

Herausgegeben von
Barbara Büscher, Elke Krasny,
Lucie Ortmann

PORÖS- WERDEN

geteilte
Räume

urbane
Dramaturgien

performatives
Kuratieren

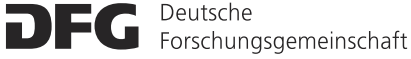
TURIA + KANT

Porös-Werden

Porös-Werden
Geteilte Räume, urbane Dramaturgien,
performatives Kuratieren

Herausgegeben von
Barbara Büscher, Elke Krasny,
Lucie Ortmann

Diese Publikation wurde im Rahmen des Forschungsprojektes
„Architektur und Raum für die Aufführungskünste“ gefördert von



Diese Publikation wurde von der Akademie der bildenden Künste Wien unterstützt.

A...kademie der
bildenden Künste
Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at
<http://dnb.dnb.de>.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-
NoDerivatives4.0 (BY-NC-ND), was bedeutet, dass der Text für nicht-kommerzielle
Zwecke verwendet werden darf, sofern der Autor genannt wird. Weitere Informa-
tionen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
Für die Erstellung einer Anpassung, Übersetzung oder Ableitung des Originalwerks
und für die kommerzielle Nutzung ist eine weitere Genehmigung erforderlich, die
unter rights@transcriptpublishing.com eingeholt werden kann.

Die Bedingungen der Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht
für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht Teil der
Open-Access-Publikation sind, und es kann eine weitere Genehmigung des
Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und zur Klärung
der Erlaubnis liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

© Autor*innen und Herausgeberinnen

Verlag Turia + Kant, Wien 2024
Gestaltung: Alexander Ach Schuh
Übersetzung aus dem Englischen: Elke Krasny
Lektorat und Korrekturen: Barbara Büscher, Elke Krasny, Lucie Ortmann

PDF-ISBN 978-3-98514-543-0

VERLAG TURIA + KANT
A-1020 Wien, Leopoldsgasse 14
Büro Berlin: D-10827 Berlin, Crellestraße 14
info@turia.at | www.turia.at

Geteilte Räume

8

Einleitung

Barbara Büscher,
Elke Krasny,
Lucie Ortmann

27

Gegenöffentliche
Performativität für
kritische Gegenwart
Athena Athanasiou

110

Das Museum als Dorfplatz.
Wohin mit der Kunst,
wenn nicht ins Leben?!
Julia Schäfer

45

Foyer Public –
Zwischenräume als
Schwellenräume?
Theater und Kunsthäuser
wollen offener, durch-
lässiger und zugänglicher
werden.
Barbara Büscher

116

Outreach: Episoden
musealen Grenz-
gängertums
Regina Bittner

69

Selbsternanntes Museum
Nordwestbahnhof:
Performatives Kuratieren
als kollaborative
Spurensuche
Michael Hieslmair und
Michael Zinganel

128

Kunstproduktion,
Leben und Arbeiten an
einem Ort – das
Zentralwerk in Dresden
Elisabeth Wulff-Werthner

82

Ruhr Ding(e):
Territorien, Klima, Schlaf.
Künstlerische
Neuproduktionen für eine
polyzentrische Landschaft
Britta Peters

144

Transformatives
Handeln als disziplinüber-
schreitende, kollektive
Aktion. Stadtentwicklung
trifft künstlerische und
kollaborative
Handlungspraxen
Isabel Maria Finkenberger

96

Interventionistische
digitale Kunstpraxis und
der öffentliche Raum
Ein Gespräch zwischen
Sarah Reimann und
Marianna Liosi

159

Porosität als urbane
Agenda
Sophie Wolfrum

Urbane Dramaturgien

- 169
Den Spielraum wahren.
Widerspruch aus Neapel
Laura Strack
- 185
Transformation kuratieren.
Die lernende Praxis
der Internationalen
Bauausstellung Thüringen
in Apolda
Katja Fischer
- 195
Direkter Urbanismus.
Künstlerisch-urbanes
Handeln für Triest
und Graz
**Barbara Holub /
Paul Rajakovics**
- 211
Mapping als
Gestaltungsstrategie:
Forschung und
transformative Produktion
miteinander verweben
Naomi Bueno de Mesquita
- 222
Zuhören organisieren.
Über die Praxis der
Stadtdramaturgie
am Schauspiel Dortmund
**Julia Wissert im Gespräch
mit Megha Kono-Patel**
- 233
Fake it and make it.
Das Schauspielhaus Hotel
als künstlerisches,
kuratorisches und
institutionelles Experiment
**Elena Liebenstein und
Lucie Ortmann**
- 259
Place Internationale.
Ein Stadtlabor zur
Erkundung von
künstlerischen und
urbanen Handlungsräumen
**Moritz Hannemann,
Jan Lemitz,
Kathrin Tiedemann**
- 280
SODOM VIENNA
Queering 100 Jahre
Rotes Wien. Erweiterung
historischer Erinnerungs-
räume durch performative
Interventionen
Gin Müller, Birgit Peter
- 295
Trotzdem Yeah!
CFM

Performatives Kuratieren

303

Poröses Leben:
Semantischer
Materialismus,
Kuratieren als
Gegenwarts-Sorge
Elke Krasny

315

Ein Gespenst geht um
im Kulturwesen –
das Gespenst der
feministischen
Spaßverderberinnen
Tunay Önder

325

Kuratieren als Beziehungs-
arbeit und ihre Grenzen
Margarita Tsoumou

334

Feministisches
Kuratieren zwischen Club
und Kunstinstitution
Marlene Engel
im Gespräch mit
Lucie Ortmann

344

Land der Lieder:
Agonistische Öffentlich-
keiten und ländlicher
Wandel – Eine kuratorische
Perspektive
Katalin Erdődi

366

Sich gemeinsam aus
dem Fenster Lehnen.
Der *Freiraum* im Museum
für Kunst und Gewerbe
Hamburg MK&G
Tulga Beyerle, Nina Lucia
Groß, Tilman Walther

378

Durch Wände bohren.
Vermittlung und
Mitgestaltung von
Transformationsprozessen
in institutionellen
Ausstellungsräumen
Constructlab / Mascha
Fehse und Licia Soldavini

391

PARKS: Von der Fragilität
und Widerstandsfähigkeit
der Porosität
Renée Tribble,
PARKS-Team
Julia Marie Englert,
Dorothee Halbrock,
Johanna Padge,
Nuriye Tohermes

405

Kuratorische Arbeit
und dekolonialer
Feminismus
Françoise Vergès

Einleitung

Barbara Büscher, Elke Krasny, Lucie Ortman¹

Porös-Werden

Wo finden heute öffentliche Begegnungen und gesellschaftliche Auseinandersetzungen statt? Wie können Räume von Theatern oder Museen porös werden, um als kulturelle Infrastrukturen des Öffentlichen Beiträge für neue Vorstellungen für das Teilen von Räumen in migrantisch-diasporischen Stadtgesellschaften zu leisten? Stadttheater und städtische Museen, aber auch Projekte, die im Rahmen von Kunst im öffentlichen Raum realisiert werden, sind gefordert, Öffentlichkeiten als demokratisches Gut immer wieder herzustellen. Zugleich werden diese öffentlichen Institutionen politisch, ökonomisch und gesellschaftlich unter Druck gesetzt, ihre Relevanz zu legitimieren und ihre Nützlichkeit für die Allgemeinheit immer zielgruppengerechter unter Beweis zu stellen. Dramaturgische und kuratorische Arbeitsweisen an Theatern und Museen sind damit befasst, künstlerische Produktionen zu unterstützen, welche die Schwellen ihrer institutionellen Räume zur Stadtgesellschaft durchlässiger machen und infrastrukturelle Raumverteilungsgerechtigkeit durch Nutzung erproben. Dramaturg*innen und Kurator*innen sind

1 Die Arbeit an der Einleitung wurde zwischen den drei Herausgeberinnen aufgeteilt: Die Einführungen zu *Porös-Werden* und zu *Geteilten Räumen* sind von Elke Krasny, die Einführung zu *Urbane Dramaturgien* von Lucie Ortman, die Einführung zu *Performativem Kuratieren* von Barbara Büscher.

damit befasst, sich ausgehend von ihren Institutionen in die demokratische Teilhabe an zukünftiger Entwicklung von Stadt einzumischen und mit Künstler*innen, Vertreter*innen anderer Sparten und Disziplinen sowie unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen an neuen Vorstellungen geteilter städtischer Räume zu arbeiten. Sie sind auch damit befasst, institutionelle Logiken zu überwinden, welche die etablierten Grenzen zwischen darstellender Kunst und bildender Kunst fortschreiben und für aktuelle spartenüberschreitende sowie recherchebasierte und auf Teilhabe beruhende künstlerische Arbeitsweisen nicht mehr geeignet sind. Ausgehend von zwei Konferenzen, die Barbara Büscher, Elke Krasny und Lucie Ortman in Zusammenarbeit mit der Galerie für zeitgenössische Kunst in Leipzig und dem Schauspielhaus Wien sowie dem brut Wien im Jahr 2021 realisierten, versammelt dieser Band Beiträge von Dramaturg*innen, Kurator*innen und Theoretiker*innen.

Porosität als analytische Perspektive auf Öffentlichkeit, Stadt und Körper

Porosität verstehen wir als wesentliche politische, gesellschaftsdiagnostische und epistemische Perspektive auf Öffentlichkeit, Stadt und Körperlichkeit. Diese Perspektive für dramaturgische, kuratorische und künstlerische Arbeitsweisen einzunehmen, hat institutionelle, gesellschaftliche, körperpolitische und stadträumliche Konsequenzen, von denen die Beiträge dieses Buches Zeugnis ablegen.

Das Bedeutungsspektrum von Porosität umfasst Brüchigkeit und Durchlässigkeit. Als theoretisches Konzept lenkt Porosität die Aufmerksamkeit gesellschaftsdiagnostischer Untersuchungen auf Befindlichkeiten materieller und körperlicher Vulnerabilität sowie auf stadträumliche Öffnungen, Übergänge, Durchgänge, Passagen, Schwellen und Grenzen. Insbesondere schärft Porosität den analytischen Blick für die komplexen und konflikthaften Politiken der Beziehungen, insbesondere der Interdependenzen und Intervulnerabilitäten, zwischen Brüchigkeit und Durchlässigkeit. Das theoretische Interesse der in diesem Band versammelten Arbeitsweisen gilt den zu verstärkenden Potenzialen und den kritisch zu begreifenden Widersprüchen, die aus der gesellschaftspolitischen Perspektive der Porosität für dramaturgische und kuratorische Praxen erwachsen. Am Porös-Werden dramaturgisch und kuratorisch zu arbeiten, bedeutet die Politiken von Brüchigkeit und Durchlässigkeit durch ein sorgeethisches Verständnis der Zusammenhänge institutioneller, infrastruktureller, körperlicher und stadträumlicher Dimensionen in den Blick zu nehmen und sie durch künstlerische Verfahren ästhetisch, epistemisch, gesellschaftlich und materiell gleichermaßen erfahrbar, erkennbar und verhandelbar zu machen.

Porosität ist eine ebenso komplexe, tiefe Widersprüchlichkeit zum Ausdruck bringende wie deutungs offene, viele Potenziale in sich tragende analytische Figur.

Diese Verbindung von Widerspruch und Potenzial kommt darin zum Ausdruck, dass es weder eine einende auf Porosität beruhende theoretische Perspektive gibt noch eine Meta-Theorie, die alle Dimensionen des Porösen sammelt und synthetisiert. Daher fordert Porosität als theoretisches Konzept wie als körperlich-materielle Zustandsbeschaffenheit durch Bedeutungsoffenheit und realitätserzeugende Interpretationswidersprüchlichkeit ethisch wie politisch Denken wie Handeln heraus. Porosität ist in Zusammenhang von Porös-Werden durch kulturelles gesellschaftliches und politisches Agieren nie ausschließlich abstraktes Konzept oder festlegende Kategorie, sondern vielmehr begriffen als in Verbindung bleibend mit den materiellen, infrastrukturellen und körperlichen Bedingungen und Verhältnissen von Öffentlichkeiten, Städten und Körpern. Darüber hinaus tragen die Denkfigur der Porosität und die Handlungsweisen des Porös-Werdens den Veränderungen der Beziehungen zwischen öffentlichen Räumen, Stadtgesellschaften und Bewegungen und Verhalten menschlicher Körper Rechnung.

Porös-Werden im Kontext der in diesem Buch versammelten Beiträge beschreibt Intentionen, programmatische Setzungen, konkrete Maßnahmen und dramaturgische wie kuratorische Arbeitsweisen, die Institutionen durchlässiger zu den aktuellen Belangen der jeweiligen Städte machen wollen, zu den lokalen migrantischen, diasporischen und transnational vernetzten Stadtgesellschaften. Der Begriff des Werdens und die von uns gewählte Schreibweise des Porös-Werdens knüpft begrifflich, semantisch und politisch an das von dem Philosophen Gilles Deleuze und dem Psychoanalytiker Felix Guattari praktizierte Denken des Werdens an. Werden ist weder Ontologie noch Metaphysik. Werden ist, philosophisch wie politisch, Offenheit zu dem hin, was kommen wird, was kommen kann. Werden, im Sinne von Deleuze und Guattari, ist mit Denkweisen, die auf Porosität beruhen, nahe verwandt. Werden setzt auf Entkommen, Flucht, Überschreiten und Deterritorialisierung in Übergängen, Grenzerfahrungen, Fluchtlinien. Werden ist auch den aktivistischen Bewegungen von 1968 verbunden. Zu diesen zählt die Rechtauf-Stadt Bewegung, die ebenso wie anti-imperialistische, feministische, queere, ökologische, dekoloniale, Bürgerrechts- und Friedensbewegungen wesentliche Anknüpfungspunkte für aktuelle Praxen des Porös-Werdens sind.

Arbeiten am Porös-Werden ist gegenwärtig insbesondere dadurch gefordert, dass Stadtgesellschaften porös, das heißt brüchig, werden. Neue Bruchlinien, Spaltungen, Grenzziehungen, Konfliktlinien bestimmen das Leben in Städten, die auf multiple und ineinander verschränkte Krisen reagieren müssen. Dieser prekäre und durch Spaltungen gekennzeichnete stadtgesellschaftliche Zustand ist bedingt durch immer größer werdende Einkommensunterschiede, durch die Verschärfung der Gegensätze politisch, ideologisch, kulturell und religiös motivierter Positionie-

rungen und die Zunahme von rechtsextremen Haltungen, die auch in der Mainstreamkultur affirmiert werden, durch neue Formen der Hassrede und toxischer Visualitäten auf sozialen Medien. Darüber hinaus werden lokale Stadtgesellschaften poröser, brüchiger, prekärer, zermürbter, weil Katastrophen wie die von Menschen verursachte Klimakatastrophe und die Gesundheitskatastrophe der Covid-19 Pandemie, die laut Weltgesundheitsorganisation im März 2020 begann und im Oktober 2023 endete, nicht nur weltweit dringliche politische und ökonomische Maßnahmen erfordern, sondern auch das Gefühl der Handlungsohnmacht einzelner verstärkte.

Die Erfahrungen der globalen Pandemie haben die Entstehungsgeschichte der Beiträge dieses Buchs und des Verfassens der Einleitung ebenso begleitet und geprägt wie die Erfahrungen des Kriegs in der Ukraine, seit Februar 2022. Im Sommer 2023 wurde die Arbeit an den Beiträgen dieses Bandes abgeschlossen.

Wiewohl die in diesem Buch beschriebenen und diskutierten Handlungsweisen auf aktuelle Ereignisse reagieren und einem prekären Zukünftigen zugewandten Porös-Werden ethisch, epistemisch, kulturell und politisch verpflichtet sind, gehen die auf Porosität beruhenden Perspektiven auf öffentlichen Raum, Stadt und Körper über den aktuellen Moment hinaus und setzen sich mit historisch bedingten Implikationen des Weiterlebens von kolonialen patriarchalen Un/Durchlässigkeiten und Bruchlinien auseinander.

Theoretische Kontexte von Perspektiven der Porosität

Im Folgenden wird eine überblicksartige Einführung zu Perspektiven der Porosität in der politischen Ideengeschichte des öffentlichen Raums, in der kritischen Stadtforschung sowie in Körpertheorien in feministischer und queerer Theoriebildung, insbesondere Neuem Materialismus, kritischer Phänomenologie und Schwarzem Feminismus gegeben. Konzeptionen des Porösen in den drei theoretischen Bezugsfeldern, öffentlicher Raum als politische Idee, Theorie der Stadt der Moderne sowie kritische Körpertheorie, sind wesentlich für die Arbeitsweisen und Handlungspotenziale von Porös-Werden in Praxen von geteilten Räumen, urbanen Dramaturgien und performativem Kuratieren.

In der politischen Theorie des öffentlichen Raums gilt Porosität als konstitutiv für das Verständnis des öffentlichen Raums in der Moderne. Die politische Philosophin Seyla Benhabib hat dies folgendermaßen zum Ausdruck gebracht: „But for the moderns public space is essentially porous.“ (BENHABIB 1992: 94) Die Porosität des öffentlichen Raums, die für die Formierung der Idee von Öffentlichkeit in der Moderne entscheidend war, ist nicht einfach gegeben, sie ist kein ontologisches Merkmal von öffentlichem Raum, vielmehr muss solch ein Durchlässig-Machen und Durchlässig-Halten von öffentlichen Räumen immer wieder

aufs Neue hergestellt werden. Porosität erfordert konsequente Auseinandersetzungen mit stadtgesellschaftlichen Veränderungen, damit die infrastrukturellen, ökonomischen und kulturellen Bedingungen der Möglichkeiten von durchlässigen öffentlichen Räumen nicht immer noch brüchiger werden. In migrantisch-diasporischen Stadtgesellschaften sind politische, ethische und ökonomisch-infrastrukturelle Konzeptionen von multidirektionaler Porosität und multidimensionaler Durchlässigkeit entscheidend dafür, wie unterschiedliche, partikulare, miteinander in Konkurrenz, in Widerspruch und in Konflikt stehende Öffentlichkeiten den gemeinsamen öffentlichen Raum miteinander teilen, langfristig gewaltfrei miteinander nutzen und sich für den Weiterbestand dieses öffentlichen Raums trotz der bestehenden Differenzen, Widersprüchen und Konflikte einsetzen. (ROTHBERG 2009; VERGÈS 2021: 20)

Porosität ist eine wesentliche Perspektive in der Theorie der modernen Stadt ebenso wie für zeitgenössische Positionspapiere zu globaler Urban Policy, insbesondere den *Quito Papers*, die 2016 anlässlich der in Quito in Ecuador abgehaltenen Habitat III Konferenz der Vereinten Nationen für Wohnen und nachhaltige Stadtentwicklung veröffentlicht wurden. Als Ausgangspunkt für die Bedeutungsfigur des Porösen in der Stadttheorie gilt ein Text des Philosophen Walter Benjamin und der Schauspielerin und Ko-Denkerin des *Passagenwerks* Asja Lācis (BENJAMIN und LĀCIS 1925). Benjamin und Lācis richteten das Augenmerk auf Durchgänge, Schwellen und Zwischenräume. Das Poröse gilt als Abweichung von der modernen Norm der Masterplanung. Das Marginale, das Informelle, das Periphere wird von stadttheoretischen Untersuchungen vor allem den nicht (ganz) modern gewordenen Städten des globalen Südens zugeschrieben. Diese gelten als poröse Städte. Die Stadttheoretikerin Theresa Enright und der Infrastrukturtheoretiker Nathan Olmstead geben in „The potential politics of the porous city“ einen Überblick über Konzeptionen der porösen Stadt. Heute gelten „Unvollständigkeit, Unbestimmtheit und Interdependenz“ als Merkmale der porösen Stadt (SENDRA UND SENNETT 2020, zit. nach ENRIGHT UND OLMSTEAD 2023: 296). Die poröse Stadt gilt aktuell als globales Leitbild für die Zukunft der Stadt. Unvollständigkeit und Unbestimmtheit sind als Kritik an den modernistischen Top-Down Regimen der kolonialen, imperialistischen, patriarchalen Masterplanung anzusehen. Unvollständigkeit und Unbestimmtheit können jedoch in infrastruktureller Hinsicht sowie in Hinsicht von Land- und Nutzungsrechten zu neuen Formen von urbaner Ungerechtigkeit, Rechtsunsicherheit, Machtmissbrauch und kapitalgetriebener Willkür führen.

Für die in diesem Band dargestellten Zugänge zu geteilten Räumen und stadt-spezifisch agierenden dramaturgischen und kuratorischen Praxen ist vor allem die von dem Architekten und Aktivist Stavros Stavrides entwickelte Vorstellung des Porösen von Relevanz. Seine Auffassung von Porosität, die auf relationalen und

solidarischen Raumpraxen und radikaler Umverteilung beruht, um räumliche und infrastrukturelle Diskriminierung abzubauen, verdeutlicht, dass Durchlässigkeit als Voraussetzung für geteilte Räume in immer brüchiger werdenden Verhältnissen der beharrlichen kulturellen Arbeit bedarf.

Porosität wurde jüngst als wesentliche Perspektive in feministischen und queeren Körpertheorien im Umfeld des Neuen Materialismus, der kritischen Phänomenologie und des Black Feminismus eingeführt. Was die verschiedenen theoretischen Positionen miteinander teilen, ist, dass sie in Respons auf akute Krisen und deren von Klassismus, Sexismus und Rassismus gekennzeichnete menschengemachte Bedingtheit entwickelt wurden. In dem 2008 verfassten Essay „Viscous Porosity: Witnessing Katrina“ stellt die Philosophin Nancy Tuana unter dem Eindruck von Hurrikan Katrina, der im August 2005 zum Bruch von vier Deichen bei New Orleans führte und die Zusammenhänge zwischen infrastruktureller Ungerechtigkeit, Rassismus und Armut verdeutlichte, die Trennung von Natur und Kultur radikal in Frage (TUANA 2008: 192). Das Natürliche und das Soziale sind zueinander immer durchlässig. Es gibt keine unveränderliche Grenzziehung zwischen dem Sozialen und dem Natürlichen. Die „Materialität des Sozialen“ und die „Handlungsmacht des Natürlichen“ sind wesentliche Erkenntnisse, die aus der Konzeption von zähflüssiger Porosität resultieren und für transdisziplinäre und spartenübergreifende dramaturgische und kuratorische Theorie und Praxis relevant sind. (TUANA 2008: 210)

Die Covid-19 Pandemie führte zu einer neuen Philosophie des Porösen. In dem der Pandemieerfahrung gewidmeten Buch *What World Is This? A Pandemic Phenomenology* stellt Philosoph*in Judith Butler die Frage, wie angesichts der Pandemie die körperlichen Verhältnisse der Interdependenz, der Verflochtenheit und der Porosität zu überdenken sind (BUTLER 2022: 45). Butler fragt danach, wie Gleichheit, Gleichberechtigung und Gleichbehandlung neu zu konzeptualisieren sind angesichts der unhintergehbaren körperlichen Interdependenz (ebenda). Wie die Covid-19 Welt deutlich machte, korrelieren „Umweltzerstörung“, „systemischer Rassismus“ und die „Vernachlässigung durch Sorge“ sowie der „Extraktivismus von Sorgearbeit“ (BUTLER 2022: 45; KRASNY 2023: 8). Die politische Soziologin Akwugo Emejulu fragt in *Fugitive Feminism* danach, ob es möglich ist, von der porösen Identität des Flüchtigen ausgehend Beziehungen der Sorge und Solidarität zu jenen aufzubauen, die gewaltsam zu Anderen, außerhalb die Kategorie des Mensch-Seins gemacht wurden (EMEJULU 2022: 9). Schwarzer Feminismus stellt Porosität in den Kontext einer Politik der Befreiung.

Die drei Teile des Buchs versammeln die Beiträge unter den thematischen Schwerpunkten *geteilte Räume*, *urbane Dramaturgien* und *performatives Kuratieren* und verbinden sie mit verschiedenen Praxisfeldern, die als Dimensionen von

Porosität erscheinen und in Hinblick auf ethische und politische Potenzialitäten des Porös-Werdens zu befragen sind.

Geteilte Räume

versammelt zehn theoretische und praxisbasierte Beiträge zu institutionellen und urbanen Räumen. Warum geteilte Räume? Menschliche Wesen sind Raumwesen. Als Raumwesen müssen Menschen Räume miteinander teilen. Das ist eine der Grundbedingungen menschlichen Existierens. Auf der Ebene ihrer Körper sind Menschen nicht nur miteinander und mit anderen lebendigen Wesen verbunden, sondern auch mit den Räumen, in denen sie atmen und leben. Wie Räume geteilt werden können oder müssen, ist existenzkonstituierend. Trotz dieser Überlebensnotwendigkeit des Teilens von Räumen, wurden geteilte Räume nicht zu einer zentralen Idee der politischen Ideengeschichte der Moderne. Vielmehr wurde der öffentliche Raum zur zentralen Idee der Moderne. Museen und Theater, die als kulturelle Institutionen der Moderne etabliert wurden und als nationalstaatliche Repräsentationseinrichtungen der Durchsetzung von Imperialismus, Kapitalismus, Kolonialismus und Patriarchat dienten, verkörperten diese politische Idee des öffentlichen Raums. In Museum und Theater entwickelten sich die modernen Berufe Kurator*in und Dramaturg*in. Als Gate Keeper, Türhüter*innen, herrschten Kurator*innen und Dramaturg*innen über die Schwelle und bestimmten die Un/Durchlässigkeit ihrer Institutionen. Durch die koloniale und patriarchale Regelung von Ausschluss und Einschluss nahm die politische Idee von öffentlichem Raum Gestalt an und wurde durch kulturelle Praxen als gesellschaftliche Norm durchgesetzt. Kritik wie Transformation dieser hegemonialen Idee des öffentlichen Raums der Moderne formierte sich in Befreiungsbewegungen, politischen und sozialen Bewegungen wie antifaschistischen, antikapitalistischen, antikolonialen, antipatriarchalen und antisexistischen Kämpfen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Unterschied zur Idee des öffentlichen Raums als Raum der Kämpfe erfordert die Vorstellung geteilter Räume eine neue politische Theorie und Praxis, welche auf einer Ethik der Sorge für die Verbundenheit von Körpern und Räumen, die auf Grund ihrer wechselseitigen Durchlässigkeit von geteilter und ungleich verteilter Vulnerabilität durchzogen sind, beruht.

Athena Athanasiou führt in „Gegenöffentliche Performativität für kritische Gegenwart“ aus, dass für den Erhalt von Institutionen als öffentliche und gemeinsam geteilte Räume gekämpft und gleichzeitig gegen die systemische Gewalt von Institutionen gekämpft werden muss. Barbara Büscher fokussiert in „Foyer Public – Zwischenräume als Schwellenräume? Theater und Kunsthäuser wollen offener, durchlässiger und zugänglicher werden“ auf jenen physischen Raum, der den Eingang in das Theater als Gebäude organisiert und reglementiert. Durch das Foyer

teilen öffentliche Gebäude baulich-materiell und symbolisch-politisch mit, wie sie ihre Öffentlichkeiten willkommen heißen. Das Foyer als Zwischenzone zwischen Innen und Außen wird sowohl theaterarchitektonisch in eine Zone des Porös-Werdens umgearbeitet als auch programmatisch für Prozesse des Porös-Werdens genutzt. Michael Hieslmair und Michael Zinganel erläutern in „Selbsteranntes Museum Nordwestbahnhof: Performatives Kuratieren als kollaborative Spurensuche“, dass Teilen nicht nur die Gegenwart eines bebauten und infrastrukturellen Raums betrifft, sondern auch seine Vergangenheiten. Das Logistikareal des Nordwestbahnhofs in Wien wird lesbar als Raum menschengemachter Industrialisierung, die den Fischen ihre Lebensgrundlage entzog, als Transportinfrastruktur des genozidalen NS-Regimes und als post-industrielles Stadtentwicklungsgebiet. Durch verstetigende Praxen in diesem nahezu brachliegenden Raum wurde dieser von unterschiedlichen Öffentlichkeiten geteilt und das Werden eines Museums performativ erprobt. Britta Peters berichtet in „Ruhr-Ding(e): Territorien, Klima, Schlaf. Künstlerische Neuproduktionen für eine polyzentrische Landschaft“ von ihren Erfahrungen als Künstlerische Leiterin für Urbane Künste Ruhr. Das Ballungsgebiet des Ruhrgebiets ist ein paradigmatisches Beispiel für Anthropozän-Porosität. Die Langzeiteffekte extraktiver Steinkohleförderung führten zu einer durchlöcherten Landschaft, die nach Ende des Abbaus auf der Suche nach Zukünftigen ist, zu denen *Ruhr-ding(e)* beiträgt. Marianna Liosi und Sarah Reimann erläutern in ihrem Gespräch „Interventionistische digitale Kunstpraxis und der Öffentliche Raum“, dass digitale Infrastrukturen und soziale Medien neue öffentliche Räume hervorbringen, die andere Durchlässigkeiten ermöglichen als die Grenzen, die zwischen Medien, Subjekten und der physischen Welt vorherrschen. Dies wurde unter pandemischen Lockdown-Bedingungen zu einer neuen und urgenten Realsituation kuratorischer Praxis. Julia Schäfer wirft in „Das Museum als Dorfplatz. Wohin mit der Kunst, wenn nicht ins Leben?!“ die Fragen auf, wie zeitgenössische Kunst in ländlichen Regionen in Sachsen, wo rechte Politik die Unzufriedenheit ideologisch missbraucht, zu neuer Sinnstiftung beitragen kann und wie der zeitgenössischen Kunst gewidmete Hallen durchlässiger werden können, indem alltagskulturell vertraute Formate kuratorisch eingesetzt werden. Regina Bittner geht in „Outreach: Episoden musealen Grenzgängertums“ einem Moment in der Geschichte des britischen Wohlfahrtsstaats nach, in dem das 1967 von der UNESCO proklamierte Recht auf Teilhabe an Kultur für alle zu neuen Formen des Teilens musealer Sammlungen führte. Im Victoria & Albert Museum wurde ein Circulation Department gegründet, das der geografischen Ungerechtigkeit, dass Zugang zu (Hoch)Kultur ausschließlich in Metropolen bestand, entgegenwirkte, indem Museumsobjekte in regionalen Museen oder Bibliotheken gezeigt wurden. Ambivalenzen der Kultur für alle als von oben verteilte und von allen zu teilende Kultur und institutioneller Durchläs-

sigkeit als Machtgeste wird an diesem Beispiel lesbar. Elisabeth Wulff-Werthner zeichnet in „Kunstproduktion, Leben und Arbeiten an einem Ort — das Zentralwerk in Dresden“ den Aufbau dieses Kulturzentrums, an dem sie über viele Jahre mitgewirkt hat, nach. Die Umnutzung eines Gebäudekomplexes auf dem Gelände eines ehemaligen Rüstungsbetriebs verdeutlicht, dass Etablierung und Erhaltung von Räumen für kulturelle Produktion, die auf die Durchlässigkeit zwischen Kunstsparten ebenso wie auf die zu städtischen Nachbarschaften setzen, enormer Anstrengungen bedürfen. Isabel Finkenberger führt in „Transformatives Handeln als disziplinenübergreifende kollektive Aktion. Stadtentwicklung trifft künstlerische und kollaborative Handlungspraxen“ aus, dass Klimakrise, Strukturwandel und sozioökonomische Veränderungen dazu führen, dass von Stadtplanung die Zukunftsaufgabe der Transformation erwartet wird. Dabei erscheinen aus Planer*innensicht Theaterpraktiken als Stadtpraktiken. Sophie Wolfrum erläutert in „Porosität als urbane Agenda“, dass Durchlässigkeit, Unfertigkeit sowie gemeinsame Nutzung zu Kennzeichen der porösen Stadt zählen. Geteilte Räume als Ausgangspunkt für ein neues Verständnis des Porös-Werdens zu begreifen, hat Konsequenzen für urbane Dramaturgien und performatives Kuratieren. — Elke Krasny

Urbane Dramaturgien

lenkt den Fokus auf Bespielungen und (Neu-)Verhandlungen öffentlicher Räume, auf kollaborative und partizipative Praxen, auf neue Verbindungen mit transkulturellen Stadtgesellschaften und lokalen Communities. Unter dem Begriff Dramaturgie betrachten wir Strukturen und Prozesse — künstlerischer, aber auch institutioneller Art. Die Texte stellen künstlerisch-kuratorische, architektonische, stadtplanerische und gemeinschaftlich verwaltete Projekte vor, die sich spezifisch verorten. Die Beiträge setzen sich mit Öffnungs- und Transformationsprozessen tradierter Institutionen wie Museen, (Stadt-)Theatern oder Produktionshäusern der Freien Performing Arts auseinander. Es geht darum, Zugänglichkeit zu erweitern oder Teilhabe zu ermöglichen, und um andere, gerechtere Formen von Ökonomien. Dies beinhaltet Praktiken der Dekolonisierung und der kritischen Hinterfragung von gewachsenen Strukturen und Machtverhältnissen.

Dramaturgie verstehen wir als hybrides und bewegliches Feld künstlerisch-kuratorischer Praxis — als ein erfahrungsbasiertes Wissen und Können, das Kunst, Kuration, aber auch Vermittlung umfasst. Der Begriff Dramaturgie und die damit bezeichneten (Arbeits-)Felder haben sich längst von ihrer Bindung an Dramatik und Narration gelöst und werden heute in verschiedenen Kontexten der Performing Arts und zeitbasierter Künste produktiv gemacht. Cathy Turner entwickelte in den 2010er Jahren das Konzept poröser Dramaturgie anhand von ortsspezifischen und partizipativen Performances im öffentlichen Raum und untersuchte, wie sie spe-

zifische Beziehungen zu Publika herstellen (siehe TURNER, RADOSLAVLJEVIC 2013). Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa und Danae Theodoridou beschreiben Dramaturgie als katalytische Arbeitsweise, die in der Lage ist, Prozesse in Gang zu setzen — in einer eher spekulativen als instruierenden Weise (GEORGELOU, PROTOPAPA, THEODORIDOU 2016: 16–17).

Ein anderer Aspekt von Dramaturgie ist ihre Eingebundenheit in institutionelle Zusammenhänge. Als Teil der künstlerischen Leitung von (Theater-)Institutionen verantworten Dramaturg*innen das Programm und die nachhaltige Profilierung von festen Häusern oder temporären Veranstaltungen wie Festivals und können transformativ auf die Institutionen einwirken. Zeitweilig hatte die Kunsthalle Wien unter der Direktion von Nikolas Schaffhausen (2012–2019) eine Abteilung Dramaturgie. Die Leiterin Vanessa Joan Müller beschreibt, dass ihre Initiierung den Handlungsspielraum einer Ausstellungsinstitution produktiv erweitern sollte. Arbeits- und Entscheidungsprozesse wurden neu verhandelt und das Ausstellungshaus als Ort profiliert, wo diskursive Programme und Veranstaltungen fast gleichberechtigt neben den Ausstellungen zeitgenössischer Kunst standen (MÜLLER 2019). In der Freien Szene in Brüssel entwickelte sich — ebenfalls in den 2010er Jahren — die von Gerardo Salinas so bezeichnete Praxis der ‚Stadtdramaturgie‘ (vgl. u. a. SALINAS 2021). Die künstlerische Leitung um Michael de Cock etablierte 2016 dann die Abteilung Stadtdramaturgie an der Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) in Brüssel. Ihre Arbeit umfasst nicht nur das Erstellen, Entwickeln und Begleiten von Programm und die Vernetzung mit Stadtgesellschaften, sondern sie zielt auch darauf ab, die Institution strukturell umzugestalten. Salinas’ Stadtdramaturgie-Kollege Tundé Adefioye schreibt über seine partizipatorische Arbeit, dass der Fokus darauf liegt die Arbeitsstrukturen in der Institution selbst zu verändern sowie Raum und Macht abzugeben an unterrepräsentierte Gruppen (siehe ADEFIOYE 2019).

Die im Folgenden vorgestellten Initiativen, Projekte und Programme suchen nach alternativen und zukunftsfähigen Formen des Produzierens und Programmierens und des Zusammenkommens und Zusammenlebens in den jeweiligen urbanen Räumen und darüber hinaus. Laura Strack begibt sich auf die Spuren von Benjamin und Lācis in Neapel und stellt in „Den Spielraum wahren. Widerspruch aus Neapel“ das selbstverwaltete Kulturhaus L’Asilo in der Altstadt Neapels vor, dessen Kulturpraxis es in hierarchisch strukturierten Institutionen nicht geben könnte. Sie reflektiert die langfristigen Effekte des Italienischen Theaterfrühlings, der 2008 mit der Besetzung des Teatro Valle in Rom begann und eine Reihe informeller Neu- oder Wiedereröffnungen verfallender oder verlassener Kulturorte umfasste. Katja Fischer legt den Fokus in „Transformation kuratieren. Die lernende Praxis der Internationalen Bauausstellung Thüringen in Apolda“ auf Architektur und Neunutzung statt Neubau. Der Eiermannbau in Apolda, ein industrieller

Standort, der seit Mitte der 1990er Jahre leer stand, wurde durch kuratorische Projekte umgedeutet und umgenutzt. Barbara Holub und Paul Rajakovics (transparadiso) deklarieren in „Direkter Urbanismus: Künstlerisch-urbanes Handeln für Triest und Graz“ den öffentlichen Raum zum Aufführungsort engagierter künstlerischer Praxis. Sie zeigen u.a., wie sich ein Kunst- und Kulturzentrum im alten Hafen von Triest neoliberalen Interessen widersetzt. Naomi Bueno de Mesquita stellt in „Mapping als Gestaltungsstrategie: Forschung und transformative Produktion miteinander verweben“ den Workshop *Mapping Invisibility* vor, in dem sie Kartografieren, soziale Interaktion und digitale Technologien für das Erzählen von Geschichten im öffentlichen Raum nutzbar macht. In „Zuhören organisieren. Über die Praxis der Stadtdramaturgie am Schauspiel Dortmund“ diskutieren Intendantin Julia Wissert und Stadtdramaturgin Megha Kono-Patel die Etablierung der neuen Abteilung Stadtdramaturgie ab 2020/21. Ihr Ziel ist die stärkere und nachhaltige Einbindung der heterogenen Stadtgesellschaft Dortmunds. Die Aktivitäten der Stadtdramaturgie schaffen Räume, in die diskriminierte und bisher ausgeschlossene Menschen ins Stadttheater eingeladen werden und wirken können. Die Dramaturginnen Elena Liebenstein und Lucie Ortmann widmen sich ausgehend von dem mehrmonatigen Projekt *Schauspielhaus Hotel* künstlerisch-kuratorischen Praxen des Gastgebens. Das Schauspielhaus Wien wurde zu einem temporären Arbeits- und Veranstaltungsort, der andere Begegnungen zwischen Künstler*innen, Akteur*innen und Gäst*innen ermöglichte und eine andere Durchlässigkeit der Institution erwirkte. Der Beitrag von Moritz Hannemann, Jan Lemitz und Kathrin Tiedemann stellt *Place Internationale. Ein Stadtlabor zur Erkundung von künstlerischen und urbanen Handlungsräumen* des Forum Freies Theater (FFT) Düsseldorf vor. Inspiriert von der Pariser Commune von 1871 bespielte *Place Internationale* den urbanen Raum in und um Düsseldorf und öffnete das Theater für verschiedene künstlerische Formen, aktivistische Praktiken und neue, andere Publika. „SODOM VIENNA Queering 100 Jahre Rotes Wien. Erweiterung historischer Erinnerungsräume durch performative Interventionen“ von Gin Müller und Birgit Peter dokumentiert die Arbeitsweise des künstlerischen Forschungsprojekts *SODOM VIENNA*, das sich mit Aspekten und Themen einer politisch prägnanten historischen Phase der Ersten Republik, dem Roten Wien, beschäftigten. Das Kapitel *Urbane Dramaturgien* schließt mit einem künstlerischen Beitrag der in Leipzig basierten bildenden Künstlerin, Soundkünstlerin und DJ Cornelia Friederike Müller aka CFM. CFM kuratierte und produzierte 2020 und 2021 in Kooperation mit Bea Wolf/Tapas-Barcelona und Tom Wagner/TixForGigs während der pandemischen Lockdowns die 40-teilige Video-Stream-Serie *Trotzdem YEAH!* Das Barcelona, lange Zeit ein wichtiger Ort für die Leipziger Clubszene, wurde während des Lockdowns zum temporären Streaming-Host-Spot. — Lucie Ortmann

Performatives Kuratieren

ist der dritte thematische Schwerpunkt dieses Bandes. Dieser Begriff lässt sich in zwei Richtungen lesen: einerseits als Kuratieren von Aufführungen oder Performances sowohl im Museums- wie im Theaterkontext, andererseits als performativ erweiterte Praxis und in einen Diskurs eingebunden, der ausgehend von der Kunsttheorie in verschiedene gesellschaftlich-politische und aktivistische Felder ausgreift. Kuratieren lösen wir von der Funktion des Kurators, der historisch vor allem der Pflege von musealen Sammlungen diente, seit den 1960er Jahren aber als selbstständige*r Kurator*in für neue Setzungen in Kunstausstellungen sorgte. Internationale Debatten um die Positionierung von Kurator*innen in Kunst-Institutionen, um Arbeitsformen und Kollaborationen, um programmatische Setzungen und Entscheidungen über Aus- und Einschluss haben in den vergangenen Jahrzehnten das Tätigkeitsfeld des Kuratierens neu konturiert.

Kuratieren als Tätigkeit, die nicht auf die Künste beschränkt bleibt, umfasst Prozesse des Auswählens, Zusammenstellens, Präsentierens, Vermitteln und Kommunizierens. Es braucht oder schafft Raum für die Aushandlung von neuen (Gegen)Narrativen zu Geschichte und Gesellschaft, für alternative Wissensproduktion (GRONEMEYER 2018; O'NEILL/WILSON 2015; HLAVAJOVA u. a. 2008). Die Auseinandersetzung mit den Infra-Strukturen, Macht-Konstellationen und Entscheidungsverfahren in bestehenden Kunst-Institutionen ist wesentlicher Teil von Kuratieren, der zur Erprobung von kollaborativen oder kollektiven Arbeitsformen führt und das Feld der in Prozesse des Kuratierens involvierten Akteur*innen erweitert und verlagert (MABASO 2016; ZIEMER 2012; MISIANO 2010; LIND 2009). Ein Verständnis von Vermittlung, das sich als kritische Praxis versteht (JASCHKE/STERNFELD 2012; O'NEILL/WILSON 2010), ‚Kontaktzonen‘ als Öffnung zur Stadt und den Nachbarschaften herstellen (LIND 2021) und Gastfreundschaft übt (von BISMARCK 2021; SONDEREGGER 2016), ist Teil des Diskurses. Verbindungen zu aktivistischen Bewegungen entstehen und werden konzeptionell beschrieben, wie etwa zum queerfeministischen Aktivismus (RICHTER 2023; KRASNY/PERRY 2023). Kuratieren wird in diesem Kontext als Sorge tragen verstanden, weit über das global westlich-zentrierte Kunstfeld hinausreichend (KRASNY/PERRY 2023). Wie kann Kuratieren aussehen, dass sich als Teil einer „dewesternization“ (MIGNOLO 2011) und von Dekolonisierung versteht (SHEIKH 2021; O'NEILL/SHEIKH/STEEDS/WILSON 2019)? Die Überlegungen zu und die Praxis von antirassistischem Kuratieren, wie sie in Hinblick auf die Arbeit in und mit bestehenden Museums-Institutionen diskutiert wird, rückt die Frage von Ressourcenverteilung und -zugänglichkeit in den Blick (BAYER/KAZEEM-KAMINSKI/STERNFELD 2017).

Im Unterschied zu organisatorisch aufgefassten Seiten des Kuratierens – als Aufgabe innerhalb von Museen und Galerien – wird das Kuratorische als System von

Beziehungsweisen (unter Referenz auf ADAMCZAK 2017) verstanden, durch die menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen, Räume, Situationen, Diskurse und kulturelle Artefakte in immer wieder neue Relationen gebracht werden (LIND, VON BISMARCK). Darin zeigt sich das Performative des Kuratorischen und seine Nähe zu Verfahren der performativen Künste (VON BISMARCK 2021).

Die begriffliche Übernahme des Kuratorischen und des Kuratierens in den Bereich von Theater, Tanz und Performance ist neu (HAITZINGER 2023; DAVIDA u. a. 2019; MALZACHER/WARSZA 2017; MALZACHER/TUPAJIC/ZANKI 2010) und basiert auf einer Verschiebung von Tätigkeitsfeldern und Aktivitäten des/r Dramaturg*in. Arbeitsformen und Infra-Strukturen jenseits der traditionellen Theaterinstitutionen — in so genannten Produktionshäusern der performativen Künste, in transdisziplinär arbeitenden Kulturzentren und Festivals — nähern sich denen von Kurator*innen in den bildenden Künsten an (ECKERSALL/FERDMAN 2021). Die performativen Künste, die es von jeher mit Akteur*innen in Bewegung zu tun haben und sich im Zusammenarbeiten und Versammeln üben (müssen), treffen dabei auf einen Diskurs des Kuratorischen, der dies nun als neue Perspektive inkorporiert. Diese machtkritische Untersuchung der konkreten Verfasstheit ihrer Institutionen steht erst am Anfang.

Am Beginn verbindet Elke Krasny performatives Kuratieren mit grundlegenden Überlegungen zum Porös-Werden und den aus dessen theoretischen Kontexten sich kristallisierenden Fragen an die Sorge um poröses Zusammen-Leben und an das Porös-Werden als zu entwickelnde kuratorische Praxen.

Tunay Önder thematisiert dann das Verhältnis von Kurator*innen in der Institution Theater und der Realität postkolonial-migrantisch und feministisch arbeitender Künstler*innen und Projekte, die oftmals als ‚Gastarbeiter*innen‘ nur temporär sichtbar werden, an Ressourcen nur begrenzt teilhaben können und in entscheidenden Konflikten keine gleichen Rechte haben. Margarita Tsomou greift die Bedeutung kollaborativer Kulturproduktion auf und erläutert, wie sehr die Versuche, Selektionsmacht und Budgethoheit horizontal umzuverteilen, nach wie vor an der mangelnden Transformation von Kunstinstitutionen, von Wertzuschreibungen, von festgefahrenen Zeitbudgets scheitern. Sie plädiert für eine Transformation in „lebendige Orte der Sorge und der Regeneration“. Marlene Engel, die sich ironisch als ‚Bürgerkurator‘ bezeichnet, reflektiert im Gespräch mit Lucie Ortmann ihre Setzungen als queer-feministische Kuratorin in der Musik- und Clubszene, für die nicht nur die Offenheit des Programms, sondern auch räumliche und personelle Strukturen der Auf- und Durchführung entscheidend sind. Ihre Erfahrungen in der Berliner Volksbühne mit ihren gesicherten Ressourcen versteht sie als Aufgabe, die Transformation der Institution voranzubringen und neue Orte zwischen Theater und Club zu (er)finden.

Katalin Erdődi entwickelt in ihrem Arbeitsbericht als Kuratorin, die in der politischen Situation Ungarns sozial engagierte künstlerische und kuratorische Ansätze als Widerstand im Sinne einer ‚politics of small acts‘ versteht, dass und wie sie durch verschiedene Projekte und deren kritische Reflektion zum Interesse an kuratorischer Arbeit im ländlichen Raum kam. Aufmerksamkeit gegenüber den ländlichen Traditionen eines Frauenchors, die Beschäftigung mit den Geschichten der Beteiligten und die Verbindung zu einem feministisch engagierten Frauenchor in Budapest zeigen, dass Kuratieren in vielfältiger Weise mit Beziehungen herstellen, pflegen und vermitteln verbunden ist.

