameda kamen. Eine ausführliche Beschäftigung mit der urbanistischen Entwicklung Lissabons in den 1940er Jahren würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen. Dennoch sei kurz erwähnt, dass die besagten Viertel ebenfalls erst im Laufe der 1930er/1940er Jahre urbanisiert wurden und weitgehend bürgerlichen oder mittelständischen Bevölkerungsgruppen vorbehalten waren. Direkt an der Alameda entstanden Wohnhäuser durch namhafte Architekten, wie bspw. den Erbauer des IST Pardal Monteiro selbst, sowie um 1950 eines der großen Kinos Lissabons. Wie die Auswertung der Unterlagen im städtischen Archiv zusätzlich erwies, legte die Stadt außerdem bei der Baulizenzvergabe fest, dass die Architektorentwürfe zur vorherigen (ästhetischen) Prüfung einzureichen seien. Zur urbanistischen Entwicklung Lissabons und der behandelten Zone vgl. die Überblicksdarstellung von França 1989 *Lisboa* sowie v.a. die maßgebliche Dissertation von Souza Lôbo 1995, *Planos de Urbanização*.
- Wenn sie denn strömen. S.o.
- Vgl. Horkheimer / Adorno 1997, *Dialektik*.
- Auf die Architektur und Ausstattung des IST kann hier nicht näher eingegangen werden.
- Benevolo 1993, *Unendlichkeit*, S. 39.
- A.a.O., S. 40.
- A.a.O., S. 66 und S. 70.
- „Die Geschichte der Zivilisation ist die Geschichte der Introversion des Opfers. Mit anderen Worten: die Geschichte der Entsaugung.“ Horkheimer / Adorno 1997, a.a.O., S. 79.
- „[...] vom Zorn des Achill und der Irrfahrt des Odysseus Singen ist bereits sehnsüchtige Stilisierung dessen, was sich nicht mehr singen lässt [...]“ A.a.O., S. 68.
- Huffschild / Wildner 2009, *Räume sprechen*, S.10.
- A.a.O., S. 4.
- Häfele 2003, *McDonaldisierung*, S. 92.
- A.a.O.
- A.a.O., S. 93.
- De Certeau 1988, *Kunst des Handelns*, S. 180.
- A.a.O.
- A.a.O.
- A.a.O., S. 15-16.
- A.a.O., S. 16.

