

## **Get out and play!**

### **Formen des Zusammenspiels von Stadt und Theater**

Meine Aufgabe für diesen Vortrag war es, trotz der diversen Formate der laufenden Projekte im Fonds Doppelpass einen roten Faden zu finden, der über die Besonderheiten jeder einzelnen Arbeit hinaus eine zusammenfassende Diskussion ermöglicht. Bei insgesamt 17 Projekten ist natürlich absehbar, dass diese eine riesen Bandbreite völlig unterschiedlicher Inhalte, Ästhetiken und Ausdrucksformen umfassen. Die verbindende Brücke, also eben jener rote Faden, ist aber durch die Struktur von Doppelpass so präsent, dass man schon fast von einem roten Tau sprechen könnte: Das, was eigentlich fast alle Projekte in ihrer Diversität wieder eint, ist die Beschäftigung mit einer speziellen Stadt oder Region, also mit einem ganz konkreten städtischen Kontext.

Diesen Kontext tragen die meisten festen Häuser als „Stadt“-Theater bereits in ihrem Namen (Landesbühnen Sachsen, Radebeul, Staatsschauspiel Dresden, Theater Bremen usw.) – allerdings eventuell in vielen Fällen auch nur rein nominell.

Anders als die „normale“ Arbeit der freien Gruppen, die manchmal ganz bewusst und gewählt und manchmal vielleicht auch gezwungenermaßen bundes- oder sogar weltweit touren, arbeiten und inszenieren, liegt das Besondere des Doppelpass-Programms in meinen Augen ja gerade an der festen Bindung an ein explizites Haus und damit – mehr als im üblichen Alltagsgeschäft der freien Szene – auch in einer Bindung an die konkrete räumliche Struktur einer Stadt oder Region. Und darum stehe auch ich heute hier, um diesen Vortrag zu halten, denn ich beschäftige mich als wissenschaftliche Mitarbeiterin an einer Uni für Baukunst und Metropolenentwicklung mit urbanen künstlerischen Projekten und der Verbindung von Kunst und Stadt.

Um diesen städtischen Bezug, also um eine Form des Stadt-Theaters im ganz wortwörtlichen Sinne, soll es im Folgenden gehen.

Ich habe länger überlegt, wie ich mit den Projekten in meinem Vortrag umgehen soll, da ich von den meisten leider nur die Beschreibung kenne. Da ja aber – anders als bei Vorträgen, die ich in meinem Alltagsgeschäft sonst so halte – alle Projektverantwortlichen

auch wirklich hier sind, möchte ich diese besondere Situation auch für mich als Chance nutzen. Ich habe mich den Projektbeschreibungen daher mit Fragen genähert, vielleicht mit Unterstellungen, bestimmt mit viel Hineingelesenem, und würde später die entsprechenden Künstler gerne als Gesprächspartner gewinnen, um nicht in der bloßen Theorie stehen zu bleiben und die von mir vorgenommenen Interpretationen auf ihr Zutreffen zu überprüfen.

Der Titel dieses Vortrags „Get out and play!“ bezieht sich sowohl auf den beschriebenen roten Faden, mit dem ich alle Projekte verbinden möchte, als auch auf mein eigenes Arbeitsgebiet, denn „Get out and play“ lässt sich auf unterschiedlichste Weise lesen.

Neben der ursprünglichen elterlichen Aufforderung, mit dem klassischen „Los, raus zum Spielen!“ ihre Kinder an die frische Luft zu zwingen, ist das Wort „spielen“ ja ohnehin und vor allem im performativen Kontext wunderbar mehrdeutig. Diese begriffliche Unschärfe trifft aber ebenso das „draußen“. Draußen meint ja meist ein Außerhalb von Etwas. In den meisten Fällen räumlich verstanden und als Gegenteil von einem „Draußen“ benutzt. Im Fall des Theaters kann man diese Aufforderung aber auch auf eine Öffnung hin lesen. Auf ein Spielen, mit und in diversen Formaten, außerhalb des institutionalisierten und vor allem fest definierten Theater-raums.

Eine Öffnung in Richtung Stadtraum, in Richtung ländlicher Raum, letztlich Richtung Bevölkerung ganz allgemein, die man auch in vielen der heute vorgestellten Projekte finden kann.