Im folgenden Beitrag geht es aus zwei verschiedenen Perspektiven um die Etablierung eines offenen Projektraums innerhalb des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Im ersten Teil schildert Direktorin Tulga Beyerle Fragen nach zukünftiger Relevanz und nach den Möglichkeiten für Teilhabe an Wissen und als Ko-Gestaltung als wesentliche Motivation für die Eröffnung des „Freiraum“. Nina Lucia Groß und Tilman Walther, die das Projekt leiten, machen in ihrer Beschreibung von Bedingungen und Kontexten der Nutzung dieses Raums sehr deutlich, dass es entscheidend ist, Einladungen auszusprechen und Gastfreundschaft zu zeigen, damit ein Ort zur Pflege von Beziehungsweisen entstehen kann. Dies gilt nicht nur nach Außen, sondern auch in die Institution hinein. Mascha Fehse und Licia Soldavini erläutern Beispiele des transnationalen interdisziplinären Netzwerks *Constructlab*, dem sie angehören, und in dessen Kontext sie ebenfalls ein Projekt für das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg durchführten. Auch hier steht Vermitteln — zwischen der Institution und den Nachbarschaften, zwischen Innen- und Außenraum — in dem eingangs erläuterten Sinn im Zentrum. Renée Tribble und das *PARKS*-Team stellen ein weiteres Projekt in Hamburg vor, das — in langfristiger Planung — die Entwicklung eines Areals, eines fragmentierten Grünzugs, zu einem Park, mit engagierten Nachbar*innen betreibt. In diesem Prozess sind vielfältige Formen des Verhandelns und Diskutierens notwendig, sowohl unter den Entwickler*innen wie mit den zuständigen Behörden. Dies ist ein wichtiger Aspekt von Kuratieren neben dem Sorge tragen für das Areal und seiner landschaftlichen Gestaltung und der ständigen Erneuerung des Zusammenhalts. Den Abschluss bildet ein Text von Françoise Vergès, in dem sie den Horizont der bis hierher angesprochenen Aspekte um Überlegungen erweitert, die ihre kuratorische Praxis bestimmen, in der sie Feminismus und Dekolonisierung verbindet. Wie kann ich dekoloniale Praxis von anderen Formen kritischer Praxis unterschieden — diese Frage stellt sie an den Anfang und bezieht sie sowohl auf das Verständnis von Vermittlung wie von Imagination. — Barbara Büscher

- ADAMCZAK, BINI. *Beziehungsweise Revolution, 1917, 1968 und kommende*. Berlin 2017.
- ADEFIOYE, TUNDÉ. „Urban Dramaturgy: Old Tools Greater Than New Masters Does Not Equal New Futures“. Keynote auf der ETC International Theatre Conference *Our stage: New Forms of Participatory Theatre*, Dresden 23.–26.09.2019, Mitschnitt des Vortrags unter: <https://www.youtube.com/watch?v=CuPJe1HOAvU>, 11.08.2023.
- BAYER, NATALIE, BELINDA KAZEEM-KAMINSKI, NORA STERNFELD (Hg.). *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Berlin/Boston 2017.
- BISMARCK VON, BEATRICE. *Das Kuratorische*. Leipzig 2021.
- Benhabib, Seyla. *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernisms in Contemporary Ethics*. London 1992.
- BENJAMIN, WALTER UND ASJA LÄCIS. „Neapel“ (1925). In: Tillmann Rexroth (Hg.) *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*, Bd. IV–1. Frankfurt am Main 1991: 307–316.
- BUTLER, JUDITH. *What World Is This? A Pandemic Phenomenology*. New York: 2022.
- DAVIDA, DENA, JANE GABRIELS, VÉRONIQUE HUDON, MARC PRONOVOST (Hg.). *Curating Live Arts*. New York / Oxford 2019.
- ECKERSALL, PETER UND BERTIE FERDMAN (Hg.). *Curating Dramaturgies. How Dramaturgy and Curating Are Intersecting in the Contemporary Arts*. London / New York 2021.
- EMEJULU, AKWUGO. *Fugitive Feminism*. London 2022.
- ENRIGHT, THERESA UND NATHAN OLMSTEAD. „The potential politics of the porous city.“ In: *Environment and Planning D: Society and Space*, Nr. 41(2) 2023: 295–309.
- GEORGELOU, KONSTANTINA, EFROSINI PROTOPAPA, DANAE THEODORIDOU (Hg.). *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*. Amsterdam 2016.
- GRONEMEYER, WIEBKE. *The Curatorial Complex. Dimensions of Knowledge Production*. Paderborn 2018.
- HAITZINGER, NICOLE. „Curating Dance: On est ensemble. Expanded Choreography and Vulnerability“. In: Sigrid Gareis, Nicole Haitzinger, Jay Pather (Hg.). *Curating Dance: Decolonizing Dance, On Curating 55, 2023*, <https://www.on-curating.org/issue-55-reader/curating-dance-on-est-ensemble-expanded-choreography-and-vulnerability.html>, 20.10.2023.
- HLAVAJOVA, MARIA, JILL WINDER, BINNA CHOI (Hg.). *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*. Utrecht / Frankfurt/Main 2008.
- JASCHKE, BEATRICE UND NORA STERNFELD (Hg.). *educational turn — Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*. Wien 2012.
- KRASNY, ELKE. *Living with an Infected Planet. Covid-19, Feminism and the Global Frontline of Care*. Bielefeld 2023.
- KRASNY, ELKE UND LARA PERRY (Hg.). *Curating with Care*. London 2023.
- KRASNY, ELKE UND LARA PERRY (Hg.). *Curating as Feminist Organizing*. London 2023.

- LIND, MARIA. „Situating the Curatorial“. In: *e-flux Journal* #116, März 2021, <https://www.e-flux.com/journal/116/378689/situating-the-curatorial/>, 20.10.2023.
- LIND, MARIA. „Complications: On Collaboration, Agency and Contemporary Art“. In: Nina Möntmann (Hg.). *New Communities*. Toronto 2009: 752–73.
- MABASO NKULE (Hg.). In *This Context: Collaborations and Biennals. On Curating* 32, 2016, <https://www.on-curating.org/issue-32.html>, 20.10.2023.
- MALZACHER, FLORIAN UND JOANNA WARSZA (Hg.). *Empty Spaces, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*. Berlin 2017.
- MALZACHER, FLORIAN, TEA TUPAJIC, PETRA ZANKI (Hg.) *Curating Performing Arts. Frakcija* 55, 2010, <https://florianmalzacher.de/wp-content/uploads/2022/11/Frakcija-2nd-ed.pdf>, 20.10.2023.
- MIGNOLO, WALTER D. *The Darker Side of Western Modernity – Global Futures, Decolonial Options*. Durham 2011.
- MISIANO, VIKTOR (Hg.). *Collective Curating. Manifesta Journal* #8, 2010.
- MÜLLER, VANESSA JOAN. „Zwischen Vermittlung und Reflexion – Die Abteilung Dramaturgie der Kunsthalle Wien“, Vortrag und Diskussion am 22.01.2019, lab.Bode, Bode-Museum, Berlin. Mitschnitt unter: <https://www.lab-bode.de/lab-bode/bode-museum/>, 07.12.2023.
- O’NEILL, PAUL, SIMON SHEIKH, LUCY STEEDS, MICK WILSON (Hg.). *Curating after the Global: Roadmaps for the Present*. Cambridge, Mass. 2019.
- O’NEILL, PAUL UND MICK WILSON (Hg.). *Curating Research*. London/Amsterdam 2015.
- O’NEILL, PAUL AND MICK WILSON (Hg.). *Curating and the Educational Turn*. London/Amsterdam 2010.
- TURNER, CATHY UND RADOSAVLJEVIC, DUSKA. *Porous Dramaturgy: ‚Togetherness‘ and Community in the Structure of the Artwork* (2013): <https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FK000667%2F1>, 11.08.2023.
- RICHTER, DOROTHEE. *Curating: Politics of Display, Politics of Site, Politics of Transfer and Translation, Politics of Knowledge Production. A Fragmented and Situated Theory of Curating*. Zürich 2023, https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/books/Dorothee%20Richter/DR_Curating_WEB.pdf, 20.10.2023.
- ROTHBERG, MICHAEL. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford 2009.
- SALINAS, GERARDO im Interview / GREC FESTIVAL DE BARCELONA 2021: <https://www.thenewcurrent.co.uk/gerardo-salinas-eng>, 07.12.2023.
- SHEIKH, SIMON. „The roads of rage and ruin: contemporary art and its public after the global“. In: *Journal of Aesthetics and Culture*, 13.01.2021, DOI: 10.1080/20004214.2021.2010335.

- SONDEREGGER, RUTH. „Curatorial Hospitality?“. In: Beatrice von Bismarck und Benjamin Meyer-Krahmer (Hg.). *Hospitality. Hosting Relations in Exhibitions*. Berlin 2016: 19–26.
- STAVRIDES, STAVROS. „Urban Porosity and the Right to a Shared City“. In: Sophie Wolfrum (Hg.). *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*. Berlin / Boston 2018: 32–37.
- TUANA, NANCY. „Viscous Porosity: Witnessing Katrina“. In: Stacy Alaimo und Susan Hekman (Hg.). *Material Feminisms*. Bloomington 2008: 188–213.
- TURNER, CATHY: „Porous Dramaturgy and the Pedestrian“. In: Katalin Trencsényi und Bernadette Cochrane (Hg.). *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*, London 2014: 199–213.
- UN HABITAT / RICHARD SENNETT MIT RICKY BURDETT UND SASKIA SASSEN IM DIALOG MIT JOAN CLOS. *The Quito Papers and the New Urban Agenda*. London 2018.
- VERGÈS, FRANÇOISE. *Decolonial Feminism*. London 2019.
- ZIEMER, GESA. „Komplizenschaft. Ein Modell kritischer Kuratorenschaft“. In: Beatrice von Bismarck u. a. (Hg.). *Well Connected. Von Schmugglern, Komplizen und Grenzgängern*. Leipzig 2012: 9–17.

geteilte Räume

Gegenöffentliche Performativität für kritische Gegenwart

Athena Athanasiou

Ich würde gerne einige Überlegungen zu der Frage, wie radikale demokratische gegenöffentliche Performativität verteidigt und rekonfiguriert werden kann, mit Ihnen teilen.¹ Ich möchte Arten und Weisen situierter Wissensproduktion als gegeninstitutionelles Projekt diskutieren, wodurch Weltenmachen – in Empörung, Trauer, Verzweiflung, Hoffnung – vorstellbar und machbar wird, jenseits der normalisierten gegenwärtigen Ordnung, die aktuell durch neoliberale und neokonservative Kräfte bestimmt wird. Ich interessiere mich angesichts rassialisierter, vergeschlechtlichter und klassistischer Erschöpfung für gegenöffentliche Performativität, die darauf beruht, transversale Räume und Zeiten kollektiv zu erarbeiten. Das Ziel dabei ist, solche Räume und Zeiten vorstellbar zu machen, diese zurückzugewinnen und sich auf andere Art und Weise in ihnen aufhalten und bewegen zu können, um sich ausgehend von diesen Räumen und Zeiten immer und immer wieder gegen institutionalisiertes Unrecht einzusetzen. Außerdem geht es darum, gleichberechtigt an der Instituierung transversaler Räume und Zeiten

1 Dieser Beitrag beruht auf dem Vortrag, den Athena Athanasiou bei der von Barbara Büscher, Elke Krasny und Lucie Ortmann kuratierten *Konferenz Überschreiten und Übereignen. Urbane Dramaturgien, kuratorische Praxen, erweiterte Räume* am 18. November per zoom im Schauspielhaus Wien gehalten hat. Das Vortragsmanuskript wurde von Elke Krasny aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt.

zu arbeiten. Da wir heute an den Schnittstellen von Kunstraum und Universität als wieder angeeignete Räume zusammenkommen, denke ich über die Aporie nach, die den öffentlichen Raum der Universität zu einer Apparatur macht, die zunehmend durch Neoliberalisierung entwertet und verunglimpft wird und die zugleich jene Reproduktion des Sozialen und der Werteordnung aufrechterhält, die Werte ungleich verteilt, indem jene entwertet und erschöpft werden, denen es aufgrund von Klasse, Race, Gender, Sexualität, geopolitischer Positioniertheit, Gesundheit oder Behinderung verwehrt ist, Ansprüche zu stellen.

Ich unterbreite Ihnen hier Überlegungen zu gegenöffentlich situierten Wissensformen, welche daran arbeiten, die epistemische Gewalt der Universität zu verhindern und sich gegen die nihilistische, anti-institutionelle Ausrichtung zur Wehr zu setzen, die sowohl mit der neoliberalen Zerstörung öffentlicher höherer Bildung als auch der Agenda der Rechten kompatibel ist. Gegenöffentliche Performativität, in einem radikal demokratischen und egalitären Sinn, erfordert die Auseinandersetzung mit der Frage, wie wir Institutionen überleben, in die wir nicht hineinpassen und die uns genau dadurch erschöpfen, dass wir mit anderen daran arbeiten, sie zu transformieren: Wie können solche Orte, derer wir immer schon durch routinisierte Formen und Normen von institutionalisierter Gewalt und Unrecht beraubt sind, zurückgefordert und wiederbesetzt werden?

Un/an/geeignete situierte Wissensformen

Erlauben Sie mir an dieser Stelle eine kleine ortsspezifische autobiografische Randbemerkung: Wie viele andere meiner Generation in der südosteuropäischen Ecke der Welt, wo ich aufwuchs, musste ich nicht nur ‚zur Universität‘ gehen, sondern auch, was vielleicht noch wesentlicher war, ‚über die Universität hinaus‘, um in der Lage zu sein, gemeinsam mit anderen zu denken und zu studieren. Wir mussten das aufständische Wissen, zu dem wir uns sowohl in kritischer Theorie wie in der Politik verpflichteten, auf den Straßen, in selbstorganisierten Lesegruppen, in feministischen Kollektiven und anderen Heterotopien situierten Wissens Wirklichkeit werden lassen. Wir erkannten, dass unser Einsatz mit Formen von Kritik und transversaler Pädagogik jenseits universitärer Strukturen verbunden war. Angesichts des Nachlebens der Diktatur und des anhaltenden Autoritarismus, welcher durch die öffentliche Universität weitergeführt wurde, mussten wir uns weigern, diese Lektion ‚universeller Werte‘ zu lernen, die die leitenden Paradigmen von eurozentrischem Humanismus, possessivem Individualismus, nationalistischem und klassistischem Kanon, Heteronormativität und anti-kommunistischer Mittelschichtprofessionalisierung sind. Wir mussten ‚innerhalb‘ und ‚gegen‘ epistemisch-politische Voraussetzungen protestieren, auf denen der *Status quo* der Universität und der Geisteswissenschaften beruhte. Indem wir das taten, waren wir verstrickt

in diese umkämpften Widersprüche und in die Mitwirkung, die Mitschuld, der Universität an den kapitalistischen, kolonialen und nationalen Bedingungen ihrer Möglichkeit.

Wie formen diese Geschichten agonistischer Bildung als öffentliche Praxis von Freiheit und Demokratie unsere heutige Kritik der neoliberalen Universität? Indem ich die gegeninstitutionelle, verkörperte Situiertheit affirmiere und nicht den universellen Raum der Universität, möchte ich folgendes fragen: Wie werden Konfigurationen kritischer Geisteswissenschaften, insbesondere dekoloniale feministische queere Epistemologien innerhalb der aktuellen Kämpfe, Bildung als öffentliches Gut gegen neoliberale und neokoloniale Gouvernmentalität zu verteidigen, vermittelbar? Wie werden solch kritische Epistemologien, die durch die neoliberale Universität und ihre individualistischen und unternehmerischen Normen angegriffen und unterdrückt werden, zu gegenöffentlichen Räume des Widerstands, der Solidarität, der Sorge und des Dissens?

Im Zusammenhang mit der neoliberalen Modalität von Governance, die auch als ‚die Krise‘ bezeichnet wird – eine Bezeichnung, die durch ihren bestimmten Artikel auf einer eurozentrischen Definition dessen beruht, was als ‚Krise‘ zählt – wird Wissensproduktion durch die Logiken und die Logistik von Messwerten in die Marktökonomie verwickelt. In unserem Kampf gegen die neoliberale Dezimierung von öffentlichen Räumen und Ressourcen, nehmen wir zurecht die Position ein, öffentliche Institutionen zu verteidigen, während wir ihre anhaltende normative Unzuverlässigkeit und Mitwirkung an strukturellen Ungleichheiten und Staatsgewalt kritisieren.

Für eine Auseinandersetzung mit dem neoliberalen Angriff auf höhere Bildung und Geisteswissenschaften aus der Perspektive einer feministischen dekolonialen Kritik, möchte ich Möglichkeiten skizzieren für multiple, unterschiedlich situierte, widersprüchliche Geisteswissenschaften im Sinne von Rosi Braidotti und Paul Gilroy. Das Feld der Geisteswissenschaften ist umstritten und konfliktuös und daher nicht ‚per se‘ zu verteidigen. Was auf dem Spiel steht, ist, wie eine Person sich in diesem Feld von Machtbeziehungen, epistemischer Gewalt und Anfechtungen, um die es in den Geisteswissenschaften geht, positioniert. Radikale Epistemologien von feministischen, queeren, antirassistischen und dekolonialen Zugängen, in ihren transdisziplinären Assemblagen, haben seit geraumer Zeit die Politiken der Wissensproduktion und Wissensdistribution rekonfiguriert, indem sie die grundlegend eurozentrischen, kolonialen, klassistischen und heteronormativen epistemologischen Methoden und Strukturen der Geisteswissenschaften einem Verhör unterzogen und unterschiedliche Bedeutungsebenen von ‚Mensch‘ (human) und ‚Geisteswissenschaften‘ (humanities) über geografische, ethnische, rassialisierte und sexualisierte Grenzziehungen hinweg hervorgebracht haben.

Diese kritischen Analysen haben es ermöglicht, Geisteswissenschaften jenseits des weißen phallogozentrischen epistemischen Privilegs von ‚Mann‘, welches andere Arten und Wiesen des Lebens und Denkens undenkbar und unmöglich gemacht hat, vorstellbar zu machen. Kritische Geisteswissenschaften sorgen für neue Vorstellungen und Begriffe vom Menschen und von den Geisteswissenschaften ausgehend von der unruhigen historischen Positioniertheit, die Trinh Minh-ha „un/an/geeignete andere“ genannt hat (MINH-HA 1986: 7). Donna Haraway erläutert: „To be an ‚inappropriate/d other‘ means to be in critical, deconstructive relationality, in a diffracting rather than reflecting (ratio)nality — as the means of making potent connection that exceeds domination“ (HARAWAY 1993: 319–320). Diese kritische Modalität von un/an/geeigneter Andersartigkeit gewinnt angesichts der ineinandergreifenden neoliberalen Prekarisierung von höherer Bildung und der neokonservativen Anti-Gender Agenda neue Dringlichkeit.

Ausgehend von den Geschichten ungeeigneter und un/an/geeigneter Geisteswissenschaften möchte ich fragen, was es bedeutet, die Geisteswissenschaften aus einer agonistischen Position institutioneller Marginalität und Exzentrizität zu verteidigen und zugleich Widerstand zu leisten gegen den geisteswissenschaftlichen humanistischen Kanon des universellen Menschen, immer gedacht als Mann. Wie können wir die politischen Implikationen solch konfliktuöser (Un)Zugehörigkeit neu denken, indem wir uns kreativ handelnd engagieren, Institutionen auf andere Art und Weise zu betreiben? Ich möchte vorschlagen, dass wir die öffentliche Institution durch die Begriffe unterschiedlicher und voneinander unterscheidbarer Gegenöffentlichkeiten denken, über Assimilation und Normalisierung hinausgehend und aus der Perspektive derer, die feministische und dekoloniale Arbeit mit und innerhalb von Institutionen leisten.²

Gegenöffentlichkeiten als kritisches konzeptuelles Werkzeug in den Händen derer, die von dominanten Öffentlichkeiten und ihren universellen Wahrheitsansprüchen unterdrückt, verletzt, ausgeschlossen und zum Schweigen gebracht werden, versuchen die normativ oppositionellen Begriffe von öffentlich und intim neu zu definieren und die diesen zugrundeliegenden Annahmen, wer zählt und wer nicht, wer worauf Ansprüche stellen kann und wer nicht. Im Widerspruch zu normativen und gewalttätigen Voraussetzungen von Institutionen und diese heraus-

2 Simon Sheikh hat eine Darstellung der Öffentlichkeit vorgelegt, die über die Konzeption der öffentlichen Sphäre, die Habermas vorgelegt hat, und über die Vorstellung einer bürgerlichen öffentlichen Sphäre hinausgeht. Sheikh stellt andere Konzeptionen von Öffentlichkeit vor und spricht von nicht-einheitlichen, unterschiedlichen und voneinander unterscheidbaren Gegenöffentlichkeiten (SHEIKH 2004). Ewa Majewska macht in ihrem Buch *Feminist Antifascism: Counterpublics of the Common* einen einsichtsreichen Vorschlag für eine spezifisch feministische gegenöffentliche antifaschistische Politik.

fordernd, bedeuten Gegenöffentlichkeiten auch die Herstellung von subalternen Räumen für Solidarität, kollektives Sorgetragen und kritisches Engagement angesichts von struktureller Ungleichheit und Unrecht.

Durch die Mobilisierung der unhintergehbaren und unauflösbaren Spannung zwischen ‚verteidigen‘ und ‚erschüttern‘ ist es mein Anliegen, das politische Potenzial des Performens von instituierenden Praktiken aufzuzeigen. Diese widerstehen den Verlockungen der Institutionalisierung und kämpfen darum, Rassismus, Sexismus und ausbeuterische und prekäre Arbeitsbedingungen in Institutionen abzuschaffen (RAUNIG 2006). In dieser Sichtweise wird ‚verteidigen‘, vor allem wenn das, was es zu verteidigen gilt von neoliberalen und/oder neofaschistischen Kräften bedroht wird, keine Rechtfertigung für ein unkritisches Wiedereinsetzen des narzisstischen Monopols der Universität oder der Kunstinstitution auf Wissensproduktion; und es wird auch nicht zu einer Rechtfertigung dafür, auf die kritische Befragung der universalistischen Ansprüche dieser Institutionen und ihrer institutionalisierten Routinen von Ungleichheit, Exklusion und Ausbeutung zu verzichten. Vielmehr beruht es auf einem agonistischen politischen Imaginären und darauf, daran zu arbeiten, was ‚noch nicht‘ ist und noch kommen wird, das heißt, an dem, was immer schon auf dem Weg ist: übersehen, marginalisiert, auf der Flucht.

Öffentliche Institutionen zu verteidigen, keine Unternehmen zu werden, beruht auf den politischen Grundlagen, davon enteignet zu werden, was einem nie gehörte. In dieser Hinsicht ist verteidigen die Behauptung eines unentscheidbaren Verhältnisses mit dem, was eigentlich grundsätzlich niemals verteidigbar war. Verteidigen beruht hier nicht auf den ontologischen Voraussetzungen einer verlorenen Ganzheit und angestrebten Totalität. Vielmehr beruht es auf der Performativität dessen, was noch kommen wird, was nicht reduzierbar ist auf die Logik von Entstehung und die Dichotomie von Erfolg/Misserfolg. Tatsächlich beruht es entscheidend auf dem Versagen, sich selbst in diesen Begriffen darstellen zu können.

Für Derrida ist das Kommende verbunden mit der Spektralität, der Figur des Ereignisses, des unerwarteten Erscheinens des Anderen. Es bezeichnet das Kommen des Unmöglichen als Bedingungen des Möglichen. Derrida schreibt: „If all that arises is what is already possible, and so capable of being anticipated and expected, that is not an event. The event is possible only coming from the impossible.“ (DERRIDA 2005: 74) Er wurde nie müde zu erläutern, dass das un- (im) von un-möglich (im-possible) nicht nur negativ ist, nicht einfach das Gegenteil von möglich ist, sondern vielmehr in das Mögliche einführt (DERRIDA 2005: 90). Mein Eindruck ist, dass gegenöffentliche Performativität mit Ohnmacht, mit geteilter Vulnerabilität, mit Frustrationen, Niederlagen, Erschöpfung und Mitschuld zu tun hat, aber auch, wie zu hoffen ist, mit dem Potenzial des Aufstands, die Bedingungen der Unmöglichkeit als Bedingungen von transformativer und emanzipatorischer

Möglichkeit neu und anders zu verkörpern. Daher möchte ich vorschlagen, mit den performativen Politiken der Gegen-Institution zu kämpfen als Politiken, die immer im Kommen sind und daher immer in Frage stellen, was im Namen der ‚Institution‘ als normativ gilt. Wenn wir Anspruch auf Institutionen erheben, dann sind diese Ansprüche nicht daran gebunden, normative Kategorisierungen zu reproduzieren und jene Biopolitik aufrechtzuerhalten, die Lebensbedingungen schadet. Vielmehr könnten diese Ansprüche die aporetische Struktur der gegenöffentlichen Performativität mobilisieren und dafür einsetzen, die globalisierte Verteilung von Kapital, Ressourcen und Körpern für die Ökonomisierung von Leben zur Verantwortung zu ziehen. Was unsere kritische Aufgabe unter den gegenwärtigen Bedingungen zunehmender Prekarität innerhalb und außerhalb der neoliberalen Universität verkompliziert ist, dass Institutionen nicht einfach Lebensbedingungen aufrechterhalten, sondern dass sie aktiv daran beteiligt sind, institutionalisierte Gewalt, Ungleichheit und Entrechtung zu erzeugen. Wie können wir die aporetischen Affekte von Verlust und Hoffnung denken, die gegenöffentlichem Engagement inhärent sind? Welche Materialien und Werkzeuge verwenden wir, welche verwenden wir nicht, welche verwenden wir anders, um Öffentlichkeiten erneut aufzubauen, wenn institutionelle Unterstützung auseinanderfällt und wenn wir auf Grund von institutioneller Gleichgültigkeit und Ungerechtigkeit erschöpft sind?

Judith Butler stellt in ihrer theoretischen Auseinandersetzung mit der Versammlung folgende Frage: „How else would we understand the general claim that bodies invariably depend on enduring social relations and institutions for their survival and flourishing?“ (BUTLER 2015: 148) Butlers Arbeit zu herbeigeführten Formen von Prekarität hat die komplexen Arten und Weisen aufgezeigt, in denen der Körper immer auf Bedingungen des Unterstütztseins angewiesen ist. Diese Bedingungen konstituieren kein statisches Außerhalb, sondern sind vielmehr zentraler Teil innerhalb der Materialisierung des Körpers selbst. Körperliche Verletzlichkeit bedingt folglich, dass wir in die Rahmenbedingungen der ungleichen Verteilungen von Ressourcen, Affekten, Macht und Zugang zu Infrastruktur und Unterstützung eingelassen sind. Butler schreibt: „This is why the demand is not for all kinds of infrastructure, since some serve the decimation of livable life (military forms of detention, imprisonment, occupation, and surveillance, for instance), and some support livable life.“ (BUTLER 2015: 127)

Ich möchte an dieser Stelle vorschlagen, dass das, was enteignet wird, wenn öffentliche Institutionen zu Unternehmen werden, die Bedingungen der Möglichkeit für ihre demokratische dekoloniale Transformation sind. Wenn wir eine öffentliche Institution verlieren, dann verlieren wir die Möglichkeit von kollektiver Mobilisierung gegen das, wogegen unentwegt Widerstand geleistet werden muss, was neu erfunden, reformiert, reinstituiert werden muss. Wir verlieren einen öffentlichen

Raum des demokratischen Dissens; einen Raum der Zuteilung von Ungleichheit, wo als fehl am Platz zu erscheinen eine Forderung danach ist, den Raum anders wieder zusammenzubauen. In diesem Sinne beschreibt das Verteidigen öffentlicher Institutionen in einer gegeninstitutionellen Art und Weise eine kollektive Politik der Verteidigung dessen, was zurückgewonnen werden muss und was aufs Neue instituiert werden muss durch Ordnungen für gerechte Formen der Wissensproduktion. Das beinhaltet, die koloniale und kapitalistische Vergangenheit solcher Institutionen aufzuarbeiten und sich für Reparationen für Ungleichheiten und epistemisches Unrecht einzusetzen, welche durch nicht erinnerte Geschichten und missachtete Erfahrungen von Beherrschung und Unterdrückung verursacht werden. Es bedarf, in anderen Worten, jener Arbeit, die materielle und epistemologische Veränderungen hinsichtlich der kolonialen modernen Verfasstheit von Institutionen bewirkt (siehe BHAMBRA 2021). Es geht um die Verpflichtung zu dekolonialer und dekolonialisierter kritischer Theorie in der Universität und über diese hinaus.

Der reflexive und historisierende Modus der kritischen Auseinandersetzung mit oder der Wieder-Besetzung von Institutionen, ohne in diesen zu Hause zu sein und ohne mit sich selbst in ihnen zu Hause zu sein, zeigt eine performative Rekonfiguration dieser Institutionen als Schauplätze epistemischen Unrechts auf. In unterschiedlichen Zusammenhängen von gegenöffentlichem Protest, wie der Occupy Bewegung, ist das Inkraftsetzen der Institution ein Schauplatz kollektiver Reflexion geworden, wie es möglich ist, sich in weltverändernden und welterzeugenden Arten und Weisen zu versammeln und wie anders instituiert werden kann trotz und gegen die dominanten Kräfte ökonomischer Privatisierung und unternehmerischer Kontrolle. In diesen Zusammenhängen wird eine Institution zu besetzen zum transformativen Inkraftsetzen der notwendigen Umverteilung von Ressourcen angesichts langanhaltender und weiterhin bestehender intersektionaler Ungleichheiten. Daher kann es nie eine Wiederbesetzung ohne Dekolonisierung geben. Wir sollten uns daran erinnern, dass die Decolonize Wall Street Bewegung darauf bestand, dass die Vereinigten Staaten von Amerika bereits besetzt sind, da sie auf der Enteignung von indigenem Land gründen.

Gegenöffentliche Performativität ist verkörpert in diesen ineinander verstrickenden Momenten von Protest und Widerstand, in denen es Spannungen in der Zusammenarbeit gibt und die Allianzen vor Herausforderungen stellen, angesichts der vielen und unterschiedlichen Geschichten von institutioneller Gewalt. Es geht um die Arbeit des Erinnerns, des Wieder-Besetzens, des Wiederbaus — gemeinsam mit anderen, denn Gegenöffentlichkeit ist auch Soziabilität: das heißt, eine notwendige und stärkende Erinnerung daran, dass wir nicht alleine sind. Und es geht darum, durch diese agonistischen Intimitäten die Bedingungen anzuerkennen,

die es ermöglichen oder verunmöglichen, dass wir mit dieser Arbeit des Re-Imaginerens und Bauens von gerechten Zukünften in der Gegenwart weitermachen. In dieser Hinsicht kämpfen gegenöffentliche Intimitäten um die Bedingungen, verkörperte Subjekte zusammenzubringen und um eine Öffentlichkeit jenseits der konventionellen Trennungen von öffentlich und intim einzufordern und zu rekonfigurieren.

Aber wie ist ‚gegen‘ in gegenöffentlich und in der gegenöffentlichen Arbeit, die wir tun, zu verstehen? In seiner Diskussion von Literatur als einem Ort, an dem performative Handlungen weder auf sanktionierter Institutionalisierung gründen noch auf der Autorität des handelnden Subjekts, schreibt Derrida: „The space of literature is not only that of an instituted *fiction* but also a *fictive institution* [...]. It is an institution which tends to overflow the institution.“ (DERRIDA 1992: 36) Mit dieser Idee des Überlaufens lädt Derrida uns dazu ein, über die Schließung der Institution hinaus zu denken auf das hin, was ein *à-venir* ist: das, was im Gange ist, im Prozess des Kommens oder Getan-Werdens. Wenn Derrida hier mit der Institution der Literatur als ‚Gegen-Institution‘ befasst ist, so hat er in einem anderen Text die Antinomie adressiert, die dem ‚gegen‘ der Gegen-Institution inhärent ist: „The word ‚contre‘, counter or against, can equally and at the same time mark both opposition, contrariety, contradiction *and* proximity, near-contact.“ (DERRIDA 2004: 17) Wenn ‚gegen‘ eine Dialektik von Opposition und Nähe bezeichnet, dann wendet sich gegenöffentliche Arbeit gegen die Enteignung der Geisteswissenschaften und re-instituiert zugleich Räume, in denen diese Enteignungen als Verluste zählen und wo unterschiedliche Arten des Schreibens hervorgebracht und wertgeschätzt werden können.³

„with history jeering at her back“ (Baldwin 2017)

Die Gegenwart als Frage ineinandergreifender Krise und Kritik zu behandeln erfordert es, die Arten und Weisen, wie Gegenöffentlichkeiten Solidarität praktizieren und kollektiv Sorge tragen zu berücksichtigen und darauf einzugehen, wie Wissens-

3 Die *University of Color* in Amsterdam ist ein Kollektiv, das versucht, sowohl auf der curricularen als auch der demographischen Ebene die Universität durch nicht-eurozentrische Perspektiven zu dekolonisieren. In ähnlicher Weise ist die *Silent University* eine viel-ortige und trans-lokale Plattform für Wissensaustausch von Geflüchteten, Asylsuchenden und Migrierten. Beide dieser Initiativen initiieren gegenöffentliche Pädagogiken, Arten von Schreiben, Kunst und Geisteswissenschaften. Diese Gegenöffentlichkeiten verkörpern Orte der Plastizität und der Anfechtung für eine kritische Wiederauseinandersetzung mit dem kreativen und katastrophischen Versagen westlicher Metaphysik. Beide dieser Gegenöffentlichkeiten verpflichten sich zur Ausarbeitung und Reaktivierung transversaler Methodologien und dekolonisieren und entkapitalisieren Humanismus und die Geisteswissenschaften aus der Perspektive ihrer un/an/geeigneten Anderen.

arten als kritische Epistemologien entstehen, welche die Genealogien der Gegenwart adressieren und sowohl gegen diese Widerstand leisten als auch ihre gewalttätigen und abträglichen Bedingungen reparieren. Daher beruht gegenöffentliche Performativität auf multiplen und ruhelosen Zeitlichkeiten: ihre Zeit ist jetzt, aber auch in der Vergangenheit und noch nicht. Gegenöffentlichkeiten bezeichnen kollektive Wege des verkörperten öffentlichen Dissens, in denen Weltenmachen vorgestellt und mit Weltenmachen gehandelt wird, um die Bedingungen der Zerstörung und Enteignung, welche die offizielle bürgerliche weiße heteronormative Öffentlichkeit erzeugt, anzufechten und zu bekämpfen.

Öffentlich-Sein, Öffentlichkeit, in der Öffentlichkeit erscheinen, etwas öffentlich zu machen, das sind alles verwirrende Konzepte, fiktionale Apparaturen: Schauplätze anhaltender Hierarchien, Anfechtungen und Kämpfe sowie miteinander in Konflikt stehende sozialer Vorstellungen. Deshalb ist es wesentlich, dass wir bedenken, dass nicht nur jene, die für radikale Demokratie kämpfen auf die Straße gehen, um sich gegen die gewalttätigen Kräfte des Staats und des Militärs und gegen Rassismus, Klassenausbeutung, und vergeschlechtlichter Gewalt zur Wehr zu setzen, sondern dass auch Rechtsextreme sowie neofaschistische Gruppen, die während der Pandemie an Zuwachs gewonnen haben, den öffentlichen Raum beanspruchen, um antidemokratische und anti-egalitäre Agenden, Rassismus, Anti-Feminismus und Homophobie/Transphobie voranzutreiben. Die Pandemie ist eine Gelegenheit für rechtsextreme, neofaschistische und maskulinisierte Aktionen geworden, die öffentlich gegen Covid-19 Maßnahmen protestieren und das Recht auf individuelle Wahl, die Werte der Familie und die Interessen des Markts über die kollektive Sorge stellen. Das öffentliche Gesundheitswesen in Frage zu stellen, ist heute der Ausgangspunkt für Wiederaufleben und Konsolidierung von Neokonservatismus und Nationalismus im Zusammenhang mit dem neoliberalen Abbau öffentlicher Wohlfahrt. Rechtsextreme Provokateur*innen, Abtreibungsgegner*innen und Vertreter*innen der weißen Vorherrschaft verwenden die freie Versammlung und den öffentlichen Raum, auch den Raum der sozialen Medien, um jene zu bedrohen, zu erniedrigen, zum Schweigen zu bringen und zu unterdrücken, die nicht in ihre regulativen Ideale der öffentlichen Sphäre passen. So versuchen sie die Körperpolitik selbst abzustecken und zu entdemokratisieren.

So viel ist sicher, nicht alle öffentlichen Versammlungen haben mit Pluralität und Gleichberechtigung des *demos* zu tun. Wie und warum Menschen in der Öffentlichkeit zusammenkommen ist umstritten und umkämpft. Es macht wirklich einen Unterschied, wer solche öffentlichen Räume von Teilhabe und Streiten verteidigt und für welche Zwecke. Es macht einen Unterschied, welche Geschichten von Gesellschaft handelnde Körper in der Öffentlichkeit darstellen und an wessen Geschichten sie erinnern. Es macht politisch, ethisch und affektiv einen Unter-

schied, durch oder gegen welche Kräfte, materielle und affektive Bedingungen und Machtverhältnisse, Körper motiviert werden. Für Forscher*innen, Aktivist*innen, Aktivist*innen-Theoretiker*innen ist es wichtig herauszufinden, wie Körper sich in diesen Kräftefeldern aufhalten und bewegen. Und wie bestimmte Aktivitäten als öffentlich gelten während andere nur als persönlich oder partikular angesehen werden, macht wirklich einen großen Unterschied. Solche Fragen knüpfen an kritische Darstellungen an, welche die Normativität und das naturalisierte Privileg der bürgerlichen öffentlichen Sphäre im Sinne von Habermas in Frage stellen, wie das Konzept der „subalternen Gegenöffentlichkeiten“ von Nancy Fraser (FRASER 1990) oder indem die kritische Aufmerksamkeit auf Dynamiken von Gegenöffentlichkeiten gelenkt wird, wie Michael Warners Queeren der Theorie der öffentlichen Sphäre (WARNER 2002).

Als Antwort auf institutionalisierte Exklusivität definieren Gegenöffentlichkeiten, die auf transformativem kritischem Engagement und auf Selbstverwaltung beruhen, das, was als öffentlich zählt, neu, indem das, was zählt, aus unterdrückten oder subalternen Positionen definiert wird. Gegenöffentlichkeiten fordern die Ausschlüsse heraus, die aufrechterhalten, wie der öffentliche Raum bestimmt wird. Aufruhend auf ihrer Arbeit zu Diversität und Anti-Belästigung stellt Sara Ahmed folgendes fest: „Maintaining public comfort requires that certain bodies ‚go along with it.‘ To refuse to go along with it, to refuse the place in which you are placed, is to be seen as causing trouble, as causing discomfort for others.“ (AHMED 2010: 68–69) Ahmed erinnert uns daran, dass die feministische Spaßverderber*in (feminist killjoy) dem öffentlichen Anstand, der auf Rassismus, Sexismus und Heterosexismus beruht, Ärger bereitet, indem sie sich diesem in den Weg stellt, indem sie ihren Körper in den Weg stellt und den Fluss des öffentlichen Komforts in weißen und heteronormativen Institutionen behindert (siehe AHMED 2010: 571–594).

Gegenöffentlichkeiten, die auf transformativem kritischem Engagement beruhen, führen zu unangenehmen und unruhigen Ideen und Praktiken, durch die neue Öffentlichkeiten vorstellbar und formulierbar werden. Solche neuen Öffentlichkeiten werden mobilisiert, um exkludierende rassistische, unternehmerische, besitzergreifende individualistische Bedingungen von Sichtbarkeit, Teilhabe, Sich-Zeigen-Können und Zugehörigkeit einem Verhör zu unterziehen. Sich zu weigern, bei dem öffentlichen Komfort mitzumachen, ist ein zentrales verkörpertes Element von gegenöffentlicher Politik. Gemeinsam zu handeln übernimmt die Verantwortung für feministisches Spaßverderben, für die Weigerung, miteinander auszukommen und dafür, den Körper in den Weg zu stellen, fehl am Platz in den Herrenhäusern (master's houses) zu erscheinen.

1979 schrieb der Autor und Sozialkritiker James Baldwin seinem Literaturagenten einen Brief, in dem er ihm sein nächstes Vorhaben vorstellte, seine Memoiren mit dem Titel *Remember This House*, eine Geschichte von Race und Rassismus in Amerika durch den persönlichen Bericht über das Leben und die Ermordung von drei nahen Freund*innen und Bürgerrechtler*innen. Zum Zeitpunkt seines Todes, 1987, hinterließ Baldwin nur 30 Seiten dieses Manuskripts. Diese 30 Seiten bildeten den Ausgangspunkt des Dokumentarfilms *I am not your Negro* (2016), bei dem Raoul Peck Regie führte. In diesen nicht fertig geschriebenen Memoiren, einem Buch, das zu schreiben, Baldwin sich nicht überwinden konnte, erinnert Baldwin sich daran, Fotografien vom ersten Schultag der 15 Jahre alten Dorothy Counts gesehen zu haben, die im Jahr 1957 die erste schwarze Schülerin an einer ausschließlich weißen Mittelschule war. Er war von diesem einzelnen Moment eingenommen. Die Fotografien zeigten Dorothy Counts, die den Spott des Mobs aushalten musste. Er schrieb: „being reviled and spat upon by the mob as she made her way to school in Charlotte, North Carolina ... There was unutterable pride, tension and anguish in that girl's face as she approached the halls of learning, with history, jeering, at her back.“ (Baldwin zitiert von PECK 2016) Und er schrieb weiters: „Someone of us should have been there with her!“ Zeug*innenschaft wird als performative Solidarität beschworen über die Grenzen des Persönlichen hinaus – politisch, singular – plural. Was tragen diese performative schmerzliche visuelle Rahmung und dieser reflektierende Aufruf (und die Erinnerung) zu unserem Verständnis der Formierung und Unterstützung von gegenöffentlicher Solidarität bei? Wie geben wir diesen erschütternden Geschichten und ihrem Nachwirken ein Zuhause, wie verkörpern wir sie? Welche Formationen von Weltenmachen könnten in dieser Grammatik von singularer pluraler Sorge entstehen, inmitten der Unerreichbarkeit der Vergangenheit und den daraus resultierenden Dringlichkeiten der Gegenwart? Die singular plurale Grammatik ruft die performative Kraft der verkörperten öffentlichen Versammlung/Assemblage auf, zugleich in Verletzlichkeit und Widerständigkeit, wie der kollektiv verfasste Sprechakt *I can't breathe* der Black Lives Matter Bewegung. Baldwins dekoloniale Poetik der Zeug*innenschaft von verkörperter zerstörerischer Geschichte kann als performative Geste aufgefasst werden in Richtung der Frage, wie angesichts der Ungerechtigkeiten der Gegenwart gehandelt werden kann durch ein gegenöffentliches Wieder-Verkörpern von traumatischen Vergangenheiten.

Das ist eine erschütternde und transformative Geschichte, die immer wieder hochkommt; eine Geschichte, die Zeugnis ablegt von den Komplexitäten der Versammlung. Und es ist diese Geschichte, die bewirkt, dass wir weiterhin fragen müssen: Was macht es möglich und unmöglich für Menschen, sich in der Öffentlichkeit zu versammeln über viele und unterschiedliche Sphären und sich über-

schneidende Formen von Unterdrückung hinweg? Wie verstehen wir, was es diesen Körpern ermöglicht oder verunmöglicht, die ihnen zugewiesenen Orte zu verlassen und ‚sich in den Weg zu stellen‘, wodurch sie in Arten und Weisen einen Anspruch auf die Öffentlichkeit erheben, die noch nicht autorisiert sind und zugleich diesen Raum für andere eröffnen? Wie verstehen wir die Anstrengung und die Qual der körperlichen Handlung beharrlich fehl am Platz und fehl in der Zeit zu erscheinen? Wie begreifen wir, dass die körperliche Handlung des Gehens als etwas gesehen wird, was ‚anderen Unbehagen bereitet‘? Wie verstehen wir öffentlichen Dissens als performatives Element der anhaltenden Prekarität, die die Impulse einer Öffentlichkeit ‚ganz‘ zu sein verkomplizieren? Butler schreibt: „This performativity is not only speech, but the demands of bodily action, gesture, movement, congregation, persistence, and the exposure to possible violence.“ (BUTLER 2015: 75)

Mutige Kollektive und soziale Bewegungen gegenöffentlicher Reaktionen wie Black Lives Matter in den Vereinigten Staaten von Amerika, Las Madres de la Plaza de Mayo in Argentinien, Women in Black im vormaligen Jugoslawien und Israel-Palästina und Ni Una Menos in Argentinien und an anderen Orten, sind darum bemüht, politisch gegen die Verluste zu arbeiten, die durch anhaltende Bedingungen von weißer Vorherrschaft, Besetzung, Militarismus, Sexismus, Nationalismus und ökonomischem und politischem Elend verursacht werden. Es geht um den öffentlichen und kollektiven Einsatz von politischer Performativität, die sich die politischen Affekte von Trauer und Verzweiflung für das Repertoire agonistischen Kämpfens aneignet.

Die Arten und Weisen, in denen der AIDS-Aktivismus der 1980er Jahre öffentliche Trauer als politisches Zeichen für den Zusammenhang von Verletzlichkeit und Widerständigkeit einsetzte, förderte nicht nur die kollektive Anerkennung von homophober/transphober Gewalt, sondern auch queere Archive der Solidarität und kollektiven Sorge angesichts der Ausschlüsse, die den Raum und die Zeit dessen, was überhaupt erinnert wird, regulieren. Diese kritische Arbeit von Gegenöffentlichkeit hat in distinkter Art und Weise den Zusammenhang von Trauer und Wiederbelebung hergestellt, der in zeitgenössischen dekolonialen und feministischen öffentlichen Protesten wieder erscheint. In mehreren Ländern in Lateinamerika kämpft die multinationale aktivistische Bewegung Ni Una Menos (Nicht eine weniger) gegen das Töten all jener, die durch maskulinistische Gewalt und vergeschlechtlichte Machtstrukturen unterdrückt werden. Dieser kollektive Einsatz dafür, keine weitere Frau durch *Femicidio*, das Ermorden von cis-gender und Transfrauen, zu verlieren, leistet Widerstand und reagiert auf die Verletzungen, die Körpern auf Grund von Gender, Klasse und Race zugefügt werden mit einer feministischen Politik der Wut und der Trauer. Diese Politik schreit nach dem am Leben-Bleiben-Können: ¡Vivas nos queremos! (Wir wollen uns lebend!)

Aus den Momenten von politischem Verlust und Trauer herauskommend und inspiriert durch die letzten gequälten Worte *I can't breathe*, die von jenen nach Luft ringend ausgesprochen werden, die von der Gewalt der Polizei erstickt werden, vermittelt die Black Lives Matter Bewegung die tödliche Verletzbarkeit, denen Schwarze Menschen ausgesetzt sind durch die anhaltenden Bedingungen weißer Vorherrschaft, die von dieser als durch und durch gewöhnlich erachtet werden. Als Eric Garner durch den Würgegriff von Polizisten ermordet wurde, während er am 17. Juli 2014 elfmal darum flehte, zu atmen, gingen Tausende von Demonstrant*innen auf die Straße und skandierten seine letzten Worte: *I can't breathe*. Der Ruf *I can't breathe* hält die Erinnerung an die Tötungen von unbewaffneten Schwarzen Amerikaner*innen durch die Polizei wach. Diese Morde werden von den Händen der weißen Autorität begangen. Dies ist ein Echo der langen Geschichte von nicht zur Rechenschaft gezogener Gewaltanwendung und Auslöschung. Es hält zugleich die Erinnerung wach an die Bürgerrechtsbewegung und die lebendigen Praktiken des zivilen Ungehorsams und gewaltlosen Protests. Eine Sprache der Atemlosigkeit war zentral für antikoloniale Kritik. In dem Buch *Black Skins, White Masks* schrieb Frantz Fanon, dass unterdrückte Menschen revoltieren, weil es für sie unmöglich wird, zu atmen. Über die Gewalt des Kolonialstaats in Algerien nachdenkend, schrieb er, folgendes über das Atmen unter den Bedingungen der Besetzung: „the individual's breathing is [...] an occupied breathing. It is a combat breathing.“ (FANON [1959] 1965: 50) Fanons Begriff „combat breathing“ (Kampf atmung) bringt zum Ausdruck, dass das kolonialisierte Subjekt durch die Kolonialherrschaft auf eine todbringende körperliche Verfasstheit reduziert wird, die durch das Streben danach bestimmt wird, die routinemäßige Ausübung dieser Herrschaft zu ertragen und zu überleben. Die rührende und bewegende Verschränkung von Wort und Welt bezeugend und das Autobiografische und Politische verbindend, verleiht der Satz *I can't breathe* einer einzigartig subtilen plural-singulären Sprache für die Qual des Atmens unter erstickender Macht und Gewalt Ausdruck. Er zeugt von einer verkörperten und affektiven Offenheit denen gegenüber, welche die Qualen nicht atmen zu können teilen, aber auch das Bewusstsein für anhaltenden institutionellen Rassismus als heimtückische somatische Belastung und tödliche Beraubung von Luft, ähnlich der Fanonschen Konzeption von Gewalt als atmosphärisch (siehe FANON [1961] 2017).