37. De Certeaus Buch erschien erstmals 1980 in Frankreich und damit zeitgleich mit den sich überall in Westeuropa formierenden Neuen Sozialen Bewegungen.
38. A.a.O., S. 59.
39. A.a.O., S. 13, Hervorhebung i.O.
40. A.a.O., S. 14.
41. A.a.O., S. 12, Hervorhebung i.O.
42. Die Auswahl erfolgte weitgehend nach Kriterien der Zugänglichkeit. Befragt wurden ausschließlich Personen, die an einem der zahlreichen Aufenthaltsplätze entlang der Rasenfläche, auf der Aussichtsplattform oder an der Hügelkuppe über dem Brunnen sitzend oder gehend angetroffen wurden. Zwar waren unter den GesprächspartnerInnen verschiedene Altersgruppen und Ethnien vertreten. Doch fehlen Menschen, die sich aus beruflichen Gründen an der Alameda aufhielten oder auch bspw. Café-BesucherInnen, NutzerInnen der Metrostation und andere.
43. Der Fokus der Gespräche lag v.a. auf Fragen der Rezeption und persönlichen Alltagsbezüge zum Platz.
44. Allgemein wird der Platz stark über seine Nutzungsdiversifikation wahrgenommen (Fußballspielende, HundebesitzerInnen, tobbende Kinder, Karten spielende Alte, spazierende Liebepaare etc.). Zugleich erfolgt so auch eine Einordnung der Mitmenschen in verschiedene NutzerInnen-Gruppen, deren Interessen weder mit berücksichtigt oder als Konkurrenz gesehen werden.
45. Neben der Technischen Hochschule befindet sich mit der Escola Artística António Arroio ein paar Straßen hinter dem Brunnen eine der renommiertesten allgemeinbildenden Kunstschulen des Landes, deren SchülerInnen die Fonte Luminosa zudem als Studienobjekt im Zeichenunterricht nutzen (müssen).
46. Einige SchülerInnen der Kunstschule, die regelmäßig Freistunden auf der Aussichtsplattform verbringen, finden für die Alameda aufgrund ihrer Anlage das Bild eines Schiffes.
47. Ein Jugendlicher verweist dagegen mit drastischen Worten auf den negativen Effekt jüngster polizeilicher Repression für die Lebendigkeit des Platzes: „Der Platz ist gestorben.“ Er nennt in diesem Zusammenhang explizit die vielen Fußball spielenden Brasilianer, die dem Platz zuvor Lebendigkeit und Fröhlichkeit verliehen hätten, und betont, früher sei es liberaler zugegangen.
48. Der Ruf nach mehr Polizei wird erhoben, auch wenn, auf Nachfrage, eingeräumt wird, dass es nur selten zu Überfällen o.ä. komme.
49. Insbesondere auf die fehlende nächtliche Illumination wird mehrfach hingewiesen, was eine verbreitete Nutzung der Alameda auch bei Nacht nahe legt.
50. Am Rossio befindet sich neben einigen traditionsreichen bürgerlichen Cafés auch das national bedeutsame Theater Donna Maria II. Zudem stellt der Rossio ein städtebauliches Scharnier dar zwischen der Baixa, dem alten Geschäftsviertel und heutigem touristischen Zentrum, und dem bürgerlichen Prachtboulevard Avenida da Liberdade (Ende des 19. Jahrhunderts).
51. Die an die Alameda angrenzenden Stadtviertel sind zwar v.a. im Norden und Nordwesten eher wohlhabende Wohnbezirke, jedoch verlaufen die Grenzen zu den nahe gelegenen sozial schwächeren Stadtvierteln z.T. fließend. Unter den NutzerInnen der Alameda finden sich dem Anschein nach mit Obdachlosen, jugendlichen Arbeitslosen, MigrantInnen und RentnerInnen jedenfalls etliche, die im schwach ausgeprägten portugiesischen Sozialstaat über nur geringes Einkommen verfügen und vermutlich eher nur mäßige soziale Zukunftsaussichten besitzen.
52. Zwei jugendliche Mädchen, die noch bei ihren Eltern wohnen, bezeichnen die Alameda bspw. als ihr „Zuhause“.
53. Tatsächlich trieb Duarte Pacheco selbst nur den Bau des IST voran. Die städtebauliche Ausrichtung der Alameda und des IST waren bereits im städtischen Bbauungsplan vorgesehen. Vgl. Anm. 8.
54. Bezogen auf das Alter der Alameda und des Brunnens lässt sich bemerken, dass fast alle Befragten von ca. 30-50 Jahren Alter ausgehen und die Fertigstellung auf Nachfrage, zwar zögerlich aber doch vor dem Sturz der Diktatur 1974 ansetzen. Die eher zögerliche zeitliche Einordnung lässt zumindest keine unmittelbare Assoziation des Stils der Anlage mit einem bestimmten politischen System/einer bestimmten Zeit erkennen. Das Datum der Nelkenrevolution, das zur Einordnung genutzt wird, scheint vielmehr als Art Epochenschwelle und ganz allgemein als Trennung von Altem und Neuem gebraucht zu werden. Zwei bis drei der Befragten schätzen die Alameda und den Brunnen als vor dem 20. Jahrhundert entstanden ein. Eine Mosambikanerin, die zu Besuch ist, erwähnt die „alten Griechen“, einer der Jugendlichen geht vom 18. Jahrhundert aus.
55. Eines der jugendlichen Mädchen sagt, sie blicke lieber auf „den Ausschnitt“ der Rasenfläche, wo sowohl Leben in Form von FußballspielerInnen und PassantInnen als auch Ruhe, im Sinne von Übersichtlichkeit, herrsche.
56. In einem Fall wird meine Nachfrage, warum das IST denn berühmt sei, schlicht aber vielsagend mit: „Das ist berühmt. Das ist eine Universität“ beantwortet. Auf die Schilderung der Erstsemester-Taufen im Brunnen folgt dann die ironische (und vielleicht ein wenig genüssliche, sozial kompensatorische) Feststellung, dass diese nun ohne Wasser stattfinden müssten, die Quelle sei versiegt.
57. Mehrfach wird bspw. der Wunsch nach einem Café auf der Aussichtsplattform des Brunnens geäußert. Von zwei jungen Mädchen wird die Eröffnung weiterer Cafés neben einer Belebung des Platzes auch unmittelbar mit der Aussicht auf mehr Sauberkeit und weniger „schlechtes Ambiente“ verknüpft. Von einem interviewten Obdachlosen werden Cafés und Zeitungskioske als Angebote, damit man nicht „allein sein müsse“ gewünscht, daneben regt er einen Platz mit Tischen an, an denen man essen könne, da seiner Beobachtung nach viele Menschen auf der Alameda essen bzw. picknicken würden. Eine der wenigen weitergehenden Forderungen betrifft die Einrichtung eines abgesonderten Fußballfeldes, die ein Jugendlicher erhebt, sowie interessanterweise die eines Sees mit Fischen.
58. De Certeau 1988, *Kunst des Handelns*, S. 181.
59. A.a.O., S. 182.
60. Situationistische Parole aus den Pariser Mai-Aufständen 1968.