Natürlich ist diese zunehmende Öffnung zu dem, was da „draußen“ ist, eine Tendenz, die auch an vielen festen Häusern in den letzten Jahren zu beobachten war. Das Umdenken: Weg von einem abgeschlossenen Raum, der klassischen Guckkastenbühne, hin zu Formaten, welche explizit ortsspezifisch agieren und Räume umnutzen und zur Bühne erklären, ist kein reines Privileg der freien Szene und der Performance Art mehr, die in den 60er Jahren mit dem Bespielen von venues, also im Prinzip mit temporärer Umnutzung von Räumen begonnen hat. Allerdings ist für die freie Szene, die häufig und natürlich nicht nur konzeptuell, sondern teilweise auch notgedrungen im Sinne des Wortes „frei“, auch in Bezug auf Spielplätze und Orte flexibel ist und sein muss, diese Offenheit für Stadttheater, die aufgrund der Historie und der architektonischen Tradition an bestimmte Konventionen und vor allem auch an Erwartungen gebunden

ist, ungleich schwerer. Wenn – und hier zitiere ich Kai van Eickels – „Künstler sich frei auf bestimmte Eigenschaften eines Ortes einlassen konnten, so deshalb, weil zwischen der Performance und dem Ort ihres Stattfindens keine Beziehung mehr herrschte, die durch eine kulturelle *Ordnung* bestimmt war, wie es für das Theater noch dort gilt, wo die Bühne der von Peter Brook beschworene leere Raum ist. {...} Umgekehrt gehört es vielmehr zur Macht und Kompetenz von Performances, Koordinaten aus der Topographie der städtischen (selten ländlichen) Zonen herauszuheben, sie mit einer temporären Aura auszustatten“<sup>1</sup>. Zitat Ende. Letzteres bezieht sich hier auf die Performancekunst der 60er Jahre. Die Entwicklung ortsspezifischer Arbeiten und die damit verbundene Aufladung eines Ortes mit eben jener Aura, ließe sich unter dem Stichwort der „Möglichkeitsräume“ aber natürlich übertragen auf viele zeitgenössische Projekte.

**Im Rahmen von Doppelpass wirken, so meine erste These, die freien Gruppen wie ein Katalysator für die beschriebene Öffnung der festen Häuser zu einem Außerhalb.**

In 14 der 17 Projektbeschreibungen steht dieser „Auszug“ aus dem institutionalisierten Raum eines festen Hauses als Erkundung von Etwas, was da „draußen ist“, sogar explizit im Programm, und damit bestätigen Sie die These des Soziologen Henri Lefebvre, der bereits in den 1970er Jahren zu dem Schluss kam: „Die Zukunft der Kunst ist nicht künstlerisch, sondern urban.“<sup>2</sup>

Der kurze Satz „Get out and play“ ist aber darüber hinaus noch mehr als der beschriebene Verweis einer Ausweitung der Spielstätten städtischen Theaters. Er ist natürlich eine Aufforderung, ein Imperativ zum Handeln, zum Selbst-aktiv-werden, zur Teilhabe, eben ganz einfach: zum selber spielen. Auch dies ist nicht nur eine deutliche Tendenz der künstlerischen Arbeit der letzten Jahrzehnte insgesamt, sondern ein weiterer roter Faden, der sich explizit oder angedeutet in vielen der Projektbeschreibungen bei Doppelpass finden lässt. Statt das Bild vom roten Tau zu verwenden, könnte man daher von einem roten Zopf sprechen, da sich mehrere rote Fäden durch die Projekte zu ziehen scheinen.

---

<sup>1</sup> Van Eickels, Kai: Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie. München 2013. S. 121.