Solche lokalen und translokalen gegenöffentlichen Versammlungen sind zugleich Verteidigung und Forderung, dass der öffentliche Raum ein Raum von reagierender Relationalität ist. Sie rufen Politik und Poetik – in ihrer Untrennbarkeit – hervor und erinnern *anders* angesichts des politischen Verlusts. Zugleich gemahnen sie an transformative Arten und Weisen von Relationalität und Überleben, indem Körper, deren Leben auf dem Spiel steht, sich zu ihrer situieren

Verletzlichkeit bekennen und sich weigern, verletzt zu werden. Durch diese Perspektive können wir die weltverändernde Bedeutung von gegenöffentlicher kollektiver Handlungsmacht erkennen, die öffentliche Räume unter jenen Bedingungen, welche diese Räume verarmt und erschöpft, einfordert: von Theaterinitiativen in den besetzten Gebieten in Palästina bis zu selbstorganisierten Kollektiven von Bildung und Lernen in den Geflüchtetenlagern in Griechenland.

Die Gezi Park Besetzung in Istanbul im Frühjahr 2013, die als Protest gegen ein geplantes Bauprojekt begann, wurde zu einem Aufstand gegen Autoritarismus, der ein großes Spektrum an Proteststrategien umfasste wie beispielsweise den ‚stehenden lesenden Protest‘, bei dem hunderte von Menschen in öffentlichen Räumen standen und Literatur, politische Philosophie oder Tageszeitungen lasen. Diese insistente und ephemere, wiederholbare Haltung, die von Protestierenden eingenommen wurde, affirmierte die unbedingte Bedingung, öffentlich zu sein. Zweifelsohne, der öffentliche Raum ist durch Gewalten begründet, die, das was als zulässig und erkennbar gilt, durch etablierte Standards nationaler, kapitalistischer und heteronormativer Staatsbürger*innenschaft verwundet haben. Was dieser Protest jedoch deklarierte, ist, dass dies genau der Grund ist, warum der öffentliche Raum als infrastrukturelles Gut (in der Begrifflichkeit von Judith Butler) als Schauplatz von anhaltenden Kämpfen verteidigt werden muss. Dieser Protest stellte in Frage, was im öffentlichen Raum angemessen ist angesichts der Enteignung von öffentlichem Gut und fragte, welcher noch-kommende Widerstand die sozialen Verdrängungen bekämpfen wird, die durch die Kommodifizierung des öffentlichen Raums verursacht werden.

Vergessene Spuren, prekäre Möglichkeiten

Wie kann ein Bekenntnis zu Verletzlichkeit, sich anderen zu öffnen, sich ihnen als verwundbar zu zeigen, in kritischen und widerständigen Arten und Weisen praktiziert werden, sodass das, was als selbstverständlichen Erscheinen von Körpern und von ihren Bedeutungen gilt, in Frage gestellt wird? Wie könnte das den Raum schaffen, sich Allianzen neu und anders vorzustellen und diese inmitten von und über unterschiedliche Verletzlichkeiten hinweg zu etablieren? Verletzlichkeit als situiertes Wissen zu begreifen verfolgt das Ziel, den politischen Implikationen von prekärer und kritischer Subjektivierung Rechnung zu tragen, um Möglichkeiten für dekoloniale, antirassistische, antifaschistische Subjektivität in unserer Zeit zu beschreiben.

Sarah Ahmed hat auf die Zusammengehörigkeit hingewiesen, die für Körper, die fehl am Platz sind, durch die Möglichkeit zu atmen entsteht. In ihrer Darstellung der politischen Bedeutsamkeit des Kampfes für das Atmen-Können liest sich das wie folgt: „with breath comes imagination. With breath comes possibility.“

(AHMED 2017: 221) Der Kampf für Räume, in denen geatmet werden kann, trotz der rassistischen, sexistischen und klassistischen Erstickung bedarf der — gleichzeitig öffentlich und intimen — kollektiven Arbeit, Räume und Zeiten herzustellen und wieder zu bewohnen, von denen aus Engagement für die täglichen Praktiken, normative Konfigurationen herauszufordern, sich gegen institutionalisierte Gewalt zur Wehr zu setzen und sich in anderer, gerechterer und gleichberechtigter Art und Weise zu organisieren, möglich wird. Besonders dann, wenn solche Räume vom Enteignungskalkül des Neoliberalismus oder des Neofaschismus bedroht werden, involviert dieser Kampf performative Arten und Weisen, um das Gemeinsame zu fordern und Raum für das Atmen zu erringen, während die Annahmen von Anstand und Gemeinsamkeit durcheinandergebracht und gestört werden. Durch diese Zurückerobung des öffentlichen Raums, gerade durch ‚fehl am Platz sein‘, wird der öffentliche Raum transformiert, als umstrittene Domäne gekennzeichnet von Verlust und durchdrungen von immer wiederkehrender historischer Ungerechtigkeit. Nur dadurch kann der öffentliche Raum vor der Gewalt der neoliberalen Korporatisierung, der Umwandlung von Staatsvermögen und Unternehmen, und dem Eindringen des Neofaschismus verteidigt werden und für andere Möglichkeiten des Gemeinsam-Seins in Arten und Weisen geöffnet werden, die nicht nur einen Widerhall von Hannah Arendts Idee des öffentlichen Erscheinens darstellen, sondern diese Idee potenziell auch rekonfigurieren (ARENDRT 1958: 198–199). Die politischen Subjekte von solch gegeninstitutioneller Arbeit exponieren nicht nur ihre eigenen Körper gegenüber instituierten Regimen von intelligiblem Erscheinen (siehe BUTLER 2011). Sie exponieren auch diese Regime als exklusive und Unterschiede herstellende durch ihr verkörpertes Engagement mit der Spektralität von Erscheinen und Verschwinden, Versammeln und Zerstreuen. Fehl am Platz zu erscheinen im Erscheinungsraum der Polis bedeutet, dass Erinnerung und Anerkennung für jene, die nicht erscheinen können, nicht als Wiedergutmachung zur Darstellung gelangt, sondern als Spur: das heißt als Zeichen dieses verleugneten Verlusts und als Zeugnis. Das agonistische Ereignis des Erscheinens wird zur Wiedereroberung und zur Wieder-Aufführung des öffentlichen Raums, um andere und anders zu erinnern trotz — und angesichts des Nachwirkens von — rassistischer, sexistischer und kapitalistischer Gewalt, die der Verfassung der öffentlichen Sphäre inhärent ist. Dies geschieht durch Erinnern (re-membering) der verfügbaren Erscheinungsräume und durch performatives Registrieren von dem, was Judith Butler folgendermaßen beschreibt: „part of the population did not appear, did not emerge into the space of appearance. And here we can see that the space of appearance was already divided, already apportioned, if the space of appearance was precisely that which was defined, in part, by their exclusion.“ (BUTLER 2011)

Bezugnehmend auf Arendts Konzeption der Polis als Erscheinungsraum argumentiert Butler, dass kollektive Handlungen von insistierenden und widerständigen Körpern, die einen Anspruch auf Öffentlichkeit erheben, die Körperpolitik selbst rekonfigurieren. Butler fragt: „How do we make sense of those who can never be part of that concerted action, who remain outside the plurality that acts? [...] what political language do we have in reserve for describing that exclusion?“ (BUTLER 2011) Auf dieser Untersuchung aufbauend, habe ich hier versucht, mich damit auseinanderzusetzen, was es bedeutet gegenöffentliche Performativität zu denken und dabei Vorstellungen für Möglichkeiten emanzipatorischen und politischen Handelns, welches die normalisierende Gewöhnlichkeit der Gegenwart in Frage stellt, zu entwickeln. Während dieses Vortrags, habe ich die Aufmerksamkeit auf jene Arten und Weisen des Gegenöffentlichseins gerichtet, die einen ruhelosen und interstitiellen demokratischen Raum erscheinender, verschwindender und wiedererscheinender Körper bilden, trotz der normalisierenden Einschnürungen der Gewalt. Ich fragte danach, welche neuen und widerständigen intimen Öffentlichkeiten entstehen würden durch das Performen der Potentialität verdrängter Erinnerungen und missachteter Subjektivitäten, die auf unvorhersehbare Art und Weise das ‚Zusammenkommen‘ von Menschen verkomplizieren.

Dieser Vortrag war ein Versuch, die Arten und Weisen aufzuzeigen, in denen situiertes und unterdrücktes Wissen – im Plural – um die ungleich verteilte Verletzlichkeit in dieser erdrückenden Gegenwart kritische gegenöffentliche Performativität in sich bergen könnte. Es geht darum, auf die noch nicht realisierte, eindringliche Potentialität dieses Wissens zu bauen. Ich habe Verletzlichkeit, Verlust und Trauer als durch und durch politische und politisch kontingente Themen behandelt, als höchst umstrittene und unterschiedliche Anlässe von agonistischer Politisierung und nicht als transhistorische humanistische Prüfsteine. In diesem Sinne hat dekoloniale feministische Arbeit die Meistererzählungen von Öffentlichsein und Institutionalität erschüttert, in Arten und Weisen, die den unerträglichen Auslassungen, Anforderungen, Traumata, Stratifizierungen und Erinnerungsverlusten von Öffentlichkeit und Institution Rechnung tragen.

Heute eine kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwart zu verlangen, in einem historischen Moment, der zunehmend durch anhaltende und nicht endende Krisenförmigkeit bestimmt ist, bedeutet, Möglichkeiten für gegenöffentliche Relationalität, Solidarität, kollektive Sorge ebenso wie radikale demokratische Vorstellungen zu suchen. Diese Überschneidungen von Überleben und Protest zu beschreiben, betrifft die kollektive Politik und Poetik, Räume und Zeiten zu reimaginieren, an ihrer Genesung zu arbeiten und sich so in ihnen aufzuhalten und zu bewegen, dass gemeinsam und anders geatmet werden kann, um institutionalisierte Ungerechtigkeit zu bekämpfen. Dabei geht es um diese aus vernachlässigten

Spuren und Ansprüchen kollektiv hergestellte Möglichkeit: diese Spuren führen zu dem was-noch-kommen-wird, was zugleich eine mahnende Erinnerung an das ist, was nicht mehr länger ertragen werden kann und soll. Zugleich aporetisch und agonistisch hält diese sorgfältige kritische Arbeit an gegenöffentlicher Performativität, die auf antifaschistischer, anti-neoliberaler, dekolonialer und feministischer Solidarität beruht, die Kämpfe aufrecht, die die erstickende Gewöhnlichkeit *dieser* Gegenwart immer und immer wieder demontieren.

AHMED, SARA. *Living a Feminist Life*. Durham, NC und London 2017.

AHMED, SARA. *The Promise of Happiness*. Durham, NC und London 2010.

Ahmed, Sara. „Killing joy: Feminism and the history of happiness“. In: *Signs* 35 (3) / 2010: 571–594.

ARENDT, HANNAH. *The Human Condition*. Chicago, IL 1958.

BHAMBRA, GURMINDER K. „Decolonizing critical theory? Epistemological justice, progress, reparations.“ In: *Critical Times* Band 4, Nummer 1 / 2021: 73–89.

BUTLER, BUTLER. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, MA 2015.

BUTLER, JUDITH. „Bodies in Alliance and the Politics of the Street.“ 2011, <https://transversal.at/transversal/1011/butler/en>, 30.07.2023.

DERRIDA, JACQUES. *Acts of Literature*. Herausgegeben von Derek Attridge. London und New York 1992.

DERRIDA, JACQUES. „Countersignature.“ In: *Paragraph* Band 27, Nummer 2 / 2004: 7–42.

DERRIDA, JACQUES. *Paper Machine*. Übersetzt von Rachel Bowlby. Stanford, CA 2005.

FANON, FRANTZ. *Black Skin, White Masks*. Übersetzt von Constance Farrington. New York [1961] 1967.

FANON, FRANTZ. *The Wretched of the Earth*. Übersetzt von Richard Philcox. Cape Town [1961] 2017.

FANON, FRANTZ. *A Dying Colonialism*. Übersetzt von Haakon Chevalier. New York [1959] 1965.

FRASER, NANCY. „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy.“ In: *Social Text* 25/26 / 1990: 56–80.

HARAWAY, DONNA. *The Promise of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others, Cybersexualities*. Edinburgh 1999.

MAJEWSKA, EWA. *Feminist Antifascism: Counterpublics of the Common*. London 2021.

MINH-HA, TRINH. „Introduction.“ *She: the inappropriate/d other*. Discourse vol. 8 1986.

PECK, RAOUL. „I am not your Negro (2016).“ Transkript nach dem Manuskript von James Baldwin. <https://scrapsfromtheloft.com/movies/james-baldwin-i-am-not-your-negro-transcript/>, 30.07.2023.

RAUNIG, GERALD. „Instituent practices: Fleeing, instituting, transforming.“
Übersetzt von Aileen Derieg. In: *eipcp* Januar 2006,
<https://transversal.at/transversal/0106/raunig/en>, 30.07.2023.
SHEIKH, SIMON. „In the place of the public sphere? Or, the world in fragments.“
In: *eipcp* Juni 2004. <http://eipcp.net/transversal/0605/sheikh/en>, 30.07.2023.
WARNER, MICHAEL. *Publics and Counterpublics*. Princeton, MA 2002.

Athena Athanasiou lehrt Sozialanthropologie an der Panteion-Universität für Sozial- und Politikwissenschaften, Athen. Sie ist Fellow am Center for the Study of Social Difference, Columbia University. Bücher (in Auswahl): *Agonistic Mourning: Counter-Memory and Feminist Political Subjectivity in Post-Yugoslavia*, 2017; *Crisis as a State of Exception: Critiques and Resistances*, 2012; Ko-Autorin mit Judith Butler von *Dispossession: The Performative in the Political*, 2013.

Foyer Public – Zwischenräume als Schwellenräume? Theater und Kunsthäuser wollen offener, durchlässiger und zugänglicher werden.

Barbara Büscher

Foyer Public – so nennt das Stadttheater Basel sein seit 2020 realisiertes Konzept der Öffnung und Durchlässigkeit, der Nicht-Programmierung und doch Regulierung¹, mit dem das große, sich über verschiedene Ebenen erstreckende Foyer zur Nutzung offeriert wird. Dieser Teil der Arbeit des Hauses wurde als vierte Programmsäule (neben Oper, Schauspiel, Ballett) zunächst für drei Jahre etabliert. Die dreijährige Pilotphase als eine Zeit des Lernens der Institution und des Erprobens von Regeln wurde durch eine Verstetigung dieser Arbeit erfolgreich abgeschlossen.²

Eine solche Initiative, die in ihrer Idee von Zugänglichkeit verbunden mit Selbstbeobachtung im institutionalisierten Stadttheater noch recht singulär ist, ist Teil einer Strategie, die – unter anderem aus den Häusern selbst – über eine Öffnung hin zu unterschiedlichen Teilen der städtischen Gesellschaft nachdenkt und mit deren Realisierung experimentiert.

1 In der Diskussion um die Möglichkeiten und Erfahrungen mit den unterschiedlichen Formen der Programmierung des als *Volkspalast* 2004 bespielten Berliner Palast der Republik hatte Arnold Reijndorp den Begriff der „kontrollierten Nicht-Kontrolle“ (REIJNDORP 2005: 134–135) eingebracht. Siehe dazu Büscher 2010.

2 Mit der Spielzeit 2023/24 wurden die Subventionen des Theaters durch den Kanton so erhöht, dass die Verstetigung möglich wurde.

In Bibliotheken wird unter dem Stichwort „Dritte Orte“³ — verstanden als Orte jenseits von Wohnen und Arbeiten, von kommerziellen Freizeit- und regulierten Bildungsangeboten — schon seit einer Weile eine neue Form der Programmierung und stark veränderter Ausstattung ausprobiert, die sie zu Orten des Zusammentreffens, von unterschiedlichen Aktivitäten, gemeinsamen oder individuellen, machen sollen, ihre monofunktionale Ausrichtung auf das Lesen und Bücher ergänzen wollen.

Die Öffnung für neue, andere gesellschaftliche Milieus und deren Adressierung, die Erweiterung der monokünstlerischen Ausrichtung und die Offerierung von tagsüber kaum genutzten Räumen zur Nutzung durch verschiedene Gruppen und Aktivitäten: diese Aspekte haben auch in der jüngeren Geschichte des deutschsprachigen Theaters, auf die sich diese Beobachtungen hier konzentrieren, zu einer doppelten Bewegung geführt. Einerseits führte sie aus den Häusern und Gebäuden in den Stadtraum und dessen Peripherien, in verschiedenen Formen mobiler und temporärer Aufführungsarchitekturen (z. B. EITEL 2010). Andererseits wurde in den Häusern selbst und in deren institutioneller Infrastruktur nach räumlichen Möglichkeiten für offenere Nutzungen gesucht. Vor allem von solchen Projekten, ihrer Motivation und kuratorischen Positionierung, ihren räumlichen und strukturellen Bedingungen wird dieser Text handeln. Dabei richtet sich der Blick verstärkt auf architektonische Bereiche des Theaters, die als *Zwischenräume* erscheinen, sowie auf die, die einen räumlichen Übergang zum Außen, zum urbanen Raum markieren.

Neben dem Basler *Foyer Public* gibt es eine Reihe weiterer Versuche im Bereich der Stadttheater, Foyers aktiv in das Programm des Hauses einzubeziehen. Deren historische Funktion und bauliche Vorgaben wären dabei zu reflektieren.

Anders ist das bei den multifunktionalen Kunsthäusern und -zentren oder den — in Deutschland so genannten — Produktionshäusern der performativen Künste, die oftmals in transformierten, umgebauten Industriebauten oder Ähnlichem entstanden sind. Ihre daraus resultierende Architektur, Raumanordnung und Programmierung sind eher auf Variabilität und Durchlässigkeit ausgerichtet.

3 Der Begriff Dritte Orte wurde in den 1980er Jahren vom amerikanischen Soziologen Ray Oldenburg geprägt für solche Orte und Räume, die jenseits von Arbeiten und Wohnen/Familie als Treffpunkte und Kommunikationsmöglichkeit fungieren (OLDENBURG 1989). Heute wird der Begriff nicht nur für die Neuprogrammierung von Bibliotheken benutzt: ganze Förderprogramme — wie z. B. das NRW-Programm *Dritte Orte — Häuser für Kultur und Begegnung im ländlichen Raum* — eignen sich den Begriff an (<https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/dritte-orte>, 10.07.2023).

Ausgehend von verschiedenen Beispielen aus diesen beiden Feldern und einem nur fragmentarischen Blick auf historische Aspekte von Foyers in Theatern und anderen Kunsthäusern möchte ich Durchlässigkeit, Zugänglichkeit und Offenheit am Zusammenspiel von drei Ebenen thematisieren:

- Bauliche Anordnung und architektonische Ausstattung, Lage im oder zum Gebäude;
- Platzierung in der Stadt, Situiertheit des Hauses und Relation zu jeweils spezifischen Nachbarschaften;
- Kuratorische Konzeption und (Nicht)Programmierung, Adressierung von Nutzer*innen-Gruppen.

Mich interessiert an diesen Konstellationen vor allem die Frage, unter welchen Bedingungen die Zwischenräume in einem spezifischen Sinne, wie ihn Sophie Wolfrum oder Stavros Stavrides beschrieben haben, zu Schwellenräumen werden, zu Räumen von „Übergängen, die verschiedene Ebenen des gemeinschaftlichen Lebens verbinden, ohne deren charakteristische Merkmale zu entwerten“ (STAVRIDES 2018: 26).

Architektonische Struktur von Theatern/Kunsthäusern: Produktion, (Re)Präsentation und audience space. Zwischenräume

In Untersuchungen, Debatten und sehr verschiedenen Konzeptionen zum Theaterbau seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts stand und steht nach wie vor zumeist das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum im Zentrum, seine Anordnung zueinander oder auch die Aufhebung deren Trennung in Raumbühnen und Einraumtheatern (z.B. KONEFFKE 1999). In anderen Kontexten wird die innere Raumordnung der Theatergebäude – von Sitzplätzen unterschiedlicher Güte, Logen sowie den getrennten Zugängen zu ihnen – als Geschichte sozialer Distinktionen (s. CARLSON 1993; WIHSTUTZ/FISCHER-LICHTE 2010; DIECKMANN 2023: 85/86) verhandelt. Foyers und Wandelhallen, Entrées und großzügige Treppenaufgänge wurden insbesondere in den (Opern)Bauten des 19. Jahrhunderts Gegenstand von besonderer Ausstattung und boten eine ‚zweite Bühne‘ für die (Selbst)Darstellung der bürgerlichen Klasse, wie es Marvin Carlson beschrieben hat:

The great monumental theatres of the eighteenth and nineteenth centuries, especially those devoted to the performance of opera, gave comparatively little attention to such spatial segregation, partly because they were oriented towards a more homogeneous audience from the outset, and partly because as such theatres became the favored gathering places of the new monied classes, their public spaces became a kind of indoor parade ground not only for the gathering of

fashionable society, but even more important, for its display. (CARLSON 1993: 151–152)⁴

Die Theaterhistorikerin Gay MacAuley spricht von *audience space* als Gesamtheit aller Räume, die man dem Publikum zuordnen kann, beziehungsweise die ihm zugänglich sind — also vom Zuschauerraum über die Foyers, die Theaterkasse und Bar bis hin zu den Garderoben (MACAULEY 2008: 60–61).⁵ Und in diesem Sinne spricht auch das Standardwerk der Entwurfslehre, der Neufert⁶, von Publikumsräumen als zusammenfassende Kategorie.

Auch in späteren — als der von Carlson zitierten — Phasen der Geschichte, zum Beispiel in der Bundesrepublik nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, in einer Phase also, die von umfangreicher Theater-Bautätigkeit geprägt war, treten Foyers und Eingangshallen unter anderem kulturellen Signet in den Fokus. Das wird von verschiedenen Autor*innen gerade in Hinblick auf die Theaterbauten der 1950er und 1960er Jahre betont⁷: Großzügig angelegte, nach außen durch imponierend dimensionierte Fensterfronten transparente Foyers suggerieren architektonisch die Verbindung zur Stadtgesellschaft und offerieren, am Abend beleuchtet, einen weithin sichtbaren Parcours der Zuschauer*innen.

Nicht nur das Repräsentations- und Selbstdarstellungsbedürfnis der Zuschauer*innen wird so bedient, sondern auch das Bedürfnis nach Kommunikation, Gesprächen, Geselligkeit und — wie immer wieder auch in Hinblick auf spezifische Ausstattungsweisen betont wird — nach Festlichkeit (SCHMITZ 2022: 151–162; PEHNT 2012: 117/118, PAUSCH 1974: 126; SCHUBERT 1971: 84–85).⁸ Den inzwischen recht schmucklosen Zuschauersälen, die vor allem die Konzentration auf das Gezeigte

4 Hier ist darauf zu verweisen, dass diese Geschichte der Publika und ihrer sozialen Klassen, etc. ein Thema für sich ist, das hier nur erwähnt werden kann. Aber natürlich insofern solche historischen Theatergebäude heute weiterhin bespielt werden, bleibt die Frage, wie man mit dieser Geschichte umgeht, wie der Denkmalschutz damit verfährt etc.

5 Hannelore Schubert hatte in ihrem 1971 erschienen Band *Moderner Theaterbau* ebenfalls den Begriff der „Publikumsräume“ für diese Zusammenstellung benutzt (SCHUBERT 1971: 83–86).

6 Ernst Neufert verfasste seine Bauentwurfslehre 1936. Sie wird seitdem fortgeführt und kontinuierlich aktualisiert. Die aktuelle ist die 43. Ausgabe (NEUFERT 2022).

7 SCHMITZ 2022, BLÜMLE/LAZARDZIG 2012, PEHNT 2012, eher am Rande KONEFFKE 1986: 222.

8 Auch eine aktuelle empirische Untersuchung beschäftigt sich mit den kommunikativen Praktiken in der Theaterpause und ihren räumlichen Bedingungen: GERWINSKI/HABSCHIED/LINZ 2018.

fördern sollen, entsprechen dekorative und kunstvolle⁹ Ausstattungen von Foyers und Treppenaufgängen.¹⁰

In seiner kürzlich publizierten Untersuchung von Theaterbauten aus dieser Zeit betont der Architektursthistoriker Frank Schmitz schon im Titel des entsprechenden Kapitels „Foyer, Saal und Bühne“ eine für deren innere Struktur wesentliche Dreiteilung

in ein Vorderhaus (mit Eingangsbereich, Treppenanlagen, Korridoren, Foyers, Garderoben und Getränkeauschank), Zuschauersaal (mit Umgängen) und Bühnenhaus (mit Garderoben und vielfach Verwaltungs-, Magazin- und Werkstattträumen). (SCHMITZ 2022, 95)

Schmitz weist ebenso darauf hin, dass in zahlreichen Fällen die Gestaltung und Gliederung des Bauvolumens diese Dreiteilung nach außen sichtbar macht, so zum Beispiel im für ihn als Schlüsselwerk fungierenden Theater Münster.¹¹ Unterstützt wird die bauliche Akzentuierung der Foyers durch gläserne Fassadengestaltungen, die zugleich für Modernität und Offenheit stehen (BLÜMLE/LAZARDZIG 2012: 28). In (metaphorischer) Relation zwischen Material und politischer Haltung sollen diese Glasfassaden auf ein neues Verhältnis der westdeutschen Gesellschaft zu Transparenz und Öffentlichkeit verweisen.

Dass der nach außen demonstrierten Transparenz und Öffnung des Theaters zur Stadt im allgemeinen keine veränderten künstlerischen Programme entsprachen, hielten einige zeitgenössische Beobachter*innen fest und resümierten – wie der von Blümle/Lazardzig zitierte und dokumentierte – Kritiker Johannes Jacobi:

Damit ist aber auch die Problematik der aus den Kriegsrüinen aufgeschossenen Theaterbauten bereits bezeichnet. Sie sind Zugeständnisse an eine Gesellschafts-

9 Zwei prominente Beispiele, in denen zeitgenössische Künstler für Theaterfoyers spezifische Werke schufen: für das Theater Münster Yves Klein und für das Frankfurter Theaterfoyer Zoltán Kemény.

10 Rolf Pausch hält dazu fest: „Sichtbar wird die Funktionsverschiebung auch an der dekorativen Ausstattung. Der Zuschauerraum ist vor allem bei den neuen Bauten weitgehend schmucklos geworden. Demgegenüber wird der ‚festlich-repräsentative‘ Charakter des Theaters durch einen erheblichen Aufwand bei der dekorativen Ausstattung der Foyers (...) hervorgehoben. So durch die Verwendung kostbarer Materialien, durch Beleuchtungskörper und durch die Anbringung künstlerischer Objekte.“ (PAUSCH 1974: 126)

11 „Das Entwurferteam zergliederte in Anlehnung an funktionalistische Gestaltungsprinzipien das Bauvolumen in einzelne Baukörper aus unterschiedlichen stereometrischen Formen: Das Foyer kontrastiert als flacher Kubus mit der Zylinderform des Zuschauersaals und einem Bühnenturm mit parabelförmigem Grundriss (...).“ (SCHMITZ 2022: 45)

schicht, die sich selbst und ihre äußeren Lebensverhältnisse ‚wiederherstellen‘ möchte, als ob nichts geschehen wäre (...). (JACOBI 1952: 278, zit. nach Reprint in BLÜMLE/LAZARDZIG 2012: 38)

Das Theater in Münster, von der Architektengruppe Deilmann, von Hausen, Rave, Ruhнау (1954–1956; 1968–1971) realisiert, ebenso wie der Neubau des Gelsenkirchener Theaters (Ruhнау, von Hausen, Rave 1956–1959) werden von den beiden Autor*innen neben dem (nicht realisierten) Entwurf, den Mies van der Rohe für Mannheim vorgeschlagen hatte, als Beispiele dafür diskutiert, dass zeitgenössisches Bauen für Theater sich auch mit Forderungen nach anderen Raumordnungen für neue Spielweisen verbinden konnte. Der Architekt Werner Ruhнау, der immer wieder für ein neues Verständnis von Theater eintrat, spielte dabei eine wichtige Rolle.¹² Auch die Verbindung in die Stadt gehört zu seinen konzeptionellen Überlegungen: das Theater als „ein offen integrierter Teil der Stadtlandschaft“ zu verstehen (RUHNAU 1969: 775).

Auf jeden Fall zeigt sich für die Theaterbauten in den 1950er bis 1970er Jahren die große Bedeutung der Zwischenräume des den Zuschauer*innen zugänglichen Teils der Theatergebäude. Die architektonischen Resultate dieser Phase bilden einen wichtigen Hintergrund von und sind die räumliche Basis für die aktuellen Initiativen, neue Formen der Öffnung und Zugänglichkeit von Theater zu finden.¹³

Zwischenräume wie Foyers, Eingangshallen, Treppenaufgänge und andere dienen sowohl der inneren Wegführung zum räumlichen und programmatischen Zentrum des Geschehens (das heißt die Aufführung, die Ausstellung, die Versammlung) wie der Verbindung zum unmittelbar angrenzenden Außenraum und in die urbane Nachbarschaft.

12 Siehe dazu Lazardzig 2019; Büscher 2014 sowie den Katalog Ruhнау 2007.

13 Zu Gebäuden, die aus früheren Phasen der Theatergeschichte stammen, die etwa im 19. Jahrhundert baulich sehr viel eindeutiger soziale Distinktion und machtvolle Repräsentation markieren, gibt es wenig Hinweise auf aktualisierende künstlerisch-kuratorische Aneignungen. Eine Ausnahme ist die wiederholte Auseinandersetzung der Kurator*innen der Wiesbaden Biennale mit dem dortigen Staatstheater, für deren aktuellen Leiter Kilian Engels und die 2022er Ausgabe die Korrespondentin der FAZ festhält: „Das historische Foyer des Staatstheaters, in das seine Vorgänger 2018 einen Supermarkt bauen ließen, ist auch für Engels ein Ort, an dem er sich im Gespräch mit der FAZ reibt. Die barbusigen Klischee- und Herrschaftsvorstellungen aus der Zeit Wilhelms II., die Kaiserreichoptik des Foyers, das ganze Gebäude ein Stein gewordenen Statement für weißes Patriarchat, Militarismus, Kolonialismus – Engels sieht das pompöse Foyer geradezu als Symbol für das, was bearbeitet sein will.“ (NAGEL, FAZ 30.05.2022)

Sie ermöglichen eine kommunikative Verbindung unter den Zuschauer*innen, in den Pausen, an der Bar, vor dem Einlass, und sie ermöglichen grundsätzlich eine Öffnung, die sich an weitere mögliche Besucher*innen oder Nutzer*innen richtet. Vor allem auch deswegen, weil sie tagsüber in dieser ersten Funktion gar nicht genutzt werden.

Sie sind – wie es in allen Gebäuden zu finden ist – Teil der allgemeinen Erschließungsräume, verstanden auch als einem Dazwischen, wie es die Architekturtheoretikerin Laura Lipensky am Beispiel von Wiener Wohnbauten und -anlagen untersucht. Auch wenn ihre Untersuchung sich speziell an deren Potential orientiert, ist die grundlegende Fragestellung übertragbar: „Wie können Zwischenräume als Begegnungsorte aktiviert werden?“ (LIPENSKY 2017: 10) Eine der wenigen Untersuchungen – allerdings bereits aus dem Jahre 1988 –, die sich explizit den Zwischenräumen kultureller und anderer Versammlungsbauten widmet (MEYER-BOHE 1988)¹⁴, verweist darauf, dass sie neben den Funktionen von Passage beziehungsweise gerichteter Durchquerung sowie als Ort für kommunikative Pausengestaltung durchaus eigenständige räumliche Qualitäten aufweisen können, die das Foyer auch „zum Feld experimenteller Aktivitäten“ (MEYER-BOHE 1998: 149) werden lassen. Verstanden als „nutzungsneutrale Zonen“ soll „der Raum nicht festlegen – Nutzungen befehlen –, sondern Möglichkeiten schaffen und so zum Spektrum verschiedener Handlungsweisen einladen“ (ebd.: 150).¹⁵

Neben der Eigenschaft, räumliche und visuelle Verbindung nach außen zu sein – die vor allem auf das ebenerdige Eingangsfoyer zutrifft – sind es die beiden von Meyer-Bohe implizit benannten Aspekte – der funktionalen Offenheit und Variabilität sowie der Bildung von räumlichen Zonen für verschiedene Aktivitäten –, die auch für aktuelle Initiativen eine Rolle spielen können. Für Theater-Foyers gilt zudem, dass die Gebäude zumeist an prominenter Stelle in urbanen Zentren platziert und traditioneller Weise tagsüber ungenutzt sind.

Das Projekt *Foyer Public* des Theater Basel als exemplarisch verstandener Versuch

Foyers und Eingangshallen sind auch in der Vergangenheit von Theatern und ihren Dramaturg*innen genutzt und bespielt worden, zum Beispiel für Diskussionen, bei Theaterfesten oder um in zeitlicher Nähe zur Aufführung Einführungen zu geben.

14 Schmitz hat diese Arbeit erwähnt und mich so darauf aufmerksam gemacht.

15 Selbst der *Neufert*, die Standard-Entwurfslehre, hält in der Ausgabe von 2022 für die Foyers fest: „In neueren Häusern werden die Foyerbereiche in Zeiten, in denen keine Vorstellungen stattfinden, der Öffentlichkeit geöffnet. (...) Weitere mögliche Funktionen des Foyers bei der Planung berücksichtigen, wie Ausstellungen und regelmäßige Theateraufführungen.“ (NEUFERT 2022, 417)

Seit kurzem gibt es allerdings auch — noch wenige — Initiativen aus den Theatern selbst, diese Räume anders und ganztags zu öffnen und zur Verfügung zu stellen. Das eingangs erwähnte Projekt des Theater Basel sei exemplarisch vorgestellt.

In der Spielzeit 2020/21 startete hier mit dem neuen Intendanten, Benedikt von Peter und dem Team, das Projekt ‚öffentliches Foyer‘, das ein programmatisch formulierter Teil der Hauspolitik werden soll und nach einer dreijährigen Erprobungsphase nun als Teil des Programms subventioniert wird.

Von Peter hatte in verschiedenen Interviews und Präsentationen dieses Projekt als eine wichtige Initiative zur Öffnung in die Stadt, zur Adressierung neuer Nutzer*innen/Publika, zur erweiterten Zugänglichkeit des Gebäudes und der Räumlichkeiten für unterschiedliche Formen des Arbeitens, Spielens, Versammelns und Präsentierens erläutert. Ein konzeptueller Aspekt war die Nicht-Programmierung oder Nicht-Kuratierung dieses Ortes durch das Theater selbst, wohl aber die Unterstützung der Aneignung und praktischen Nutzung durch Initiativen der Vermittlung, durch sogenannte *AskMes* als erste Anlaufstelle¹⁶ vor Ort und durch Involvierung von Mitarbeiter*innen aus verschiedenen Bereichen des Theaters. Eine weitere konzeptuelle Anforderung war die nicht-kommerzielle, nicht auf Konsum ausgerichtete Möglichkeit der Nutzung.

Bereits in der Vorbereitungszeit seit dem Sommer 2018 brachte von Peter seine Vision eines hierarchiefreien, offenen Raumes, in dem sich Publikum wie Theater selbst vermitteln und begegnen können, ans Haus. (...) Gemeinsam entwickelte ein interdisziplinäres (künstlerisches, administratives und technisches) Team unterstützt von der externen Organisationsberaterin Christina von Rotenhan (...) Theorien, Ideen und Fantasien, die durch die verschiedenen Blickwinkel der Mitglieder effizient in ihrer konkreten Funktionsfähigkeit und Realisierbarkeit bestimmt werden könnten. (ADAM 2021: 207)

Als eine erste Rahmenbedingung für das Projekt bleibt also festzuhalten, dass es einer ausführlichen Vorbereitungsphase bedarf, an denen die verschiedenen Bereiche des Betriebs und Hauses beteiligt werden. Es wurde zwar kein kuratorisches oder dramaturgisches Programm entwickelt, wohl aber Nutzungsregeln für die Räume, organisatorische und kommunikative Angebote an die Nutzer*innen,

16 „Es handelt sich dabei um eine Gruppe von 22 ehrenamtlichen Kolleg*innen, die in Kooperation mit dem Kompetenzzentrum für Freiwilligenarbeit der GGG Basel über deren Freiwilligenbörse gefunden wurden. Während der Öffnungszeiten sind sie jeweils zu zweit vor Ort. Sie sind verantwortlich für die freundliche Einhaltung der geltenden Regeln. Gleichzeitig beobachten sie das Geschehen und geben abteilungsintern Rückmeldungen für Korrekturen und Evaluation. Für heikle Situationen erhalten sie ein Deeskalationstraining.“ (ADAM 2021: 210)

die durch kontinuierliche Evaluierung ergänzt, überarbeitet, erweitert werden. Dazu gehört auch die Kontaktpflege zu interessierten Gruppen, zu (Noch-Nicht)Zuschauer*innen, zu Hochschulen. Um diese Aufgaben und Arbeiten leisten zu können und das Projekt im Haus zu verankern, wurde eine Vierte Sparte etabliert:

Um den gleichwertigen Stellenwert des Publikums (neben den drei künstlerischen Sparten) sowohl innerhalb des Theaters als auch in der äußeren Wahrnehmung klar zu verankern, organisiert sich rund um das *Foyer Public* strukturell die neue, eigenständige vierte Sparte Theater Public (neben Oper, Schauspiel, Ballett), die *Foyer Public* und Vermittlungsarbeit eint.“ (ADAM 2021: 209)

Eine ebenso wichtige Bedingung für die Konzipierung des Projektes waren die architektonischen und räumlichen Möglichkeiten und entsprechende Veränderungen, die Anja Adam – hier schon mehrfach zitiert und aktuell die Co-Leiterin der Vierten Sparte – unter der Überschrift „Den Raum leeren, um ihn zu füllen“ (ADAM 2021: 210) zusammenfasst. Das Foyer wurde zunächst in seinen ursprünglichen Zustand rückgebaut und Tageslicht wurde zugänglich gemacht.

Die dreistöckige Haupthalle des Foyers mit ausladenden Treppen ist ein markantes Merkmal der Architektur dieses 1975 eröffneten Hauses und auch in der Vergangenheit ist das Foyer als Spielort ausgiebig genutzt worden. Bereits vor der Eröffnung – die sich aufgrund fehlender Finanzen hinzog – wurde das Foyer zum Beispiel 1972 für ein überregional besuchtes John Cage-Konzert genutzt (PETRIN 2015); 1974 inszenierte Hans Hollmann eine berühmt gewordene Adaption von Karl Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* für das Foyer¹⁷. Diese Nutzung als außergewöhnlicher, variabler und räumlich vielfältiger Spielort setzte sich fort. Und das Foyer war von den Architekten durchaus auch so konzipiert:

Die angebotenen Räume offerieren verschiedene Grade räumlicher Ordnung: Im Foyer animieren die diagonale Treppenkaskade und die ‚Haus-im-Haus-Architektur‘ zu unkonventionellem Theater. (STADTTHEATER BASEL 1975: 710)

Oder wie die Architekten in einem Gespräch zum Rohbau 1972 formulieren:

Wir glauben, dass das Bürgertum ein legitimes Recht auf Selbstdarstellung hat. Wir versuchten dem im doppelten Sinne gerecht zu werden. Einmal durch die Wahl einer nicht alltäglichen Form und dann durch die Dimension des Foyers. Es ist eben nicht nur Pausenraum, sondern eine Art Nahtstelle zwischen Theater

17 Siehe dazu u. a. von Peter im Nachruf 2022: <https://www.theater-basel.ch/de/mediathek/abschiedhollmann>, 10.07.2023; Hans Hollmann – Biografische Daten: <https://landgraf.de/schauspiel/die-letzten-tage-der-menschheit/>, 10.07.2023.

und Stadt, ein Raum also, der auch tagsüber dem Publikum offensteht, in dem inszeniert werden kann, Ausstellungen und Versammlungen organisiert werden, kurz: ein Raum, den Theater und Publikum als Informationsmarkt nutzen. (NEUBAU STADTTHEATER BASEL 1972: 450)

Diese Überlegungen verbinden, was allgemein für die Theaterbauten der 1950er und 1960er Jahre festgestellt wurde, die Idee, einen räumlichen Rahmen für bürgerliche Selbstdarstellung zu schaffen, mit denen der Öffnung zu Stadt und zur Nutzung für verschiedene Aktivitäten am Tage. Überlegungen — hier von Architekt*innen formuliert — die an zeitgenössische Ideen zur ‚Kultur für alle‘¹⁸ erinnern.

Adam beschreibt wie als ein wesentliches Mittel das sehr groß dimensionierte Foyer, nun leergeräumt, mit recht einfachen und beweglichen Elementen und einem Beleuchtungskonzept in verschiedene Zonen unterteilt wurde, die jeweils Raumangebote für unterschiedliche Tätigkeiten machen (ADAM 2021: 212). Wie sich diese Aufteilung über die Zeiten des Gebrauchs verändert und erweitert hat, wäre eine interessante Frage, der ich hier nicht weiter nachgehen kann. Auf jeden Fall — und das kann als architektonische Bedingung für die offene Nutzung festgehalten werden — ist die Bildung von räumlichen Zonen, deren Ausstattung leicht zu verschieben ist, unter anderem da sie ja auch am Abend den Anforderungen des Auführungsbetriebs angepasst werden soll, eine wichtige Bedingung des Projekts. Neben diesen offenen Zonen in der sich über drei Stockwerke erstreckenden Haupthalle gibt es kleinere abgetrennte Räume. Unter anderem wird die Alte Billetkasse, die einen direkten Zugang zum Vorplatz hat, als Projektraum für bildende Künste angeboten (ADAM 2021: 212).

„Der Wunsch nach Permeabilität zwischen dem bestehenden Draußen und Drinnen zog und zieht sich als roter Faden durch sämtliche Überlegungen“, schreibt Adam und meint damit beides: die konzeptionelle Durchlässigkeit, die — aber so wird sie in einem Gespräch mit mir feststellen¹⁹ nicht einfach, ohne Kommunikationsanstrengungen, passiert — aber auch die architektonische, die durch die spezifische Weise, in der das Gebäude im Innenstadtraum platziert ist, von den Architekten evoziert werden wollte (STADTTHEATER BASEL, NN 1975: 707). Hans Hollmann, der als erster Direktor nach der Eröffnung des Hauses fungierte, beschreibt das so: „Das Spielen kann schon sehr früh beginnen, der Bau fängt nicht einfach an, sondern es führen von allen Seiten Flächen, Treppen und Plätze auf ihn hin.“ (HOLLMANN 1975: 714)

18 Siehe z.B. die in den 1970er Jahre Kreise ziehende Publikation des Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann, die den Titel *Kultur für alle* trug. Dazu auch: Büscher 2023.

19 Das Gespräch zwischen Anja Adam und mir fand im Oktober 2022 in Basel statt.

Diese Durchlässigkeit nach Außen findet in den Initiativen zur Neukonzipierung des Theaterplatzes und der Interventionen und Feste, die dazu stattgefunden haben und finden, an denen das Theater aktiv beteiligt ist, eine städtebauliche Ergänzung.²⁰ Ob und wie sich diese Veränderungen auf den öffentlichen Raum auswirken, bleibt zu beobachten.

Nicht zuletzt ist eine der Bedingungen, auf denen ein solches Projekt basiert, eine Freistellung und Ergänzung vorhandener Ressourcen sowohl auf personeller wie damit zum Teil natürlich verbundener finanzieller Ressourcen. Von der personellen Verbindung zur Freiwilligen-Organisation, die die AskMes stellen, war schon die Rede. Unterstützt wird das Projekt auch von verschiedenen kleineren und größeren Stiftungen und so gab es eine Drittmittel-Förderung für die drei Jahre der Pilotphase (ADAM 2021: 214).

Welche Gruppen und Individuen nutzen nun dieses Angebot und womit? Neben den Ruhe-, Lese- und Arbeitszonen ist es ein grundlegender Impuls, der auch durch die Großzügigkeit und die Ausstattung der Foyerzonen und -ebenen gefördert wird, Bewegung in die Räume zu bringen, sei es mit Aktivitäten von Kindern, in Kursen, in Sportangeboten wie Tischtennis oder — wiederholt und mit großem Anklang durchgeführt — als Dance Battles. Berichtet wird darüber hinaus von sehr unterschiedlichen Aktivitäten und davon, dass das Team *Foyer Public* eben doch auch Angebote kuratiert. Das Wochenprogramm wird auf Großleinwand projiziert.²¹ Ein komplett leerer Raum ohne jegliche Angebote — das hatte sich gezeigt — wird zunächst kaum angeeignet. Es bedarf dazu einiger Vorschläge, Ideen und aktiver Kooperation von Seiten des Hauses.

Für den ersten Zeitraum des Projektes bis zum Sommer 2022 wurde eine Evaluierung beauftragt, die auch wegen der zu Beginn noch geltenden Corona-Beschränkungen nicht sehr aussagekräftig in Hinblick auf zukünftiges Interesse sein dürfte.²² Auch ist die Frage offen, welche Adressat*innen erreichen solche Angebote? Kann man etwas sagen zu der Erweiterung oder Veränderung von sozialen Milieus, die sich — jenseits des bereits involvierten Theaterpublikums — den Raum/die Räume aneignen und sie nutzen?²³

20 „Zehn Basler Kulturinstitutionen haben sich in unmittelbarer Laufdistanz zum ‚Theaterplatz-Quartier‘ verbunden. Ihr Ziel: Die öffentlichen Plätze mitgestalten und gemeinsam beleben.“
Siehe: <https://theaterplatz-quartier.ch/>, 20.6.2023.

21 Diese Informationen entnahm ich einem im Mai erschienen Bericht von Anna Trümpy und Benedikt Wyss (der am Programm beteiligt ist): www.baselrundschau.ch/foyer-public-der-name-ist-programm, 05.07.2023.

22 Die Evaluation für die Saison 2021/22 wurde von Educult, einem in Wien ansässigen Verbund durchgeführt: <https://educult.at/forschungsprojekte/theater-public/>, 10.07.2023.

Als Hauptnutzergruppen — so aktualisierte Anja Adam meine Informationen im August 2023 — haben sich Familien mit Kindern, Schüler und Studierende sowie Vereine herausgestellt.

Adam verweist darauf, dass in der Recherche, die der Konzeption des Projektes vorausging, unter anderem das Pariser Kulturzentrum CENTQUATRE-PARIS zu einem positiven Referenzort wurde (ADAM 2021: 206–207). An diesem Beispiel ließen sich aber nicht nur Konzepte von programmatischer Offenheit und offen zugänglichem Raum studieren, die für dessen Rolle im urbanen Gefüge wichtig sind, sondern auch solche der Situiertheit und der Nachbarschaften, an die sich das Angebot wenden kann. Das zum städtischen Kulturzentrum umgebaute und umgewidmete Gebäude des ehemaligen städtischen Bestattungsunternehmens aus dem 19. Jahrhundert ist sehr groß (36.000 m²) und liegt im 19. Arrondissement von Paris. Es wurde 2008 eröffnet. In ihrem Buch, das die Einrichtung, den Bau und die Etablierung des Zentrums im Quartier reflektiert, berichten die beiden ersten künstlerischen Leiter Robert Canterella und Frédéric Fisbach von dem schwierigen und unbedingt notwendigen Ringen um die Akzeptanz der dort wohnenden und kleine Betriebe betreibenden Nachbar*innen. Sie beschreiben den migrantischen Anteil an der Bevölkerung, das Misstrauen der Anwohner*innen ihnen gegenüber und wie sie es unter anderem in Kommunikation mit den Quartiersräten vor Ort aufzuheben versuchten (CANTARELLA/FISBACH 2009: 98–116).²⁴ Das aktuelle Programm spiegelt verschiedene Nutzungs- und Angebots-Schwerpunkte des Ortes wieder: die Arbeit mit Künstler*innen unterschiedlicher Gattungen, auch in Residenzen vor Ort, die Bereitstellung von Räumen für Kurse und Gruppen verschiedener kultureller Aktivitäten, Aufführungen, Konzerte und Ausstellungen, Räume, die kommerziell genutzt werden für kleine Läden und Restaurants, Inkubator für neue Unternehmen im Kulturbereich zu sein sowie den Programmbereich *Le Cinq*, der sich explizit an die im Arrondissement Wohnenden richtet und von dem es heißt:

(...) ein Ort für die Anwohner*innen und lokale Gruppen, in dem die eigenen künstlerischen Arbeiten von jedem und jeder, individuell oder in der Gruppe, einen Platz finden und unterstützt werden und der so zur Entwicklung des kulturellen Lebens vor Ort beiträgt. (Übers. BB)²⁵

23 Die Ergebnisse einer weiteren Evaluierung werden im Herbst 2023 veröffentlicht — nach Abschluss dieses Textes.

24 Das alles fand zwischen 2005 und 2008 statt. Wie die soziale Situation und urbane Entwicklung heute aussieht, konnte ich nicht recherchieren.