Bibliographie

- Benevolo 1993, *Unendlichkeit*
Leonardo Benevolo, *Fixierte Unendlichkeit – Die Erfindung der Perspektive in der Architektur*, Frankfurt/Main / New York 1993.
- Camões 1879 *Lusiaden*
Luís Vaz de Camões, *Die Lusiaden – Epos in zehn Gesängen*, aus dem Portugiesischen mit kritischen, historischen, geografischen und mythologischen Noten von Dr. A.E. Wollheim da Fonseca, Leipzig o.J. (1879).
- De Certeau 1988 *Kunst des Handelns*
Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
- França 1989 *Lisboa*
José-Augusto França, *Lisboa. Urbanismo e arquitectura*, Lissabon 1989 (1980).
- Häfele 2003 *McDonaldisierung*
Joachim Häfele, *Die McDonaldisierung urbaner Räume – Über neue Stadtteile als Festival-Market-Places und Tradition als Imagefaktor, in: ready2capture! hafencity – ein urbaner raum?*, hg. von tetrapak, Hamburg 2003, S. 88-95.
- Horkheimer / Adorno 1997 *Dialektik*
Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, in: Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften Band 5: 'Dialektik der Aufklärung' und Schriften 1940-1950*, Frankfurt/Main 1997, S. 16-238.
- Huffschnid / Wildner 2009 *Räume sprechen*
Anne Huffschnid / Kathrin Wildner, *Räume sprechen, Diskurse verorten? Überlegungen zu einer transdisziplinären Ethnografie*, in: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum Qualitative Social Research*, 10(3), Art. 25, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0903253>, 25.05.2012.
- Rosas 1997 *Ständestaat*
Vom Ständestaat zur Demokratie – Portugal im 20. Jahrhundert, hg. von Fernando Rosas, München 1997.
- Rosas 1992 *Estado Novo*
Fernando Rosas, *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, in: *Nova História de Portugal*, Band XII, hg. von Joel Serrão / A.H. de Oliveira Marques, Lissabon 1992.
- Souza Lôbo 1997 *Stadtkultur*
Margarida Souza Lôbo, *Stadtkultur und Landschaft*, in: Frankfurt/Main, Deutsches Architektur Museum / Lissabon, Centro Cultural de Belém,

Architektur im 20. Jahrhundert (Band 3) – Portugal, hg. von Annette Becker u.a. München / New York 1997, S., 111-115.