<sup>2</sup> (zit. nach Paula Marie Hildebrandt)

**Das wäre meine nächste These: Es gibt mehrere rote Fäden, welche die Projekte in ihrer Diversität vereinen: 1. den Bezug zum konkreten urbanen Umfeld, eine neue Form des „Stadt“-Theaters. 2. Einen anderen Umgang mit dem Publikum, welches häufig zu Mitspielern, Ausführenden oder Partnern wird. Und 3. Einen forschenden Ansatz. Die meisten Projekte lesen sich wie Forschungsanordnungen, die einen neuen Zugang zur Stadt und ihren Bewohnern ermöglichen.**

Künstlerinnen werden so auch zu Stadtforscherinnen. Dabei geht es immer auch um Sichtbarmachung. Sichtbarmachung von Vergangenen oder Möglichen. Es geht, so scheint es, und hier zititiere ich Paula Marie Hildebrandts Artikel zu urbaner Kunst, um „das Infragestellen kultureller Selbstverständlichkeiten und Sehgewohnheiten. Nicht zuletzt Paul Klees bekannter Aphorismus – ‘Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar‘ – verweist auf eine privilegierte Position der Kunst hinsichtlich der Beobachtungen und Visualisierungen sozialer Themen.“<sup>3</sup>

Für mich persönlich war der Moment dieser Feststellung eine super Jackpot-Situation, da ich mich in meiner Dissertation „Kunst macht Gesellschaft“ momentan mit eben diesen Tendenzen als kunsthistorische Entwicklungen beschäftige. Im Folgenden wird es also zunächst einmal allgemeiner um Raum, Teilhabe und um Sichtbarmachung gehen, Faktoren, die ich dann an die Doppelpass- Projekte rückbinden möchte.

## **Raum**

In der Zusammenschau der Doppelpass-Projekte steckt natürlich schnell die Gefahr einer Vereinheitlichung. Gerade in Bezug auf urbanen Raum ist es ein riesiger Unterschied, ob ich an den Sophiensälen in Berlin oder am Ringlokschuppen in Mülheim arbeite. Daher stelle ich hier an den Anfang meine dritte These: **Sprechen wir über Künste im urbanen Raum, sind die Spezifika dieses Raums mit allen lokalen und regionalen Problemen extrem entscheidend für die BEWERTUNG von allen Initiativen, die den städtischen Raum thematisieren.** Diese Bewertung umspannt ein Feld, das von der Gefahr der Instrumentalisierung

---

<sup>3</sup> Hildebrandt, Paula Marie: Urbane Kunst. In: Eckardt, Frank: Handbuch Stadtsoziologie. Wiesbaden 2012. S. 722.

auf der einen bis zum Potential einer Aktivierung der Gesellschaft auf der anderen Seite reicht. Das betrifft nicht nur die jeweils ansässige Theaterszene, also die Leute, die sich die Projekte am Ende ansehen, sondern auch die Wahrnehmung von künstlerischen Aktionen im städtischen Kontext ganz allgemein.

In Großstädten gibt es bekanntermaßen ja immer auch die Tendenz, Kunst als weichen Standortfaktor im Sinne von Floridas „creative class“ zu vermarkten. In Hamburg, meiner Heimatstadt, sind daher alle Diskussionen zum Thema des „Potentials“ der Kunst eigentlich sofort verdächtig. Das hat natürlich mit der Geschichte der Stadt zu tun, mit Gentrifizierung, den unbezahlbaren Mietpreisen, schlechten Erfahrungen, falschen Versprechen usw. In Hamburg unbeschwert über das Thema Kunst und Stadt zu sprechen, ist daher eigentlich unmöglich.

Vor ein paar Monaten, bei einem Werkstattgespräch mit dem Titel „Stadttheater“ im Rahmen der Theaterformen in Braunschweig, habe ich über die künstlerischen Projekte gesprochen, die im Rahmen der IBA, der internationalen Bauausstellung in Hamburg Wilhelmsburg initiiert wurden, einem Programm, das in Hamburg massiv kritisiert wurde und sich der gerade beschriebenen „Kunst benutzt zum Preise pushen“-Kritik ausgesetzt sah. Viele der Gesprächsteilnehmenden des Werkstattgesprächs in Braunschweig kamen aber aus Dessau und waren entsprechend mit ganz anderen Fragen und Problemen konfrontiert. Ihnen ging es, standortbedingt, ganz ausschließlich positiv besetzt um Fragen nach dem Potential von Kunst, der Freiheit der Kunst und der Möglichkeit der Aktivierung von Stadtgesellschaft durch Kunst. Fragen, die ich, eben standortbedingt, auch in viele der Doppelpass-Projekte hineinlese. Ich denke hier vor allem an die Projekte *Was kann ich für eure Welt*, *TransCities*, *XPe d/ titionen*, *Spielstätte Stadt*, *Radar*. *Intstitut für Performative Recherche* oder *Zirkus des Fortschritts*.