25 „(...) espace destiné aux habitants et associations locales, accueille et accompagne les pratiques artistiques personnelles de chacun et chacune, en individuel et en groupe, et participe ainsi au

Das Gebäude umfasst einen großen, tagsüber frei zugänglichen Bereich — man könnte es auch als Foyer bezeichnen, allerdings in neuer Größenordnung.

Es sind die räumlichen Dimensionen und die großen unkuratierten Zwischenräume, die in transformierten Industrie- und anderen Bauten bei Umbau oder Re-Konstruktion entstehen können und die variable, vielfältige Nutzung ermöglichen oder fördern. Programmatisch prägnant ist die konzipierte Öffnung für die unterschiedlichsten kulturellen und künstlerischen Aktivitäten sowie die explizite Adressierung und Einbindung der Quartiers-Anwohner*innen.

Anders als bei Theaterbauten: architektonische, kuratorische und nachbarschaftliche Verhältnisse von Produktions- und Kulturzentren

Vergleichbare architektonische und auch nachbarschaftliche Verhältnisse wie sie im vorigen Abschnitt für das Pariser CENTQUATRE angesprochen wurden, gelten auch für andere Produktions- und Kulturzentren, zumeist in kleineren Dimensionen. Produktionszentren wie Kampnagel in Hamburg, PACT Zollverein in Essen, multikünstlerisch-kulturell genutzte Häuser, die oftmals in umgewidmeten und umgebauten Industrie-, Gewerbe- und anderen Funktionsbauten produzieren und präsentieren, befinden sich zumeist nicht in zentraler Innenstadtlage. Aufgrund ihrer Lage beziehungsweise Situierung haben sie dann Nachbarschaften, die nicht unbedingt zu denen gehören, die das Stadttheater im Stadtzentrum frequentieren.

Sie haben variabelere, modular zu bespielende, nicht auf alleinige Theaternutzung festgelegte Räume zur Verfügung, die man als ‚Monospace‘ verstehen kann in dem Sinne, wie Sabine Hansmann es in ihrer Untersuchung spezifiziert (HANS-MANN 2021). Entscheidend an diesem Konzept ist die Betonung des Prozessualen und der vielfältigen Aneignungsfähigkeit:

The monospace is a type of building, which due to its structural openness suggests a high level of flexibility and adaptability in use and thus emphasis the processual nature of architecture. Without a traditional separation of specific functions into separated rooms, the monospace questions ‘a strictly constructive idea of architecture’. (HANSMANN 2021: 203)²⁶

Beide Aspekte — der architektonische und der nachbarschaftliche, den man auch als topologischen (u. a. GÜNZEL 2007) beschreiben kann — gelten übrigens auch für

développement de la vie culturelle locale.“ Zit. nach der Website: <https://www.104.fr/pratiquer/le-cinq.html>, 20.6.2023.

26 Siehe auch Geipel/Hansmann 2021. Immer wieder wird in Überlegungen zu dynamischen Räumen und Architekturen auf den Text „Give me a gun and I will make all buildings move“ (LATOUR/YANEVA 2008) referiert.

viele der Interimsbauten, in denen die Stadt-, Staats- und Landestheater aktuell während der zahlreichen Sanierungsfälle von Theaterbauten spielen (u. a. BÜSCHER 2021).

Darüber hinaus können sich eine Reihe dieser Zentren auf ein Gelände erstrecken (Kampnagel) oder sind Teil eines Geländes, auf dem sich weitere kulturelle und künstlerische Einrichtungen befinden und ein umfangreicher Außenraum genutzt werden kann (PACT Zollverein)²⁷. Das erweitert die Möglichkeiten, Zwischenräume als Aktionszonen zu definieren und das Verhältnis von Innen und Außen neu zu konzipieren. Inwiefern diese räumlichen und topologischen Situationen tatsächlich für eine andere Form der Kuration und Programmierung sowie der öffentlichen Zugänglichkeit genutzt werden, ist eine en détail weiter zu untersuchende Frage. Dabei gilt es auch zu verfolgen, ob die räumlichen Verschiebungen – jenseits der temporären Öffnung/Erweiterung – zu nachhaltigen strukturellen Veränderungen führen, die von institutioneller Infrastruktur und Entscheidungsprozessen unterstützt werden.²⁸

Zum Beispiel: Kampnagel Hamburg

Seit Anfang der 1980er Jahre schon wurde das Gelände der ehemaligen Maschinenfabrik mit mehreren verschiedenen großen Hallen für künstlerische Nutzung angeeignet und dann umgebaut und eingerichtet. Gelegen im Hamburger Stadtteil Winterhude zieht das international renommierte Haus der performativen Künste viele Zuschauer*innen von auswärts an. Unter der aktuellen künstlerischen Leitung hat das Haus eine Öffnung in zweierlei Hinsicht praktiziert: zum einen eine räumliche Öffnung in den Außenraum durch die Anlage eines Gartens, der an den Osterbek-Kanal grenzt. Der Avant-Garten ist ein unentgeltlich und ganztags zugänglicher Ort, der während des Sommerfestivals bespielt wird und dessen Herzstück Migrantpolitan ist. Und dies verweist auf die zweite programmatische und kuratorische Öffnung, durch die sich auf dem Gelände Orte etablieren können, die es Communities zum Beispiel von Geflüchteten ermöglichen, kulturelle Projekte und andere Versammlungen durchzuführen. Amelie Deuffhard, die künstlerische Leiterin, schreibt dazu:

27 Für PACT haben wir das thematisiert in unserer diesbezüglichen Fallstudie: BÜSCHER / EITEL 2021.

28 Anja Adam hat das in Hinblick auf das Projekt *Foyer Public* im Gespräch sehr deutlich gemacht hat. Die Frage nach strukturellen Veränderungen und Veränderungen von Entscheidungsprozessen gilt aber auch für die Kunst-Institutionen jenseits des klassischen Stadttheaters. Die Untersuchung bleibt als Aufgabe für weitere Forschung.

Das Kampnagel-Gelände wird nicht als Umgebung passiv hingenommen, sondern als Raum aktiviert, um Austausch zwischen den Künstler*innen und dem Publikum zu provozieren. Hierfür werden unterschiedlichste Formate entwickelt wie der Sommer- bzw. Kunst-Avant-Garten, eine Sauna oder ein Pool, ein künstlerisch bespielter Hamam, lange Tafeln zum Festmahl für das Publikum, Installationen für Kongresse u. v. m. (...) Als Ankerpunkt für die Arbeit mit Communities seien die Eco Favela Lampedusa Nord und das Migrantpolitan, das sich aus ihr entwickelt hat, genannt. Beide waren und sind weiterhin offene, autonome Projekträume auf dem Kampnagel-Gelände. So werden ehemalige Geflüchtete zu neuen Pionieren einer internationalen diasporischen Szene. (DEUFLHARD 2023: 190–191)

In den kommenden Jahren wird Kampnagel saniert und baulich ergänzt. In diesem Kontext stellen sich erneute und erweiterte Fragen nach der Öffnung des Gebäudes, der Zugänglichkeit auch tagsüber und der größeren Anbindung an die direkte Nachbarschaft. Hier werden wiederum das Foyer und seine bauliche Öffnung, die das Gebäude auch mit dem Weg am Kanal verbindet und eine Durchquerung erlauben könnte, eine Rolle spielen, unter anderem dafür, dass der Gang durch das Foyer oder seine gezielte Nutzung eine unmittelbare und alltägliche Relation zu Nachbarschaften herstellen kann. Eine solche Öffnung soll auch in den baulichen Veränderungen der bestehenden Gebäudeeinrichtung — seiner ‚Entrümpelung‘ — eine Parallele finden, unter anderem indem Transparenz durch die Freilegung von Fenstern und das Hereinholen von Tageslicht möglich wird.²⁹

Im Zentrum der anstehenden Sanierung des Fabrikgebäudes steht die Suche nach verlorenen Raumdimensionen, die Reaktivierung der Transparenz des Gebäudes, die Wiederherstellung der Blickachsen, die Sichtbarmachung der Architektur und die Wiederherstellung von natürlichem Licht. (DEUFLHARD 2023: 192)

Die französischen Architekt*innen Lacaton & Vassal, die Umbau, Ergänzungsbauten und die bauliche Öffnung planen und ausführen werden, sind sowohl bekannt für nachhaltiges und ressourcenschonendes Bauen sowie äußerst respektvollen Umgang mit historischen Gebäuden („never demolish!“), für die Transparenz ihrer Architektur, die sie oftmals in Referenz zur Materialität von Gewächshäusern realisieren — mit der Betonung auf Tageslicht und Klimaausgleich — sowie für das, was sie mit „freedom of use“ bezeichnet haben (LACATON & VASSAL 2015).

29 Amelie Deuffhard hatte das dem Forschungsteam von *Architektur und Raum für die Auführungskünste* in einem Zoom Gespräch im Mai 2020 beschrieben.

Dimensionen variabler, offener Kunst- und Kulturbauten: Lacaton & Vassal

„The interiors of the collective buildings that Lacaton & Vassal realizes are also dominated by the idea that users need to have a lot of freedom to discover, appropriate or not use spaces.“ (FLORÉ 2018: 144) So schreibt Architekturhistorikerin Fredie Floré und fährt etwas später fort:

This office first and foremost develops architecture on the basis of a strong interest in (...) the multitude of relationships that can arise when various individuals or groups appropriate spaces temporarily. Rather than aspire to shape these relationships, the duo wants to create sufficiently open and stimulating spatial structures and conditions for intense and positive sociocultural interactions. (ebd.: 145)

Diese grundlegende Haltung, die sich in dem zitierten Titel „freedom of use“ zusammenfassen lässt, spiegelt sich auch in den Kulturbauten von Lacaton & Vassal, für die hier exemplarisch die vielfach gerühmte Rekonstruktion des Pariser Palais de Tokyo in zwei Phasen (2001–2012) sowie das neu gebaute multifunktionale Aufführungs- und Kulturzentrum Le Grand Sud Theater (Salle de spectacle polyvalente) in Lille genannt seien.

Für die erste Phase der Rekonstruktion des Palais de Tokyo schlugen die Architekt*innen vor

den Rohbauzustand des Gebäudes nach dem unvollendeten Umbau zu belassen. Die Zuspitzung der Entwurfsidee auf wenige große, lichtdurchflutete, wie Industriehallen wirkende Räume mit flachen Glasdächern, offenen Fachwerkträgern, freigelegten Betonstützen, Betonrippendecken und sichtbaren haustechnischen Einrichtungen ließ sich nicht nur mit dem äußerst knappen Budget vereinbaren, sondern bot nach Auffassung der Architekten genau den richtigen Freiraum für die Aneignung durch Künstler und Kulturschaffende. (...) Genauso wie der Stadtplatz [von Marrakesch, BB] sollte der Palais zum Ort des Durchgangs und der Begegnung, der räumlichen Freiheit und verschiedener Aneignungsformen werden. (BDA 2022: 8)

Die Realisierung dieses Konzeptes in der ersten Phase und die Erschließung weiterer großer Flächen in der zweiten Phase zeigen die verschiedenen räumlichen Bedingungen, die der (materiellen) Geschichte des Hauses folgen und die Strukturen öffnen, so dass sehr unterschiedliche Arten der Nutzung unterstützt werden – jenseits der einseitigen Festlegung auf museales Ausstellen. Auf der Website des international bekanntesten Architekturpreises, des Pritzker Preises, den Lacaton & Vassal 2021 erhielten, heißt es dazu:

Retreating from white cube galleries and guided pathways that are characteristic of many contemporary art museums, the architects instead created voluminous, unfinished spaces. These spaces allow artists and curators to create boundless exhibitions for all mediums of art within a range of physical environments, from dark and cavernous to transparent and sunlit, that encourage visitors to linger.³⁰

Wichtige Merkmale dieses rekonstruierten Gebäudes sind — wie hier formuliert — groß dimensionierte, architektonisch nicht eindeutig funktional definierte Räume, die die traditionell monokünstlerisch entworfenen Kunst-Gebäude (Theater, Opernhäuser, Konzertsäle, Museen) überschreiten. Das gilt auch und mit einem völlig anderen materialen und konstruktiven Zugriff für das multifunktionale Kulturhaus in Lille. Dessen unterschiedlich großen Säle lassen sich getrennt und in verschiedenen Konfigurationen zusammengeschaltet bespielen (durch ein System von großen Vorhängen und akustischen Falttüren)³¹ und nach außen hin öffnen. Ein großes Foyer mit mobiler Kasse und mobiler Bar öffnet seine Frontseite zum Garten hin. Neben der variablen Innenraumaufteilung und der räumlichen Offenheit ist das Besondere dieses Kulturhauses, das es sich auf vielfältige Weise in den Park — und damit das Quartier — einfügt und in die Fassade des oberen Stockwerks Gewächshäuser integriert sind:

The volume ‘disappears’ under the garden, and reveals only two facades:

- In the lower part, by sliding windows, 2,50 m high, that are fully openable
- In the upper part, the ETFE facades are composed of 2 m thick greenhouses (...).³²

Und dieser Garten wird ebenso wie andere kulturelle und künstlerische Aktivitäten als Angebot an die Anwohner*innen und lokalen Akteur*innen verstanden³³.

Derartige Dimensionen eines anderen Verständnisses von Kunst- und Kulturarchitektur sind Bedingungen und Angebote an eine erweiterte kulturelle Praxis. Deren Aneignung, Nutzung, Realisierung und damit auch stetige Veränderung im Gebrauch müssten — in Fortsetzung meiner Überlegungen — untersucht werden.

30 Zit. nach: <https://www.pritzkerprize.com/laureates/anne-lacaton-and-jean-philippe-vassal#laureate-page-2281>, 10.07.2023.

31 Siehe dazu die Beschreibung auf der Website von Lacaton & Vassal: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=73>, 10.07.2023.

32 Ebd.

33 Siehe dazu: <https://jardindugrandsud.wordpress.com/>, 10.07.2023. Über die Arbeit mit dem Garten und den Gewächshäusern gibt es dort auch eine Reihe von kurzen Filmen.

Das Foyer – Vertrauensbildende Maßnahmen: ein Projekt von zeitraumexit, Mannheim
Eine nochmals andere Perspektive als die bisher vorgestellten Projekte aus dem Bereich Kunst/Kulturzentren, die sowohl architektonisch wie das Programm betreffend zu den Großen gehören, bringt die Reihe *Das Foyer – Vertrauensbildende Maßnahmen* in die Beobachtungen ein, die Tine Voecks und Jan-Philipp Rossmann 2018–2020 für das Mannheimer Kulturzentrum zeitraumexit konzipierten und realisierten. Zwei Aspekte, die hier sehr viel deutlicher akzentuiert sind, als es bisher diskutiert wurde, sind einerseits der aus der zweifachen Bespielung des Ortes resultierende Doppelcharakter als Aufführungsort für Performances und als soziokulturelles Zentrum für das Viertel und andererseits aus dem Fehlen eines Foyers als Raum, der quasi durch den Innenhof ersetzt wird. Wie schon der Titel der Projektreihe nahelegt, wird Foyer unabhängig von der architektonischen Einrichtung als ein Raum und Ort des Zusammentreffens, der Versammlung, der Gespräche verstanden.

In der zusammenfassenden Publikation wurden eingangs solche Fragen formuliert, deren Untersuchung die Reihe von künstlerischen Interventionen und das abschließende Arbeitstreffen *Räume der Vermittlung* diente:

Das Experiment fokussiert die Erforschung von Eingängen zur eigenen Institution anhand atmosphärischer Wirkungen von Räumen und stellt die Frage: Wo und wie kann Vermittlungsarbeit an einem Ort stattfinden, der Performancekünstler*innen präsentiert und gleichzeitig soziokulturelles Zentrum ist? (...) Der Wunsch, Teil der Stadt und Teil des Viertels zu sein und das Fehlen eines Foyers sind weitere Ausgangspunkte (...): Es könnte ein produktiver Zwischenraum werden, der sich unterschiedlichen Interessen öffnet und zufällige Begegnungen beschützt und hervorbringt; das Foyer als ein Raum, der wechselseitiges Entdecken ermöglicht und Trennungen aufhebt statt sie vorzuführen. (VOECKS 2020: 4)

Jungbusch, der Stadtteil in der Nähe des Mannheimer Hafengebiets, in dem sich zeitraumexit befindet, ist ein stark migrantisch und von prekären Lebensverhältnissen geprägtes Viertel, das sich zunehmend zum Szeneviertel für Künstler*innen und Kreative wandelt³⁴. Das Kultur- und Kunstzentrum befindet sich seit 2007 in einer alten Getreidemühlanlage, die inzwischen denkmalgeschützt zum Zentrum eines städtebaulichen Entwicklungskonzepts für Kreativwirtschaft geworden war.³⁵ Insofern ist dieses Beispiel auch wegen seiner Lage/Situierung und

34 Das sagt zumindest der Wikipedia-Eintrag „Jungbusch“, der zuletzt im Mai 2023 bearbeitet wurde: <https://de.wikipedia.org/wiki/Jungbusch>, 10.07.2023.

35 Im Februar 2023 brannte ein großer Teil dieser historischen Anlage ab. Informationen dazu

den möglichen Adressat*innen eines als Kommunikations- und Versammlungsort verstandenen Foyers interessant. Für diesen Gebrauch steht dann vor allem Foyer III – der dritte Teil der Projektreihe –, der unter dem Titel *Gel Bak. Andiamo! – Familien*feier* stattfand.

Kommt, schaut, feiert! Das Foyer wird zum Wohnzimmer und Feierraum. Für Euch und die Personen, die Ihr Familie nennt. (...) Wir haben den Raum (gratis!) und eine lange Tafel für Geselligkeit. Ihr bringt alles Weitere und habt eine gute Zeit.

So heißt es im Programmfolder (zit. nach ZEITRAUMEXIT, o.J.: 21). Der Raum wurde einerseits als offene Werkstatt für Möbel- und Kunstproduktion und zum Tischtennispielen, andererseits für vielfältige und diverse Feiern der Nachbarschaft genutzt. Die Wände des Foyers wurden nach und nach zum Ausstellungsdisplay von Dokumenten und Relikten dieser Feiern. Nach den skulpturalen und szenografischen Interventionen der ersten beiden Foyer-Ausgaben³⁶ wurde der Raum nun durch die Nachbar*innen gestaltet, die ihn sich temporär aneigneten beziehungsweise aneignen konnten. Wie ein solches Raumangebot, das täglich und tagsüber zugänglich war und in dessen Vorbereitung und Durchführung Menschen aus der Nachbarschaft mit dem Hausteam zusammenarbeiteten, sich auf die Dauer entwickeln könnte, konnte nicht erprobt werden. Die Projektreihe, die auch zeigte wie im Kunstkontext Testräume für zukünftige gemeinschaftliche Nutzung geschaffen werden und die Bedingungen ihres Funktionierens erprobt und reflektiert werden können, mündete in das erwähnte Arbeitstreffen *Räume der Vermittlung* und wurde vorerst nicht wieder aufgegriffen.

Zwischenräume/Foyers als Schwellenräume – einige Fragen

In diesem Beitrag habe ich versucht, ein Panorama von Beispielen, historischen Aspekten und aktuellen Praktiken – sowohl programmatischen wie architektonischen –, die sich mit dem Foyer als funktional nicht eindeutig festgelegten Zwischenraum verbinden lassen, auszubreiten. Um diese kritisch in Hinblick auf

u. a.: <https://www.swr.de/swraktuell/baden-wuerttemberg/mannheim/ermittlungen-brand-kauffmannmuehle-mannheim-eingestellt-100.html> 10.07.2023; https://www.mannheimer-morgen.de/orte/mannheim_artikel,-mannheim-kauffmannmuehle-in-mannheim-nach-brand-faellt-denkmalschutz-weg-_arid,2064799.html, 10.07.2023.

36 Foyer I: *Holodeck Jungbusch*, gestaltet von Holger Nikisch (ZEITRAUMEXIT 2020: 9–12; Foyer II: *Das Deutsche – Eine Standortbestimmung*, gestaltet von Christoph Ernst (ZEITRAUMEXIT 2020: 14–18). Foyer IV war eine gemeinschaftliche Spieleentwicklung durch die Heidelberger Künstlerin Janet Grau, die aber unter Pandemiebedingungen online gespielt werden musste: www.zeitraumexit.de/veranstaltung/das-foyer-das-leben-spielen, 27.07.2023.

Fragen der Zugänglichkeit, der Öffnung und der programmatischen Durchlässigkeit zu befragen, habe ich einleitend drei miteinander verbundene Felder benannt, die zu untersuchen wären: die räumlich/architektonische Anlage mit der Raumordnung im Inneren und der Verbindung zwischen Innen und Außen; die Situierung und der Ort des Hauses und Geländes im urbanen Gefüge sowie die Nachbarschaften, an die sich eine erweiterte Adressierung richten könnte und als Drittes die kuratorisch-konzeptionelle Bespielung und die Öffnung hin zu einem Angebot der Nicht-Programmierung — inklusive infrastruktureller Veränderung der Institutionen.³⁷ Die Darstellung meiner Beispiele hat deutlich gemacht, dass nur in seltenen Fällen alle diese Felder ausreichend untersucht sind. Eine solche Untersuchung wird zudem immer eine Momentaufnahme bleiben. Oder: sie bezieht sich retrospektiv auf bereits abgeschlossene Projekte — wie im Fall des Projekts von zeitraumexit Mannheim.

Lassen sich die vorgestellten Initiativen für die Öffnung, Durchlässigkeit und für neue Arten von Zugänglichkeit — ausgehend von Kunsthäusern/Theatern — als das beschreiben, was verschiedene Theoretiker*innen in einem spezifischen Sinne als Schwellenräume verstehen? Können sie sich dahin entwickeln? Und unter welchen Bedingungen? Der in meinem Titel annoncierte Zusammenhang eröffnet solche Fragen und damit einen Kontext, der auf der anderen Seite — der möglicher Adressat*innen und Nutzer*innen — den konkreten Bedürfnissen, Anforderungen und Aktivitäten nachgeht, für die diese Räume genutzt werden wollen. Zentraler Aspekt für das Verständnis von Schwellenräumen ist es, die Schwelle nicht als Grenze, sondern als Übergang zwischen innen und außen zu verstehen, als einen Raum des Dazwischen, der Aushandlung ermöglicht.

Es ist die Schwelle, durch die die Grenze nicht nur überwunden, sondern bereichert wird. Mit der Schwelle wird die Grenze architektonisch zu einem Raum ausgebildet, der zwei Sphären zugleich angehört. (...) Über Schwellen werden der Austritt und der Zugang verzögert, kontrolliert, ritualisiert, sie werden als Situationen erlebbar. Die Kommunikation zwischen innen und außen wird gestaltet (...). Schwellen sind Räume des Übergangs, wir sind noch hier und schon dort, haben Anteil an beiden Sphären (...). (WOLFRUM/JANSON 2019: 86)

In dieser Weise beschreiben Sophie Wolfrum und Alban Janson die Schwelle und ergänzen an anderer Stelle, dass die Architektur der Stadt — wenn man sie als porös verstehen will — eine „Kunst der Schwellen“ (WOLFRUM/JANSON 2019: 93) ist. Übergang, Kommunikation, Dazwischen — diese Merkmale einer funktionalen

37 Siehe dazu Überlegungen in Büscher 2023 und der Bezug zu Vishmidt 2017.

Unbestimmtheit und architektonischen Öffnung können sowohl Bedingung sein für wie Resultat aus Aktivitäten, Aneignungen, institutionellen Verschiebungen und Veränderungen der Aufteilung des urbanen Raums. Die Durchlässigkeit und für alle gleiche Zugänglichkeit macht so verstandene Schwellenräume zu solchen, in denen politische und soziale Aushandlungen möglich sind. Stavros Stavrides hat diesem Verständnis und den darauf basierenden Analysen schon 2010 eine Publikation gewidmet: *Towards the City of Thresholds* (STAVRIDES 2010). Im Unterschied zu öffentlichen Räumen, die er als staatlich reguliert begreift, definiert er Schwellen als gemeinsame Räume (common spaces):

Gemeinsamer Raum wird durch partizipatorische Prozesse geschaffen, durch die Etablierung vergleichender und übersetzender Beziehungen bei gleichzeitiger Limitierung der Möglichkeiten, Macht zu akkumulieren. Daher neige ich dazu, über gemeinsamen Raum als eine Art Schwellen- oder Zwischenraum nachzudenken. (...) Sie sind durchlässig: Übergänge verbinden verschiedene Ebene des gemeinschaftlichen Lebens ohne deren charakteristische Merkmale zu entwerfen. (GEMEINGUT STADT, 2018: 26 ff).

Und so verbindet sich sein Verständnis von Schwellenräumen mit Porosität und wird zu einer politischen und sozialen Konstellation, die aktiv angeeignet werden muss/soll:

Urban porosity can redefine the city as a network of thresholds to be crossed, thresholds that potentially mediate between differing urban cultures, which become aware of each other through mutual acts of recognition and collaboration. Urban porosity can thus be the spatio-temporal form that an emancipating urban culture may take in the process of inhabitants reclaiming the city. (STAVRIDES 2007: 32, zit. nach WOLFRUM/JANSON 2019: 95–96)

Wenn ich hier Foyers als Zwischenräume, deren Nutzung in einem solchen Verständnis von Schwellenraum zumindest gedacht werden kann, beschrieben habe, so ist allerdings ein letzter und zentraler Aspekt in Rechnung zu stellen: alle die hier dargestellten Zwischenräume sind Bestandteil einer Institution, die eine spezifische Aufgabenstellung und juristisch, ökonomisch, (kultur)politische Verfasstheit hat, und für die sich als Ganze die Frage stellt: Wohin müssten sie weiterentwickelt werden, um sich dieser Idee anzunähern? Was zum Beispiel wären die (infra)strukturellen Bedingungen, unter denen Kultur- und Kunsthäuser Teil so verstandener Schwellenräume und Versammlungsorte werden können? Welches sind die Spielregeln und Entscheidungsstrukturen, wer handelt sie aus?

To be continued.

- ADAM, ANJA. „Das Foyer Public des Theater Basel“. In: Irena Müller-Brozovic und Barbara Balba Weber (Hg.). *Das Konzertpublikum der Zukunft*. Bielefeld 2021: 205–216.
- BDA (Bund Deutscher Architektinnen und Architekten) (Hg.). *Anne Lacaton und Jean-Philippe Vassal. Großer BDA-Preis 2020*. Berlin 2022.
- BLÜMLE, CLAUDIA UND JAN LAZARDZIG (Hg.). *Ruinierte Öffentlichkeit: zur Politik von Theater, Architektur und Kunst in den 1950er Jahren*. Zürich 2012.
- BÜSCHER, BARBARA. „Infra-Strukturen, Netzwerke und Plattformen. Räumliche und andere Dispositionen künstlerischer und kultureller Praxis“. In: *MAP media — archive — performance* #13, Oktober 2023, <https://perfomap.de/map/13/i/infrastrukturen>, 20.10.23.
- BÜSCHER, BARBARA UND VERENA E. EITEL. *PACT Zollverein. Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte*. Arbeitsheft #2 Produktionshäuser zeitgenössischer performativer Künste. Leipzig 2021.
- BÜSCHER, BARBARA. „Einstweilen im Dazwischen. Das Interim als Möglichkeit, andere Umgebungen zu erschließen und variable Räume zu erproben“. In: *MAP media archiv performance* #11, Februar 2021, <https://perfomap.de/map/11/temporaere-orte/das-interim-als-moeglichkeit>, 20.10.23.
- BÜSCHER, BARBARA. „1969 – 1964 – 2004 ... : Mobile Spielräume und urbane Paläste. Modellierung beweglicher Aufführungs-Architekturen“. In: *MAP media archive performance* #10, 2019, <https://perfomap.de/map/11/temporaere-orte/das-interim-als-moeglichkeit>, 20.10.2023.
- BÜSCHER, BARBARA. „Mobile Spielräume. Über den Zusammenhang von Architektur, Raumanordnung und Aufführungspraktiken“. In: dies. / Verena E. Eitel / Beatrix von Pilgrim (Hg.). *Raumverschiebung Black Box — White Cube*. Hildesheim 2014: 43–60.
- CANATARELLA, ROBERT UND FRÉDÉRIC FISBACH. *L'Anti-Musée*. Paris 2009
- CARLSON, MARVIN A. *Places of Performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca u.a. 1993.
- DEUFLHARD, AMELIE. „Be/Coming City. Performing Arts als Formate von Raumerkundung“. In: Sabine Brandt, Jörg Haspel und John Ziesemer (Hg.). *Sein oder Nichtsein? Theaterbauten in der Sanierung*. Berlin 2023: 187–192.
- DIECKMANN, FRIEDRICH. „Disparater oder integrativer Wiederaufbau? Erfahrungen mit der ‚dritten Semperoper‘“. In: Sigrid Brandt, Jörg Haspel und John Ziesemer (Hg.). *Sein oder Nichtsein? Theaterbauten in der Sanierung*. Berlin 2023: 83–91.
- EITEL, VERENA ELISABET. „Theater in Bewegung. Eine Befragung des „Architektonischen“ anhand mobiler und temporärer Aufführungsanordnungen“. In: *MAP media archive performance* #10, 2019, <https://perfomap.de/map/10/mobilitaet/theater-in-bewegung>, 20.10.2023.

- FLORÉ, FREDIE. „Thinking about Architecture from the Inside“. In: *Oase Journal* #101, Dezember 2018: 143–152.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA UND BENJAMIN WIHSTUTZ (Hg.). *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. Paderborn/München 2010.
- GEIPEL, FINN UND SABINE HANSMANN. „Über Hüllen und Werden“. In: Karin Krauthausen und Rebekka Ladewig (Hg.): *Modell Hütte. Von emergenten Strukturen, schützender Haut und gebauter Umwelt*. Zürich 2021: 277–305.
- GERWINSKI, JAN, STEPHAN HABSCHIED UND ERIKA LINZ. *Theater im Gespräch: sprachliche Publikumspraktiken in der Theaterpause*. Berlin 2018.
- GÜNZEL, STEPHAN (Hg.). *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld 2015.
- HANSMANN, SABINE. *Monospace and Multiverse. Exploring Space with Actor-Network-Theory*. Bielefeld 2021.
- HOFFMANN, HILMAR. *Kultur für alle*, Frankfurt/M. 1981.
- HOLLMANN, HANS. „Spielen im neuen Basler Stadttheater“. In: *Das Werk* 62, 1975: 714.
- KONEFFKE, SILKE. *Theater-Raum: Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980*. Berlin 1999.
- LAZARDZIG, JAN. „Homo Ludens, BRD. Zu Werner Ruhnaus Spielraumkonzeptionen“. In: *MAP media archive performance* #10, 2019, <https://performap.de/map/10/modellieren/homo-ludens-brd.-zu-werner-ruhnaus-spielraumkonzeptionen>, 20.10.2023.
- LACATON, ANNE UND JEAN-PHILIPPE VASSAL. *Freedom of Use*. Berlin 2015
- LATOUR, BRUNO UND ALBA YANEVA. „Give me a gun and I will make all buildings move“. In: Reto Geiser (Hg.). *Explorations in Architecture*. Basel 2008: 80–89.
- LIPENSKY, LAURA. *Dazwischen. Zwischenräume im mehrgeschossigen Wohnbau und deren Potentiale zur Förderung von Nachbarschaft*. Dipl. Arbeit TU Wien 2017, <https://repositum.tuwien.at/handle/20.500.12708/5065>, 10.07.2023.
- MACAULEY, GAY. *Space in performance: making meaning in theatre*. Ann Arbor 2008
- MEYER-BOHE, THOMAS. *Das Foyer als Zwischenraum, dargestellt in Beispielen zeitgenössischer Kongreßbauten*. Diss. Universität Hannover 1988.
- NAGEL, EVA-MARIA. „Aktivismus am Kunstort“. FAZ vom 03.06.2022, <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/frankfurt/dekolonialisiertes-theater-18080425.html>, 10.07.2023.
- „Neubau Stadttheater Basel: Architekten Schwarz & Gutmann BSA/SIA Zürich“. NN. In: *Das Werk* 59, 1972: 448–453.
- NEUFERT, ERNST. *Bauentwurfslehre*. Begründet 1936, weitergeführt von Professor Johannes Kister im Auftrag der Neufert-Stiftung in Zusammenarbeit mit Dipl.-Ing. Mathias Brockhaus, Dipl.-Ing. Matthias Lohmann und Dipl.-Ing. Patricia Merkel, 43. überarb. und aktualis. Ausgabe, Wiesbaden 2022.

- OLDENBURG, RAY. *The Great Good Place. Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and other Hangouts at the Heart Community*. New York 1999 [1989].
- PETRIN, SUSANNA. „Das Theater Basel ist wandelbar wie ein Schauspieler“. In: *Basler Zeitung* vom 10.12.2015, <https://www.bzbasel.ch/basel/basel-stadt/das-theater-basel-ist-wandelbar-wie-ein-schauspieler-ld.1724163>, 10.07.2023.
- PAUSCH, ROLF. *Theaterbau in der BRD. Zur Ideologiekritik des monofunktionalen Theaterbaus seit 1945*. Berlin 1974.
- REIJNDORP, ARNOLD. [Beitrag in der Diskussion vom 16.10.2004]. In: Philipp Misselwitz, Hans Ulrich Obrist und Philipp Oswald (Hg.). *Fun Palace 200X — Der Berliner Schlossplatz. Abriss, Neubau oder grüne Wiese?* Berlin 2005: 134–135.
- RUHNAU, WERNER (Hg.). *Versammlungsstätten*. Gütersloh 1969.
- SCHMITZ, FRANK. *Spielräume der Demokratie: Theaterbau in der Bundesrepublik Deutschland 1945–75*. Berlin 2022.
- SCHUBERT, HANNELORE. *Moderner Theaterbau: Internationale Situation*. Stuttgart 1971 „Stadtheater Basel: Architekten Schwarz + Gutmann“, o.N. In: *Das Werk* 62, 1975: 707–715.
- STAVRIDES, STAVROS. „Common Spaces: Die Stadt als Gemeingut“. In: Stavros Stavrides und Matthias Heyden. *Gemeingut Stadt*. Berliner Hefte zu Geschichte und Gegenwart der Stadt, Berlin 2018: 15–58.
- STRAVRIDES, STAVROS. *Towards the City of Thresholds*. (o.O.) 2010, <https://stavrosstavrides.com/2010-towards-the-city-of-thresholds/>, 10.07.2023.
- VISHMIDT, MARINA. „Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Towards Infrastructural Critique“. In: Hlavajova, Maria und Simon Sheikh (Hg.). *Former West: Art and the Contemporary After 1989*. Cambridge, MA 2017: 265–269.
- VOECKS, TINE. „Von Rasen, Rollen, Pausen und Wachsen. Zum Projekt *Das Foyer — Vertrauensbildende Maßnahmen*. In: zeitraumexit (Hg.): *Das Foyer — Vertrauensbildende Maßnahmen. Ein künstlerisches Forschungsprojekt zu Eingängen 2018–2020*. Mannheim 2020: 4–5.
- Werner Ruhnau: *der Raum, das Spiel und die Künste*. Katalog. Herausgegeben von Dorothee Lehmann-Kopp. Berlin 2007.
- WOLFRUM, SOPHIE UND ALBAN JANSON: *Die Stadt als Architektur*. Basel 2019.

Barbara Büscher, Professorin für Medientheorie/Intermedialität, lehrte bis zu ihrem Ruhestand 2022 an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Dort leitet sie seit 2017 gemeinsam mit Prof.in Dr. Annette Menting (HTWK Leipzig) das Forschungsprojekt *Architektur und Raum für die Aufführungskünste*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind u.a. Raum in Kunst-Anordnungen, Archivprozesse der Aufführungskünste, Medialität von Performance. Sie ist Mitherausgeberin des Online Journals *media – archiv – performance MAP* (www.perfomap.de).

Selbsternanntes Museum Nordwestbahnhof: Performatives Kuratieren als kollaborative Spurensuche

Michael Hieslmair und Michael Zinganel

Zur Erforschung des Nordwestbahnhofs, des letzten innenstadtnahen Logistik-knotens von Wien wurde im Gegensatz zu vorangegangenen reise-intensiven Projekten, die stichprobenartig mehrere Routen und Knoten in einem Transport-Netzwerk untersuchten, ein langfristigerer Ansatz an nur einem einzigen Standort gewählt: ein Projektraum am Wiener Nordwestbahnhof wurde zum Museum Nordwestbahnhof erhoben, das über Jahre als stationäres ethnografisches Sammelgefäß von Artefakten und Narrationen für eine kollaborative Geschichtsschreibung und in der Folge auch als primäre Quelle für performative Vermittlungsformate am Areal dienen sollte, in die jeweils auch Zeitzeug*innen miteinbezogen wurden und werden. Unter dem programmatischen Label *Tracing Spaces* ‚verfolgen‘ Michael Hieslmair und Michael Zinganel wortwörtlich handelnde Personen auf ihren mitunter weiten Wegen, re-konstruieren fragmentarische Geschichte(n), zeichnen in Kooperation mit diesen Expert*innen soziale und bauliche Transformationen sowie historische Ereignisse nach und spielen die künstlerischen Übersetzungen ihrer Recherche-Ergebnisse an genau denselben Transit-Orten an ihr Publikum zurück.

Der folgende Text beschreibt die Entwicklung des Projekts von seinem provisorischen experimentellen Beginn über dessen Konsolidierung bis hin zur Etablierung und beabsichtigten schleichenden Verstetigung: Er führt zu unterschiedlichen teils partizipatorischen künstlerischen Interventionen auf dem weitläufigen Areal, die jeweils unterschiedliche verdrängte Geschichten, bauliche Transformationen

und soziale Überformungen des Bahnhofsareals freilegen – von der Vernichtung der Fischpopulation der Donau während der Industrialisierung in den 1860er Jahren bis zur NS-Propaganda Ausstellung *Der ewige Jude* von 1938, die in Deportation und Massenvernichtung der jüdischen Bevölkerung endete. Insbesondere in der letzten der Interventionen verbindet sich die handlungsorientierte kuratorische Praxis bei *Tracing Spaces* mit Strategien einer *Forensic Architecture*, des gleichnamigen von Eyal Weizman am Goldsmith College in London gegründeten Forschungsinstituts, das für eine spezifische Forschungspraxis und -methode steht (SCHLIEBEN 2004: 100; WEIZMAN 2012).

Das Museum als Quelle künstlerischer Interventionen am Logistikareal

Seit 2015 betreiben Michael Hieslmair und Michael Zinganel unter dem Label *Tracing Spaces* einen Projektraum am Wiener Nordwestbahnhof – ursprünglich weil sie einen Arbeitsraum mit Logistikbezug suchten, um ihre Forschungen zu einem anderen mobilitätsbezogenen Thema vorantreiben zu können¹ (siehe HIESLMAIR UND ZINGANEL 2019). Inmitten eines Güterumschlagplatzes, dessen Ende bereits mehrmals angekündigt worden war, wurde schnell klar, dass sie sich in ein potentiell sehr ergiebiges Forschungsgebiet bewegt hatten, dessen Wissensträger*innen bald nicht mehr hier arbeiten würden: Die Arbeit über den Standort begann zuerst mit Video-Interviews mit den unmittelbaren Nachbar*innen, d.h. mit gerade noch vor Ort tätigen oder pensionierten Akteur*innen, die hier gearbeitet haben und die uns aus möglichst verschiedenen Tätigkeitsfeldern und Hierarchiestufen in großen und kleinen Betrieben ihre jeweiligen Einblicke in die jüngere Geschichte und die Transformation ihrer Arbeits- und Lebenswelt gewährten. Parallel dazu entstand mit Hilfe dieser Expert*innen des Alltags sukzessive eine Materialsammlung aus Artefakten, sowohl Geschenken wie Dauerleihgaben, die von uns mit historischem Dokumentationsmaterial ergänzt wurden. Publikum wurde durch niederschwellige Führungen über das Areal, die in der Regel mit Grillfesten endeten, generiert.

Der relative Erfolg dieser Veranstaltungen führte jedoch auch zu Problemen mit der Grundstückseigentümerin ÖBB, weil die Besucher*innen auf der Suche nach unserem Raum durch absichtliche und unabsichtliche Wanderungen über das

1 Michael Hieslmair und Michael Zinganel arbeiten seit 2005 gemeinsam an künstlerischen Forschungsprojekten über Routen und Knoten transnationaler Mobilität als Lebens- und Arbeitsräume eines, im Sinne von Homi Bhabha, vernakulären Kosmopolitanismus, deren soziale und räumliche Transformationen sowohl von Kontrollobsessionen mächtiger privater und supra-staatlicher Institutionen als auch von alltäglichen Taktiken der Raumeignung der Trickster, um den von Donna Haraway viel verwendeten Begriff aufzugreifen, in ihren prekären Arbeitsverhältnissen geprägt werden.

Logistikareal, auf dem zu dem Zeitpunkt noch Güterzüge und LKWs verkehrten, sich und andere zu gefährden drohten. Nachdem die Haftungsfrage unlösbar wurde und uns im Jahr 2020 von den ÖBB ein alternativer, von der Straße besser und sicher zugänglicher Raum angeboten wurde, beschlossen wir, uns aus dem Anlass der Übersiedelung symbolisch als Museum zu ‚institutionalisieren‘. Dem lagen mehrere Motive zu Grunde: Weil die ersthafte Auseinandersetzung mit der Geschichte des Ortes, den hier arbeitenden Personen und der Respekt vor deren Arbeits- und Lebenswelt unsererseits durch eine enorme Unterstützungsbereitschaft seitens der Logistikexpert*innen wertgeschätzt wurde, fühlten wir uns verpflichtet, ihre Beiträge zu dem Projekt symbolisch aufzuwerten, indem die von ihnen eingebrachten Wissenssorten eben nicht ‚nur‘ einen ‚Projektraum‘ sondern ein echtes ‚Museum‘ speisen. Zum anderen hat sich gezeigt, dass ein Museum gerade für ein kunstfernes Publikum einen bedeutend zugänglicheren Ort darstellt als jeder Projektraum (insbesondere, wenn dieser mit zusätzlich distinktiven Adjektiven oder Untertiteln ausgezeichnet wird). Von einem *Museum Nordwestbahnhof* werden regelmäßige Öffnungszeiten und Objekte zur Geschichte des Standortes erwartet. Unsere auf den ersten Blick vorsätzlich konservativ erscheinende Ausstellung mischt jedoch Dokumentation mit Fiktion und führt das Publikum von vermeintlich harmlosen Fischgeschichten über bautechnische Bahnhofs- und transnationale Logistikentwicklungen zu traumatisierenden, genozidalen Ereignissen des NS-Regimes (siehe KOGOJ 2012). Nicht zuletzt dient uns das Museum aber auch als Legitimation und Ausgangspunkt einer leisen mittelfristig angelegten Raumanewinung, die im Idealfall über die Abbruch- und Bauphase hinaus Bestand haben soll.

Der Nordwestbahnhof als Forschungsgegenstand und Spielort

1872 als letzter der großen Kopfbahnhöfe in Wien errichtet hat der Nordwestbahnhof – im Gegensatz zu allen anderen Bahnhöfen Wiens – seine Funktion als innenstadtnaher Umschlagplatz für den Güterverkehr lange erhalten, schien aber trotz seiner Größe und Bedeutung weitgehend in Vergessenheit geraten zu sein. Ausgerechnet 2022 im Jubiläumsjahr seines 150-jährigen Bestandes hat er seine endgültige Stilllegung und wird in naher Zukunft einem neuen Stadtentwicklungsgebiet für bis zu 15.000 neue Bewohner*innen und Nutzer*innen weichen müssen.

Initiiert und finanziert von einem privaten deutsch-österreichischen Konsortium, sollte die Hauptlinie der 1872 eröffneten Nordwestbahn das Rückgrat einer neuen Achse bilden, die die Industriegebiete Nordböhmens mit Wien und Dresden, Berlin sowie mit den Häfen in der Ost- und Nordsee verbindet (CZEIKE 1999: 418–19). Die Errichtung des Nordwestbahnhofs war Teil eines der größten Stadtentwicklungsprojekte, das sich zum größten gescheiterten Immobilienspekulationsprojekt der Österreichisch-Ungarischen Monarchie entwickeln sollte (HAIDVOGL UND

HAUER 2019: 340–342). Weite Teile des zweiten sowie des zwanzigsten Wiener Gemeindebezirks wurden durch massive Aufschüttungen trockengelegt, um sicheres Bauland für die Erweiterung des Nordbahnhofs, den gänzlich neuen Nordwestbahnhof und die Weltausstellung im Prater zu gewinnen. Die mehrfach verschobene erste Donauregulierung sollte Überschwemmungen verhindern und ein tiefes, mit Dampfschiffen befahrbares Flussbett und eine solide Uferbefestigung für neue Hafenanlagen ermöglichen. Das Bauland zwischen den Verkehrsbauten hätte mit Gewinn verkauft werden und damit ein Großteil der Investitionskosten ehestmöglich eingespielt werden sollen. Die zwei Bahnhofsvorhaben und die Weltausstellungsbauten 1873 wurden auch wie geplant fertiggestellt – und der Nordwestbahnhof durch die Ankunft des deutschen Kaisers eingeweiht. Aber dann folgte eine Katastrophe auf die nächste: schon in den ersten Tagen der Weltausstellung kam es zum Ausbruch der Cholera und eine Woche nach der Eröffnung brach der Aktienmarkt an der Wiener Börse völlig ein. Die Wirtschaft sollte noch Jahre benötigen, um sich zu erholen.

Seit seiner Errichtung wurde der Standort des Bahnhofsvorbaus – unmittelbar neben dem Nordbahnhof – mehrmals in Frage gestellt. Entgegen der ökonomischen und verkehrsplanerischen Regelbücher der jeweiligen Epochen, die ihn wiederholt wieder totgesagt hatten, zeigte der Infrastruktur-Knoten eine hartnäckige Resilienz: Immer, wenn er gänzlich obsolet erschien, sollte ihn ein Zufall am Leben erhalten. Während des NS-Regimes und während der russischen Besatzung war seine strategische Bedeutung von Relevanz, ab den 1960er-Jahren wurde er zu einem modernen multimodalen Güterterminal mit den ersten Containerkränen ausgebaut, von wo aus während des Kalten Kriegs Güter aus dem neutralen Österreich über den eisernen Vorhang exportiert wurden – bis in den Iran, Irak, den Arabischen Golf und Nordafrika. Erst ab Mitte der 1990er-Jahre zeichnete sich eine Abnahme des Güter-Umschlags ab, weil große private Unternehmen, die zunehmend auf LKW-Verkehr umstellten dafür tauglichere Verteilerzentren an der Peripherie der Stadt errichteten. Je mehr Ressourcen am Nordwestbahnhof frei wurden desto mehr kleinere Betriebe siedelten sich hier in den Hallen und/oder auf den Freiflächen zwischen ihnen an. Es begann eine sehr lebhafteste Phase von Zwischennutzungen – nicht aus dem Kunst- oder Kulturmilieu, sondern aus dem Milieu des Transportwesens selbst: offizielle und inoffizielle Import- und Exportumschlagsorte für Autoteile und Gebrauchtwagen, informelle Werkstätten, innerstädtische Busparkplätze, abgegrenzte Parzellen oder Wagenburgen für den Fuhrpark von Klein- und Kleinstunternehmen mit Migrationshintergrund. Parallel dazu entwickelte sich der Bahnhof vorübergehend zu einem Übungsgelände für Fahrschulen, die auch LKW- und Busführerscheine anboten (HACHLEITNER, HIESLMAIER UND ZINGANEL 2022).

Nordwestpassage: Ein Stationen-Theater

Zum Zeitpunkt der Aufführungen im Sommer 2019 wurden am Nordwestbahnhof mit seinen scheinbar verödenen Hallen und Rampen und den sich bereits der Re-Naturalisierung unterwerfenden Eisenbahn- und Industrie-Brachen immer noch Güter per Bahn und LKW umgeschlagen, wobei der Rückgang des Warenumsatzes und der Rückzug einiger großer Unternehmen nicht nur Möglichkeiten für neue interessante Zwischennutzungen durch Klein- und Kleinstunternehmer*innen aus der Speditionsbranche eröffnete sondern ebenso auch für eine parasitäre Nutzung durch uns: Unter dem Motto *Das Leben ist eine Zwischennutzung* konzipierten wir in Kooperation mit dem Theater im Bahnhof ein mobiles Stationen-Theater, das sich entlang bereits stillgelegter Geleise über die gesamte Länge des weitläufigen Areals erstreckte. Auf Basis eines Castings wurden mit ehemaligen und derzeit noch am Areal Beschäftigten, mit Bewohner*innen aus der unmittelbaren Umgebung sowie mit zu Bahnarealen Forschenden einzelne Szenen und Bilder erarbeitet, die sowohl unsere eigenen Recherchen als auch die jeweiligen Berufserfahrungen der Schauspieler*innen als Expert*innen ihres mitunter prekären Berufsalltags reflektierten.