Souza Lôbo 1995 *Planos de Urbanização*
Margarida Souza Lôbo, *Planos de Urbanização. A Época de Duarte Pacheco*, Porto 1995.

Ana Tostões 2009 *Pardal Monteiro*
Ana Tostões, *Pardal Monteiro – Fotobiografias Século XX*, Lissabon 2009.

http://toponimia.cm-lisboa.pt/pls/htmldb/f?p=106:1:2317474415928008::NO::P1_TOP_ID:2709:#ancora, 25.05.2012

http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3162, 25.05.2012

http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4806, 25.05.2012

Zusammenfassung

Die Lissabonner Platzanlage Alameda Dom Afonso Henriques könnte als Paradebeispiel salazaristischer Herrschaftsarchitektur begriffen werden. In der Tat weist der Platz – oder auch „Garten“, wie die Lissabonner ihn gerne nennen – alle Charakteristika einer gemeinhin als monumental und streng beschriebenen, proto-faschistischen Architektur auf.

Jedoch kann dieser Platz nicht allein aufgrund seiner stilistisch-formalen Merkmale oder aufgrund der prominenten Benennung nach dem ersten König Portugals unter dem Blickwinkel der aktiven Bild-Politik des Salazar-Regimes betrachtet werden. Auch und besonders seine Einbindung in ein ehrgeiziges urbanistisches Programm der Stadterneuerung und -erweiterung im Estado Novo der 1930er und 1940er Jahre lässt einen solchen Fokus naheliegend erscheinen. Ging es doch bei dieser landesweiten Kampagne u.a. darum, die noch junge, instabile Diktatur als modernen, aufstrebenden, starken und eben ‚neuen‘ Staat zu inszenieren, der gleichwohl die Werte der Tradition, des Katholizismus und einer korporativ gefassten Volksgemeinschaft achte. Insgesamt lässt sich sagen, dass die Alameda mit ihrer langen Bauzeit von 1927 bis 1948 an allen entscheidenden Phasen dieser unruhigen ersten zwei Jahrzehnte der sich formierenden Diktatur Anteil hatte. Es mag also verlocken, die Alameda beispielsweise als Veranschaulichung einer Tendenz zur ‚Faschisierung‘ innerhalb der Architektur- und Kunstpolitik des Estado Novo zu verstehen.

Über einen solchen primär am unmittelbaren

Bedeutungsausdruck von Kunst und Architektur orientierten Ansatz hinaus soll hier jedoch ein alternativer Zugang verfolgt werden, der, konzentriert auf die Gegenwart, nach der sozialen und diskursiven Produktion des Platzes innerhalb der verschiedenen Felder und Kontexte fragt.

Wie nehmen gegenwärtige Stadtnutzer die vielschichtigen Bild-Politiken des öffentlichen Platzes auf, adaptieren oder transformieren diese und tragen somit zu der diskursiven Produktion von Raum bei? Inwiefern wandern und verschieben sich Raumbilder und Bild-Politiken in den Köpfen und Körpern der Rezipienten? Hierzu können einige im Frühjahr 2011 geführte qualitative Befragungen von Platznutzern und von Gemeindepolitikern vor Ort aufschlussreiche Hinweise liefern.

Autor

Jakob Hartmann M.A.:

Studium der Kunst- und Kulturvermittlung; Doktorand am Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik der Universität Bremen; freischaffender Lehrbeauftragter, Autor und Filmkünstler, forscht zur Produktion von Räumlichkeit und Körperlichkeit in Architektur und Bildender Kunst, lebt und arbeitet in Hamburg.

Titel

Jakob Hartmann, Die ‚Produktion des Raumes‘ – Bild-Politiken und ihre performativ-rezeptive Aktualisierung am Beispiel eines Lissabonner Platzes, in: kunsttexte.de, Nr. 4/2012, 11 Seiten, www.kunsttexte.de.