Gesehen von der Projektbeschreibung aus – und in der Praxis vielleicht dann ganz anders, hier freue ich mich auf die Diskussion – geht es hier auch um die Frage nach der Möglichkeit einer Aktivierung der Zuschauer, Anwohner, Forschungspartner usw. durch künstlerische Projekte. Der Faktor Raum verbindet sich hier mit der Frage nach der Rolle des Zuschauers.

Solche künstlerischen Arbeiten bieten einen einmaligen Zugang und eine günstige Gelegenheit, um über neue Rollenmodelle, Handlungsformen und Wirkungszusammenhänge von Kunst und Stadt nachzudenken. Ich zitiere wieder Paula Marie Hildebrandt, von der ich mir hier auch die

nächste These leihe: „{...}Jenseits von Stadtmöblierung, Sozialarbeit oder utopischen Entwürfen läge das Potential einer urbanen Kunst – als Denkanstoß, Irritation oder symbolische Intervention – also vor allem in der Anstiftung und Anregung zur Umdeutung, Aneignung und Transformation städtischer Räume.“<sup>4</sup> Eine solche Transformation ist meines Erachtens nicht denkbar ohne eine neue Form der „Partnerschaft“ mit dem Publikum.

### **Rolle der Zuschauer // Partizipation**

Ganz wichtig scheint mir hier die Feststellung, so naheliegend sie zunächst erscheinen mag, dass Publikum nicht etwas ist, das per se existiert, sondern es ist immer etwas „Gemachtes“ und damit nicht nur veränderbar, sondern vor allem auch aktivierbar.

Die Veränderung des Theaters von repräsentativen Arbeiten, die auf einer reinen Co-Präsenz von Darsteller und Zuschauer basieren, hin zu aktivierenden Theaterformaten, in denen der Zuschauer zum Teilnehmer wird, verläuft analog zur Veränderung in der Kunst ganz allgemein. Von Objekten zu Praktiken oder Prozessen. Und so lösen sich nicht nur zunehmend die Grenzen zwischen den Kunstformen und Gattungen auf, sondern es geht eigentlich automatisch sofort auch um die Frage nach der Veränderung von Autorenschaft ganz allgemein. Diese Feststellung ist eng verzahnt mit der Frage nach politischer Teilhabe. Es geht um eine Veränderung von einer „repräsentativen hin zu einer performativen Demokratie“, um hier Peter Weibel zu zitieren. Also um ein gleichermaßen riesiges wie hoch politisches Feld, dem ich mich mit dem Fokus auf performative Praktiken im öffentlichen Raum kurz nähern möchte.

In den späten 70er Jahren löste die „Kunst im öffentlichen Raum“ die bis dato praktizierte „Kunst am Bau“ ab und vermischte bildende mit performativen Kunstformen vor allem im Bereich der Site Specific Art. In den letzten Jahrzehnten ist eine neue hybride Kunstform entstanden, die sich entsprechend klarer Genrezuschreibungen entzieht. Ich zitiere wieder Peter Weibel: „Die Kunst dehnt sich vom Objekt aus zu einer Praktik, und in ihrer Praktik dehnt sie ihre Arbeitsfelder in neue Bereiche aus, die bis dahin den Sozial- und Naturwissenschaften vorbehalten waren.“<sup>5</sup> Verhandelt werden hierbei Fragen der Kulturgeschichte, der sozialen Le-

---

<sup>4</sup> Hildebrandt, Paula Marie: Urbane Kunst. In: Eckardt, Frank: Handbuch Stadtsoziologie. Wiesbaden 2012. S. 738.

<sup>5</sup> Weibel, Peter: Von der repräsentativen zur performativen Demokratie. Zum Verhältnis von Kunst und Demokratie“ In: Archplus Jg.: 44, Nr. 204, 2011. S. 129.

bensbedingungen und der Stadtentwicklung. Die Trennschärfe zwischen sozialen Projekten, Kunst oder politischer Aktion ist häufig aufgehoben.