Zur Markierung einzelner Szenen bauten wir unterschiedliche überdimensionale Objekte und zur Fortbewegung des Publikums von Szene zu Szene bedienten wir uns verschiedener Fahrzeuge, wie auf Schubkarren montierter Stuhlreihen, Klein-LKWs und selbstgebaute Draisinen, die in der Schlusszene ins Abendrot fuhren, während die Reflexionen des französischen Philosophen Jean Luc Nancy über das Unendliche „Immer schon (...) gemeinsam“ rezipiert wurden (<https://tracingspaces.net/nordwestpassage/>). Hauptattraktion war dabei das zwei Kilometer lange Areal, das vom Publikum – Passagiere und Stückgut zugleich – durch mehrmaliges Umsteigen und Umgeladen-Werden zwischen technischen und sozialen Infrastrukturen, er- und befahren werden durfte (siehe BIRGFELD, GARDE, MUMFORD 2015).

Fischgeschichten

Die Recherchen zur Vorgeschichte des Standorts als Auenlandschaft, Wasserweg und Lebensraum von Fischen, geborener wie ungeborener, die der Industrialisierung und Immobilienspekulation zum Opfer gefallen sind, animierten uns dazu, 2020 diesen Erstbewohner*innen des Bezirks einen thematischen Schwerpunkt in unserem Museum zu widmen: Zuerst sammelten wir auf Basis eines offenen Calls Fischgeschichten aller Art, Erzählungen und Artefakte für die Ausstattung unseres Museums. Dazu zählte neben der Dokumentation der weiträumigen Auenlandschaft und der nachhaltigen Zerstörung dieses Reproduktions- und Lebensraums der Fische auch die Geschichte der deutschen Firma Nordsee, die ab 1899 auf Ini-

tiative des Wiener Marktamtsdirektors Fische aus Bremerhaven mit der Bahn auf den Nordwestbahnhof transportiert und von hier aus auf die Wiener Märkte verteilt hatte, zuerst auf den Karmelitermarkt, dann auf alle Wiener Märkte, auf denen die Firma Nordsee stets den Marktstand in der besten Lage innehatte (NORDSEE 1999). 1920 hat die Nordsee am Nordwestbahnhof sogar eine moderne Fischfabrik errichtet, in der die Fische ab 1969 von eigens in Jugoslawien angeworbenen Gastarbeiterinnen verarbeitet wurden. Erst 1983 musste die Fischfabrik einem Container-Terminal weichen.

Zudem adaptierten wir den Eingang unseres Museums mit einfachen Mitteln so, dass er einem Schiffsdeck ähnlich wurde, das — so unsere Behauptung — ein Forschungsschiff darstellt, mit dem wir — wenngleich nur virtuell oder symbolisch —

Abb. 1

‚Grabmal‘ für die unbekanntten Fische Wiens auf den stillgelegten Bahngleisen — oder ‚Fischschwarm‘ auf der Rückkehr in deren (vor 1860) angestammtes Habitat.

Installation von Michael Hieslmair & Michael Zinganel (Tracing Spaces)

Foto: Wolfgang Thaler, 2021



über das Areal schippern um nach Geschichten zu fischen: Wer sich demnach mit oder auch ohne uns auf eine solche Reise begibt, begegnet beispielsweise einem Fischgrab. Neben einer Betriebstankstelle hinter dem Museum Nordwestbahnhof findet sich eine informelle Aussichtplattform, die einen weiten Blick über das Areal bietet: Auf den stillgelegten Bahngleisen des Frachtenbahnhofs, genau dort, wo sich früher das Fahnenstangengewässer, ein bedeutender Seitenarm der Donau befand, haben wir zu dessen Markierung Fische ‚ausgesetzt‘. Im Gegensatz zu einem Naturlehrpfad wollten wir hier nicht die große Diversität der Fische in Wien, sondern einen Fisch-Schwarm darstellen. Daher haben wir uns auf nur eine ikonenhaft vereinfachte ‚universelle‘ Fisch-Typologie eingeschränkt, wie sie Otto Neuraths und Gerd Arntz in den 1920er Jahren für ihre bildhaften statistischen Diagramme entwickelt hätten. Diese 100 identischen zweidimensionalen Fischtafeln zeigen — so eine mögliche Lesart — mit ihren Nasen jeweils schräg nach unten, in Richtung des Wasserspiegels des einstigen Donauarmes, als wollte der Fischschwarm unbedingt in sein ehemaliges Habitat zurückkehren. Die immer gleichen weißen abstrahierten Fisch-Abbilder könnten aber auch — in Analogie zu Soldatenfriedhöfen — als Grabsteine für die unzähligen unbekanntenen Donaufische interpretiert werden, die hier für die Industrialisierung der Stadt ihr Leben lassen mussten.

Am Ende der Tour begegnen wir dem ehemaligen Pfortnerhäuschen neben der Einfahrt ins Areal. Hinweise auf die mythologisch und kunsthistorisch wiederholte Rollenzuschreibung von Fischen, Mischwesen und Monstern aus der Urzeit, der Unterwelt oder dem Rande der Zivilisation nahe stehenden Lebewesen, wie sie beispielsweise auch in den Grafiken von Breughel dem Älteren und den Gemälden von Hieronymus Bosch zu finden sind, haben uns ermutigt, dem Ort eine lokale Mythengeschichte anzudichten: der Wiener Hausen, der wegen seiner enormen Größe und Hässlichkeit meist beschriebene und besungene Donaufisch, eine gepanzerte Ur-Form des Störs, mit dem schon immer Kinder verängstigt wurden, schien prädestiniert für diese Rolle als ortsspezifische Identifikationsfigur (KIRÁLY 2018).

Den kleinen allseitig einsichtigen Raum des Pfortnerhäuschen verwandelten wir in ein Hybrid aus Aquarium und Vitrine bzw. Operationssaal und Anatomie-Theater, in dem ein riesiges raumfüllendes, fischartiges Wesen aufgebahrt ist — mit geöffneter Bauchdecke und an intensiv-medizinischen Notversorgungsgeräten angeschlossen. Dieses Tier hätte — so unsere Behauptung — die Aufschüttungen von 1860 in einem Hohlraum unter dem Areal überlebt und wurde nun bei Probebohrungen schwer verletzt an die Oberfläche — und in unsere sorgenden Hände — gespült, noch unklar ob es ein liebes oder böses Monster ist, das wir hier sicherheitshalber vor militärischen, medizinischen, musealen Institutionen und dem Stadtmarketing zu schützen versuchen.

Diese Installationen sind zwar ohne Begleitung besuch- und lesbar. Die Vermittlung erfolgt jedoch vorrangig über Stadtwanderungen am Areal, vielfach in Form von performativer musikalisch und kulinarisch begleiteter Prozessionen mit zusätzlichen Expert*innen, die analog zu den Vertriebswegen der Fische über das Bahnhofs-Areal bis weit in die in die Stadt hinausreichen (siehe <https://tracingspaces.net/aufundzu/programm/>).

Baustelle einer forensischen Rekonstruktionsarbeit

Der Nordwestbahnhof war aber auch Ort politisch brisanter Zwischennutzungen: hier – an der Grenze der beiden Bezirke mit den höchsten jüdischen Bevölkerungsanteilen in Wien – wurde das Schicksal der jüdischen Bevölkerung Wiens durch

Abb. 2

1:1 Nachzeichnung der Umriss des Bahnhofsgebäudes mit zitathafter
Rekonstruktion der Einbauten für die Ausstellung Der ewige Jude 1938 am Ort
des Ereignisses, Installation von Michael Hieslmair & Michael Zinganel (Tracing Spaces)

Foto: Wolfgang Thaler, 2021



zwei kulturelle Produktionen markiert: 1924 als Drehort der (fiktiven) Deportation der Wiener Juden in dem Film *Stadt ohne Juden* und 1938 als Ausstellungsort der antisemitischen Propaganda-Ausstellung *Der ewige Jude* (siehe BRUNNER, STAUDINGER, SULZENBACHER 2018; BENZ 2011).

Um diese beiden Ereignisse in räumlich und zeitlich verdichteter Form vor Ort zusammenzuführen, hoben wir zuerst im Archiv den Grundrissplan der Einbauten für die Ausstellung aus, der 1938 zur Genehmigung der Veranstaltung bei der Stadt Wien eingereicht werden musste. Wir überlagerten den Plan dann mit den Umrisslinien der 1952 abgebrochenen Bahnhofshalle und zeichneten diese Überlagerung im Maßstab 1:1 auf dem Boden am Originalstandort nach. Um die Wirkung der Markierung zu verstärken, die Höhenentwicklung anzudeuten aber nicht in voller Höhe nachzustellen, errichteten wir ein niedriges Gerüst, das an Fundamentschalungen oder Baustellenabgrenzungen für Ausgrabungsarbeiten erinnert. Gleichzeitig stellten wir in abstrahierter Form die Umrisse eines Zugwaggons nach – an genau der Stelle, wo er während der Deportationsszene im Film zu sehen war. War die fiktive Deportation im Film von 1924 vorübergehend, so zeigte die verhetzende Wirkung der Ausstellung von 1938 ihre fatale Wirkung direkt im Realen: in Pogromen, Deportationen und Massenvernichtung.

Einer in den Kulturwissenschaften des 20. Jahrhunderts etablierten Interpretation zufolge ließen sich diese Ausgrabungen auf Sigmund Freuds Analogie von Archäologie und Psychoanalyse zurückführen, der zufolge sowohl die Arbeit der Archäologie als auch die der Psychoanalyse anhand kleiner Details Schicht für Schicht verdrängte Aspekte des Unterbewussten eines Individuums oder der Stadtgeschichte (des Unterbewussten einer Stadt) freilegen kann.² Freuds These wurde besonders wirkmächtig, weil sie unzählige Künstler*innen, die zu Stadtthemen gearbeitet haben, wie beispielsweise die Surrealist*innen, maßgeblich beeinflusst hat ebenso wie Drehbuchautor*innen und Regisseur*innen, aber auch den deutsch-jüdischen Philosophen und marxistischen Kulturkritiker Walter Benjamin in seinem *Passagenwerk*. Freuds These hat aber auch Robert Ezra Parks Denken geprägt, der in den 1920er Jahren die *Chicago School of Sociology*, die Geburtsstätte der modernen Stadtforschung, mitbegründet hat, oder den Architekturtheoretiker Peter Eisenman, der stadtarchäologische und mentale „excavations“ zur architektonischen Entwurfsgrundlage erhoben hat (BEDARD 1994). Nach einem aktuelleren Verständnis folgt diese Praxis den Prinzipien der *Forensic Architecture*, die anhand von Indizien politisch motivierte Verbrechen aus der Geschichte und Gegenwart in unterschiedlichen architekturnahen Darstellungstechniken fragmentarisch re-kon-

2 Siehe z.B. das Symposium „Freud’s Archeology“, das 2019 am Warburg Institute in London stattgefunden hat: <https://warburg.sas.ac.uk/node/3994>, 20.20.2023.

struiert: Der Begriff wurde von Eyal Weizman geprägt, lässt sich aber auf die Arbeit des Architekturhistorikers Robert Jan van Pelt zurückführen, der im Jahr 2000 als Gutachter im Prozess gegen den Holocaustleugner David Irvin auftrat und anhand von Plänen des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau und Spuren des Bestandes die Tötungsabsicht und -praxis nachweisen konnte (VAN PELT 2022). Im Fall von *Tracing Spaces* passiert diese öffentliche Beweisführung jedoch nicht im Gerichtssaal oder in großen internationalen Ausstellungen, sondern direkt am Ort der Recherche.

Den Nordwestbahnhof verstehen wir demnach auch als Tatort. Hier wurde nach der Rechtsauffassung des damals herrschenden NS-Regimes kein strafrechtlich relevantes Verbrechen begangen. Hier wurde kein organisierter Massenmord verübt. Hier wurde jedoch — nach unserem heutigen Rechtsverständnis — offenkundig rassistische Verhetzung betrieben und Verbrechen legitimiert, zu Verbrechen ermutigt oder direkt dazu aufgerufen.

Auch dieses Erinnerungsmal, die Nachzeichnung des Bahnhofsgebäudes mit der zitathaften Rekonstruktion der Einbauten für die Ausstellung *Der ewige Jude* im Jahr 1938, diente nicht allein als Skulptur, sondern vorrangig als Ausgangspunkt und Rahmen für eine Reihe von Veranstaltungen zur Rolle jüdischer Akteur*innen im Speditionswesen, deren Unternehmensstandorten am oder im Umfeld des Bahnhofs, zu Arisierung, erzwungener Emigration und Raub ihres Hab und Guts am Nordwestbahnhof während des NS-Regimes, in deren Rahmen auch der Film *Stadt ohne Juden* wiederaufgeführt wurde (siehe <https://tracingspaces.net/excavations/veranstaltungen-fuehrungen/>).

Stille Taktiken der Verstetigung

,15 vor statt 5 nach 12': Im Gegensatz zu den lautstarken Forderungen von Teilen des Kulturbetriebes nach Räumen für permanente kulturelle Nutzungen, die bei so gut wie jedem neuen Stadtentwicklungsgebiet in der Regel erst dann eingebracht werden, wenn die Bautätigkeit längst begonnen hat oder der neue Stadtteil kurz vor der Fertigstellung steht, verstehen wir dieses Projekt als eine frühzeitig einsetzende mittelfristig angelegte Taktik zur stillen Verstetigung unserer Anliegen: Zu diesem Zweck konnten wir uns Verbündete in Stadtverwaltung und ÖBB aufbauen, die unsere Tätigkeit über die Jahre beobachtet und wert zu schätzen gelernt haben. Wir hingegen haben gelernt, die Toleranzschwellen der Grundstückseigentümer*innen, richtiger: der Verwalter*innen vor Ort, auszuloten. Andernfalls wären die in diesem Text dargestellten Aktivitäten nie und nimmer realisierbar gewesen: So haben wir auf Empfehlung unserer Unterstützer*innen in der Bahngesellschaft das Projekt *Nordwestpassage* nicht als Theaterstück angemeldet, weil das auf einem aktiven Bahngelände nicht erlaubt hätte werden dürfen, sondern als mehrtägiges Filmshoo-

ting, was bei den Entscheidungsträger*innen als prestigeträchtig aber bezüglich der Haftung als risikolos erscheint. Die Installationen zu den *Fischgeschichten* und zu den *Excavations* haben wir ganz ohne Genehmigung realisiert. Wir haben sicherheitshalber auch nicht darum angefragt. Die jeweils sehr kurzen angekündigten Laufzeiten, die die Angst der Verantwortlichen vor Haftungsfragen minimiert haben, haben wir inzwischen um Jahre ausgedehnt. Die Installationen wurden alle bis heute nicht wieder abgebaut. Sie scheinen durchaus auf Wohlwollen, zumindest auf Toleranz und Duldung, zu stoßen.

Im Rahmen der bevorstehenden Transformation in ein Wohngebiet wird der aktuelle Museumsstandort mit Sicherheit erst als eines der letzten Gebäude am Areal abgebrochen werden. Er wird die kommenden Jahre auch von den ÖBB und der Stadtplanung als Informationszentrum für die Neugestaltung genutzt werden. Womöglich werden in der Übergangsphase und während des Abbruchs noch attraktivere Hallen oder Freiräume am Areal für kurzfristige Zwischennutzungen frei werden. Sollte, wie angekündigt, eine der alten Lagerhallen aus dem 19. Jahrhundert für kulturelle Nutzungen gewidmet werden, könnten wir unsere Sammlung einbringen ebenso wie unser Stammpublikum, das wir in der Nachbarschaft aufgebaut haben. Noch interessanter wäre es allerdings, wenn Spuren unserer Erinnerungsarbeit in die Freiraumgestaltung des Areals integriert werden könnten, indem Entscheidungsträger*innen in Verwaltung und Politik in der Stadt Wien sich ermächtigen, die Widmung mit inhaltlichen Auflagen zu verbinden bevor die Grundstücke vergeben werden und die Planung durch Bauträger*innen beginnt.

Conclusio – Selbsternanntes Museum Nordwestbahnhof

„Wir werden ein Museum“: Die performative Selbsternennung zum Museum als Behauptung führte im Sinne der Sprechakttheorie zu einer unumkehrbaren Verkettung von Handlungssträngen: die Verpflichtung gegenüber der — ursprünglich bei null beginnenden — Sammlung und mehr noch gegenüber den Leihgeber*innen und Beitragenden des Kollaborationsprozesses sowie der Erwartungshaltung eines anwachsenden, mehrheitlich nicht kunstaffinen Publikums, führte zu weit mehr Arbeit als angenommen oder beabsichtigt. Der an uns selbst gestellte Anspruch war, sowohl die Sammlungstätigkeit als auch die künstlerischen Übersetzungen zu großen Teilen partizipatorisch anzulegen und/oder diese Übersetzungen in Prozessionen über das Areal zu vermitteln. Jede dieser Wanderungen als Praxis von *Tracing Spaces* ermöglicht, vor allem auch durch immer unterschiedliche Routenwahl und die Expertise von Gäst*innen, kollaborative Spurensuche und Erinnerungsarbeit, potentielle Begegnungen mit weiteren Expert*innen des Alltags, die das Museum und zukünftige Touren um weitere Geschichten anreichern können. *Tracing Spaces* manifestiert die kollaborative Spurensuche im Museum als

geschlossenem Raum, der diese Schwerpunkte zusammenführt und ein audiovisuelles Quellenverzeichnis beinhaltet.

‚Wir sind jetzt ein Museum‘, wenn auch ohne Personal. Unsere Vorstellung und unsere Forderung für die Zukunft: ‚Wir bleiben ein Museum‘.

BÉDARD, JEAN-FRANÇOIS et al. (Hg.). *Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978–1988*. New York 1994.

BENZ, WOLFGANG. „Der ewige Jude“. *Metaphern und Methoden nationalsozialistischer Propaganda*. München 2010.

BHABHA, HOMI. „Unsatisfied: Notes on Vernacular Cosmopolitanism.“ In: Laura García-Morena und Peter C. Pfeifer (Hg.). *Text and Nation*. London: 2001: 191–207.

BIRGFELD, JOHANNES, ULRIKE GARDE UND MEG MUMFORD (Hg.). *Rimini Protokoll Close Up: Lektüren*. Hannover 2015.

BURGSTALLER, ROSEMARIE. „Verhöhnung als inszeniertes Spektakel im Nationalsozialismus: Die Propaganda-Ausstellung ‚Der ewige Jude‘“ In: Lucile Dreidemy, Richard Hufschmied et al (Hg.). *Bananen, Cola, Zeitgeschichte. Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*. Bd. 1. Wien, Köln und Weimar 2015: 346–356.

BURGSTALLER, ROSEMARIE. *Inszenierung des Hasses. Feindbildausstellungen im Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main und New York: 2022.

BRUNNER, ANDREAS, BARBARA STAUDINGER, HANNES SULZENBACHER (Hg.). *Die Stadt ohne*. Wien: 2018. Siehe auch: *Die Stadt ohne*.

<https://www.filmarchiv.at/digitorial/die-stadt-ohne/>, 09.07.2023.

CZEIKE, FELIX. *Historisches Lexikon Wien*. Bd.4. Wien 1999.

DE CERTEAU, MICHEL. *Die Kunst des Handelns*. Übersetzt von Ronald Voullié. Berlin 1988.

HACHLEITNER, BERNHARD, MICHAEL HIESLMAIR und MICHAEL ZINGANEL. *Blinder Fleck Nordwestbahnhof: Biographie eines innenstadtnahen Bahnhofsbereichs*. Wien 2022.

HAIKVOGL, GERTRUD und FRIEDRICH HAUER. „Die wachsende Stadtinsel. Die urbane Transformation der Donau-Auen in Leopoldstadt und Brigittenau.“ In: Zentrum für Umweltgeschichte (Hg.): *Wasser Stadt Wien. Eine Umweltgeschichte*. Wien 2019: 333–344.

HARAWAY, DONNA. „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.“ In: *Feminist Studies* Band 14 Nummer 3 / Herbst 1988: 575–599.

HIESLMAIR, MICHAEL und MICHAEL ZINGANEL (Hg.). *Stop and Go — Nodes of Transformation and Transition*. Schriftenreihe der Akademie der bildenden Künste Wien Bd. 23. Berlin 2019.

- HIESLMAIR, MICHAEL UND MICHAEL ZINGANEL. *Road*Registers. Aufzeichnungen mobiler Lebenswelten*. Wien 2017. Online unter: <http://stopandgo weblog.mur.at/publication/roadregisters-catalogue/>, 09.07.2023.
- KOGOJ, TRAUDE (Hg.). *Verdrängte Jahre. Bahn und Nationalsozialismus in Österreich 1938–1945*. Katalog zu der von Mimi Segal im Auftrag der ÖBB kuratierten Ausstellung. Wien 2012.
- MARSIGLI, FERDINANDO LUIGI. *Über die Donaufische* (Original von 1726 aus dem Lateinischen übersetzt). In: Edit Király und Olivia Spiridon (Hg.). *Der Fluss: Eine Donau-Anthologie der anderen Art*. Salzburg 2018: 40–44.
- NORDSEE GMBH (Hg.). *100 Jahre in Österreich (Nordsee) — 1899–1999*. Wien und Klosterneuburg 1999.
- RIMINI PROTOKOLL, CARGO SOFIA-X. *A Bulgarian truck-ride through European cities*, Konzept und Regie: Stefan Kaegi, Produktion: Goethe-Institut Sofia, Hebbel am Ufer Berlin, 2006.
- SCHLIEBEN, KATHARINA. „Kuratieren Per — Form. Überlegungen zum Begriff des Performativen die theoretische und terminologische Perspektive der Praxis.“ In: Maria Lind (Hg.). *Gesammelte Drucksachen. Kunstverein München Frühling 2002 — Herbst 2004*. Frankfurt am Main 2004: 98–100.
- SCHMELZL, WOLFGANG. *Lobspruch der Hochlöblichen weit berühmten Khünigklichen Stat Wienn in Österreich*. Wien 1548.
- VAN PELT, ROBERT JAN. *The Case for Auschwitz. Evidence from the Irving Trial*. Bloomington 2002.
- WEIZMAN, EYAL. *Forensic Architecture: Notes from Fields and Forums*. Kassel 2012.

Michael Hieslmair und Michael Zinganel, *Tracing Spaces*, arbeiten an Forschungsprojekten und künstlerischen Interventionen im und über öffentlichen Raum sowie an Ausstellungen, Publikationen und Vermittlungsformaten über Architektur, Stadt und transnationale Mobilität(en). Seit 2015 betreibt *Tracing Spaces* einen Projektraum am Nordwestbahnhof in Wien, wo eingebettet in das soziale Milieu der Logistiklandschaft sukzessive eine mehrschichtige multimediale Kartografie hier tätiger Akteur*innen und Unternehmen erstellt wurde. Jüngste Publikation: Hieslmair, Michael, Bernhard Hachleitner und Michael Zinganel. *Blinder Fleck Nordwestbahnhof. Biographie eines innenstadtnahen Bahnhofsareals*. Wien 2022.
<https://tracingspaces.net> / <https://tracingspaces.net/museum/>

Ruhr Ding(e): Territorien, Klima, Schlaf. Künstlerische Neuproduktionen für eine polyzentrische Landschaft

Britta Peters

Lässt sich eine gewachsene Stadt samt Kern und Peripherie mit einem Spiegelei vergleichen, hat man es bei der knapp 200 Jahre jungen Ruhrgebietsregion mit einem Rührei zu tun: Die ehemalige Industrieregion im Westen Deutschlands besitzt kein Zentrum. Auf einer ca. 4.400 Quadratkilometer großen Fläche tummeln sich insgesamt 53 Städte, deren territoriale Grenzen häufig unbemerkt ineinander übergehen. Von einigen Ausschlägen nach oben in den 1960er Jahren einmal abgesehen, bewegt sich die Einwohnerzahl dabei in den letzten Jahrzehnten konstant um die 5 Millionen-Marke herum. Allenfalls die historische Handelsroute Hellweg, heute die Autobahn A 40, die die größeren Städte Dortmund, Bochum, Essen und Duisburg miteinander verbindet, lässt sich als eine zentrale Achse beschreiben, die gleichzeitig als Sozialäquator die Region in einen wohlhabenderen Süden und einen vergleichsweise ärmeren Norden trennt.

Nach wie vor lassen sich dabei in den semi-urbanen Landschaften des Ruhrgebiets alle Gegebenheiten auf die Industrialisierungsgeschichte zurückführen: Eine Bevölkerung mit vielzähligen Migrationsgeschichten, schnell hochgezogener Siedlungs- und Städtebau auf der grünen Wiese, vorhandene und nicht vorhandene Verkehrswege. Letzte materielle Spuren zeugen bis heute von einstmals monströsen Industrieanlagen, die mit 100 Hektar Fläche größer als viele Kleinstädte waren. Wer überirdisch einmal die Verbindungen der verschiedenen zu einer Zeche gehörigen Schächte nachvollzieht, ahnt die Dimensionen. Einige dieser Industrieanlagen sind

— wie Bunker — kaum zu sprengen, andere, wie beispielsweise die Kokerei Kaiserstuhl in Dortmund, wurden schrittweise ab- und in China eins zu eins wiederaufgebaut.

Bergbau und Stahlproduktion haben die Landschaft weiträumig in Mitleidenschaft gezogen, auch davon berichtet die Metapher vom luftig geschlagenen Rührei. Die Region ist von einem regelrechten Netz aus Schächten und Stollen durchzogen, das unter anderem den Dortmunder Filmemacher Adolf Winkelmann 1981 zu seinem anarchistischen Film *Jede Menge Kohle* inspirierte: Auf der Flucht vor Gläubigern und einem spießigen Kleinfamilienleben in Recklinghausen entscheidet sich der Bergmann Katlewski nach einer Schicht einfach unter Tage zu bleiben und den vorhandenen Gängen immer weiter zu folgen, bis er eine Woche später vollkommen erschöpft in Dortmund überirdisch wieder auftaucht.¹

Zu den Ewigkeitslasten — an anderer Stelle euphemistisch als Ewigkeitsaufgaben bezeichnet — gehört auch die andauernde Abhängigkeit von hocheffizienten Pumpanlagen, die Flüsse aufwärts fließen lassen und knapp 40 Prozent der Fläche künstlich entwässern — würden sie abgeschaltet, stünden weite Teile unter Wasser.² Einige der Halden, in denen sich der Abhub aus den Minen verbirgt, schwelen in ihrem Inneren noch immer.³ Und zwischen alledem gibt es erstaunlich viel Grün. Zum Beispiel fünf große Revierparks im mittleren Ruhrgebiet zwischen Duisburg und Dortmund, entstanden zur Erholung der Arbeiter*innen — aber auch als notwendige Aufforstungsmaßnahme, um die Abholzung der Wälder als Brennstoff für die Industrie zu kompensieren.⁴

Kurz gesagt, handelt es sich um ein von den verkehrstechnischen, personellen und sonstigen Belangen der Industrie dominiertes Gebiet, das schon vor Jahrzehnten seine ursprüngliche Bestimmung verloren hat — und ungefähr ebenso lange nach einer neuen sucht. Was jedoch im Umkehrschluss keineswegs heißen soll, dass sich in der Zwischenzeit nicht auch Wesentliches geändert hat und es keine gestalterische Gegenwart gibt. Im Gegenteil, gerade aufgrund der prekären Ausgangssituation finden seit Jahrzehnten richtungsweisende Forschungen im Bereich Soziales, Ökologie und neue Technologien statt. Auch die gesellschaftlich tragende Rolle der Kultur, die sich insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg im

1 Adolf Winkelmann: *Jede Menge Kohle* (Deutschland 1981).

2 <https://www.bund-nrw.de/themen/klima-energie/im-fokus/steinkohle-ewigkeitslasten/>, 20.06.2023.

3 <https://www.bund-nrw.de/themen/klima-energie/im-fokus/steinkohle-ewigkeitslasten/brennende-bergbauhalden/>, 20.06.2023.

4 <https://www.ruhrgebiet-industriekultur.de/revierparks-im-ruhrgebiet/>, 20.06.2023.

Wiederaufbau und Neubau von zahlreichen Museen und Theatern widerspiegelte, wurde in den letzten Dekaden noch einmal durch neue Festivals und experimentelle Projekte bekräftigt.

Emscherkunstweg

Entscheidende Impulse für das neue Selbstverständnis der Region als Kulturstandort lieferten Ende der 1980er-Jahre die Internationale Bauausstellung *IBA Emscher Park* und die erfolgreiche Bewerbung des Ruhrgebiets als europäische Kulturhauptstadt *Ruhr.2010*. Im Gegensatz zum Kirchturmdenken der Städte und Kommunen stärkten beide Großereignisse das Bewusstsein für die geteilte Geschichte und eine mögliche gemeinsame Zukunft — ob als ‚Metropole Ruhr‘⁵, als Revier oder schlicht als Ruhrgebiet. Unter den vielen Transformationsmaßnahmen nimmt der Anfang der 1990er Jahre begonnene Emscherumbau eine zentrale Stellung ein. Und auch dabei handelt es sich um ein regionenübergreifendes Projekt, das viele Städte gleichermaßen betrifft.

Angesichts der rasant wachsenden Abfallmengen der Industrie, aber auch von den dazugehörigen Arbeiter*innen und ihren Familien, hatten weitsichtige Planer*innen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Entscheidung getroffen, die an den Seiten des Ruhrgebiets gelegenen Flüsse Ruhr und Lippe weitgehend von den Abwässern zu verschonen und diese stattdessen in die Emscher und ihre Zuflüsse zu leiten. In den mittleren Fluss also, der die Region von Dortmund-Holzwickede bis Duisburg-Dinslaken durchquert. Die große Menge Schmutzwasser führte schnell zu Hochwassern, Überschwemmungen und einer insgesamt verlangsamten Fließgeschwindigkeit, der man durch ein Beton-Flussbett und verschiedene Pumpwerke zu begegnen versuchte. Gleichzeitig bedeutete diese Maßnahme einen drastischen Einschnitt in das Ökosystem — wie man sich unschwer vorstellen kann.

Ziel des hoch-technologisierten und Milliarden-schweren, mit EU-Mitteln finanzierten Emscherumbaus ist es nun, diese offene Kloake in ein unterirdisches Kanalsystem zu überführen und das vorhandene Gewässer oberirdisch zu einem naturnahen Flusssystem umzubauen. Nach dreißig Jahren konnte die für den Umbau verantwortliche Emschergenossenschaft zu Beginn des Jahres 2022 stolz die Abwasserfreiheit verkünden, während sich die umgebende Landschaft zum Teil noch im Umbruch befindet.⁶

5 Um die Durchsetzung dieses Begriffs bemüht sich bis heute der Regionalverband Ruhr, wenngleich im Alltagssprachgebrauch ohne durchschlagenden Erfolg. <https://metropole.ruhr>, 20.06.2023.

6 <https://www.eglv.de/medien/ziel-erreicht-emscher-ist-jetzt-komplett-abwasserfrei/>, 20.06.2023.

In diesem größeren Kontext wurde auch die *Emscherkunst* ins Leben gerufen, eine temporäre Ausstellung, die den Umbau des Flusses Emscher von 2010 bis 2016 mit den Mitteln der Kunst begleitete und zunächst als Triennale umgesetzt wurde. Zum Teil nutzten die eingeladenen Künstler*innen dabei auch aus der Funktion gefallene technologische Bauwerke als Kunststandorte.

Für ihre Arbeit *Glückauf. Bergarbeiterproteste im Ruhrgebiet* zur ersten Emscherkunst-Ausstellung 2010 wählte die Künstlerin Silke Wagner die ehemalige Kläranlage Herne als Ausgangspunkt. Auf einem über 600 Quadratmeter großen Wandmosaik, dessen blau-weiße Farbgebung an die Fliesen der Waschkauen und Grubentücher der Bergleute angelehnt ist, erzählt sie auf der Außenhaut des Faulbehälters von der Protestbewegung der Bergleute im Ruhrgebiet. Das Wandbild zeigt die Eckdaten der Protestbewegungen, von dem ersten großen Massenstreik 1889 bis hin zum 2007 beschlossenen Ausstieg aus der Steinkohleförderung.

Abb. 1

Silke Wagner: *Glückauf. Bergarbeiterproteste im Ruhrgebiet* (2010)

Foto: Henning Rogge





Als ich Anfang 2018 mein Amt als künstlerische Leiterin von Urbane Künste Ruhr übernahm, war eine zentrale Frage, wie es mit der *Emscherkunst* weitergehen könnte, nachdem in den vorangegangenen Ausgaben der gesamte Fluss bereits in drei großen Abschnitten bespielt worden war. Neben Silke Wagners großem ‚Faulei‘ gab es entlang der Strecke bereits 17 weitere Skulpturen und Installationen von größtenteils namhaften Künstlern – tatsächlich überwiegend männlich – wie Tobias Rehberger, Tadashi Kawamata, Douglas Gordon (gemeinsam mit Olaf Nicolai) und Mark Dion. Davon ausgehend schlug ich vor, anstatt eine weitere temporäre Ausstellung zu veranstalten, den Bestand einer künstlerischen Revision zu unterziehen und ihn sukzessive durch weitere permanente Arbeiten zu ergänzen. Ende 2018 entschieden sich die beteiligten Kooperationspartner EmscherGenossenschaft, Regionalverband Ruhr (RVR) und Urbane Künste Ruhr der Idee zu folgen und gemeinsam unter dem Titel *Emscherkunstweg* einen dauerhaften Skulpturenpfad zu entwickeln.

Die Konzeption trägt dem fortgeschrittenen Emscherumbau inklusive dem Ausbau der angrenzenden Fahrradwege Rechnung und zielt auf eine Ergänzung der vertikalen Landmarken durch eine horizontale Verbindung von gut 80 Kilometern durch das gesamte Ruhrgebiet.⁷ Gleichzeitig wurde die Entscheidung für ein nachhaltiges Arbeiten mit dem Bestand – mit der vorhandenen Sammlung, wenn man so will – durch den komplexen Kontext begünstigt, mit dem wir es an der Emscher zu tun haben: Eine Umgebung, die sich ständig verändert und weiterentwickelt, ermöglicht es den bleibenden Werken, immer wieder neue Fragen aufzuwerfen. Der geografische und industriegeschichtliche Zusammenhang als roter Faden wird durch die Kunstprojekte akzentuiert, die neben dem bestehenden Kontext immer auch ihre eigene Logik, Kritik und Zeitlichkeit miteinbringen.

Nicht zuletzt erzählt der *Emscherkunstweg* die Geschichte des Ruhrgebiets explizit aus der Perspektive der Emscher, die nach Ansicht vieler Expert*innen aufgrund ihrer zentralen Rolle die eigentliche Namensgeberin der Region hätte sein

7 Als Landmarken gelten weithin sichtbare Wahrzeichen wie Halden, Fördertürme oder andere erhöhte Punkte, die zum Teil von Künstler*innen als Industriedenkmäler umgestaltet worden sind. Vgl. <https://www.baukunst-nrw.de/architektur-und-ingenieurbaukunst-routen/Region/Ruhrgebiet/29/Landmarken-Ruhrgebiet/>, 20.06.2023.

Abb. 2

Silke Wagner: *Glückauf. Bergarbeiterproteste im Ruhrgebiet* (2010)

Foto: Henning Rogge

Abb. 3

Julius von Bismarck: *Neustadt* (2021)

Foto: Henning Rogge



Abb. 4
Julius von Bismarck: *Neustadt* (2021) — Verladung
Foto: Heinrich Holtgreve

müssen. Alle seit 2010 in diesem Zusammenhang entstandenen Kunstwerke reflektieren in unterschiedlicher Form das Verhältnis von Kultur und Natur. Als rau-romantische Wegstrecke auf den früheren Verkehrswegen und entlang des ehemaligen Abwasserkanals kommt dem Projekt ein Alleinstellungsmerkmal zu, das die in der Bezeichnung Skulpturenpfad mitschwingende Gemütlichkeit auf interessante Weise konterkariert. Die Zwischenräume zwischen den Kunstwerken lassen sich dabei nicht wegdenken. Sie sind integraler Bestandteil des Gesamterlebnisses und tragen maßgeblich zu der faszinierenden Ausgangssituation bei.

Die erste neue Arbeit für den *Emscherkunstweg*, die nach einer gut dreijährigen Planungsphase im Mai 2021 eröffnete, stammt von Julius von Bismarck in Zusammenarbeit mit Marta Dyachenko und trägt den Titel *Neustadt*. 22 Skulpturen, installiert zwischen der alten Emscher, dem Fahrradweg und der Autobahn A 42 auf einer Freifläche beim Landschaftspark Duisburg-Nord, erinnern an verschiedene Bauten und Gebäudetypen, die im Ruhrgebiet seit dem Jahr 2000 abgerissen worden sind. Im Gegensatz zu den Stätten der Industriekultur berichtet die Miniaturstadt – mit

Ausnahme von einem Kraftwerk — von der anderen Seite der Industrialisierungsgeschichte: von Kaufhäusern, brutalistischen Wohnkomplexen aus der Nachkriegszeit, mit denen man dem großen Bedarf an Wohnraum gerecht zu werden versucht hatte, Kirchen, Bunkern, Volkshochschulen und öffentlichen Freizeitstätten wie Spaßbädern oder Diskotheken.

Somit ist ein Park entstanden, der quasi ex-negativo — als Spiegelbild dessen, was nicht mehr ist — Zeuge einer andauernden städtebaulichen Entwicklung ist. Die Gebäudemodelle sind entlang fiktiver Straßen angeordnet, um die Rationalität und Funktionalität früherer Siedlungsentwürfe des Ruhrgebiets zu zitieren. Die Materialität wurde, so wie der grob am Maßstab 1:25 angelegte Skalierungsfaktor der einzelnen Objekte, gebäudespezifisch entschieden. Die Skulpturen setzen sich hauptsächlich aus Beton und Edelstahl zusammen, beide in unterschiedlichen Qualitäten gegossen oder geflext und hier und da mit Plexiglas kombiniert. Das Repertoire der vertretenen Bauaufgaben entspricht den bei der Recherche am häufigsten angetroffenen Gebäudetypen, die im fraglichen Zeitraum abgerissen wurden.

Neustadt bedient dieselben Mechanismen der Erinnerung, wie das weltweit populäre Format verkleinerter Städte oder Länderparks in Form eines Mini-Paris oder Mini-Italiens. Statt den erklärten Sehenswürdigkeiten ist diese Anlage jedoch all den Gebäuden gewidmet, die aufgrund geänderter Vorstellungen von Schönheit und Gebrauch nicht überleben konnten. Der *Himmel der toten Häuser* schwebte lange Zeit als Arbeitstitel über dem Projekt. Die Installation macht anhand der Abstraktion die engen Verbindungen zwischen Skulptur und Architektur deutlich und fragt nach Kriterien für Abriss und Neubau. Als öffentliche Kunst, als kommunikativer Wahrnehmungsverstärker mit Aufenthaltsqualität, provoziert sie eine Beschäftigung mit dem eigenen städtebaulichen Umfeld, seiner Entstehungsgeschichte und den dazugehörigen Erfahrungen von Veränderung innerhalb der polyzentrischen Ruhrgebietslandschaft.

Ruhr Ding

Ergänzend zur Entscheidung für den permanenten Skulpturenpfad *Emscherkunstweg*, der die Region von Ost nach West verbindet, habe ich mit dem *Ruhr Ding* ein temporäres und durch die Region wanderndes Ausstellungsformat konzipiert, das sich weniger an einer geografischen Achse orientiert als an seiner jeweiligen thematischen Klammer. Nach dem *Ruhr Ding: Territorien*, das sich im Brexitjahr 2019 in der Mitte des Ruhrgebiets Fragen zu Identität und Verortung widmete, fand das *Ruhr Ding: Klima 2021* im ökologisch stärker belasteten Norden der Region statt. Inhaltlicher Ausgangspunkt war hier die Bandbreite zwischen sozialem Klima und globaler Erderwärmung sowie das Verhältnis zwischen ihnen. Mit dem *Ruhr*

Ding: Schlaf wandert Urbane Künste Ruhr 2023 in den landschaftlich attraktiveren, wohlhabenderen Süden des Ruhrgebiets und fokussiert vor dem Hintergrund neo-liberaler Ökonomien unsere Beziehungen zum Körper und zur Zeit.

In der Ausstellungsentwicklung selbst dient das gesetzte Thema vor allem als Orientierung für die Einladung der verschiedenen künstlerischen Positionen. Gleichzeitig werden ausgewählte Teile der Region gezielt mit bestimmten Fragestellungen in Verbindung gebracht. Dabei geht es weder um eine inhaltliche Vollständigkeit im Hinblick auf den jeweiligen Diskurs, noch darum, bestehende Thesen zu illustrieren. Vielmehr soll den Stimmen und ästhetischen Formulierungen der beteiligten Künstler*innen und Kollektive Raum gegeben werden. Sie sollen gehört, gesehen und als Teil einer gesellschaftlichen Auseinandersetzung wahrgenommen werden.

Der Realisierung der Arbeiten geht ein längerer Prozess der Orts- und Ideen-suche voraus. Mal entstehen Projekte für bestimmte Orte, mal suchen wir gemeinsam mit den Künstler*innen nach Räumen, die ein vorhandenes ästhetisches Interesse besonders tragen und prägen können. Das *Ruhr Ding* zelebriert als dialektischer Ausstellungszusammenhang die unterschiedlichen künstlerischen Positionen und die besonderen Qualitäten der verschiedenen Standorte. Die Wege zwischen den Projekten machen den Wechsel der Umgebungen deutlich und bringen sehr selbstverständlich inhaltlich genau die Kontexte mit ein, die auch für die Wahl der Räume und die Projektentwicklung entscheidend waren.

Insgesamt geht es vor allem darum, Zusammenhänge herzustellen: Zwischen Kunst und Leben, zwischen Projekten und ihren Standorten, zwischen Geschichte und Gegenwart, zwischen den beteiligten Städten untereinander und innerhalb der Region Ruhrgebiet allgemein. Der Titel des Formats weckt Assoziationen zum Alltagssprachgebrauch und dem Dingbegriff in der Philosophie – und trägt gleichzeitig ironisch dem grassierenden Ruhr-Branding in der Region Rechnung, von Ruhr-Bestattungen bis hin zur Metropole Ruhr.

Kunstprojekte im öffentlichen Raum beginnen lange vor dem Eröffnungstag. Unzählige Gespräche mit Nachbar*innen, Spezialist*innen und Behörden werden im Vorfeld geführt. Über die Recherche entstehen häufig langfristige Beziehungen, es wird diskutiert, und es findet Beteiligung statt. Gleichzeitig machen die Projekte

Abb. 5

Silke Schönfeld: *Family Business* (2021)

Foto: Daniel Sadrowski

Abb. 6

Silke Schönfeld: *Family Business* (2021), Filmstill





Abb. 7

God's Entertainment: *Cruise Tentare* (2023)

Foto: Henning Rogge

auf Orte aufmerksam und markieren sie nachhaltig. Einige Standorte werden durch die temporäre Nutzung als soziale Räume geöffnet, die auch nach der Ausstellung potenziell zur Verfügung stehen, wie etwa im Fall der ehemaligen McDonald's Filiale in Herne, die nach einer Installation zum *Ruhr Ding: Klima* nun häufiger als Versammlungsort angefragt wird.

Die Künstlerin Silke Schönfeld widmete sich in einer dreiteiligen Videoinstallation der Geschichte, Gegenwart und Zukunft der seit 2011 leerstehenden McDonald's Filiale in der Herner Innenstadt. Nachdem 1971 in Amsterdam die erste Filiale in Europa ihre Pforten geöffnet hatte, folgte bald auch das Ruhrgebiet: Die Herner Familie Vossen gab das eigene Traditionsgeschäft Spezialhaus Berns — Haus der Geschenke in der Herner Fußgängerzone auf und eröffnete im Sommer 1976 den ersten McDonald's der Region.

In ihrer Filminstallation kontrastiert Silke Schönfeld die Erwartungen und Hoffnungen, die mit dem Einstieg in das Franchise-Geschäft in den 1970er Jahren verbunden waren, durch die heutige Realität des Ladenlokals, dessen Mobiliar seit den

1990er Jahren fast unverändert geblieben ist. *Family Business* zeichnet die Entwicklung des Ortes nach – vom Haushaltswarenladen zum Schnellrestaurant und zu seiner zeitweiligen Nutzung als Bandproberaum. In drei filmischen Kapiteln werden die Geschichten des Ortes und seiner Protagonist*innen mit übergreifenden Themen verwoben, die die Region nach wie vor stark prägen: vom Strukturwandel und dem sich verändernden Arbeitsbegriff, über die Zukunft der Innenstädte bis hin zu der Bedeutung von Kultur für das Ruhrgebiet. Die Historie des Ladenlokals steht exemplarisch für die Idee der Amerikanisierung der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft und nicht zuletzt für das soziale Klima der Zeit um die Jahrtausendwende und den sich wandelnden gesellschaftlichen Vorstellungen von Konsum, Esskultur und Freizeitgestaltung.

Abb. 8

God's Entertainment: *Cruise Tentare* (2023)

Foto: Henning Rogge



Jede Edition des *Ruhr Ding* wird mit unterschiedlichsten Kooperationspartner*innen auf die Beine gestellt. Im Rahmen des *Ruhr Ding: Klima 2021* schloss die Bandbreite der beteiligten Institutionen unter anderem die Ruhrfestspiele Recklinghausen, das Heimatmuseum Unser Fritz in Herne und die Windsurfer*innen vom TuS Haltern am dortigen Silbersee 2 mit ein. Manche Projekte sind ohne die Mitarbeit von bestimmten Interessengruppen gar nicht umzusetzen, andere wiederum adressieren vor allem durch ihre Präsenz in hochfrequentierten Räumen ein zufälliges Publikum während der Ausstellungslaufzeit, wieder andere müssen gezielt aufgesucht werden.

Das *Ruhr Ding: Schlaf* bereiten wir unter anderem mit der Alten Dreherei / Haus der Vereine in Mülheim an der Ruhr vor, das zahlreiche Handwerker*innen, Sammler*innen und Hobbykünstler*innen unter einem Dach versammelt. Wir kooperieren aber auch mit dem von verschiedenen Kunstinitiativen ins Leben gerufenen Zentrum für Kunst und Technik Makroscope in Mülheim, inklusive dem dort ansässigen Museum für Fotokopie und dem Saalbau Witten, dessen eindrucksvolles, in Terrassen angelegtes Gebäude Teil einer Gesamtinstallation wird.

Das Wiener Künstler*innen-Kollektiv God's Entertainment setzt dafür eine begehbare, transparente Raumsulptur, die unverkennbar an einen Oktopus erinnert, an das in den 1970er Jahren entstandene Kulturzentrum für die Bewohner*innen der Stadt. Dem Inneren des Gebäudes verleiht die Gruppe die Anmutung eines Kreuzfahrtschiffes, inklusive Kabinenleben und einem Swimmingpool an Deck. Gleichzeitig ist jedes Detail der Installation eine präzise, künstlerische Setzung – und der Swimmingpool tatsächlich ein sehr schöner, handgetuftter Teppich.

Das Bild eines Oktopusses weckt vielfältige Assoziationen, von alten Seefahrtmythen bis zum Fußballorakel. Seit einigen Jahren ist es für viele sinnbildlich mit einem neuen Verhältnis von Mensch und Natur verknüpft. Das ‚tentakuläre Denken‘ steht – im Gegensatz zur rationalen Wahrnehmung mit den Fernsinnen Auge und Ohr – für ein emphatisches Einfühlen in die Welt mit allen Teilen des Körpers. Einen großen Anteil an dieser Entwicklung trägt Donna Haraway, Naturwissenschaftlerin, Feministin und postmodern geprägt, die die hochintelligente Spezies in ihrem jüngsten Buch *Unruhig Bleiben* als neue Vorbilder beschreibt: Oktopoden sind fluide, kreative und queere Geschöpfe. Da sie früh von den Eltern getrennt werden, bewahren sie keine Traditionen im konservativen Sinne (HARAWAY 2018).

Im Kontext der Ausstellung und bezogen auf das Thema Schlaf verkörpert die Metapher vom Kreuzfahrtschiff in den Armen des Oktopusses den Widerspruch zwischen dem Wunsch nach kalkulierbaren Abenteuern und absoluter Sorglosigkeit – den das Prinzip Kreuzfahrt zu befriedigen sucht – und der Offenheit für neue Erlebnisse und Beziehungen, die große soziale Kompetenz und Lernfähigkeit, die den Oktopussen nachgesagt wird. Während man letztere als wach und aufmerk-

sam beschreiben kann, steht die Kreuzfahrt für die leeren, selbstreferenziellen Bewegungen eines turbokapitalistischen Systems, von dessen Verheißungen viele träumen, das aber nur noch einige wenige reiche Menschen gut schlafen lässt, wenn überhaupt.

Sowohl das temporäre *Ruhr Ding* als auch der permanente *Emscherkunstweg* sprechen neben den Anwohner*innen der Region auch ein reisendes Kunstfachpublikum an, das über den Besuch und die unterschiedlichen Facetten der ortsbezogenen künstlerischen Auseinandersetzungen in vielfältiger Weise mit den Realitäten innerhalb der polyzentrischen Region konfrontiert wird. Beide Formate werden durch zahlreiche Gesprächsveranstaltungen, aber auch durch Literatur- und Musikabende vorbereitet und begleitet. Zusätzlich gibt es ein umfangreiches Vermittlungsangebot in Form von Radtouren, zum Teil in Kombination mit ÖPNV-Strecken, und Spaziergängen. Alle Touren sind so angelegt, dass das gemeinsame Erleben der Projekte im Kontext ihrer Umgebungen und Verbindungen im Vordergrund steht.

Für das künstlerische Arbeiten mit und im öffentlichen Raum erweisen sich die Dezentralität und Diversität der semi-urbanen Räume als überaus fruchtbarer Boden. Dem Gefälle zwischen Zentrum und Peripherie und seinen absehbaren Folgen wie Gentrifizierung auf der einen und vorstädtische Verödung auf der anderen Seite setzt das Ruhrgebiet ein demokratisches Raumplanungsmodell entgegen. Im Hinblick auf die Überlegungen zum Projekt von God's Entertainment und den Theorien von Donna Haraway kann man hier schon fast utopisch von einer ‚tentakulären‘ Situation sprechen, bei der die Intelligenz für die Region nicht zentral gesteuert wird, sondern als Schwarmleistung ihrer einzelnen Knotenpunkte entsteht — oder zumindest potenziell entstehen könnte.

HARAWAY, DONNA. *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän.*

Übersetzt von Karin Harrasser. Frankfurt/Main 2018.

Britta Peters ist seit 2018 Künstlerische Leiterin von *Urbane Künste Ruhr*. Zuvor realisierte sie im Team mit Kasper König und Marianne Wagner die Skulptur Projekte Münster 2017. Von 2008 bis 2011 leitete sie den Kunstverein Harburger Bahnhof. Peters hat international an zahlreichen Gremien, Veranstaltungen und Publikationen zum Thema Kunst im öffentlichen Raum mitgewirkt und als Gastprofessorin u. a. an der Kunstakademie Münster gelehrt.

Interventionistische digitale Kunstpraxis und der öffentliche Raum

Ein Gespräch zwischen Sarah Reimann (HAU Hebbel am Ufer, Berlin) und Marianna Liosi (Kunsthochschule Weißensee, Berlin)¹

Die beiden Gesprächspartnerinnen greifen theoretische Fragestellungen auf und zeichnen den Praxisansatz nach, die einer Kooperation zwischen dem HAU und dem Masterstudium Raumstrategien an der Kunsthochschule Weißensee zugrunde lagen, und erweitern sie um diskursive Kontexte. Im Rahmen der fünfmonatigen Kooperation sind Projektideen entstanden, die die Studierenden als Performances, Text-, Video- und Soundmaterial sowie Social-Media-Interventionen in einem extra für das Projekt gestalteten virtuellen Raum zeigten. Dieses Projekt *Digitale Raumstrategien* wurde für die Forschungsplattform HAU₄ konzipiert und dort vom 27. Februar bis 3. April 2022 gezeigt.

SARAH REIMANN: Das HAU Hebbel am Ufer ist ein internationales Produktionshaus in Berlin. Mit seinen drei Bühnen HAU₁, HAU₂ und HAU₃ produziert und präsentiert das HAU aktuelle künstlerische Positionen an der Schnittstelle von Theater, Tanz, Performance, Diskurs und Musik. Für HAU₄, die digitale Bühne, die mit der Spielzeit 2021/2021 ins Leben gerufen wurde, produzieren und präsentieren wir Projekte, die eigens für Online- oder hybride Räume entwickelt werden.

1 Das Gespräch fand im Juni 2022 in englischer Sprache statt. Übersetzung ins Deutsche von Sophie Spieler. Es griff Themen auf, die Sarah Reimann im Rahmen der Konferenz *Überschreiten und Übereignen* am 20. November 2021 in Wien diskutiert hatte.

Unsere kuratorische Strategie für diese Forschungsplattform umfasst sowohl tech-positive Projekte als auch Ansätze, die digitaler Technologie gegenüber kritisch eingestellt sind, sowie crossmediale Erzählformate.

Marianna, woher kam deine Motivation, eine Kooperation zwischen dem HAU4 und dem Studiengang Raumstrategien anzuregen?

MARIANNA LIOSI: Der Studiengang Raumstrategien an der Kunsthochschule in Weißensee beschäftigt sich mit künstlerischer Praxis im urbanen Raum. Während des Sommersemesters 2021 hielten der Künstler und Professor Nasan Tur und ich das Seminar *Politik der Selbstkonfiguration in herausfordernden Zeiten* als Teil des M.A. Raumstrategien. Dies war der kritische und pädagogische Rahmen, in dem wir die Untersuchung von künstlerischen und aktivistischen Praktiken im öffentlichen Raum online und offline entwickelten. Das Seminar ging von der Annahme aus, dass wir gegenwärtig in der so genannten digitalen Ökologie leben, einer Umgebung, in der sich die bisher geltenden Grenzen zwischen Medien, Subjekten und der physischen Welt auflösen.

In diesem Kontext ist die Erforschung einer Politik der Schwäche und der Militanz zu einem zentralen Thema der Debatte geworden, insbesondere in Zeiten der Krise. Nutzer*innen- Zuschauer*innen-Performer*innen — unabhängig davon, ob sie als Künstler*innen oder Bürger*innen agieren — können eine entscheidende Rolle spielen, wenn es darum geht, vorübergehende oder dauerhafte Veränderungen herbeizuführen, autoritäre Systeme zu hacken und Formen der Fürsorge zu praktizieren, die dazu beitragen können, den öffentlichen Raum zu verändern und neu zu gestalten. Während also die digitale Infrastruktur und ihre Politik insgesamt umstritten ist, können Formen der Militanz und der politischen Intervention in dieser Sphäre sich nicht nur entwickeln, sondern sind besonders notwendig, um die Perpetuierung der unterdrückerischen Logik zu verhindern.

S.R.: Ziel eures Seminars war es, aktuelle politische Transformationen und deren Auswirkungen auf die Kunst reflektieren. Nun haben wir es zurzeit mit zahlreichen, zum Teil ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Veränderungen zu tun. Wie seid ihr dabei vorgegangen?

M.L.: Natürlich waren die Herausforderungen der Pandemie physisch und emotional überwältigend, aber das Seminar zielte darauf ab, dieses Ereignis und seine Auswirkungen auf Individuen und Gemeinschaften in den Kontext anderer destabilisierender Umstände in der Welt zu stellen, so wie zum Beispiel Umweltkatastrophen, Kriege und so weiter. In diesem Zusammenhang wollten Nasan Tur und ich durch die Präsentation von Kunstwerken als Fallstudien und durch Lektüre aus verschiedenen Disziplinen eine Reihe von Themen erforschen, zum Beispiel

wie Körper und Gedächtnis Fiktion befördern, welche Rolle die Empathie im Zeitalter der Post-Wahrheit spielt, oder wie die Politik der Schwäche und der Militanz funktioniert — alles in Bezug auf technologische Geräte, soziale Netzwerke und formale Medien.

Inspiriert von dem Buch *Glitch Feminism. A Manifesto* (RUSSELL 2020) der Wissenschaftlerin und Kuratorin Legacy Russell wollten wir fragen, inwieweit die Online-Sphäre das Aufbrechen bestehender Formen erleichtert oder behindert und inwiefern sie ein Terrain für die Schaffung neuer Möglichkeiten bietet. Zum Beispiel denke ich dabei an die Möglichkeit, abseits von staatlich kontrollierten Medien zu agieren, und an die Möglichkeit, sich international zu vernetzen, wodurch Bewegungen eine große Kraft bekommen können. Aber ich denke auch an die Möglichkeit, dass sich Individuen neue Identitäten schaffen und die Grenzen überschreiten können, die die Physikalität des Körpers setzt. Was wäre, wenn wir als Nutzer*innen das Scheitern online als Mittel des Widerstands verkörpern?

In diesem Rahmen verfolgte unser Seminar gemeinsam mit dem HAU₄ das Ziel, die Hyperzugänglichkeit des digitalen Raums zu nutzen, um künstlerische Projekte zu schaffen, die in der Lage sind, die systematische patriarchalische und diskriminierende Dynamik zu bekämpfen, die auch im digitalen Bereich existiert — insbesondere in Bezug auf Körper, Geschlecht, Identitäten, wirtschaftliche Machtstrukturen und Nachhaltigkeit.

S.R.: Ja, weil sich bestehende diskriminierende Strukturen auch im virtuellen Raum fortsetzen, ist es eine wichtige Frage von HAU₄, wie es gelingen kann, digitale Tools so weiterzuentwickeln, dass sie nicht Unterdrückungsformen wie Rassismus, Sexismus und Ableismus reproduzieren. Indem wir am HAU₄ z. B. im Rahmen von Forschungs-Residencies neue virtuelle Räume bauen, möchten wir den Angeboten der Tech-Konzerne und Social-Media-Plattformen alternative Visionen gegenüberstellen und die Teilhabe diverser Gemeinschaften ermöglichen.

Zentrale Motivation für die Gründung der digitalen Bühne HAU₄ war die Feststellung, dass der digitale Wandel zwar in der Gesellschaft omnipräsent ist, die performativen Freien Künste sich ihm jedoch bislang verhältnismäßig wenig gewidmet haben. So initiierte HAU-Intendantin Annemie Vanackere 2018 das erste Festival der Reihe *Spy on Me*. Diese Festivalreihe entwickelte sich von einer kritischen Bestandsaufnahme gegenüber den Auswirkungen von Big Data auf die Gesellschaft und unser Verhalten und Begehren zu einem Programm, in dem wir aktiv mit Künstler*innen ‚künstlerische Manöver für die digitale Gegenwart‘ suchen. So lautet der Titel des zweiten Festivalprogramms, das wir im März 2020 in wenigen Tagen von einem analogen in ein Online-Festival umwandelten. In diesem Jahr hat unsere HAU-Kollegin Margarita Tsomou ein Gespräch mit Legacy Russell geführt,

in dem sie uns, ebenso wie euch, wichtige Impulse gegeben hat.² Russell schrieb in ihrem oben angeführten Text u.a.:

Die ständige Präsenz des Glitch erzeugt einen willkommenen und geschützten Raum, in dem man Neues ausprobieren kann. Glitch Feminismus verlangt ein Besetzen des Digitalen, als Methode des Weltenbaus. So können wir die Chance nutzen, um neue Ideen und Ressourcen für eine permanente (R)Evolution der Körper hervorzubringen, die unweigerlich schneller und beweglicher sind als die AFK Sitten und die Gesellschaften, die sie produzieren, welchen wir offline unterworfen sind. (LEGACY, 2021: 19)

M.L.: In dieser Hinsicht teilte unser Seminar mit dem *Spy on Me*-Festival das Interesse daran, das Internet als einen zeitbasierten Bereich zu untersuchen, der durch eine räumliche Ortsungebundenheit und eine strukturierte Dynamik der Interaktionen zwischen den Zuschauer*innen und Darsteller*innen gekennzeichnet ist, sowie zwischen ihnen, den Inhalten und dem Gerät selbst. Das Digitale wird nicht als subalternen Raum des Analogen betrachtet, der durch bestimmte Normen geregelt wird. Durch Russells Ansatz betrachteten wir das Scheitern als einen Akt der Subversion. Die Autorin konzentriert sich insbesondere auf ein digitales Produkt, den Glitch, als Fehler, als „Vehikel der Verweigerung“, als „Strategie der Nicht-Performance“ (zit. nach RUSSELL 2020: 23). Der Glitch wird zu einer Instanz, durch die intrinsisch autoritäre Modelle von Geschlecht, Identität und Körper in Frage gestellt werden können. Die Fehlfunktion und die Schwäche werden zu Grauzonen, in denen sich die feministische Regeneration und Metamorphose von Körpern sowie die Entstehung neuer Identitäten ausbreiten können.

S.R.: Ja, die Beschäftigung mit den progressiven, durch Technologie freigesetzten Möglichkeiten der nicht-ortsgebundenen Kommunikation ist zentral, denn, wenn wir Kunst im digitalen Raum produzieren, kommen wir automatisch in einen öffentlichen, politisch umkämpften Raum. Besonders wichtig finde ich außerdem Russells Verständnis des digitalen Raums als Erweiterung des traditionellen Aktivismusfelds. In ihrem Vortrag stecken für mich zwei Gedanken: Einerseits eine Wahrnehmung der Welt, in der nicht zwischen analogem und digitalem Raum unterschieden wird, wie es sehr treffend der Künstler Caspar Weimann vom *onlinetheater. live* für sich formulierte: „Alles, was ich analog mache, ist gleichzeitig auch digital, weil ich die ganze Zeit Zugang zum Internet habe und alles, was ich digital mache, ist gleichzeitig auch analog, weil es mein Begleiter des Alltags ist, dieses Telefon.“ (WEIMANN 2020, <https://vimeo.com/422353485>, 20.07.2023).

2 Siehe dazu: <https://www.hau4.de/legacy-russell-glitch-feminism/>, 20.07.2023.

Andererseits schärft Russell den Blick auf die Machtstrukturen, die sowohl offline als auch online bestehen, und macht damit deutlich, dass beispielsweise die Kritik an bestimmten Online-Aktivitäten nicht dazu führen sollte, den digitalen Raum als Möglichkeit insgesamt abzulehnen. Für diesen Ansatz steht besonders die Arbeit des Kollektivs *dgtl fmnsn*, mit dem das HAU eng zusammenarbeitet. Die Mitglieder beschreiben ihre Praxis wie folgt:

Die vierte Welle des Feminismus – eine Welle, die den feministischen Aktivismus in den Online-Raum verschiedener Social-Media-Plattformen verlagerte – brachte mit den Hashtags #blacklivesmatter, #fridaysforfuture und #metoo eine bahnbrechende Veränderung in der Verbreitung von Informationen und der Kommunikation zwischen Feminist*innen auf der ganzen Welt. Diese Bewegungen sind abhängig von den Funktionalitäten dieser Plattformen und den jeweiligen Technologien, die sie zum Funktionieren und oft auch zum Nichtfunktionieren bringen. Wir schaffen Erfahrungen und versuchen, gemeinsam mit dem Publikum über den technologischen Status quo und unsere Bedürfnisse und Ressourcen darin zu reflektieren. Wir glauben, dass wir Technologien nur dann besser verstehen können, wenn wir uns ihnen nähern und sie in die Hand nehmen. (*dgtl fmnsn* in einer Email an Sarah Reimann, 28.06.2022)

Verfolgt man diesen Selbstermächtigungsansatz, so ist es elementar, nicht mehr nur auf der Bühne über das Internet zu sprechen, sondern mit und in ihm künstlerische Projekte umzusetzen und so den digitalen Raum als gleichwertigen Bühnenraum zu etablieren. Der Organisationssoziologe Timon Beyes, der 2021 das dritte *Spy on Me*-Festival eröffnete, beschrieb diese Entwicklung wie folgt: „Das Digitale wird nicht auf der Bühne dargestellt, als digitales Medium, sondern es wird Teil der Funktionsweisen von Theater.“ (BEYES 2021, <https://www.hau4.de/timon-beyes-calculated-communities>, 20.07.2023)

M.L.: Mit seiner Feststellung, die Erfahrung des Flows, in dem Digitales und Analoges koexistieren, sei Teil der Theatererfahrung, markiert Beyes eine Porosität der Sphären, die während der Pandemie extrem deutlich wurde. Im Kontext der dramatischen physischen Begrenzungen, Mobilitäts- und Kontakteinschränkungen hat die digitale Sphäre sich und ihre spezifische Architektur, ihre Ästhetik und ihre Regeln offengelegt und jede*n gezwungen, sie zu betrachten und sich mit ihr auseinanderzusetzen. Das Virtuelle hat also nicht nur seine ganze Realität gezeigt, trotz des Vorwurfs, dass das Virtuelle fake ist, nicht authentisch. Vielmehr wurde es zu einer idealen, archetypischen Welt, in der die Menschen eine Existenz führen konnten, die anderswo verboten war, z.B. in der Gemeinschaft zu sein, zu trauern, Unterhaltung zu suchen, Ausstellungen zu besuchen, in Clubs zu gehen und so

weiter. Wenn ich also die Pandemie als Glitch, als Systemfehler betrachte, hat der Modus der Nicht-Performance die Kontinuität sozialer Interaktionen, die Durchführung von Ritualen und die Stärkung menschlicher Bindungen garantiert. Sarah, auf welche Weise nähert sich das digitale Theater den Körpern und den Sinnen?

S.R.: Zuerst möchte ich sagen, dass wir unter digitalem Theater nicht verstehen, eine Aufführung durch einen Live-Stream in den digitalen Raum zu übertragen. Wir verstehen darunter digitale Formate, die performative Strategien mit den Eigenlogiken digitaler Medien neu kombinieren oder mit Mitteln arbeiten, die aus anderen Bereichen bekannt sind, wie beispielsweise dem Storytelling im Game Design.

M.L.: In diesem Sinne erinnere ich mich an das *Blacktransarchive* der Künstlerin und Spieleentwicklerin Danielle Brathwaite-Shirley, die im November 2021 im HAU zu Gast war, als emblematisches Beispiel. *Blacktransarchive* ist ein interaktives Archiv, „das gemacht wurde, um Schwarze trans Menschen, unsere Erfahrungen, Gedanken und Gefühle zu speichern und in den Mittelpunkt zu stellen (...), um uns zu erinnern, auch wenn wir Gefahr laufen, ausgelöscht zu werden“³. Es ist wie ein Videospiel aufgebaut, in dem man sich von einem Raum zum anderen bewegen kann, wobei die eigene Identität der Benutzenden „bestimmt, wie man mit dem Archiv interagiert und worauf man Zugriff hat“. Direkte Fragen zur Privatsphäre der Nutzer*innen, wie z. B. zu ihrer sexuellen Orientierung, die von der Vorherrschaft der weißen, patriarchalen, männlichen, heterosexuellen Perspektive auf das Geschlecht erzeugt wird, werden gestellt. Entsprechend ihren Antworten sind die Nutzer*innen in der Navigation des Archivs eingeschränkt, bleiben auf einer Ebene des Spiels stecken oder können auf bestimmte Bereiche nicht zugreifen. Das zwingt die Nutzer*innen dazu, ihre sexuelle Orientierung zu überdenken und so eine Reihe von Diskriminierungen empathisch zu erfahren, denen Schwarze trans Menschen systematisch ausgesetzt sind.

S.R.: Wichtig für eine gemeinsame Erfahrung ist die Übertragung der leiblichen Ko-Präsenz. Damit meine ich, wie ich trotz physisch getrennter Räume die sich gegenseitig bedingende Wechselbeziehung zwischen den Akteur*innen erfahren kann. Im Theatersaal entsteht diese zwischen den Schauspieler*innen und dem Publikum und zwischen den jeweiligen Gruppen untereinander. Das gemeinsame Erleben durch die Anwesenheit unserer Körper ist hier bestimmend. Wie können wir uns also auch im digitalen Raum verbinden? Wie spüre ich mich? Wie spüre ich

3 BRATHWAITE-SHIRLEY, DANIELLE, *Blacktransarchive*, 2019, <https://blacktransarchive.com/>, 20.07.2023.

die anderen? Da wir nicht zusammen körperlich anwesend sind, kann das gemeinsame Zuschauen, bei dem wir die Reaktionen unserer Sitznachbar*innen spüren, nicht im Fokus stehen. Um dennoch eine Verbindung aufzubauen, laden wir im Rahmen von HAU4 zu interaktiven Formaten ein, in denen die Grenzen zwischen Macher*innen und Publikum verschwimmen – wie beispielsweise bei Workshops, Hackathons oder Messenger Games. So schaffen wir mittels gemeinsamer Aktivität eine Gemeinschaft. Dass alle Anwesenden Anteil an der künstlerischen Arbeit haben, wird so nicht nur in wenigen Ausnahmen bewusst, wie es bei einer Theateraufführung ist, sondern dieses Bewusstsein ist die Grundlage des ganzen Projektes. Hinzukommt, dass – meinen Erfahrungen nach – mir meine eigene sinnliche Wahrnehmung am stärksten bewusst ist, wenn ich mich mit anderen verbinde, wenn ich etwas sage oder tue und mir geantwortet wird. Auch wenn in der virtuellen Welt nur ein Avatar von mir auftaucht, ist in solchen kollektiven Live-Situationen mein physischer Körper stark involviert. Ich spüre Begeisterung oder Aufregung genauso stark wie in einem Gespräch mit einer Person, die physisch neben mir sitzt.

M.L.: Zwei der Punkte, die du erwähnt hast, interessieren mich besonders. Der erste ist die Interaktion und somit die Gestaltung von Strukturen, die mit Alltags-technologien zur Beteiligung einladen. Das Video *Lost Ghosts* (2022) von Jongbin Park und Jae-Pyung Park, das anlässlich von *Digital Spatial Strategies*⁴ noch in Arbeit war, erforscht diesen Aspekt. Die Künstler*innen stellen den Betrachtenden die Frage „Was hast du verloren?“. Das Video beginnt mit einer Anleitung, wie man eine Theaterbühne an einem persönlichen Ort aufbauen kann. Über einen QR-Code starten die Zuschauenden ein Stück auf dieser privaten Heimbühne, das sie zu einem Spaziergang durch eine gemischte virtuell-urbane Umgebung führt, in der sie auf ihre jeweiligen Verluste stoßen (zum Beispiel Heimatstadt, nächtliches Umherwandern, Optimismus usw.). In Krisenzeiten wurde der Verlust als verbindende, gemeinsame Situation verstanden und erforscht.

Der zweite Punkt, der mich interessiert, ist wie eine Ko-Präsenz der Körper online geschaffen werden kann. In diesem Zusammenhang stelle ich die Frage, welche dem Digitalen eigenen Mechanismen – neben der inneren Struktur des Geräts – in der Lage sind, Empathie, Gemeinschaftssinn oder gemeinsame Absichten zu schaffen? Die Frage, ob Partizipation gestaltet werden muss oder ob sich die Benutzer*innen/Betrachter*innen ohne eine Struktur, die sie notwendigerweise anleitet, einbringen können, ist in der bildenden und darstellenden Kunst auch im analogen Bereich seit langem eine viel diskutierte Frage.

4 *Digitale Raumstrategien*, 27 Februar – 3 April 2022. <https://www.hau4.de/en/weissensee-kunst-hochschule-berlin-hau/>, 20.07.2023.

Angesichts der Eigenheiten des Digitalen sind zwei Fragen wesentlich. Können empathische Bindungen bei der Fragmentierung der Ko-Präsenz von Raum, Zeit und Körper überhaupt gegeben oder möglich sein? Und kann im Rahmen dieser Desintegration die so genannte Multitude, das Ergebnis der Fragmentierung von Gemeinschaft, als Evolution von Gemeinschaft betrachtet werden? Diese Fragen stehen in engem Zusammenhang mit den Konzepten des digitalen affektiven Raums und insbesondere mit der Art und Weise, wie Empathie, Affekte und Emotionen ausgedrückt werden, sowie mit der Bindung zwischen den Nutzer*innen durch die digitale Sphäre. Bei der Beobachtung des Online-Verhaltens der Nutzer*innen während des Arabischen Frühlings prägte die Wissenschaftlerin Zizi Papacharissi den Begriff der affektiven Öffentlichkeiten, um „vernetzte Öffentlichkeiten zu definieren, die durch Gefühlsäußerungen mobilisiert und verbunden, identifiziert und potenziell getrennt werden“ (PAPACHARISSI 2015: 5). Sie äußerte, dass die Technologie zwar die Fähigkeit hat, die Nutzer*innen zu vernetzen, dass aber ihre Geschichten, die durch Beiträge in sozialen Netzwerken entstehen, in der Lage sind, sie zu verbinden und zu binden. In genau diesem Rahmen von Vernetzung, Online-Kollektivität und Verbundenheit entfalten sich auch die Überlegungen des Wissenschaftlers Andrew Hoskins zum Begriff der Multitude, auch wenn er diese Gedanken in Bezug auf den Einfluss der digitalen Technologien und Medien auf das Gedächtnis entwickelt. (HOSKINS 2018)

Ich denke insbesondere an zwei Kunstwerke, die auf der so genannten „enträumlichten Gemeinsamkeit“ (THOMPSON 1995: 231) beruhen und die über technologisch vermittelte Erfahrung als Mittel zur Empathie-Schaffung nachdenken sowie die Kritik an Mobilität und geopolitischer Marginalisierung ansprechen. Das erste ist eine von dem kubanischen Künstler und Aktivist Luis Manuel Otero Alcantara geschaffene Serie von Performances und Videos mit dem Titel *Indian Summer Diary*, 2016⁵. *Indian Summer Diary* entstand aus der persönlichen Erfahrung des Künstlers, dem zweimal das Visum verweigert wurde, als er zu Art Residencies in Toronto, Kanada, eingeladen wurde. Als Reaktion darauf simulierte er ein zehntägiges Programm von Aktivitäten, die stattdessen in einer Privatwohnung in Havanna stattfanden. Täglich wurde ein Video auf YouTube und Facebook hochgeladen. Mit Humor und Ironie übt der Künstler Kritik an den gravierenden Mobilitätseinschränkungen, denen die kubanische Bevölkerung ausgesetzt ist. Gleichzeitig nutzt er den Effekt der Desorientierung, der durch die Videos in den sozialen Netzwerken entsteht, sowie die Präsenz des enträumlichten Körpers im Internet, um seine

5 ALCANTARA, LUIS MANUEL OTERO, *Día 1 | Indian Summer Dairy. I love Canada, Canada love me*, 2016, video, <https://www.youtube.com/watch?v=Kgj5QYmULZU>, 20.06.2023.

Ablehnung auszudrücken und über die dem physischen Körper auferlegten Einschränkungen hinauszugehen.

Das zweite Beispiel ist *Impressions embarquées. Impression II* (2017)⁶ der tunesischen Künstlerin Souad Mani. Die Performance basiert auf dem Streaming und der Erfassung von Wetterdaten in Echtzeit zwischen dem Kommissariat von Redeyef in Gafsa⁷ und dem B'chira Art Center in Tunis. Die Künstlerin ist mit einem gemeinsam mit Ingenieuren entwickelten Kit ausgestattet, das alle Wetterdaten der Umgebung (Kohlenstoff, Temperatur, Feuchtigkeit, Geolokalisierung usw.) vom Dach des Kommissariats aus erfasst. Das angeschlossene Gerät sammelt mehr als dreitausend Bilder von Daten in Echtzeit, die es ermöglichen, die spezifischen Komponenten einer Umgebung aus der Ferne zu messen. Diese Daten werden in das Video gestreamt, das die ständige Aktualisierung zeigt. Das Video, das im B'chira Art Center zu sehen ist, zeigt eine unveränderte Landschaft und daneben werden die fluktuierenden Daten wie eine Bildschirmchoreographie gestreamt. Durch die digitale Verbindung zwischen Gafsa, wo die Verschmutzungsdaten erhoben werden, und Tunis, wo diese Berichte in einer ästhetischen Bearbeitung konsumiert werden können, versucht Mani einen Akt der geopolitischen Einheit zu unternehmen. Sie reagiert auf die Marginalisierung der südlichen Regionen des Landes und macht deren Anliegen in der Hauptstadt sichtbar, wo sich das Zentrum der Macht befindet. Die Arbeit dreht sich auch um die Empathie mit einer scheinbar weit entfernten Sache und um die zweideutigen Gefühle, die die Darstellung von Daten potenziell vermitteln kann.

In diesen Fällen ist keine direkte Interaktion der Benutzer*innen erforderlich, um das Kunstwerk zu aktivieren. Sie verdeutlichen jedoch, wie inhärente Merkmale der digitalen Sphäre, wie z.B. Verschiebung, Nicht-Einheit und Ermächtigung des Individuums, potenziell zu Werkzeugen der Militanz werden können. Wenn ich von Fragmentierung spreche, möchte ich die von Andrew Hoskins vorgeschlagene Verschiebung vom Kollektiv zur Multitude einführen. Die Multitude ist die Einheit, die „durch Hyperkonnektivität entsteht. (...) Während das Publikum (...) oft die

6 Souad Mani, *Impressions embarquées. Impression II*, 2017. Streaming, Database, Redayef & Tunis In real time, B'chira art center, https://www.instagram.com/p/BtDckzcBVep/?utm_source=ig_tumblr_share&igshid=qhxox1cvzsjv, 20.06.2023.

7 Gafsa ist eine stark verschmutzte Region im Süden Tunesiens, in der sich Phosphatminen befinden. 2008 entwickelte sich in der Region eine aufstandsartige Generalstreikbewegung. Die Proteste richteten sich gegen soziale Ungerechtigkeit, Perspektivlosigkeit und Umweltzerstörung unter Präsident Ben Ali. Der Aufstand wurde gewaltsam niedergeschlagen. Diese Ereignisse gelten als einen Samen der Revolution in Tunesien 2010/2011.

Zeitlichkeit der Gleichzeitigkeit teilt, hat die Multitude die Ansteckung durch den Antrieb von Daten gemeinsam“ (HOSKINS 2018: 100; eig. Übers.). Als Ergebnis der neuen Ökonomie der Aufmerksamkeit hat die Multitude vielleicht das Kollektiv ersetzt.

S.R.: Kommen wir, nachdem wir viel über die Möglichkeit interventionistisch-digitaler Kunstpraxis gesprochen haben, zum öffentlichen Raum. Was bedeutet es, den digitalen als öffentlichen Raum zu verstehen?

M.L.: Wie bereits erwähnt, spiegeln das Internet und die sozialen Netzwerke kapitalistische und patriarchalische Strukturen sowie Formen der Herrschaft wider, die im „nicht an der Tastatur“-Bereich (*away from keyboard*, kurz AFK) verkörpert sind und diesen wiederum prägen. In diesem biokapitalistischen Zeitalter würden jedoch insbesondere die sozialen Netzwerke ohne die Prosument*innen und ihre Online-Aktivitäten nicht existieren. Trotz der vom Algorithmus ausgeübten Autorität und der profitorientierten Natur des Internets und seiner Produkte haben die Zuschauenden die Möglichkeit, die Macht und bis zu einem gewissen Grad auch die Verantwortung, das Internet als öffentlichen Bereich zu bespielen und den Raum der digitalen Sphäre zu nutzen, um unterdrückerische Perspektiven zu überwinden, Zensur zu umgehen, Gegenerzählungen und Erinnerung zu verbreiten und ganz generell die Stimme zu erheben.

Ein wichtiges Beispiel sind die Unruhen und Revolutionen, die 2010-2011 in Nordafrika stattfanden und die als Arabischer Frühling bekannt wurden. Indem sie Verbote umgingen und das Internet nutzten, um ihrem Kampf ein weltweites Echo zu verleihen, filmten einfache Bürger*innen die Geschehnisse mit ihren Smartphones und verbreiteten die Bürgerproteste, an denen sie teilnahmen, über soziale Netzwerke. Auf diese Weise verwandelten sie die digitale Sphäre in einen Ort des Kampfes, an dem sie um Sichtbarkeit rangen und darum, ihre Geschichte selbst zu erzählen. Darüber hinaus sicherten sie die Dokumentation, Spuren von historischem und rechtlichem Wert, und damit auch die Erinnerung an diese Ereignisse.

Ich verwende den Begriff der Zuschauenden in Anlehnung an die Perspektiven der Medientheoretikerin Michele White (WHITE 2006) und der Wissenschaftlerin Giovanna Fossati (FOSSATI 2012), und ich verstehe die Zuschauenden als engagierte Charaktere, die in Prozesse des Zuschauens sowie der Archivierung, Bewahrung, Verbreitung und Re-Signifikation von Inhalten involviert sind.

Geht es also darum, die digitale Sphäre als Teil des öffentlichen Raums zu definieren, ist die Aktivierung des Raums durch die Zuschauer*innen, die in dieser Umgebung agieren, ein entscheidendes Element. Diana Taylor, Theoretikerin der Performance Studies, beobachtet die Positionen und Funktionen von Subjekten als Akteur*innen in der öffentlichen Sphäre und damit die Art und Weise, wie sie an

deren Konstruktion teilnehmen (TAYLOR 2003). Diese Transformationen erfolgen nicht nur durch Handlungen, die dauerhafte Spuren hinterlassen, sondern auch durch flüchtige, vergängliche Gesten, die im öffentlichen Raum stattfinden – wie das Durchqueren eines Viertels, das Fotografieren auf der Straße, das Errichten temporärer Denkmäler, das Musizieren und Tanzen.

Auch in der digitalen Sphäre agieren die Betrachtenden in diesem öffentlichen Raum und ihre Macht steht in ständiger Spannung zur Autorität des maschinellen Lernalgorithmus, der eingreift und die Verbreitung und damit die Sichtbarkeit der Inhalte bestimmt. Daher können die Nutzer*innen und der Algorithmus bis zu einem gewissen Grad als Co-Autor*innen interpretiert werden. Ein weiterer wegweisender Aspekt, der ebenfalls mit der Autorität der Nutzer*innen zusammenhängt, ist die Barrierefreiheit. Zugänglichkeit ist ein generelles Merkmal der öffentlichen Sphäre, aber insbesondere online würde ich von Hyper-Zugänglichkeit sprechen. Ich verwende diesen Begriff, um die Möglichkeit zu betonen, Räume und Umgebungen zu betreten und zu erleben, indem man die Grenzen der physischen Realität und politischer Restriktionen überschreitet. So können Nutzer*innen beispielsweise auf unsichtbar gewordene Inhalte zugreifen, diese zirkulieren lassen und so der Amnesie entgegenwirken.

Wenn ich von der Zugänglichkeit des öffentlichen Raums spreche, denke ich an die bahnbrechende Tanzperformance *Here(s)* (2011/2012) der tunesischen Tänzerinnen, Choreografinnen und Gründerinnen des Kollektivs *L'Art Rue* und des Festivals *Dream City* (Tunis), Selma und Sofiane Ouissi. Die beiden Tänzerinnen leben in Paris beziehungsweise Tunis und sitzen aus unterschiedlichen Gründen in diesen Städten fest: Selma ist schwanger, Sofiane kann aus Nordafrika nicht so einfach reisen – beide befinden sich in einer schwierigen wirtschaftlichen Lage und treten via Skype auf. Der Digitalkünstler Yacine Sebti assistiert bei der Software und der interaktiven Installation. Die Arbeit, die im Großen und Ganzen den neuen Ansatz von Online-Performances aufgreift, der während der Pandemie aufkam, geht von denselben Fragen aus, die der medizinische Notstand ans Licht brachte, und reflektiert sie. Es sind Fragen nach Abwesenheit, Trennung, Unmöglichkeit und Verwundbarkeit. Die Online-Sphäre wird zu einem Raum, der Begegnungen ermöglicht. In erster Linie ermöglicht sie den beiden Tänzerinnen, über Skype Kunst zu schaffen.

S.R.: Ja, es kommt also darauf an, Technologie und Räume zu gestalten. Diesen Gedanken verbinde ich auch mit dem Verständnis sozialer Plattformen – wie Social Media oder Social VR Plattformen – als öffentlichen Räumen. Aber das bedeutet nicht nur die Forderung nach z.B. mehr Moderation von Timelines oder der strafrechtlichen Verfolgung diskriminierender Äußerungen, sondern vor allem auch

einen künstlerischen Ansatz. Künstlerische Herangehensweisen können die herkömmliche Nutzung dieser Tools subversiv unterlaufen sowie die Ambivalenz, die in der Verwendung der Technologien kommerzieller Anbieter liegt, transparent machen. Außerdem kann Kunst eine Idee davon schaffen, wie es wäre, wenn wir die Technologie in unserem Sinne nutzen würden. Kunst kann eine andere Zukunft imaginieren und spekulieren.

Im Rahmen der Konferenz gab es einen sehr interessanten Diskussionspunkt, bei dem Barbara Büscher und Lucie Ortmann gemeinsam mit Kira Kirsch, Kathrin Tiedemann und mir in einer Runde saßen und wir über die Entwicklung von Stadtpolitik als Interessenpolitik für Investor*innen diskutierten. Kathrin Tiedemann machte deutlich, dass historisch der Weg Freier Künstler*innen aus der Institution raus in die Stadt auch etwas mit einer bestimmten gesellschaftlichen Zuspitzung zu tun hatte. Künstler*innen der Freien Szene sind mit ihren Performances in den öffentlichen Raum gezogen, um ein erweitertes Publikum zu erreichen, anders arbeiten zu können – aber auch, um auf Reglementierungen eines Raums aufmerksam zu machen, der zwar öffentlich, aber nicht zwingend zugänglich ist frei ist.

Marianna, sind die Möglichkeiten, sich politisch im öffentlichen Raum zu äußern, durch die Privatisierung des öffentlichen Raums und durch die Corona-Pandemie, deren Auswirkungen du am Anfang beschrieben hast, geringer geworden? Liegt auch hier ein Grund für künstlerischen Netzaktivismus? Denkst du, dass sich politisches Engagement vom traditionellen öffentlichen in den digitalen Raum verschiebt?

M.L.: Das ist ein sehr interessanter Punkt; darüber habe ich noch nie nachgedacht. Wenn man den öffentlichen Raum als einen für alle zugänglichen Ort im analogen Bereich versteht, wird er durch die Privatisierung ausgehöhlt. Die digitale Sphäre hingegen gehört vollständig den Unternehmen, und paradoxerweise garantiert sie breite Möglichkeiten, sie zu betreten und zu nutzen. Aber gleichzeitig sind diese Möglichkeiten auch solche der Kontrolle und Überwachung. Ich denke, dass sich politisches Engagement und Formen des Aktivismus aus vielen Gründen ins Internet verlagert haben, aber letztlich, um den Grenzen und Beschränkungen zu entkommen, die ein physischer Körper uns auferlegt, der zeitlich, räumlich und politisch verortet ist. Durch die Erweiterung unserer Möglichkeiten, Kontexte transversal zu aktivieren und Umgebungen, Gemeinschaften, Identitäten und Erinnerungen gleichzeitig zu erleben, vervielfachen die digitalen und technologischen Geräte exponentiell unsere Wahrnehmung der Welt und unsere Macht, den öffentlichen Bereich zu beeinflussen.

S.R.: Für mich hängt der Gedanke, dass wir den digitalen Raum als gestaltbaren öffentlichen Raum verstehen, auch mit einer Selbstermächtigung von digitalen Tools zusammen, wie es *dglt fmns* oben beschrieben hat. Wir als Theaterinstitution, aber auch als Gesellschaft, sind noch dabei, das Alphabet des digitalen Raums zu erlernen. Das HAU versteht sich in diesem Sinne als lernende Institution und HAU4 kann so hoffentlich einen Beitrag zur praktischen Vermittlung der Möglichkeiten und Grenzen digitaler Tools leisten sowie zu deren Hacken. Erst wenn wir in der Verwendung von Technologie eine Sicherheit erlangen, die uns befähigt, die von uns benutzten Systeme zu verstehen, können wir sie auch verändern.

Die Zukunft ist technologisch und es liegt in unserer Verantwortung, diese Technologien auf verschiedenen Ebenen mitzugestalten und so eine Chance zu haben, unsere Zukunft auf intersektionale und inklusive Weise zu gestalten. (*dglt fmns* in einer Email an Sarah Reimann, 28.06.2022)

FOSSATI, GIOVANNA. „Found Footage. Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms“. In: Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati und Jaap Guldemond (Hg.). *Found Footage: Cinema Exposed*. Amsterdam 2012: 177–184.

HOSKINS, ANDREW. „Memory of the Multitude. The end of collective memory“. In: Andrew Hoskins (Hg.) *Digital Memory Studies. Media Pasts in Transition*. New York 2017: 85–109.

PAPACHARISSI, ZIZI. „Affective publics and structures of storytelling: sentiment, events and mediality.“ *Information, Communication & Society*, 19.3, 2016: 307–324, DOI: 10.1080/1369118X.2015.1109697.

RUSSELL, LEGACY. *Glitch Feminism. A Manifesto*. London 2020.

RUSSELL, LEGACY. *Glitch Feminism*. Berlin 2021.

TAYLOR, DIANA. *The Archive and the Repertoire*. Durham 2003.

THOMPSON, JOHN. B. *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Cambridge 1995.

WHITE, MICHELE. *The Body and the Screen. Theories of Internet Spectatorship*. Cambridge/MA 2006.

WEBSITES

ALCANTARA, LUIS MANUEL OTERO. *Día 1 | Indian Summer Dairy. I love Canada, Canada love me* (2016). Video. <https://www.youtube.com/watch?v=Kgj5QYmULZU>, 20.07.2023

MANI, SOUAD. *Impressions embarquées. Impression II* (2017). Streaming, Database, Redayef & Tunis In real time, B'chira art center. https://www.instagram.com/p/BtDck2cBVep/?utm_source=ig_tumblr_share&igshid=qhxox1cvzsjv, 20.07.2023.

BRATHWAITE-SHIRLEY, DANIELLE. *Blacktransarchive* (2019). <https://blacktransarchive.com/>, 20.07.2023.

Digitale Raumstrategien, 27 Februar–3 April 2022. <https://www.hau4.de/en/weissensee-kunsthochschule-berlin-hau/>, 20.07.2023.

Marianna Liosi (Dr. phil.) ist eine in Berlin ansässige freie Kuratorin. Sie hat ein Doktorat in Humanities (Geisteswissenschaft) an der Universität von Ferrara in Italien absolviert. Seit 2021, sie ist Lehrbeauftragte im Masterstudium „Raumstrategien“ an der Kunsthochschule Weißensee. Sie hat außerdem in Tunesien, Deutschland und Italien online Ausstellungen, Filmreihen und Workshops kuratiert.

Sarah Reimann hat Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ Leipzig und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin studiert. Nach verschiedenen Stationen als freie Dramaturgin arbeitet sie seit 2012 am HAU Hebbel am Ufer, mittlerweile als Kuratorin für HAU4.

Das Museum als Dorfplatz. Wohin mit der Kunst, wenn nicht ins Leben?!

Julia Schäfer

Nach 20 Jahren Innenperspektive Museum habe ich die Wände heruntergeklappt und bin die Rampe runtergerutscht, hinaus ins Leben. Raus aus dem Kontext. Raus aus den Mechanismen. Raus aus den Bedingungen. Ich muss zugeben, dass der Weg raus bereits länger eingesetzt hatte, vielleicht war es mein Weg nach draußen, der mich all die Jahre dort gehalten hat, waren doch meine Projekte oft sehr besucher*innennah, sehr konkret, wenig abstrakt, eher verspielt. Es ergab sich aber auch eine Notwendigkeit, die Blase zu verlassen, um Neues reinzulassen, um ein anderes Wollen auch in neuen Koordinaten zu erproben und anzuwenden. Nicht nur ich war erschöpft, sondern ich erlebte auch die Institutionen als erschöpft.

Zusammen mit meiner Kollegin Vera Lauf hatte ich 2018 in der Sammlungsausstellung *Pass-Stücke* bereits auf Projekte von *museum in progress* verwiesen, die in den 1990/2000er Jahren in der österreichischen Zeitung *Der Standard* künstlerische Projekte abdruckten oder aber Künstler*innen eingeladen hatten, extra für die Zeitung Arbeiten zu entwickeln. Wir mochten diese Irritation des Alltags und stellten einige Ausgaben des *Standards* in der Ausstellung aus. Uns interessierten die Räume, die mehr Reichweite hatten als das Museum selbst.

Es war die Zeit um 2018, wo es politisch auf dem sächsischen Land mühsam wurde, wo die rechte Politik sich erfolgreich zwischen die Unzufriedenheit der Menschen mischte. Uns hat das geängstigt und auch bedroht. Meine Kolleg*innen und ich haben viel darüber diskutiert und dann ein Netzwerk gegründet, die *Komplizen-*

schaft, die den ländlichen Raum stärken sollte, die Anlaufstelle sein könnte, wenn es darum ging, Interessen zu bündeln, sich gegenseitig zu stärken, Solidaritäten zu bilden usw. Wir hatten das Gefühl, mit Kunst Anderes zu wollen als nur in unseren Hallen Bedeutungen zu produzieren, auf die keiner da draußen gewartet hatte.

Wo und was kann Kunst in einer solchen Ausgangslage sein? Welches Potenzial hat sie und wie erreichen wir mehr oder auch andere Menschen mit den Mitteln der zeitgenössischen Kunst?

Ich begann, mich mehr für alternative Räume der Kunst zu interessieren. Ich kuratierte südlich von Leipzig, für den Kulturbahnhof e.V. in Markkleeberg, ein Projekt, das sich in dem Ort verteilte und im Altersheim, in der Bibliothek, im Rathaus, im Touristservice und Kino, auf den Straßen der Stadt stattfand.¹ Wo waren die Displays im Alltag, um mehr Publikum zu erreichen? Welche Sprache oder auch Ansprache brauchte es, um mehr zu bewirken? Um auch mehr Sinnhaftigkeit im eigenen Tun zu sehen? Dabei geht es kaum darum, ein leichter zu konsumierendes Programm zu stricken.

Die Frage nach dem Sinn

Vor Jahren brachte uns der Vermieter einer Ferienwohnung im Polenztal an den Bahnhof in Stadt Wehlen. Als wir fast am Ziel waren, fragt er: und was machst Du so beruflich? Ich antworte freundlich und auch ein bisschen stolz: Ich bin Kuratorin an einem Museum für zeitgenössische Kunst in Leipzig. Woraufhin er nüchtern nur diese kurze Frage stellte: Und für wen machst Du das? Dem Sinn nach sollte diese Frage heißen: interessiert sich überhaupt jemand dafür? Braucht die Welt diesen Job? Ich war platt und ich fand ihn unverschämt. Er hatte mit einer Frage diesen Beruf in Luft aufgelöst.

Eine Antwort auf die Frage nach dem Sinn:

Ich fahre im September 2020 zum *unendlich-Festival* von FAIL nach Thallwitz. Raus aus der Stadt, rein ins Dorf, da, wo die Kunst für eine Woche zu Hause ist. Ich finde es großartig. Die Menschen sind aufgeschlossen, herzlich, neugierig. Stefanie Wenner, die später auch bei *Appointment X* dabei sein sollte, performt als Pilz auf dem Marktplatz. Schräge Hipster-Bands spielen dorf-untypische Musik bei pinker Beleuchtung, schlechte Ideen werden gesammelt. Zu einem späteren Zeitpunkt wird ein Gedicht über das Projekt von Grit Fischer verlesen. Ich fühle mich wohl. Der ganze Kunststun ist nicht dabei. Irgendwie ist das hier sehr echt und real. Der echte Dorfplatz als Display.

1 Die Ausstellung hieß *Home Sick Home* – Informationen finden sich hier: <https://kulturbahnhof.weebly.com/home-sick-home>, 20.06.2023.

Es wäre wunderbar, wenn das Museum ein Dorfplatz sein könnte. Oder werden würde. Ein lebendiger Ort. Ein Treffpunkt. Ein Sammelplatz für alle. Große, Kleine, Alte, Junge, Menschen verschiedener Ansichten. Jeder mit der eigenen Geschichte und Perspektive. Eine alternative Mall der Kulturen, ein Ort der Selbstverständlichkeit mitten im Leben aller bzw. vieler. Dafür jedoch braucht es eine neue Basisarbeit. Eine andere Haltung in der Vermittlung dessen, was Kunst kann. Dass Kunst ein unerschöpfliches Potenzial von Übersetzungen in alle Richtungen besitzt. Dass Kunst verbinden kann, dass sie ein Katalysator ist, dass es so viel mehr ist als schöne, gekonnte Technik, dass der Verhandlungsraum größer ist als jeder andere, dass Dinge hier offen bleiben können und Umwege gut sind usw. Oft steht diesen Selbstverständlichkeiten der zeitgenössischen Kunstpotenziale ein starres System gegenüber. Ein System, welches nicht in der Lage ist, das inhaltlich Propagierete auch systemisch zu leben oder umzubauen.