Unser roter Faden Nr. 2, die Ausrichtung auf Teilhabe, hat natürlich ein Wort im Gepäck, das wahrscheinlich in den letzten 15 Jahren mit am häufigsten benutzt wurde und von vielen inzwischen sogar gehasst wird: Partizipation. Partizipation ist so etwas wie das „In-Wort der letzten Jahrzehnte“, und zwar quer durch alle Kunstformen und Praktiken, so dass vielfach von einem „Imperativ der Partizipation“ gesprochen wurde. Kein Förderantrag kommt heute daran vorbei. Auch die Partizipationskritik ist nun langsam ein bisschen in die Jahre gekommen, denn sie begann spätestens in den 60er Jahren mit Sherry Arnsteins „Ladder of Participation“. Ein französisches Studentenplakat mit den Worten: je participe, tu participes, il participe, nous participons, vous participez, ils profitent (also ich, du, er, sie, es, wir, ihr partizipieren – sie profitieren) ist Arnsteins Aufsatz beigefügt und fasst die Hauptkritik absolut treffend zusammen. Denn das Plakat bezieht sich bereits auf die später heftig kritisierte Gefahr von Instrumentalisierung und Vereinnahmung der Teilnehmer. In den 90er Jahren wurde die Debatte dann so massiv geführt, dass sie mit Sicherheit ganze Bibliotheken füllen könnte, und trotzdem ist das Wort immer noch da. Aktuell wird es mehr und mehr mit einem anderen Wort kombiniert, und das ist natürlich Nachhaltigkeit.

Das vermeintliche „Phänomen“ der Partizipation wiederum ist selbstverständlich kein neues: Angefangen mit den mittelalterlichen Mysterienspielen über die russische Revolutionskunst, vom Dadaismus über die politische Konzeptkunst eines Hans Haacke bis zu Environmental und Fluxus Art (Event-Scores), den Situationisten sowie der Happening-Kunst der 60er Jahre, zu John Cage, Yoko Ono, Allen Kaprow, Martha Rosler und Georg Brecht, zu Organisationen wie der Art Workers Coalition und Gruppen wie Group Material lässt sich eine Traditionslinie zeichnen, die die Überwindung von starren Grenzen und die Involvierung des Zuschauers gleichermaßen verband. Aus der reinen Kopräsenz von Zuschauer und Darsteller hat sich das postdramatische Theater – maßgeblich durch die Performancekunst der 60er Jahre – emanzipiert, und so ist aus dem wiederentdeckten „Phänomen“ auch und gerade in den darstellenden Künsten seit den 90er Jahren der beschriebene unübersehbare Trend geworden. So *bewegend* solche Arbeiten in vielerlei Hinsicht sein mögen, so problematisch erscheinen sie den Kritikern nicht nur in Bezug auf ihre Rezeption. So sehen die einen die Gefahr des Verlustes eines ästhe-

tischen Anspruches und der restlosen Auflösung des Kunstbegriffes in Beliebigkeit (Rauning 2000). Während die anderen nach wie vor eine grundsätzliche Kritik am Konzept der Partizipation mit und durch Kunst üben, drohe doch so das Gefühl einer „Verordnung“ und damit einer Hierarchisierung oder – im schlimmsten Fall – einer Stigmatisierung der „zu Beteiligten“ im Namen der Kunst (Vorkoeper 2011).

Künstlerisch initiierte Partizipation ist häufig mit Paradoxien konfrontiert. Das Paradox der Partizipation hat Wolfgang Fach treffend zusammengefasst: „Diejenigen, die partizipieren sollen, wollen nicht – und umgekehrt.“<sup>6</sup> In vielen Fällen scheitern Maßnahmen der Beteiligung oder führen sogar zum Gegenteil der avisierten „Aktivierung“, nämlich zu Unmut und Rückzug. Künstlerische Arbeiten sind hierfür ein spannendes Untersuchungsfeld. So lassen sich an künstlerischen Arbeiten exemplarisch Probleme von „Beteiligungsmaßnahmen“ zeigen. Als ein Beispiel sei hier auf die Gefahr der falsch verstandenen „Fürsorge“ verwiesen: Mit der Haltung der generösen Option auf Partizipation, einer Heilsbringung, die von außen kommt, um etwas zum Positiven zu verändern, was vielleicht von den Menschen nicht als negativ empfunden wird, werden erst Teilöffentlichkeiten konstruiert, die immer als „die Anderen“ (nämlich diejenigen, die teilhaben sollen) stigmatisiert bleiben müssen.