Appointment X – Verabredungen unter besonderen Bedingungen war nach 20 Jahren meine letzte Ausstellung an der Stiftung Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig. Ich holte den Dorfplatz von Thallwitz in das Museum. Wir installierten eine Disko und jeder durfte tanzen, es gab die Möglichkeit, Tennis an der Fassade zu spielen und es gab ein Bühnenbild samt Soundinstallation für die Pflanzen und Tiere vor dem Museum. Besucher*innen konnten eine abstrakte Boulderstrecke klettern und das Museum anders erklimmen, es gab Kostüme und interaktive Stationen für schlechte Ideen und duftende sowie klebrige Irritationsstationen. Es ließe sich viel und sehr ausführlich beschreiben, was jede einzelne Position war, die zum Teil auch als ein Ganzes gelesen wurde. Man kann das sehr gut auf der Homepage der Galerie für zeitgenössische Kunst (GfZK)nachschauen². Wichtig ist zusammenfassend zu sagen: man durfte als Besucher*in viel. Wir erlaubten andere Dinge, Zugänge und Möglichkeiten, mit Kunst wirklich in Berührung zu kommen. Die Distanz war aufgehoben, die Unmittelbarkeit gewünscht.

Der Künstler und Bühnenbildner Till Exit schrieb mir nach dem Besuch der Ausstellung:

Ich mag den Wechsel von Verdichtungen und scheinbarer Leere, die erzeugte Transparenz und Durchlässigkeit indem der Außenbereich als organische Fortsetzung die Installation im Inneren erscheint (Palmen, Rindenmulch), die DJ-Musik im klassischen Videoraum – das Video aber sichtbar und nur da nicht seitenverkehrt im Durchgang mit der durch die Wand gedämpften Musik. Ich mag die vielen organischen Übergänge von Kunstartefakten zu installativen, scheinbar noch unfertigen Rauminterventionen neben, sehr fertigen imposanten Wandarbeiten (farbige Sechseckkassetten) im hinteren Bereich.

2 <https://gfzk.de/aktivitaeten/ausstellungen/archiv/>, 20.06.2023.

Du merkst, für mich ist es fast eine einzige Arbeit mit unterschiedlichen Facetten. Ich habe auch gar nicht versucht, die einzelnen Künstler_Innen namentlich zu dechiffrieren, wenngleich ich mir schon die Begleittexte auf den Tafeln durchgelesen habe. Aber es ist wirklich eine Ausstellung, die in dem Neben- und Miteinander der verschiedenen Arbeiten einen echten Mehrwert erzeugt, eine Eigenschaft, die ja auch offensichtlich oft Konzept der einzelnen Künstlergruppen ist.

Viele Dinge am Projekt funktionierten ganz wunderbar. Zur Eröffnung kamen ca. 500 Menschen. Das erste große Coronatief lag zunächst weitgehend hinter uns, wir wollten raus, wir wollten feiern. So kam es, dass *Appointment X* belebt war wie selten eine Ausstellung. Das war das Bild, das ich mit der Ausstellung verbinden mochte. Sie wurde benutzt, genutzt, bespielt, belagert. Es wurde ein offenes Haus ohne Sockel und ohne gedämpftes Reden.

Stimmen von Besucher*innen aber auch beteiligten Künstler*innen bestätigten meinen Plan, das Museum umzuwidmen, den Zugang zu demokratisieren und gewohnte Szenarien aufzubrechen. Die Künstlerin Carola Dertnig schreibt:

Appointment X ist eine radikale und widerständige Ausstellung, welche das gängige Kunstsystem komplett in Frage stellt. In welchen kulturellen „Ego und Starbucks Narzismen“ funktionieren wir eigentlich? In welcher westlichen Kapitalverherrlichung leben wir, was schließen wir ein und was aus, um in unserer „Boboblase“ fix zu bleiben? Wo bleibt die Verbindung vom Lokalen zum Internationalen in einer hybriden und offenen Kommunikation und Form? Wie kann Vermittlung vermitteln? Was für ein In- und Exklusionssystem stellt die Kunstszene selbst dar? Wie verhandeln wir kollaborative Praktiken? *Appointment X* = *Happening 2021* = Mut zur Reflexion und Verhandlung. Ja, alle sind ganz aufgeregt, wenn ich von der widerständigen Knaller-Anti-Starbucks-Bobo-Ausstellung erzähle. Ich schließe mich natürlich nicht aus, ich bin auch Teil dessen (...).

Das war die eine Seite, die Schokoladenseite. Die, die mich unendlich glücklich stimmte. Dann gab es aber fern der freien Mittwoche und der Events auf dem Second-Dorfplatz-Thallwitz und fern der Eröffnung auch viele unbelebte Stunden und leere Tage, die durchaus auch ihren Reiz hatten. Jedoch fehlte es an jener Selbstverständlichkeit, die man sich wünschen darf, wenn es um den Nutzen, das Benutzen von Kultur geht. Die Tage, an denen nur die kamen, die Eintritt zahlten und die nicht kamen, die ich drin haben wollte.

Hierfür müsste also doch etwas Grundsätzliches passieren. Ganz gewiss ein Umdenken von der Funktion der Institutionen. Aber wie kann das aussehen? Was muss

her, was soll weg? Wo sind die aktuellen wirklich ambitionierten Andersmacher*innen? Wo sind die Erben des Weiterdenkens eines Christoph Schlingensiefs?

Topf der Inspirationen

In ersten Projektentwürfen waren meine Referenzen Christoph Schlingensief, sein Operndorf in Afrika, seine Radikalität, sein unbedingtes Wollen und Kraft der Veränderung. Es waren Filme wie *Fitzcaraldo* von Werner Herzog, in dem im Auftrag der Kunst Berge versetzt werden. Es war der Film *Teatro Amazonas* von Sharon Lockhardt und 2015 der polnische Pavillon von Joanna Malinowska und CT Jasper mit ihrer Arbeit *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W*, in der sie auf Haiti mit Menschen vor Ort eine polnische Oper auf dem Dorfplatz inszenierten. Auch die Ausstellung *The Boat is leaking, the captain lied* in der Fondation Prada in Venedig 2017 war sehr inspirierend für mich. Hier waren es die Macht der Bühnen im Ausstellungsraum, die Kulissen des Alltags, die Anna Viebrock dort installiert hatte, von denen eine Kraft ausging, die mich in der Ausstellung vergessen ließen, dass ich in einer war.

Bei der Planung beeindruckten mich ebenfalls Ausstellungen und Projekte der 1960er Jahre, wie der *Fun Palace* von Joan Littlewood und Cedric Price von 1964 oder die Ausstellung *Dylaby* am Stedelijk Museum von 1962 sowie *The Model – a social experiment* von Palle Nielsen 1968. Die Idee des *Fun Palace*, einen für alle zugänglichen kulturellen Mehrzweckraum zu bauen, war genial. Er wurde so nie realisiert, aber die Idee trägt sich ungebrochen weiter, sie findet man im kleinen und größeren Maßstab überall dort, wo Kulturakteur*innen den Kontakt zum Alltag suchen: oft, indem sie rausgehen und Neues initiieren. *Dylaby* war eine am Stedelijk Museum unter der Leitung des mutigen und visionären Leiters Willam Sandberg von verschiedenen Künstler*innen konzipierte interaktive/partizipative Ausstellung, die Besucher*innen durch immersive Rauminstallationen komplett neu mit dem Künstlerischen konfrontierte. Und in *The Model* von Palle Nielsen wurde der Ausstellungsraum zum Spiel-Bau-Platz, der vor allem von Kindern mit- und gestaltet wurde. Ein wahnsinnig lebendiger Ort – ein Experiment gegen die Erstarrung des Musealen. Alle drei Projekte haben etwas von Aufbruch und Auflösung zugleich.

Vieles schreit derzeit nach grundlegender Veränderung. In dieser Orientierungslosigkeit und Sehnsucht nach Kontakt zu den Menschen werden jedoch Konservatismen betoniert und Vertrautes beibehalten. Das Vage ist institutionell schwer auszuhalten. Der Halt ist gewünscht. An vielen Stellen. Nicht nur den Institutionen. Es braucht Mut, es braucht mehr Experiment und mehr Ausdauer im Mut. Es braucht mehr Rebellion von Innen – institutionellen Erneuerungsmut. Und weniger Angst. Mehr Irritation. Aber wie? Wie gut wäre es, die Institutionen dürften ein Sabbatical machen. Eine Pause, um sich neu zu erfinden. Wie soll das gehen?

Ich denke, dass es wirklich wunderbar wäre, den Institutionen die Lokalität

anzumerken und Beziehungsarbeit zu leisten, die es so sehr braucht. Ich meine echte Beziehungsarbeit, die nachhaltig ist. Die kuratorische Arbeit neu zu definieren. Weg zu kommen, von der Austauschbarkeit der Räume und Orte. Und das lokale Potenzial viel mehr zu nutzen. Ich meine nicht die Beziehungsarbeit zu Schulen und Jugendarbeit. Ich meine die Beziehungsarbeit zur Nachbarschaft und zur Stadt. Wenn man sich mit einem Haus und einer Haltung identifiziert, ist man automatisch Multiplikator. Einen Ort zu bauen, der Anlaufadresse ist, der Antworten sucht, um die Komplexität der Realität zu verstehen — oder zu versuchen, sie zu verstehen. Oft ist das Bild der Institutionen nach außen nicht kongruent mit dem nach Innen. Da hilft auch alle Theorie nicht!

Wohin mit der Kunst, wenn nicht ins Leben?! Das schrieb mir ein Freund nach der Eröffnung von *Appointment X*. Ja, genau da hin, denke ich, und mache mich auf den Weg.

Institutionelles Szenario. Ein Ausblick

Was möglich wäre: Museen temporär durchlässiger machen. Zum Teil auflösen. Alle auf Stop, in Demomodus schalten und der Gesellschaft zeigen, was ist, wenn es nicht mehr geht. Sich krankschreiben lassen. Erschöpfung sichtbar machen. Die freien Gelder anlegen. Nur alle zwei Jahre Programm machen. Raus aus der Bring-schuldspirale. Nachhaltigkeit definieren. Bedarfe feststellen. Häuser abbauen und woanders errichten. Mobilität einfordern. Gewohnte Bahnen verlassen. Meditieren und wirklich eruieren, was die eigene Position ist — fern der anderen. Verbündete suchen. Berufe tauschen. Radikaler werden!

Julia Schäfer, *1972, Kuratorin, Kunstvermittlerin und Lehrerin für einen inklusiven Kunstbegriff. Sie untersucht Vermittlungsstrategien im kuratorischen Feld der zeitgenössischen Kunst — seit 2018 vermehrt in außermusealen Kontexten. Sie ist Head of Council beim fail.institute, Jurymitglied bei Land-in-Sicht-e.V., Gründungsmitglied der Komplizenschaft. Von 2001 bis 2021 war sie Kuratorin an der GfZK, 2000 Assistentin am New Museum, New York, 1998-2001 freie Mitarbeiterin am Kunstmuseum Wolfsburg.

www.vermittlung-als-kuratorische-praxis.de / [@juliafriederikeschaefer](https://www.instagram.com/juliafriederikeschaefer)

Outreach: Episoden musealen Grenzgängertums

Regina Bittner

Eine der zentralen Referenzen der Ausstellung *Appointment X* 2021 in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig¹ war der *Fun Palace* von Cedric Price — eine Konzeptarchitektur der 1960er Jahre, die bis in die Gegenwart Suchbewegungen nach dem Neudenken kultureller Institutionen in ihrer baulichen Verfasstheit aber auch ihrer gesellschaftlichen Verankerung inspiriert.

Cedric Price ging es mit dem Konzept des *Fun Palace* darum, eine Umgebung anzubieten, die sowohl in der Lage war, Wandel vorzusehen als diesen auch zu ermöglichen. Die gebaute Struktur war als gigantische Lernmaschine konzipiert, die es den Menschen erlaubte, physisch und mental wechselnde Erfahrungen zu machen. Er bot temporäre Strukturen an, die nur so lange existieren sollten, wie sie sich als sozial nützlich erwiesen (LOBSINGER 2000: 119).

Situiert ist das Projekt in einer Ära der Kritik an dem als dogmatisch und elitär verstandenen internationalen Modernismus, der der Dynamik einer von Massenkonsum, Bildungsexpansion und Konsumkultur geprägten Gesellschaft keine gebauten Strukturen mehr anbieten konnte. Zugleich steht der radikale Entwurf von Price im Kontext der in den 1960er Jahren international um sich greifenden

1 Zu dieser Ausstellung: siehe den Text von Julia Schäfer in diesem Buch. Der erste Teil der Tagung *Überschreiten und Übereignen* (konzipiert von den Herausgeberinnen dieses Bandes) fand 2021 in der GfzK Leipzig statt und bezog die Ausstellung in ihr Programm ein.

Demokratisierungstendenzen, eingespannt zwischen paternalistischer Wohlfahrtsstaatspolitik zum Beispiel im Bildungssektor, der Ausweitung der Konsum- und Freizeitkultur, den Massenmedien und den damit verbundenen Nivellierungstendenzen zwischen *High* und *Low* sowie den gewachsenen Ansprüchen an gesellschaftliche und kulturelle Teilhabe.

Im Nachkriegseuropa — in Ost und West — bildete die Entwicklung und Errichtung kultureller Zentren nicht nur in den Metropolen, sondern im ganzen Land eine wichtige Säule der Politik zur Demokratisierung von Kultur. Frankreichs Programm der *maisons de la culture* unter Kulturminister André Malraux gehört dazu ebenso wie Großbritanniens Gründung des *Arts Council* (im Kontext der Labour Governments 1964 bis 1970), dessen Agenda es war, den Zugang der Öffentlichkeit zu den Künsten zu erweitern. Der Bau von Kulturzentren und öffentlichen Bibliotheken im ganzen Land waren Teil des Engagements, Kunst und Kultur für breite Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen. Diese Initiativen sprachen Kunst und Kultur eine explizit soziale Funktion zu. Die Demokratisierung der Kultur im Nachkriegseuropa folgte so der Vorstellung, dass ein reiches kulturelles Leben individuelles und soziales Wohlbefinden befördern kann (CUPERS 2016: 20). Auch im östlichen Europa lösten moderne Kulturzentren die Kulturpaläste der stalinistischen Ära ab. An die Stelle der Bildungsagenda der unmittelbaren Nachkriegszeit, die der Idee der Kultivierung der Arbeiter*innen folgte, rückten nun Fragen der Entwicklung sozialistischer Persönlichkeiten, der Unterhaltung, der Freizeit, des Vergnügens, individueller Entfaltung und Kreativität.

Gestützt wurden diese Konvergenzen durch internationale Organisationen wie die UNESCO, die 1967 in Monaco das Recht auf Teilhabe an Kultur für alle zum Ziel kultureller Politik deklarierte.

It is for all people to have access to cultural life and an active share in it. Cultural development must now catch up on and keep step with technological and scientific progress; it must gradually take its place in over-all policies for development, along with those for education and scientific activity. (zit. nach VESTHEIM 2019: 179)

Kultur wurde nun als integraler Teil politischen Handelns und nicht als isolierte Angelegenheit, die sich lediglich im Feld von Kunst und Ästhetik engagiert, verstanden. Es ging um eine neue Kulturpolitik, die die Relevanz von Kultur für das alltägliche Leben jeder Bürger*in betont, zum historischen Zeitpunkt einer Krise der Legitimität des modernen Fortschrittsversprechens. Was mit einem solchen Zugang zur Debatte stand, waren letztlich fundamentale Fragen nach dem gesellschaftlichen Verständnis von Kultur. Der Architekturhistoriker Kenny Cupers stellt heraus, dass „the culture of cultural policy gradually shifted from the highbrow arts

to a much broader, anthropological definition, encompassing a variety of life in a society or social group.“ (CUPERS 2016: 21)

So ging es in der Kulturpolitik der 1960er Jahre darum, Qualität mit Teilhabe zu verbinden: es galt, breite Bevölkerungskreise anzusprechen, wie es die Selbstverpflichtung des ‚Wohlfahrtsstaates‘ vorsah. Die neuen Zentren sollten nicht nur Räume für Theater, Oper oder Konzerte bereithalten, sondern Freizeit- und Community-Aktivitäten umfassend unterstützen. Multifunktionale Stadthallen brachten Kulturzentren neuen Typs hervor. Dabei war die Aufhebung der Hierarchie zwischen *High* und *Low* für das Konzept der Kulturzentren bestimmend, die als Orte aktiver kultureller Produktion, Partizipation und nicht passiver Konsumption entworfen wurden. (CUPERS 2016: 21)

Populäre Kultur

Diese kulturellen Wandlungsprozesse stehen zudem im Kontext der Expansion der Massenmedien, einerseits radikal kritisiert als kapitalistische Kulturindustrie² und als Kommodifizierung und Kommerzialisierung kultureller Phänomene, andererseits perspektiviert als Medien und Techniken neuer Subjektformationen in Gestalt vielfältiger kultureller Artikulationen.

Vor allem in Großbritannien wurden diese Diskurse durch den Theoretiker und Gründer der Cultural Studies vorangetrieben: Raymond Williams, eine Gründerfigur dieser Theorie, schlägt in seinem Buch *The Long Revolution* (1961) vor, Kultur nicht länger als Ausdruck des Besten, was eine Gesellschaft hervorbringt, zu denken, sondern als Prozess des Produzierens von gemeinsamen Bedeutungen zu begreifen. Er versteht Kultur in diesem Sinne als etwas Gewöhnliches, als eine gesellschaftliche Praxis.

Culture is ordinary: that is the first fact. Every human society has its own shape, its own purposes, its own meanings. Every human society expresses these, in institutions, and in arts and learning. (...) We use the word culture in these two senses: to mean a whole way of life — the common meanings; to mean the arts and learning — the special processes of discovery and creative effort. (WILLIAMS 1958/1989: 4)

Mit diesem demokratischen Verständnis von Kultur lieferte Williams einen Ansatz, Kultur nicht mehr als abgeschlossene Domäne von Symbolen, Artikulationen und Gütern im Sinne der Hochkultur zu entwerfen, sondern in der alltäglichen Lebensweise der modernen Gesellschaft zu identifizieren. Ausgehend von

2 Stellvertretend für die kritische Position gegenüber der Kulturindustrie sei hier auf Theodor W. Adorno und Max Horkheimer verwiesen (HORKHEIMER/ADORNO 1947/2022: 128–176).

dieser Perspektivverschiebung haben die Cultural Studies seit den 1960er Jahren die alltägliche Produktion kultureller Bedeutungen durch das Fernsehen, in der Shoppingmall oder bei Popkonzerten erforscht, die den Konsum massenmedialer kommerzieller Produkte zugleich als Akte der Produktion eigener kultureller Artikulationen verstanden wissen wollten.

Aber der Begriff ‚populäre Kultur‘ blieb kontrovers. Stuart Hall, Mitbegründer der Cultural Studies hat in seinem Essay *Notes on deconstructing the popular* auf die Gefahr der essentialistischen Nutzung dieses Begriffs verwiesen. Er stellte den dynamischen Charakter in den Beziehungen zwischen Unterdrückung, Kontrolle und Widerstand heraus. Schließlich wird die Frage nach kultureller Hegemonie zwischen Hoch- und Populärkultur im Kontext der jeweiligen politischen und sozialen Beziehungen immer wieder neu verhandelt:

... there is a continuous and necessarily uneven and unequal struggle, by the dominant culture, constantly to disorganize and reorganize popular culture, to enclose and confine its definitions and forms. There are forms of resistance; there are also moments of suppression. This is the dialectic of cultural struggle. (HALL 1981: 233)

Halls Konzept des Populären fordert dazu auf, die (wenn auch unbestimmten) Verbindungen zwischen kulturellen Ausdrucksformen, sozialen Formationen und der Politik in den Blick zu nehmen.

Im Gewebe dieser hier nur skizzierten, historischen Konstellationen der Demokratisierung von Kultur nach 1945 in Europa, im Kontext der Geopolitik des kalten Krieges und der Dekolonisierung entstehen nicht nur neue kulturelle Infrastrukturen, die Räume kultureller Teilhabe und Partizipation anbieten. Auch traditionelle Institutionen geraten unter Veränderungsdruck. Am Beispiel von zwei innerhalb musealer Konstellationen entstandener Projekte in den 1950er Jahren werden im folgenden Facetten des Ringens um adäquate Formate der Teilhabe als Formulierungen populärer Kulturen diskutiert.

„A schoolroom for everyone“ – Das Circulation Department des Victoria and Albert Museum

Im unmittelbaren Kontext des Modernisierungsprogrammes der Labour-Regierung im Nachkriegs Großbritannien wurde das Circulation Department im Victoria and Albert Museum gegründet. Das Department war für Leihgaben und Ausstellungen, für Vermittlungsprogramme und Lehrmittel zuständig, die in ganz Großbritannien zum einen in regionalen Museen, Kunstgalerien und öffentlichen Bibliotheken und zum anderen in Kunstschulen und Colleges gezeigt wurden. Prinzip des Departments war es, kulturelle Objekte und Kunstwerke an Orten zu präsentieren, die

einer breiten Öffentlichkeit kostenfrei zugänglich waren. Joanna Weddell stellt in ihren Forschungen zum Circulation Department heraus, dass dessen Wanderausstellungen auf unterschiedliche Bedürfnisse und Maßstäbe der Gastgebermuseen, Galerien und Institutionen reagierten. Peter Floud, langjähriger Leiter des Departments, ließ sich dabei vom Grundsatz des Gründungsdirektors des Victoria and Albert Museum, Henry Cole leiten: ein Museum soll „a schoolroom for everyone“ sein (WEDDELL 2012: o.S.).

Mehr als 15 größere Wanderausstellungen wurden von 1947 bis zur Schließung 1977 entwickelt, die durch ganz Großbritannien reisten. Bemerkenswert war, so Joanna Weddell, vor allem die Variationsbreite von originalen Objekten: so enthielt die Ausstellung zu Lithografien 150 Drucke von Goya bis Picasso (WEDDELL 2012: o.S.). Solche Ansätze könnten als Bevormundung lokaler Kultureinrichtungen kritisch bewertet werden, aber im Kontext des demokratischen Anspruchs des Departments und seiner mehrheitlich linksliberalen Ausrichtung ließe sich diese Arbeitsweise auch als pragmatischer Ansatz zur Förderung des Zugangs zu Kultur für alle interpretieren. Hinzu kam die umfassende Zusammenarbeit mit Schulen und Bildungseinrichtungen. Bis 1952 zirkulierten Leihgaben und Sammlungen bei 270 Bildungsinstitutionen im ganzen Land. Auf Grundlage der vom Circulation Department erstellten und an Schulen versendeten Kataloge wurden die Bildungseinrichtungen darüber informiert, welche Materialien, Objekte Rahmen, Fotos und Reproduktionen zur Verfügung standen (WEDDELL 2012). Spezifische Sets für Kunstschulen wurden zusammengestellt, die der Vermittlung künstlerischer Techniken wie Holzschnitt, Radierung, Kupferstich dienen sollten. Auch für den Bereich der angewandten Künste, des Textil- und Produktdesigns wurden Lernmaterialien in Kooperation mit Gestalter*innen erarbeitet. Diese Sets sind heute, so Joanna Weddell wichtige Dokumente der Zusammenarbeit des Departments mit Praktiker*innen. Bis in die Mitte der 1950er Jahre zirkulierten die Kollektionen zu unterschiedlichsten Themen in etwa 300 Schulen in ganz Großbritannien. Dabei habe sich, so Weddell, die Strategie der Zusammenstellung der Lernmittel-Sets im Lauf der Jahre verändert: der Kontakt mit dem Original wurde betont. Die Vermittlung künstlerischer Techniken trat in den Hintergrund zugunsten des Anliegens, den Horizont der Studierenden vor allem in Bezug auf zeitgenössische Themen zu erweitern. Dabei spielte auch die Ankaufstrategie eine besondere Rolle. Schließlich unterschied sich das Department hier entscheidend von anderen Abteilungen des V&A. Schon früh fokussierte das Circ auf zeitgenössische Objekte: aus dem Design, der Gebrauchsgrafik, der Werbung und der zeitgenössischen Kunst. Weniger Kanonbildung als vielmehr der lebendige Austausch mit aktuellen gestalterischen und künstlerischen Strömungen interessierte die Akteur*innen des Departments. Hier wurden Poster- und Verpackungsdesignausstellungen initiiert und schon bald

fokussierte sich die Sammlungsstrategie des Departments auf modernes britisches Design. Der Erwerb aktueller Objekte gehörte zur Gründungsmission des Circulation Department. Zeitgenössisches Design zu sammeln hatte mehrere Agenden: als Bildungsressource für Hochschulen, um einen Überblick über internationale Trends zu vermitteln, für die Öffentlichkeit und für Designer*innen. Joanne Weddell hat in ihren Forschungen die teilweise ambivalenten Verflechtungen zwischen der Nachkriegsdesignpolitik, unternehmerischen Interessen und Sammlungsstrategien diskutiert (WEDDELL 2012: o.S.).

In der Presse fanden die Aktivitäten des Circulation Departments ein breites Echo: So zitiert Joanne Weddell Norman Rosenthal aus dem *Spectator* vom 12. Februar 1977, der dieses beschrieb als „an alternative museum, a museum broken up into small, coherent units, and constantly on the road and (...) as, ‚one of the real splendors of the V & A‘.“ (WEDDELL 2012: o.S.)

Zu diesem Zeitpunkt hatten sich die Konditionen der Abteilung bereits verändert: das Circ wurde mit dem Education Department zusammengelegt und – im Zuge der Kürzungen der öffentlichen Ausgaben auch im Kulturbereich in Folge des Regierungswechsels 1976 – aufgelöst. Dies hatte massiven öffentlichen Protest zur Folge. Viele Kulturschaffende und Künstler*innen wandten sich mit Petitionen an die Öffentlichkeit. Weddell zitiert aus Tageszeitungen, die mit dem Verlust dieses Department einen tiefen Einschnitt in der Kultur- und Museumslandschaft beklagten:

The Victoria and Albert Museum would become just another passive, metropolitan monolith, to be visited by out-of-towners once or twice a year. Regional venues for travelling exhibitions felt that the closure would, ‚cut off the provinces from a source of educational and artistic material which we have now come to count on very greatly indeed‘. (WEDDELL 2012: o.S.)

Das Circulation Department kann als besonderes Fallbeispiel der Kulturpolitik des britischen Wohlfahrtsstaates gelten, der mit staatlichen Interventionen im Bildungs- und Gesundheitsbereich, in Wohnungs- und Kulturpolitik zur Nivellierung der sozialen Spaltungen und einem breiteren Zugang zu öffentlichen Gütern beitragen wollte. Dessen Formierung fällt jedoch unmittelbar mit der Auflösung der britischen Kolonialmacht zusammen. Hatte sich lange Jahre in der britischen Kulturgeschichtsschreibung die These eines konfliktlosen und in der kulturellen Öffentlichkeit wenig thematisierten Endes des Empires im Kontext der De-Kolonisierung gehalten, so kommen jüngere Studien zu anderen Befunden. Stuart Ward hat in seiner Anthologie *British Culture and the End of the Empire* (WARD 2002) auf das Ausblenden fundamentaler Ambivalenzen in der britischen Nachkriegskultur mit dem Ende des Empire verwiesen. Mehr noch: die Entfaltung des britischen

Wohlfahrtsstaates nach 1945 habe auch dazu beigetragen, den imperialen Kontext vergessen zu machen. Und er zitiert hier A.J. Taylor, der bereits 1965 kommentierte: „Imperial greatness was on the way out, the welfare state was on the way in.“ (zit. nach WARD 2002: 4) Der Niedergang der mit dem Empire-Status verbundenen kulturellen Werte und Orientierungssysteme veränderte das ideologische und kulturelle Klima und brach sich in einer Bandbreite kultureller Initiativen, Artikulationen und Institutionen Bahn. Das Circulation Department steht im Kontext dieser historischen Umbrüche und auch deren problematischen Geschichtsschreibung. Schließlich fanden die imperialen und kolonialen Fundamente, denen das Victoria and Albert Museum seine Existenz verdankte, kaum Eingang in die Aktivitäten der Institution in den 1950er/1960er Jahren.

Eine Designrevolution von unten: Lina Bo Bardi Museum der Populären Kunst (MAP) in Salvador Bahia

Die aus Italien stammende Architektin Lina Bo Bardi zog 1946 mit ihrem Mann Pietro M. Bo Bardi, einem international vernetzten Kunstsammler, nach Brasilien. Sie waren dem Auftrag des Medientycoons Assis Chateaubriand gefolgt, für São Paulo ein Kunstmuseum zu konzipieren. Das MASP (Museu de Arte de São Paulo) – heute eines der bedeutendsten Museen Südamerikas – hatte eine Sammlung ‚von Rembrandt bis Modigliani‘ europäischer Kunst zum Hintergrund, die Pietro M. Bo Bardi im Nachkriegseuropa zusammengekauft hatte. Dessen von Lina Bo Bardi entworfenes Display zählt heute zu den Meilensteinen einer den kunstgeschichtlichen Kanon radikal überwindenden und explizit auf Vermittlung angelegten Ausstellungspraxis.³

Diesem 1969 von Lina Bo Bardi entworfenen Museum in São Paulo ging ein anderes Ausstellungsprojekt im Norden Brasiliens voraus, das ihre Suchbewegung nach einer Neubestimmung des Verständnisses populärer Kultur auf besondere Weise zum Ausdruck brachte. In Bahia, im Nordosten – das nicht das Brasilien der europäischen Einwander*innen, sondern das des armen, vom Kolonialismus geprägten Landes war – konnte sie an ihre schon in Italien virulenten Bemühungen um einen anderen Zugang zu gelebten Traditionen im Alltag des ländlichen Italiens anknüpfen. Die Kulturwissenschaftlerin Sophia Prinz verweist in ihren Studien zum MAP (Museum für Populäre Kultur) darauf hin, dass in den links-intellektuellen Zirkeln in Italien nach dem Zusammenbruch des faschistischen Regimes ein kulturelles Vakuum entstanden war. In den Debatten um eine neue, moderne

3 Siehe dazu u. a. <https://art-on-display.hetnieuweinstituut.nl/en/case-studies/lina-bo-bardi>, 20.06.2023; <https://stedelijkstudies.com/journal/reenactment-lina-bo-bardis-display-sao-paulo-museum-art-1968-2015/>, 20.06.2023.

Architektur in diesem Kontext spielten auch Elemente der gelebten Traditionen eine Rolle (PRINZ 2016). In Antonio Gramscis Beiträgen zum *Mezzogiorno* (GRAMSCI 1955) fanden sich Hinweise, die jeweiligen kulturellen Eigenheiten zu respektieren und als kreative Ressource in Umstrukturierungsprozesse miteinzubeziehen, sie quasi organisch weiterzuentwickeln. Mit diesem intellektuellen Gepäck fand Lina Bo Bardi im Brasilien dieser Zeit — das sich nach den Plänen seines Präsidenten Juscelino Kubitschek auf einem Weg der radikalen Modernisierung befand und dessen architektonische Manifestation zweifellos die neue von Lucio Costa und Oskar Niemeyer entworfene Hauptstadt Brasilia war — eine Reihe von Parallelen in Hinblick auf die Frage nach der gesellschaftlichen Rolle von Architektur.

In der Aufsatzsammlung *Stones against Diamonds* schreibt Bo Bardi über dieses Projekt: Brasilia sei Ausdruck eines leeren Formalismus, der den Aufgaben zeitgenössischer Architektur nicht mehr entspreche, und von der monumentalen Aura europäischer Quadrate überformt (BO BARDI 2013: 58). Bo Bardi war mit ihrem Interesse an den vormodernen Lebenswelten des Nordostens des Landes nicht allein. Viele Anhänger*innen der *Modernismo* Bewegung stammten aus den Kunst- und Intellektuellen-Zirkeln der Großstädte und teilten das Interesse an den afrikanischen und indianischen Wurzeln im Nordosten⁴ (PRINZ 2016: 206). Im Kern ging es in den Ausstellungen, Theaterproduktionen, Workshops dieser Gruppierungen darum, nicht vorgegebene Bildungs- und Kulturprogramme durchzusetzen, sondern sie in Kooperation mit der lokalen Bevölkerung erst zu entwickeln. Auch Paulo Freires *Pädagogik der Unterdrückten* (FREIRE 1970/1984) gehört zu den wichtigen intellektuellen Impulsen, die auf lokales Empowerment und die Stärkung lokalen Wissens zielte.

Diese kulturelle Aufbruchsstimmung prägte auch das Engagement von Lina Bo Bardi, ein Kulturzentrum in Salvador zu gründen. Neben einem Museum für Volkskunst waren Werkstätten und Schulungsräume vorgesehen, wie Ana Caroline de Souza Bierrenbach in ihren Forschungen herausstellt (BIERRENBACH 2022). Bo Bardi wollte Designstudent*innen hierher einladen, lokale Produktions- und Gestaltungsweisen zu studieren. Es ging ihr nicht darum, ein quasi intaktes System des Handwerks zu konservieren, vielmehr war ihr Ziel, eine integrative Designsprache als quasi ‚Designrevolution von unten‘ zu entwickeln: die kreativen Vermögen der Bevölkerung in einen Prozess der Entwicklung prototypischer Objekte zu integrieren. Das Schulmuseum bildete dabei einen lebendigen Part in der Entwicklung dieser neuen Objektkultur (BIERRENBACH 2002: 6).

4 Der *Modernismo* Bewegung ging es um die Neubegründung einer europaunabhängigen eigenen Kultur. Der brasilianische Schriftsteller Oswald de Andrade (1890–1954) war eine der zentralen Gründungsfiguren dieser Befreiung zum Eigenen.

Voraussetzung für einen anderen Zugang zur populären Kultur, der lebendigen Volkskultur, war es dabei, sich von romantischen Vorstellungen zu distanzieren, die in der Folklore ihren Ausdruck fanden. Durch sorgfältige archäologische Untersuchung konnte nach Bo Bardi Auffassung die lokale Volkskultur entmystifiziert und in ihrer sozialen Funktion sowie formalen Ordnung begriffen und nachvollzogen werden.

We need to immediately demystify any romanticism regarding popular art; we must rid ourselves of all paternalistic mythology and look with cold criticism and historic objectivity into the picture of Brazilian culture. (BO BARDI 1995: 17)

Auf Recherchen und Forschungsreisen im Vorfeld des Museums- und Ausstellungsprojektes MAP (Museum der Populären Kultur) akquirierte Bo Bardi nicht nur die zentralen Objekte für ihre Ausstellung, sondern dokumentierte ihre Beobachtungen auch fotografisch. Ihr Interesse als Architektin und Gestalterin an der Dingwelt war nicht an der Entschlüsselung dahinterliegender gesellschaftlicher Strukturen ausgerichtet – wie es bei Ethnolog*innen und Sozialwissenschaftler*innen der Fall ist. Ihr ging es, wie Sophia Prinz herausstellt, „um das implizite funktionale ästhetische Programm, das der afrobrasilianischen Dingwelt zugrunde liegt“ (PRINZ 2016: 211). Ziel war es, dieses zu entschlüsseln und mit dem modernen Industriedesign in Beziehung zu setzen.

Bo Bardi teilte die Überzeugung, dass serielle Produktion bereits in der Natur selbst angelegt sei. Die Ausstellung mit dem Titel *Nordeste* (1963) enthielt circa 1.000 Einzelobjekte, die Bo Bardi selbst gesammelt oder aus Volkkunstsammlungen ihrer Freunde bzw. aus anderen Institutionen geliehen hatte. Sophia Prinz hebt heraus, dass es Bo Bardi um eine umfassende Bestandsaufnahme der materiellen und kulturellen Daseinsbedingungen der afrobrasilianischen Kultur ging. Verschiedene Ding- und Formenklassen wurden analytisch identifiziert, ihre innere Logik entschlüsselt und zueinander ins Verhältnis gesetzt. Das entstandene Display hatte, so Prinz, Ähnlichkeiten mit einem botanischen Tableau. Im Unterschied zu ethnologischen Ausstellungen jedoch, die besondere Einzelstücke als exotische herausstellen, wollte Bo Bardi das Kontinuum, das Beziehungsgeflecht, aber auch das emanzipative Potenzial des Dinguniversums sichtbar machen und dabei das „für selbstverständlich oder für wertlos Erachtete aus seiner gesellschaftlichen Unsichtbarkeit entreißen“ (PRINZ 2016: 220). Mit dem Militärputsch in Brasilien 1964 kamen diese an der Anerkennung der materiellen Alltagskultur ausgerichteten kulturellen Projekte zum Erliegen.

Conclusion

Die beiden Episoden stehen im Kontext eines internationalen Neudenkens der gesellschaftlichen Situiertheit von Kultur in den 1950er/1960er Jahren. Unterschiedliche intellektuelle Impulse, geprägt von der Ablehnung des Universalismus und Paternalismus der Moderne und von einem demokratischen Aufbruch der Nachkriegsgesellschaften, beförderten eine Neukonzipierung kultureller Institutionen.

Um den Begriff der populären Kultur kreisten Debatten, die Fragen der Partizipation, des Ringens um kulturelle Hegemonie, der Massen- und Konsumkultur, des lokalen Wissens und ihrer kreativen, formenden Kräfte ins Zentrum rückten. In Westeuropa diskutierten vor dem Hintergrund einer von Massenkultur zunehmend geprägten Gesellschaft Kulturproduzent*innen, inspiriert von Theorien der Cultural Studies, Kultur als Prozess des Produzierens von gemeinsamen Bedeutungen — als etwas Gewöhnliches, als eine gesellschaftliche Praxis — ebenso wie Fragen kultureller Teilhabe. Sie setzten damit unter anderem Impulse für die Formierung kultureller Zentren und kultureller Initiativen wie das Circulation Department des V&A. Gleichzeitig sind es die Überlegungen eines Antonio Gramsci zur Volkskultur als kreativer im Lokalen verankerter Lebensäußerungen, die in der *Modernismo*-Bewegung in Brasilien fortgeschrieben wurden und Projekte wie das Museum für populäre Kunst (MAP) inspiriert haben.

Die Gründung des Circulation Department im Victoria and Albert Museum ließe sich als Pilotprojekt innerhalb eines traditionellen Museums verstehen. Nicht nur mit unterschiedlichsten Aktivitäten von Outreach in Gestalt von Wanderausstellungen, Lernmitteln und Bildungsangeboten sollten die Grenzen des traditionellen Museums überschritten, sondern auch nach innen sollte ein Wandel initiiert werden: hinsichtlich des institutionellen Selbstverständnisses von dem, was und wie gesammelt und ausgestellt wird, an wen sich ein Museum richtet und welche Rolle es in einer demokratischen Gesellschaft einnehmen kann. Insofern kann das Circulation Department als Institution in einer Institution verstanden werden, die sich dem Zeitgeist einer Demokratisierung der Kultur im Nachkriegs Großbritannien verpflichtet fühlte und Kultur großen Teilen der Bevölkerung nicht nur zugänglich machen, sondern aktive kulturelle Produktionen in den Schulen und lokalen Galerien unterstützen wollte. Zugleich ist diese Einrichtung eingebettet in einen zutiefst ambivalenten zeithistorischen Kontext: des vom Ende des Empires geprägten britischen Wohlfahrtsstaates. Die Bemühungen des Circulation Department um Enthierarchisierung der Kultur, die die kulturellen Lebensäußerungen der Vielen respektierte und ihnen in unterschiedlichen Formen der Teilhabe Ausdruck verschaffen wollte, fanden in einem Klima der permanenten konflikthaften Neuaushandlung um kulturelle Sichtbarkeit und politische Anerkennung im postkolonialen Großbritannien statt. Zugleich verweist das Projekt, dessen eigene koloniale

Fundamente vollkommen unberücksichtigt geblieben waren, auf die Dilemmata und Herausforderungen von Initiativen des Outreachs im Rahmen hegemonialer Kulturinstitutionen.

Lina Bo Bardi Museum der Populären Kultur (MAP) in Salvador Bahia entwarf eine Institution, die nicht nur Schule und Museum konsequent miteinander verband, sondern das Museum als Bühne verstand, das der Praxis und dem Einfallsreichtum des Alltags der lokalen Bevölkerung im Norden des Landes nicht nur Sichtbarkeit verschaffen sollte. Vielmehr ging es ihr darum, bestehende kulturelle Praktiken aufzugreifen, im Sinne einer Designrevolution von unten weiterzuentwickeln und sich dabei konsequent von einer Fetischisierung der Volkskultur abzusetzen.

Warum lohnt es sich, diese Episoden heute erneut zu erzählen? Sie oszillieren um den inzwischen schwierigen Begriff des Populären und geben Einsichten in Versuche, diesen progressiv im Sinne einer demokratischen Kultur zu bestimmen. Es ging um Teilhabe, um Partizipation als treibendem Motiv der Reform von Institutionen. In ihren problematischen Einschlüssen und Auslassungen werden zugleich auch die Ambivalenzen und Dilemmata von Institutionalisierungen deutlich, deren Agenda es war, auf unterschiedliche Weise der Produktivität des Populären, seinen kreativen Energien, kulturellen Auseinandersetzungen und seinem Einfallsreichtum Raum zu geben. Viele dieser Impulse haben gegenwärtige Debatten zur institutionellen und räumlichen Neuausrichtung kultureller Infrastrukturen informiert: eine kritische Analyse dieses institutionellen Erbes könnte dazu beitragen, zeitgenössische Aufgaben einer partizipativen Politik der kulturellen Diversität in Kunst und Architektur neu zu bewerten.

BO BARDI, LINA. „Architecture or Architecture“. In: Dies. *Stones against Diamonds*. London 2013: 57–58.

BO BARDI, LINA. *L'impasse del design. L'esperienza nel nordest del Brasile* (englisches Beiheft) Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo 1995.

BIERRENBACH, ANA CAROLINA DE SOUZA. „The Latent Forces of Popular Culture“. In: *bauhaus imaginista Journal*. <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3497/the-latent-forces-of-popular-culture?obbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=606ce3cddb>, 20.06.2023.

CUPERS, KENNY. „The Infrastructure of Participation: Cultural Centers in Postwar Europe“. In: Martino Stierli und Mechthild Widrich (Hg.). *Participation in Art and Architecture in Europe. Spaces of Interaction and Occupation*. London/New York 2016: 13–39.

FREIRE, PAULO. *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*. Reinbeck bei Hamburg 1984 [1970].

- GRAMSCI, ANTONIO. *Die süditalienische Frage. Beiträge zur Geschichte der Einigung Italiens*. Berlin 1955.
- HALL, STUART. „Notes on deconstructing the ‚popular““. In: Raphael Samuel (Hg.). *Peoples History and Socialist Theory*. History Workshop Series. Oxford 1981: 227–240.
- HORKHEIMER, MAX und THEODOR W. ADORNO. „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main 2022 [1947]: 128–176.
- LOBSINGER, MARY LOUISE. „Cybernetic Theory and the Architecture of Performance Cedric Price Fun Palace“. In: Sarah Williams Goldhagen und Rejean Legault (Hg.). *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*. Cambridge 2001: 119–137.
- PRINZ, SOPHIA. „Die Ausstellung eines ‚unverdaulichen Gemenges‘. Lina Bo Bardi Volkskunstmuseum aus praxistheoretischer Perspektive“. In: Kathrin Busch, Burkhard Meltzer, Tido von Oppeln (Hg.). *Ausstellen. Zur Kritik und Wirksamkeit in den Künsten*. Berlin 2016: 195–224.
- VESTHEIM, GEIR. „UNESCO Cultural Politics 1966–1972 — the Founding Years of ‚New Cultural Policy““. In: *Nordisk Kulturpolitisk tidsskrift*, Vol.22 Issue 1, 2019: 174–195, <https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2019-01-10>.
- WARD, STUART (Hg.). *British Culture and the End of Empire*. Manchester 2002.
- WEDDELL, JOANNA. „Room 38 a and beyond. Post war British Design and the Circulation Department“. In: *V&A Online Journal* Issue No. 4 Summer 2012 <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no.-4-summer-2012/room-38a-and-beyond-post-war-british-design-and-the-circulation-department/>, 20.06.2023.
- WILLIAMS, RAYMOND. „Culture is Ordinary“ (1958). In: Raymond Williams. *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, hg. von Robin Gable, London 1989: 3–14.
- WILLIAMS, RAYMOND. *The Long Revolution*. London 1961.

Regina Bittner ist Leiterin der Akademie der Stiftung Bauhaus Dessau und zuständig für die Konzeption und Lehre der postgradualen und transdisziplinären Programme zur transkulturellen Moderne in der Design-, Architektur- und Bauhausforschung. Sie kuratierte zahlreiche Ausstellungen zum Bauhaus und zur Kulturgeschichte der Moderne. Ihre Forschungsinteressen verbinden kulturanthropologische Ansätze in der Architektur- und Designwissenschaft mit Fragen der Dekolonisierung, der transkulturellen Moderne, des kritischen Erbes. Seit 2019 ist sie Honorarprofessorin am Institut für Kunstgeschichte und Archäologie der Martin-Luther-Universität in Halle.

Kunstproduktion, Leben und Arbeiten an einem Ort – das Zentralwerk in Dresden

Elisabeth Wulff-Werthner

In diesem Beitrag möchte ich einen Einblick in das Zentralwerk in Dresden geben. Prozesse, die 2006 zur Gründung des Kulturzentrums geführt haben, werden beschrieben und das künstlerische Programm vorgestellt. Die enge Verknüpfung künstlerischer und kuratorischer Entscheidungen mit organisatorischen, baulichen oder institutionellen Prozessen, waren das grundlegende Arbeitsprinzip, das zum Zentralwerk, wie es heute besteht, geführt hat. Im letzten Abschnitt werde ich mich dem Thema der Entscheidungsstrukturen zuwenden.

Der folgende Text beschreibt geschehene Ereignisse aus einer subjektiven Perspektive. Da ich in aktuelle Prozesse der Arbeits- und Lebensgemeinschaft nicht mehr integriert bin, sind Teile des Beitrags von meinem ‚Blick von außen‘ gefärbt. Etwas zu meiner Person: Ich bin seit 2008 Vereinsmitglied des Zentralwerk e. V. und war von 2011 bis 2019 Mitglied des Vorstands. In dieser Zeit hatten Barbara Lubich und ich die künstlerische Leitung inne. Als Gründungsmitglied der Zentralwerk Kultur- und Wohngenossenschaft Dresden eG habe ich von 2016 bis 2022 mit meiner Familie auf dem Fabrikgelände gelebt und gearbeitet. Mit dem Ende meiner Vorstandstätigkeit habe ich alle Aufgaben innerhalb des Projekts niedergelegt.

1. Was es war und was es ist

Das Zentralwerk ist ein Gebäudekomplex auf der Riesaer Straße 32 in Dresden und eine Kultur- und Wohngenossenschaft und ein Kulturverein. Es befindet sich auf

dem Gelände des ehemaligen Rüstungsbetriebs Zeiss Ikon, später genutzt durch den VEB Graphischer Großbetrieb Völkerfreundschaft. Das Zentralwerk sind Genoss*innen, Mitglieder, Mieter*innen, Kulturinteressierte, Kunstschaffende, Erwachsene, Kinder, Nachbar*innen. Die Vision des Zentralwerks ist es, Raum für selbst gestaltetes Leben, Kultur und Kunstproduktion in Dresden zu geben. Damit setzt es auf Selbstorganisation, Vielfalt und Zivilgesellschaft. Gemeinnützig und nicht profitorientiert werden Räume für kulturelles Schaffen zur Verfügung gestellt. Im Zusammenkommen von über 300 Menschen an diesem Ort werden Brücken zwischen Arbeit, Leben und Kultur geschlagen. Der kreative und lebendige Ort trägt maßgeblich zur kulturellen Belebung des Stadtviertels bei und ist Ort kulturellen Austauschs. Durch seine Infrastruktur und konzeptionelle Ausrichtung wirkt das Zentralwerk lokal auf die Kunst- und Kulturlandschaft und erfährt zugleich eine internationale Sichtbarkeit.