Aber künstlerische Beteiligungsprojekte (häufig auch abfällig „Mitmach-Theater“ genannt) bieten eben auch einmalige Möglichkeitsräume, ohne einen konkreten Problemlösungs-Anspruch, in denen meistens die erwähnte Sichtbarmachung im Vordergrund steht. Interessant finde ich deshalb die Fragen:

- Können kollektive Erfahrungen ermöglichen, dass sich die Handelnden als wertvoll erfahren und Anerkennung erhalten?
- Bietet Partizipation als ein Instrument der Forschung und Aktivierung (das wäre meine nächste These) die Möglichkeit einer anderen Form der Kommunikation, bei der Zuschauer sich als Handelnde erfahren?

Diese Vor- und Nachteile einer, ich nenne es jetzt mal „Ermächtigung“ der Zuschauer als Partner, fände ich sehr interessant, an den einzelnen Projekten zu diskutieren. Denn ich stelle mir vor, dass es in fast allen Projekten – von den interaktiven Performances bei der Erkundung des Kulturrums der Elbe, der Begegnung mit dem Publikum bei den Völkerschlachten in Leipzig, der Erprobung eines neuen „Volkstheaters“ in Dresden, dem Dialog zwischen Kom-

---

<sup>6</sup> Wolfgang Fach: „Partizipation“. In: Ulrich Bröckling / Susanne Krassmann / Thomas Lemke (Hrsg.): *Glossar der Gegenwart*. Frankfurt am Main 2004. S. 197-203, hier S. 198.



panie, Theater und Stadt in Bremen, dem demokratischen Streit um das Städtische für alle Beteiligten in Mülheim, der Begegnungen in Wuppertal, der Erprobung von Spiel und Wirklichkeit in Münster, der theatralen Spurensuche in Jena, dem Stalken der Theatermitarbeiter in Düsseldorf, über die künstlerischen Hybriden bei den X Pedititionen in Dresden, der Erkundung der Seelenlage der Schweriner Bürgerinnen, der kollektiven Erzeugung von Zukunftsmodellen in Berlin, den choreographischen Interventionen ins Stadtgebiet von Frankfurt, dem partizipativen Theaterlabor bei den Games on Stage in Düsseldorf, der performativen Untersuchung von Kiel, der Open Source Kollektivarbeit in Freiburg bis hin zur Rückgewinnung von Hannovers Innenstadt als Begegnungsplatz – immer auch um ein Aushandeln von Partnerschaften und deren Sichtbarmachung geht.

Ich bediene mich noch bei dem bereits zitierten Aufsatz zu urbaner Kunst und übertrage die dortigen Thesen auf die Partnerschaften bei Doppelpass. **Meine abschließende These wäre damit, dass Doppelpass-Projekte vielleicht ein „Neues Stadt-Theater“ produzieren können, welches Modelle alternativer Wissensproduktion und Stadtnutzung liefert.** Das die Sichtbarmachung sozialer Themen befördert, kollektives Handeln als Methode nutzt und thematisiert und flüchtige Formen der Beteiligung stiftet. Die Erprobung neuer Formen der Zusammenarbeit, neuer Erfahrungen und Perspektiven, wie es die Programmausschreibung vorsieht, geht, so hat es zumindest den Anschein, über die Partnerschaft zwischen festem Haus und freier Gruppe weit hinaus.

Ob das nicht alles bloße Theorie ist und die Praxis weniger glorreich scheint, weil es zu ganz anderen Problemen kommt, die man eben nicht in den Projektbeschreibungen lesen kann, würde ich gerne in der Diskussion mit euch herausfinden.

Vielen Dank!