Das Konzept Zentralwerk setzt auf Nachhaltigkeit über die eigene Generation hinaus. Mit der Sicherung des Eigentums der vier Fabrikgebäude durch einen Erbbaurechtsvertrag mit der Stiftung TRIAS¹ über 99 Jahre kann die Kultur- und Wohngenossenschaft bezahlbaren Arbeits-, Produktions- und Lebensraum für seine Mitglieder und andere zur Verfügung stellen. Durch die vertragliche Grundlage mit der Stiftung sind eben diese inhaltlichen Pfeiler des Gesamtkonzepts — der Verzicht auf privates Eigentum, gemeinschaftliches Leben, Arbeiten und Produzieren von zeitgenössischer Kunst an einem Ort in Verbindung mit niedrigen Mieten — auch für zukünftige Generationen rein wirtschaftlichen Interessen übergeordnet.

Von 7.200 m² Nutzfläche des gesamten Areals werden 3.800 m² Atelierfläche für Kunst und Kulturwirtschaft sowie 2.500 m² Wohnfläche zu günstigen, stabilen Preisen vermietet. Darüber hinaus stehen ein 500 m² großer Saal, ein 200 m² kleiner Saal, ein Ausstellungsraum sowie ein Barraum für kulturelle Veranstaltungen zur Verfügung. So entsteht ein auf Beständigkeit ausgerichteter kreativer, lebendiger Ort in einer Stadt, in der Produktionsräume für Kultur tendenziell immer kleiner und teurer werden. Künstler*innen, Geisteswissenschaftler*innen, Architekt*innen und Handwerker*innen sammeln sich hier auf einem Gelände, wo die Schnittstellen zwischen den Sparten mindestens ebenso wichtig sind, wie die Produktionsstätten selbst. Verschiedene Disziplinen und Altersgruppen gestalten ihr Lebens- und Arbeitsumfeld gemeinsam. Austausch, Heterogenität und Kooperation machen den Alltag aus.

1 TRIAS ist eine gemeinnützige Stiftung für Boden, Ökologie und Wohnen, die Initiativen, die Fragestellungen des spekulationsfreien Umgangs mit Grund und Boden, ökologischen Verhaltensweisen und neue Formen des Wohnens aufnehmen, fördert.

Das Herz des Zentralwerks ist der große Saal, der Henny-Brenner²-Saal. Dessen frei verfügbare Fläche wird von dem Zentralwerk e.V. zu einer Plattform der Kulturproduktion und der Begegnung, für den Stadtteil, die Stadt und weit darüber hinaus entwickelt.

Die Genossenschaft hat mit ca. 6,8 Millionen Euro die Gebäude saniert und nutzbar gemacht. Über insgesamt 30 Jahre zahlt die eG die aufgenommenen Kredite durch die Vermietung des Areals an sich selbst und an andere zurück. Wenn das Zentralwerk in nun mehr 22 Jahren schuldenfrei sein sollte, beginnt die Phase der finanziellen Unabhängigkeit. Aus heutiger Perspektive ist das Zentralwerk abhängig von der unbezahlten Arbeit seiner Mitglieder und widerspricht damit dem genossenschaftlichen Grundgedanken der Förderung und Unterstützung seiner Mitglieder. Das Zentralwerk muss sich zukünftig intensiv der Frage widmen, wie einem sich etablierenden Prinzip der andauernden Selbstausbeutung seiner Mitglieder entgegengetreten werden kann.

Das heutige Zentralwerk steht auf einem geschichtlich bedeutsamen Areal. Anfang der 1920er Jahre als Produktionsgebäude zur Herstellung von Nähmaschinen und Großschreibmaschinen von der Clemens Müller AG errichtet, wurde das Gelände ab 1939 mit den Geldern des Reichsfiskus für die Rüstungsproduktion ausgebaut. Die reichseigene Produktionsstätte für Flakzünder, Zünder für Wasserbomben und Aufschlagzünder für Brandschrapnells wurde der Zeiss Ikon AG zur Nutzung übergeben. Die Dresdner Zeiss Ikon Werke waren während des zweiten Weltkriegs mit insgesamt rund 6000 Mitarbeitern größter Hersteller von Rüstungsgütern in der Stadt. In den Jahren 1944 und 1945 arbeiteten fast 700 Frauen aus den Konzentrationslagern Flossenbürg, Auschwitz und Ravensbrück in dem sogenannten Goehle-Werk³. Nach 1945 wurden die Produktionsgebäude zur Druckerei Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft umgenutzt. Der Karl-Herrmann-Saal⁴ war

2 Henny Brenner (*1927 in Dresden) musste wegen ihrer jüdischen Herkunft in den Jahren 1941/1942 in den Goehle-Werken Zwangsarbeit leisten. Sie entging der Deportation und entkam dem Bomben 1945.

3 Goehle-Werk ist der Name für eine ehemalige Rüstungsfabrik in Dresden-Pieschen. Ein Teil des Geländes wird heute als Gewerbehof für Existenzgründer, kleine und mittelständische Unternehmen genutzt, ein weiterer Teil des denkmalgeschützten Gebäudeensembles wurde 2015 saniert und seit dem genossenschaftlich als Kulturfabrik Zentralwerk betrieben.

4 Der Karl-Herrmann-Saal, an der Heidestraße 2 gehörte zum großen Komplex des Goehle-Werkes. Wegen seiner Größe (900 Plätze) war der Saal an der Heidestraße in den 1950er Jahren ein renommierter Ort in Dresden, vor allem für kulturelle Veranstaltungen. 1952/1953 wurde der Saal nach Karl Hermann, einem Fabrikarbeiter aus Ostpreußen, Redakteur der KPD-Zeitung *Echo des Ostens*, 1946 bis zu seinem Tode (16. April 1952) Redakteur der Sächsischen Zeitung benannt. Siehe: <https://www.stadtwikidd.de/wiki/Karl-Herrmann-Saal>, 09.10.2022.

eine der wenigen Kulturstätten im zerstörten Dresden nach dem Zweiten Weltkrieg. Nach dem Ende der DDR wurde das Areal bis 1996 von der Sächsischen Zeitung als Produktionsstätte genutzt. Abgesehen von vorübergehenden Mietern des Saals stand das Areal bis zur Übernahme durch das Zentralwerk 19 Jahre leer.

Wo es herkommt

Im Jahr 2006 gründeten die Bewohner*innen einer alten Buchbinderei in der Dresdner Friedrichstadt den Kulturverein friedrichstaTTpalast e.V.. Die zu Beginn wenigen Mitglieder, Künstler*innen, Handwerker*innen, Architekt*innen und Geisteswissenschaftler*innen nutzten die freie Fläche des Gebäudes zur Präsentation ihrer eigenen Kunstprojekte. Mit dem Anwachsen der Mitgliederzahl und einer angedrohten Schadensersatzklage über 250.000 Euro durch den Berliner Friedrichstadtpalast wurde der Verein in friedrichstadtZentral e.V. umbenannt.

Abb. 1
Innenhof Zentralwerk beim TAKE OFF (2017)
Foto: Rene Jungnickel



Die Schaffensperiode des Vereins von 2009 bis 2013 war davon gekennzeichnet, sich die Freiflächen in und um das Fabrikgebäude durch kulturelle Nutzung anzueignen. So war es zu Beginn nur der sogenannte 400er, ein 400 m² großer Raum ohne Tür, ein Proberaum und der verwunschen zugewachsene Hinterhof. Dann kam ein Kamin in das Gartenhäuschen, um dieses auch in kalten Tagen nutzen zu können. Aus der Außenwand eines alten Büroflachbaus wurde ein Stück der Wand gebrochen, um eine Schaukastenbühne zu generieren. Der Flutschlamm wurde aus dem Keller entfernt, Müll entsorgt und schon waren fast 1.000 m² Ausstellungs- und Performancefläche generiert. Und schließlich wurde auch noch eine frei gewordene Halle zur Präsentation von Kunst genutzt. Die angeeigneten Räume waren da, standen leer, wurden von uns nutzbar gemacht und kosteten dabei nichts. In diesen utopischen Produktionsmöglichkeiten konnten experimentelle Formate ortsspezifisch entwickelt werden. Die Vielfalt an Raumqualitäten setzten dem künstlerischen Prozess fast keine Grenzen. Zudem war die heterogene Mischung an Menschen vor Ort ein hervorragendes Inspirationsbiotop um über die eigenen Genre Grenzen hinaus zu denken und zu produzieren.

Das Format *SICHTBETONUNG* entstand im Jahr 2006 als Tag des offenen Hauses, ein eintägiges Festival im Rahmen der Tanzwoche Dresden. Die räumliche Expansion sowie das enge inhaltliche Zusammenarbeiten der Beteiligten machten aus dem jährlichen Happening ein Gesamtkunstwerk: ein dramaturgisch getakteter Parcours durch das ganze Haus mit einem Thema als gemeinsamen Nenner wie z.B. *Das Canaletto-Syndrom** oder *E&U***. Tanz, Performance, Ausstellung, Literatur, Film und Musik neben-, über- oder hintereinander, eng in einander gewoben oder bewusst gegenübergestellt.

**SICHTBETONUNGSECHS Das Canaletto Syndrom* 23. 04. 2011

Dresden neben, über, unter Frauenkirche, Semperoper und Hochkultur. Dresden, die ‚Hauptstadt des Bildungsbürgertums‘. Dresden als etablierter, geschätzter Kulturraum mit großer Selbstverständlichkeit. Der friedrichstadt-Zentral lag im toten Winkel des Canaletto-Blicks und wir wollten rein. Vielleicht.

***SICHTBETONUNGACHT E&U* 21./22. 04. 2013

e & u verbindet die Einteilung in E- und U- Musik mit dem Rekurs auf die Europäische Union, wobei Ränder und Übergänge im Focus stehen. E&U und EU: beide werfen die Frage nach den Grenzen auf – zwischen kulturellen Sparten einerseits und den Bereichen der europäischen Union andererseits. Unser Blick gilt den daran anschließenden Randgebieten, möglichen Übergängen und dem Versuch, Phänomene eines Bereichs zu zergliedern und vor einem anderen Hintergrund neu zu kombinieren.

Den Formaten im friedrichstadtZentral waren weder räumliche noch genrespezifische Grenzen gesetzt. Tanzperformance als Modeschau, Gesprächsdinner im Kohlenkeller oder auf dem Parkplatz, Konzerte im Quek, Auraphotographie und akustischer Voyeurismus. Die Fabrik entwickelte sich zu einem Experimentierfeld, in dem eine Gruppe von Menschen gemeinsam lebte, arbeitete und Kunstprojekte realisierte. Die Themen und Formate wurden bei geselligem Abendessen, beim Weintrinken am Kamin oder beim Lagerfeuer im Garten diskutiert und weiterentwickelt. Über die Jahre entstand so aus Nachbar*innen, Freund*innen und Kolleg*innen ein Kulturverein, der gleichzeitig ein Wohn- und Künstlerkollektiv war.

Und dann kam 2010, unser Schicksalsjahr. Geplagt von der Ignoranz des Grundstücksbesitzers, der angefangen hatte, den Hof unseres damaligen Lebens- und Arbeitsstandorts in einen Parkplatz zu verwandeln, entschieden wir uns, den Parkplatz zu mieten und den Schwerpunkt unserer künstlerischen Arbeit dorthin zu legen: den KulturParkplatzPaten (KuPaPa).

Das Ende und der Anfang

Das Projekt KuPaPa markiert den Anfang des Endes des friedrichstadtZentral und den Beginn des Zentralwerks. Konzeptuell wurde mit KuPaPa die künstlerische Aneignung von Raum fortgesetzt. Der strukturelle Grundstein des Konzepts Zentralwerk, nämlich die Sicherung des Eigentums, wurde auf Grund der eigenen und sich wiederholenden Erfahrung der Vertreibung durch Immobilienspekulanten, auf dem KuPaPa-Parkplatz gelegt. In Gesprächsformaten mit eingeladenen Experten wurde Wissen gesammelt und erste Netzwerke gespannt. Während eines Gastspiel in Berlin haben wir auch zum ersten Mal von der Stiftung TRIAS gehört, die uns kurz danach finanzielle Unterstützung zusicherte.

Als der Verein 2013 den Förderpreis des Kunstpreises der Stadt Dresden erhielt, konnten wir zur Preisverleihung stolz verkünden, dass wir den Zuschlag zu dem Gebäudekomplex auf der Riesaer Straße bekommen haben. Die Stiftung TRIAS kaufte das Gelände und die neugegründete Zentralwerk eG unterzeichnete 2015 den Erbbaupachtvertrag über 99 Jahre. Und so waren wir plötzlich Erbbaurechtsnehmer*innen und damit Eigentümer*innen von vier sanierungsbedürftigen Gebäuden, ein Kulturverein, ein künstlerisch arbeitendes Kollektiv und Nachbar*innen.

In den herausfordernden Jahren 2013 bis 2017 in denen die Genossenschaft Zentralwerk und deren Mitglieder voll und ganz mit der finalen Finanzierung und dem Bau beschäftigt waren, kam dem Kulturverein friedrichstadtZentral eine besondere Rolle zu. Er hatte die Aufgabe die Kunst während dieser Zeit am Leben zu erhalten. Der Verein änderte erneut seinen Namen, nun in den heutigen Zentralwerk e.V. und begleitete und moderierte die räumlich und strukturelle Verwandlung. Mit dem Einzug in die Riesaer Straße hatte der Verein die Aufgabe, die gewerblichen Mie-

ter*innen zu akquirieren und bei der Vergabe der Räume den Blick auf eine heterogene Mieterschaft zu haben, in der alle Kunstsparten, die Kreativwirtschaft und andere Mieter*innen vertreten sind. Zudem wurden performative und transdisziplinäre Formate entwickelt um das Bilden von Synergien, Vernetzung nach Außen, strukturelle Gedanken, die Sicherstellung von Heterogenität und das Erinnern an die vielschichtige Geschichte des Zentralwerks als tragende Säulen des Gesamtprojekts sichtbar zu machen.

Vieles, was in der alten Buchbinderei in der Friedrichstraße natürlich wachsen konnte, zufällig passierte und als Versuchsanordnung angelegt war, musste im Zentralwerk auf Grund der Turbogeschwindigkeit des Projekts zu einer programmatischen Expertise und einem strategischen Plan weiterentwickelt werden. Die Reflexion und die Analyse der zuvor entstandenen Projekte und der dazugehörigen Prozesse führten zu der Möglichkeit, Erarbeitetes strategisch anzuwenden und machten die notwendige Professionalisierung in so kurzer Zeit überhaupt erst möglich.

Abb. 2

Innenhof Zentralwerk während der TEH Konferenz *pARTizipation* (2019)

Foto: René Jungnickel



Aus heutiger Sicht sind durch die beschriebenen Veränderungen die fragilen Bedingungen des kollektiven künstlerischen Schaffens leider auch kaputtgegangen.

2. Stränge

Bei Betrachtung der künstlerischen Projekte in den vielen Jahren der durchwachsenen Vereinsgeschichte zeigen sich inhaltliche Linien, die sich stringent und permanent weiterentwickeln, sich gegenseitig beeinflussen, verschwimmen, sich voneinander ablösen um sich erneut ineinander zu verzahnen. Sechs Stränge, die getrost als die künstlerische DNA des Zentralwerks bezeichnet werden können.

Von der SICHTBETONUNG zum OFFENEN WERK

Mit dem Festival *SICHTBETONUNG* eigneten wir uns eine Arbeitsweise an, die verschiedene künstlerische Beiträge um einen thematischen Kern zu einem Gesamtkunstwerk verwebt. Die *SICHTBETONUNG* war auch die erste große Veranstaltung auf dem Gelände des Goehle-Werks und spannte damit den Bogen von der Vergangenheit des friedrichstadtZentral in die Zukunft des Zentralwerks. Die elfte *SICHT/BETON/UNG „ENDE AUF“* markiert das vorläufige Pausieren des Formats. Denn heute gestalten, wie in den Anfängen des Vereins, alle Menschen im Zentralwerk einmal im Jahr ihren Tag der offenen Tür zur Präsentation ihrer Arbeit selbst. Das TAKE-OFF war der Tag der offiziellen Eröffnung des Zentralwerks im Mai 2017. Seit 2018 wird am ersten Wochenende im Mai das OFFENES WERK gefeiert und solange das Bedürfnis nicht entsteht, wird auf ein Thema verzichtet.

Verwandlung und Entwicklung:

KuPaPa — TRANSFORMANCE — DIE OASE. — DIE KARAWANE

Wie wollen wir leben? Wo wollen wir hin? Wie wollen wir zusammenarbeiten? Wie können wir unsere Kräfte bündeln? Wie wollen wir uns strukturieren? Wie können wir uns öffnen?

Aus diesen Fragestellungen entstanden Einzelprojekte und Reihen.

Auf Grund der Entstehungsgeschichte ist hier unser KuPaPa (KulturParkplatz-Paten) zu nennen. In einem Laboratorium wurden sieben Parkplätze in verschiedenen Lebensräume verwandelt. Ein Betongarten, ein Wohnzimmer, eine Sauna oder ein Wintergarten.

Die Ziele der Reihe *TRANSFORMANCE* waren es, in einem Utopieworkshop über die Vision des Zentralwerks gemeinsam nachzudenken, regelmäßige Veranstaltungen im Saalgebäude zu etablieren und schließlich Inspiration von Künstlerkolleg*innen wie Thomas Jelinek (SWE/AT), John Moran (USA), Dana Caspersen (USA) und Antje Pfundtner (D) zu holen und mit ihnen vor Ort zusammenzuarbeiten.

DIE OASE, und *DIE KARWANE*, verbindet eine gemeinsame Frage, die in Formaten der Kompetenzentwicklung gestellt wurde: Wie können wir in Häusern des Kultursektors in Zukunft weitermachen, ohne dass die (leider notwendige) Selbstausschöpfung dauerhaft wird? Ein Coaching und eine Minikonferenz haben den Austausch über Strategien mit der Kulturagentur Olivearte und Kolleg*innen aus anderen von Künstler*innen geschaffenen Orten während *DER OASE*, ermöglicht. *DIE KARAWANE*, trug bereits generiertes Wissen im Austausch weiter und vernetzte das Zentralwerk mit dem Peißnitzhaus in Halle/Saale.

Ohrenschmaus

Die Musik spielte im Programm des Zentralwerks schon immer eine große Rolle, egal ob herkömmliche Konzertformate oder experimentelle Herangehensweisen. Eine Aufzählung der vielen Konzertreihen und Formate der 17-jährigen Vereinsgeschichte erscheint an dieser Stelle nicht sinnvoll. Wichtig ist jedoch zu betonen, dass auch in diesem Strang die Heterogenität der im Zentralwerk aktiven Menschen zu einer großen Bandbreite an musikalischen Genres, Mischformen und experimentellen Ansätzen führt.

VORHIN – Erinnerungskultur

Schon in der Friedrichstadt entstanden erinnerungskulturelle Projekte wie die *SICHTBETONUNG SECHS DAS CANALETTO SYNDROM* und die Ausstellung Uwe Wargowski's *F52* von und mit Barbara Lubich auf dem KuPaPa über die Geschichte der Friedrichstraße. Die Relevanz von Erinnerung und dem Umgang damit waren in den Jahren des friedrichstadtZentral wichtig, aber nicht von so großer Bedeutung wie in den Zeiten des Zentralwerks. Durch die Geschichte der Goehle-Werke im Faschismus und Sozialismus gibt es eine Verantwortung von uns als heutigen Nutzer*innen mit dem Erbe umzugehen.

Im Jahr 2013 wussten wir noch sehr wenig über die Geschichte des Geländes, so luden wir während des Tags des Offenen Denkmals Besucher*innen dazu ein, uns auf ihren Selbstführungen mitzunehmen. Wir wollten ihre Geschichten hören, festhalten, diese zum Anlass von Gesprächen nehmen. Darüber hinaus luden wir Expert*innen ein, mit uns ihr Wissen zu den Goehle-Werken zu teilen. Das Material dieser Sammlung und die Frage, wie wir uns mit der Vergangenheit auseinandersetzen wollen, führte zu dem Projekt *VORDERGRUND / HINTERGRUND*, das in eine künstlerisch-dokumentarische Ausstellung im Saalgebäude mündete.

2016 riefen wir die Veranstaltungsreihe *VORHIN*⁵ ins Leben. Wir initiierten interdisziplinäre Begegnungen zwischen Expert*innen und Wissenschaftler*innen, u. a. um das Fallbeispiel Goehle-Werk in einen größeren Kontext setzen zu können. Im Austausch der Disziplinen gewannen offene Forschungsfragen an Kontur. Erkenntnisreich und mit neuen Fragen geht die Reihe weiter. Parallel dazu entstehen künstlerische Arbeiten, die sich der Frage nach dem Umgang mit Vergangenheit widmen.

Einer der Schwerpunkte in unserer *TEH*⁶-Konferenz *PARTIZIPATION* im Mai 2019 waren partizipative und künstlerische Ansätze in der Erinnerungskultur. So konnten wir in diesem Rahmen einen zukunftsweisenden Dialog mit Kooperationspartner*innen wie Jörg Skriebeleit (KZ Gedenkstätte Flossenbürg), Yariv Lapid, Wolfgang Schmutz, Gabu Heindl, Maria Trunk, Dana Caspersen und dem Kunsthaus Dresden vertiefen. Was für ein Ort wollen wir sein, vor dem Hintergrund, dass zwischen 1939 und 1990 zwei Diktaturen den Alltag vor Ort bestimmten und dass nach 1990 mit der Insolvenz der Druckerei Völkerfreundschaft die Nachwirkungen der Wende für die Mitarbeiter*innen spürbar wurden? Auf die offene Frage reagierten wir 2019 mit einem Projekt, dessen Name auch ein Kommentar zur topografischen Lage des ehemaligen Rüstungsortes ist: das Goehle-Werk entstand nicht ungesehen auf der grünen Wiese, sondern *MITTEN IN DER STADT / RIGHT WITHIN THE CITY*. In dem gleichnamigen Projekt wurde die Vergangenheit zum Anlass, über die Zukunft nachzudenken, mitten in der Stadt.

Netze spannen – nach Innen und Außen

Schon vor Beginn des Zentralwerks setzten wir auf die künstlerische Kraft des Austauschs und des Netzwerks auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene. Um den Austausch unter Künstler*innen, Kreativen und Nachbar*innen zu befeuern, Interesse an einander zu entwickeln und Synergien zu schaffen wurden performative Konzepte entwickelt, die jeweils entsprechende Ziele verfolgten.

Auf lokaler Ebene wurde im Rahmen von *POLYLOG* ein choreografier Dialog *1 Tisch, 10 Plätze, 5 Gänge – Ein Esstisch als Bühne für alle, über Milieugrenzen hinaus* ein Austauschformat zwischen Kulturschaffenden und geladenen Einwohner*innen Pieschens geschaffen. *STILL THERE – A GATHERING OF PERFORMING ARTS* lud Performer*innen, Künstler*innen und Musiker*innen aus ganz Deutschland ins Zentralwerk ein um sich zu Fragen auszutauschen wie: Wie wollen wir zusam-

5 Die dazugehörigen Aufzeichnungen sind online zugänglich: <https://zentralwerk.de/programm/vorhin-5-die-reihe-2017/>.

6 Trans Europe Halles (TEH) ist ein Konsortium unabhängiger Kulturorte mit über 100 Mitgliedern in ganz Europa, siehe <https://teh.net>, 09.10.2022.



Abb. 3

RAUMUNG #3 von Isabelle Krieg (2016)

Foto: Michael Sommermeyer

menarbeiten? Was brauchen wir um gut produzieren zu können? Wie gehen wir mit den prekären Lebensverhältnissen um? International kooperiert der Verein mit dem Goethe Institut Bangalore bei dem gemeinsamen AIR Projekt und ist Mitglied von TEH.

Von der RAUMUNG zum KABINETT zu CASINO ASPIK und weiter

Die bildenden Künstler*innen des Zentralwerks taten sich zusammen um das ehemalige Herrenzimmer des Saalgebäudes zu einem Projektraum zu entwickeln. Das ‚Herrenzimmer‘ war ein feuchter Raum mit großen Parkettwellen und zerfallender Holzvertäfelung an den Wänden sowie der Decke. Die digitale Aktionsreihe RAUMUNG ergriff dieses Biotop als Möglichkeit, ortsspezifische Raumkonzepte zu entwickeln, bei denen von einer künstlerischen Intervention zur nächsten der Raum kontinuierlich entkernt wurde. Der Umbau, die Rekonstruktion wurde so in künstlerischen Interventionen als Prozess der Veränderung initiiert.

Danach wurde das Herrenzimmer in KABINETT umbenannt. Es ist kein Ausstellungsraum im herkömmlichen Sinne. Die künstlerische und kuratorische Arbeit, die hier stattfindet, nimmt eine möglichst weite – zeitliche und räumliche – Per-

spektive ein. Sie ist stets verknüpft mit den Geschehnissen im Zentralwerk als Begegnungs-, Produktions- und Lebensort und mit der Umgebung, in die dieser Ort eingebettet ist. Ein sich stets erneuernder Blick auf vermeintlich altbekannte Fragen ist hier ebenso wichtig wie ein gutes Gedächtnis: Wie kann Kunst an einem Ort mit einer solchen Vergangenheit und mit Blick auf die Zukunft überhaupt beschaffen sein? Was kann hier ausgestellt werden und für wen? Was sind die Bedingungen und Möglichkeiten künstlerischer, interdisziplinärer Kooperation? In thematischen Reihen wie *Arsenal*, *Rekapitulation*, *Liaison* oder *Fanfare* wurden bereits vorhandene Impulse, die das Zentralwerk ausmachen, in Ausstellungen aufgegriffen.

Die Zäsur, die COVID-19 im März 2020 mit sich brachte, führte zu einem intensiven Austausch eines wachsenden Kreises von Künstler*innen über die Verbindungen und Grenzen ihrer Eigenwelten und es entstand CASINO IN ASPIK. Damit entstand eine Gruppe, die den inhaltlichen Austausch über Kunst, das eigene Arbeiten, das Forschen nach Wegen des Zusammenarbeitens im Bereich der

Abb. 4
Right within the city (2019)
Foto: Anja Kempe



bildenden Kunst und darüber hinaus und das Hinterfragen der Kunst in den Fokus stellt. Prozessorientiert und nicht ergebnisorientiert, in einer Art Ensemble.

Damit schließt sich der Kreis zu den Anfängen des Zentralwerks in der Buchbinderei in der Friedrichstraße, in der eine Gruppe von Künstler*innen und kunstnahen Menschen in einen regen inhaltlichen Austausch gingen, diese gegenseitige Inspiration über mehrere Jahre hinweg nicht abreißen ließen und mit thematisch ausgearbeiteten Formaten über ihre Genres hinweg ihre künstlerische Praxis gefunden haben. Diese kreative, aber auch fragile Energie einer Gruppe hat die Vision des Zentralwerks erschaffen und möglich gemacht. Heute ist im Zentralwerk gerade die 2. Generation dieses Biotops zu beobachten, die über einen schwierigen Prozess von mehreren Jahren versucht hat, diese fragilen Schaffensmomente wiederzubeleben. Im Heute des Zentralwerks, in dem seine Mitglieder mit dem finanziellen Druck der Schulden, den weiterhin notwendigen Baumaßnahmen, den institutionalisierten Strukturen, dem Besitz und dessen Verwaltung beschäftigt sind, ist diese künstlerische Praxis schwer herzustellen und bedarf einer kontinuierlichen Abgrenzung zu der Institution, um die Qualität dieser Arbeitsbedingungen aufrechtzuerhalten.

3. Entscheidungsstrukturen

Zu Beginn des Abschnittes erscheint es mir wichtig zu erwähnen, dass Strukturen im Zentralwerk grundsätzlich in Bewegung sind. Zusammenarbeits- und Entscheidungsstrukturen befinden sich in einem kontinuierlichen Prozess. Durch Selbstreflexion und Austausch mit anderen ähnlichen Institutionen, aber auch punktueller Weiterbildung wird versucht das ‚System Zentralwerk‘ nachhaltiger, ökonomischer und gerechter zu machen. Das Zentralwerk definiert sich dementsprechend als lernende Organisation und zum Lernen gehören bekanntermaßen Fehler und der Umgang damit.

Als kleiner friedrichstadtZentral e.V., der fast keine Miete aufbringen musste um Veranstaltungsräume nutzen zu können, war das Prinzip der Entscheidungsfindung einfach. Wer einfach da war, bei den Veranstaltungen half, zum Abendessen kam, war Teil der Entwicklung von aktuellen Kunstprojekten und zukünftigen Anträge. Wenn es „wichtige“ Entscheidungen gab, wurde eine Mitgliederversammlung einberufen. Entscheidungen hatten keine großen Konsequenzen auf das private Leben der Mitglieder. Auf diese Weise entstand eine kleine Gruppe von Menschen, die meist nur für sich selbst entschied, ob, wann und wie man selbst Teil des Vereinslebens wurde. Institutionelle Gedanken spielten dabei fast keine Rolle. Und dann gründeten wir die Zentralwerk Kultur- und Wohngenossenschaft mit einem millionenschweren Baukredit, 7.000 Quadratmetern Fabrikgelände und dem Zwang, dass jede beteiligte Person tausende Euro Privatkapital in das Projekt

gibt und sich außerdem im Selbstverständnis dazu bereit erklärt, zukünftig große Teile seiner Lebenszeit zu investieren. Die Freiwilligkeit der Beteiligung war damit dahin, das Gewicht der Institution auf den Schultern der Privatpersonen wuchs und es mussten Strukturen geschaffen werden, die es möglich machten, alle Mitglieder in die laufenden Entscheidungs- und Arbeitsprozesse auf Augenhöhe zu integrieren.

Die Vergrößerung der Gruppe und die Fülle der Aufgabengebiete, konzeptionelle Entwicklung des Gesamtprojekts, architektonische Planung, Finanzierung, Akquise möglicher Fördergelder, Öffentlichkeitsarbeit, Kunstprojekte, formale Gründung der Genossenschaft und Akquise zukünftiger Genossenschaftsmitglieder, ließ wenig Raum sich mit strukturellen Fragen tiefer gehend auseinanderzusetzen. Die anfängliche Struktur von unabhängigen Arbeitsgruppen, die selbstständig Entscheidungen fällen können, wurde bis heute aufrechterhalten. Die genossenschaftliche Montagssitzung, die einerseits ein Informations- und Austauschformat und andererseits das Gremium von wichtigen Entscheidungen ist, wird ebenfalls bis heute praktiziert. Die große Unabhängigkeit der Arbeitsgruppen untereinander, deren fehlende Schnittmengen und die nicht definierte Grenze wann Entscheidungen in die Montagssitzung müssen und wann eine AG selbst entscheidet, hat über die Jahre diverse Konflikte verursacht.

Eine Konfliktlinie war zum Beispiel die Trennung der genossenschaftlichen Entwicklung von dem künstlerisch geprägten Vereinsleben. Am Anfang waren der Verein und die Genossenschaft dasselbe. Dann wurde der Verein eine AG innerhalb der Genossenschaft. Emotional blieb es aber bei Teilen der Genossenschaftsmitglieder bei der alten Einheit der Rechtsformen. Über einem für das konzeptionelle Fundament des Zentralwerks entscheidenden Zeitraum bestand die AG Verein nur aus zwei seiner Vorstandsmitglieder. Durch die Entwicklung zukünftiger Kunstprojekte, der Akquise von Fördergeldern und der Vorbereitung einer institutionellen Förderung wurden Konzeptionen geschaffen, die inhaltlich das ganze Zentralwerk prägten, aber auch möglich gemacht haben. Geprägt durch die Zeit des friedrichstadtZentral und der Qualität des Informellen, aber ebenso verursacht durch Zeit- und Personalmangel und einem Mutterdasein, das es schwieriger machte an Arbeitsinsätzen und Montagssitzungen teilzunehmen, führten die fehlende Kommunikation und Präsenz zu einer Art Entfremdung zwischen dem Verein und der Genossenschaft. Aber erst die Bewusstmachung, wie sehr die Kultur des Vereins trotz ihrer scheinbaren Belanglosigkeit im Vergleich zur millionenschweren Baustelle die Außenwahrnehmung des Zentralwerks gestaltet und dadurch Geldflüsse, aber auch zurückreflektierend die Innenwahrnehmung lenkt, führten zu einem Prozess der Annäherung. Der Konflikt zwischen den Rechtsformen ist mal größer mal kleiner. Meist ging es um Deutungshoheit und dabei natürlich auch um Ent-



Abb. 5

Offizielle Eröffnung des großen Saals bei *OFFENES WERK* (2021)

Foto: Thomas Fissler

scheidungsmacht der Richtungsweisung. Der Verein ist geschichtlich betrachtet die Mutter des Zentralwerks. Unternehmerisch ist jedoch die Genossenschaft die Mutter und der Verein die Tochter. Eine Strategie zur Konfliktlösung war einerseits die Namensänderung in Zentralwerk e.V. und die Erweiterung und personellen Veränderung des Vereinsvorstands.

Eine andere exemplarische Konfliktlinie war die Möglichkeit, dass das Prinzip der Entscheidungsfindung innerhalb der AGs oder der Montagssitzung unterwandert werden konnte. Mit dem Vorwand der inhaltlichen Dringlichkeit für alle, konnten Entscheidungen der AGs in der Montagssitzung wiederholt werden. Wenn in dem Wechsel von einem Entscheidungsgremium zum anderen Monate an Zeit dazwischenlagen und Mitglieder die AG verließen, konnte durch die fehlende Kontrolle der Entscheidungsprozesse eine jahrelange Handlungsunfähigkeit herbeigeführt werden. In der eigenen Überforderung mit den bereits bestehenden Aufgaben, brauchte es dann entsprechend lange bis das Problem als solches erkannt wurde. In dieser Zeit entstanden Missgunst, Misstrauen und Motivationsschwund, Gift für eine gute Stimmung und Arbeitsgrundlage innerhalb voran beschriebener Strukturen. Die Problematik konnte nur durch Einmischung einzelner fachlich

kompetenter Genossenschaftsmitglieder in die Arbeit der AG gelöst werden. Diese Einmischung führte zu höherem Arbeitsaufwand einzelner. Die Institution Zentralwerk hingegen hatte keine Aufmerksamkeit für diese Problematik, sondern es war der persönliche Einsatz, der die Lösung herbeigeführt hat. Um mitunter solche Szenarien in Zukunft zu vermeiden wurde der Vorstand der Genossenschaft auf vier Mitglieder erweitert, der nun auch strukturelle und strategische Entwicklungen auf seiner Agenda hat. Dies ist nur ein erster Schritt in Richtung eines gerechteren Systems. Die Vision des Zentralwerks ist es, langfristig Strukturen zu schaffen, die dem Leitbild des Rechtskonstrukts Genossenschaft, nämlich der Förderung und nicht der Ausbeutung seiner Mitglieder, folgen.

ZENTRALWERK KULTUR 2006–2021: https://zentralwerk.de/wp-content/uploads/2022/01/ZwerkDoku_screen.pdf.

ZENTRALWERK youtube channel: <https://www.youtube.com/watch?v=imAYfVvAoKQ>.

Elisabeth Wulff-Werthner ist Flötistin und Performancekünstlerin. Ihre Arbeit reicht von Auftritten mit ihrem Alter Ego Cizzy über dramaturgische, kuratorische und kompositorische Tätigkeiten. Der Klang, der Raum, der bewegte Körper und deren Interaktion bilden die Grundlage ihrer Arbeiten und werden je nach Projekt neu gewichtet, geschichtet und ineinander verzahnt. Sie ist Gründungsmitglied der Zentralwerk eG und hat durch ihre Funktionen bis 2019 das kulturelle Leben vor Ort geprägt.

Transformatives Handeln als disziplinüberschreitende, kollektive Aktion. Stadtentwicklung trifft künstlerische und kollaborative Handlungspraxen

Isabel Maria Finkenberger

Wie kann Transformation gemeinsam mit ganz unterschiedlichen Akteuren und zusammen mit der Öffentlichkeit gestaltet werden, um Wandel als Chance und Mehrwert zu begreifen? Und welche zukunftsfähigen Narrative, Prozesse und Strukturen, Strategien, Instrumente und Handlungspraxen sind hierfür notwendig? Der folgende Beitrag blickt von Seiten der Stadtplanung auf die Schnittstelle zwischen Planungspraxis, künstlerischer und kuratorischer Praxis und der sich hieraus entwickelnden raumbezogenen transformativen Potenziale eines kollaborativen inter- und transdisziplinären Zusammenarbeitens.

Transformation als Zukunftsaufgabe

Im Kontext der aktuellen Transformationsaufgaben mit Blick auf Klima- und Strukturwandel, Mobilitäts-, Energie- und Ressourcenwende, Digitalisierung sowie demografische, soziokulturelle und -ökonomische Veränderungen steht die bisherige Planungs- und disziplinäre Praxis auf dem Prüfstand. Die Schnelligkeit der Veränderung, ein hoher Grad global-lokaler Unsicherheiten, die Gleichzeitigkeit und das kleinräumige Nebeneinander unterschiedlicher Entwicklungsdynamiken und Maßstabsebenen verlangen nach anderen, nichtlinearen, komplexen, nach eklektischen Zugängen und Betrachtungsweisen auf die Ressource Raum – und entsprechend nach zukunftsorientiertem Transformationswissen und -handeln unterschiedlicher Akteur*innenkonstellationen.

Insbesondere der Glaube an die Planbarkeit von Zukunft mit den Instrumenten von Heute haben uns in eine Sackgasse manövriert. Auch, da die „Große Transformation zur Nachhaltigkeit“, die vom Wissenschaftlichen Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen in dem Hauptgutachten *Welt im Wandel – Gesellschaftsvertrag für eine Große Transformation*¹ intensiv diskutiert wurde, zwingend mit der bisherigen Perspektive und den damit verbundenen gängigen Denk-, Handlungs- und Organisationsweisen brechen muss, welche technologische Innovationen als Grundlage des Wandels begreifen: Anstelle der bisherigen Praxis ist laut dem Wirtschaftswissenschaftler Uwe Schneidewind in dieser dritten großen Systemumwandlung der Menschheit ein von vielen Akteuren getragener kultureller Wandel und eine Kultur des Verhandeln und Aushandeln als Motor für Veränderung und Grundlage des Angehens von Zukunftsthemen an erster Stelle notwendig, und erst anschließend die Frage nach den hierfür notwendigen Institutionen, Ökonomien und Technologien, um diese zu erreichen, zu klären (SCHNEIDEWIND 2018).

Auch wenn Technologien, Geschäftsmodelle und Politik wichtig sind – am Ende verändern Ideen und neue Wertvorstellungen die Welt. Jede große Transformation ist letztendlich eine moralische Revolution. Erst in ihrem Windschatten verändern sich Politik, Wirtschaftssysteme, Technologien und Infrastrukturen. (SCHNEIDEWIND 2018: 42)

Besagter Wandel braucht jedoch nicht nur eine auf Werten basierende kulturelle Wende, sondern muss auch in konkrete Handlungen überführt werden. Bislang (mehr oder weniger) ambitionierte soziale, räumliche und ökologische Ziele sind politisch formuliert – und werden regelmäßig nicht erreicht. Experimentelle Praxis und Initiativen testen schon heute Zukunftsversprechen – verbleiben aber bislang in der Nische. Wie aber kann, ja vielmehr muss dieses Dilemma überwunden werden, um jene Nischenprojekte als ambitionierte Alltagspraxis zu etablieren?

2018 bis 2020 fand die 8. Internationale Architektur Biennale Rotterdam (IABR –2018+2020) mit dem Titel *The Missing Link* statt, die sich genau diesem Widerspruch zwischen Zielformulierung und Wissen um die Notwendigkeit und fehlender Umsetzung widmete. Teil der IABR war die Transformation des weitestgehend leerstehenden World Trade Centers in Brüssel zu einem *World Transformation Center*

1 Der WBGU definiert *Große Transformation* dabei in Anlehnung an Polany (1944) „als umfassenden Wandel, der einen Umbau der nationalen Ökonomien und der Weltwirtschaft innerhalb [...] [der planetarischen] Leitplanken vorsieht, um irreversible Schädigungen des Erdsystems sowie von Ökosystemen und deren Auswirkungen auf die Menschheit zu vermeiden.“ In: Wissenschaftlicher Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen (WBGU) 2011: 147.

(WTC)² durch Architecture Workroom Brussels, das Team Vlaams Bouwmeester und zahlreiche weitere Akteure aus Kreativwirtschaft, Gestaltung und Entrepreneurship, städtischen Initiativen und lokalen Hochschulen. Das WTC stellte als öffentliche Wissensplattform die Verbindung, Kombination und Strukturierung vorhandener Expertise her, war Gastgeber öffentlicher Debatten, Workshops, *research-by-design ateliers* und *governance labs*, wachsende Ausstellung und Arbeitsplatz zugleich und wirkte so als Inkubator für neue Koalitionen, strategische Transformationsprojekte und Investitionsprogramme.⁵

Das Projekt zeigt die Fähigkeit einer neuen kontextuellen Architekturpraxis, die weniger Einzelobjekte entwirft, sondern sich vielmehr als Moderatorin und Gestalterin komplexer Prozesse und deren Übertragung in konkrete Situationen versteht und welche die Transformation zur Nachhaltigkeit als Gemeinschaftsprojekt neuer Koalitionen, neuer Plattformen und vieler kleinteiliger Projekte und als sozio-räumliche Bewegung in Zeiten der Klimakrise versteht. „The next big thing will be a lot of small things“ formuliert der Künstler Thomas Lommée 2015 auf einem Plakat an der Fassade der Universität Ghent. „The time of the large-scale project, the ‚created‘ city no longer exists and cannot exist in a landscape that is completely built up.“ (DECLERCK/MANGELSCHOTS 2020: 12)

Heißt: Die „Große Transformation zur Nachhaltigkeit“ gelingt uns nur gemeinsam in einer engen Koalition zwischen top-down und bottom-up, zwischen transformativer Forschung (SCHNEIDEWIND 2018: 429 ff), dynamischer Planung, über offene Prozesse und das Etablieren von Möglichkeitsräumen und alternativer Zukunftserzählungen. Heißt auch: Sie gelingt nur durch disziplinäre Grenzgänge und inter- und transdisziplinären Koalitionen von Akteur*innen mit unterschiedlichen Hintergründen, Kompetenzen und Potenzen.

Die Stadt von der anderen Seite sehen. Ein kooperatives Projekt zwischen Stadttheater und Sozialraum

Dass sich Kunst in Stadtentwicklungsprozesse einbringt, ist nichts Neues. Der Kurator, Künstler und Initiator zahlreicher Kunstprojekte und Ausstellungen im öffentlichen Raum, Markus Ambach, inszeniert städtische Alltagsräume und deren Milieus. Ihm geht es um die „Umschreibung spezifischer Raumtypen, ihrer heterogenen Qualitäten, Umgebungen und wechselseitigen Beziehungen im Zentrum ver-

2 Vgl. Biennale of architecture and landscape (BAP): The World Transformation Center (2019). In: <https://issuu.com/architectureworkroom/docs/>, 20.06.2023.

3 Vgl. <https://www.architectureworkroom.eu/en/projects/49/you-are-here> und <http://youarehere.brussels/>, 20.06.2023.

schiedener Arbeiten und Projekte“⁴. Aber auch Theater mischen sich in den vergangenen Jahren zunehmend in konkret-räumliche Debatten ein und entwickeln Projekte für deren urbane Kontexte mit den entsprechenden Milieus. Ein Grund hierfür sind u. a. die in die Jahre gekommenen Architekturen, die den Theaterbetrieb während der Sanierungsphase in eine Interimsspielstätte oft an den Rand oder in sozioökonomisch schwache Viertel der Stadt verweisen.

Das Schauspiel Köln stand 2012 vor genau dieser Situation. Seine Hinwendung zu Themen von Nachbarschaft und Stadtentwicklung begann mit der Herausforderung, einen Interimsstandort während der anstehenden Sanierung des Opern- und Schauspielensembles am Offenbachplatz zu etablieren. 2013 fand das Schauspiel sein Zuhause in dem damals erst am Beginn seiner Umnutzung stehenden ehemaligen Kabelwerk Carlswerk, verortet in dem sozioökonomisch schwachen und durch die Migrationsgeschichte vieler ehemaliger Arbeiter*innen kulturell stark heterogen geprägtem Stadtteil Köln-Mülheim – in direkter Nachbarschaft zur Keupstraße, die durch das Nagelbombenattentat der rechtsterroristischen Gruppierung Nationalsozialistischer Untergrund (NSU) 2004 schlagartig in den öffentlichen Fokus gerückt wurde.⁵ Seine Pionierleistung vor Ort begann mit sowohl einer Auseinandersetzung mit dem neuen Wirkungsort auf theatraler Ebene wie auch mit der Etablierung des Carlsgarten als Oase und Treffpunkt für die gesamte Nachbarschaft. Dabei ging es auch darum, die durch das NSU-Attentat verstärkte negative öffentliche Wahrnehmung des Stadtteils und seiner Bewohner*innen zu triggern und nach und nach und gemeinsam mit anderen Akteur*innen umzudeuten.

Um die bisherige Beschäftigung und fruchtbare Zusammenarbeit mit der Nachbarschaft einen Schritt weiterzutreiben, wurde *Die Stadt von der anderen Seite sehen* (*Stadt sehen*) als kooperatives Projekt des Schauspiel Köln und der Sozialraumkoordination Mülheim-Nord und Keupstraße angedacht und in den Spielzeiten 2015/16 und 2016/17 von der Theaterregisseurin Eva-Maria Baumeister und der Autorin künstlerisch konzipiert und geleitet.

4 <https://www.markusambachprojekte.de/markusambach.html>, 20.06.2023.

5 Der Soziologe Erol Yildiz hat sich u. a. in seinem Text *Urbaner Wandel durch Migration am Beispiel eines Einwandererquartiers in Köln-Mülheim: Die Keupstraße* intensiv mit der Sozialgeschichte des Stadtteils auseinandergesetzt (Yildiz 2007). Vgl. auch Geschichtswerkstatt Mülheim: Yildiz Sozialgeschichte. In: <https://www.geschichtswerkstatt-muelheim.de/themen/urbaner-wandel-durch-migration/yildiz-sozialgeschichte/>, 20.06.2023.

In das Projekt dezidiert eingeschrieben und personell gewährleistet wurde der interdisziplinäre Zugang und, neben der bisherigen theatralen, eine stadtplanerische Perspektive sowie jene des dortigen Sozialraumes integriert. Ziel war, den damaligen Fokus des Schauspiel Köln auf die Keupstraße mit ihren lokalspezifischen Themen auf den ganzen Stadtteil auszuweiten und die dort immanenten Fragestellungen – räumlich, planerisch und sozial – zu bearbeiten. Bewusst als ergebnisoffener Prozess ohne vorgefertigtes Konstrukt an Themen, Strukturen, Zeitlichkeiten oder Werkzeugen angelegt, wollte *Stadt sehen* das kontrollierte Refugium des Theaters verlassen, um neue Wege des Stadtmachens künstlerisch zu erforschen. Die Öffnung der Institution Theater zur Nachbarschaft sollte auch das nicht-klassische Theaterpublikum erreichen und insbesondere die Frage nach Theater als Hoch- oder vielmehr Alltagskultur bearbeiten – ohne auf künstlerischer Ebene Abstriche zu machen.

Stadt sehen bediente sich während seiner zweijährigen Laufzeit vielfältiger Formate, angepasst an den jeweiligen Prozessstand: interpretative Kartierungen, thematische Salons mit ausgewählten Akteur*innen, Spaziergänge mit lokalen Expert*innen und Künstler*innen, Koproduktionen und Kooperationen oder die Verortung einer mobilen *Stadt sehen*-Dependance an mehreren Orten im Stadtteil.

Während die künstlerische und theatrale Praxis insbesondere bei der Ausgestaltung der Teilprojekte eine wesentliche Rolle gespielt haben, kamen die stadtplanerischen Kompetenzen bei der strategischen Ausrichtung des gesamten Prozesses, bei der räumlich-analytischen und interpretierenden Betrachtung des Handlungsraumes Mülheim und der Setzung zentraler Themen aus dem aktuellen Stadtdiskurs, der Stadtplanungstheorie und deren Instrumentarium zum Tragen.

In der Zusammenarbeit zentral war die Übersetzungsleistung der künstlerischen Themen in die unterschiedlichen Ebenen der Stadtverwaltung und die Rückkopplung in die eigene Disziplin. Dabei ist Übersetzung wortwörtlich als Übertragungsleistung der disziplinär spezifischen Sprache und Ausdrucksweise in den jeweils anderen Kontext gemeint. Und Übersetzung meint auch, den Mehrwert der oft ephemeren Inszenierungen und die daraus entstehenden alternativen Narrative für bereits konnotierte Räume oder die Bedeutung der Institution Theater, deren Häuser und Infrastrukturen als stadtplanerisch relevante Fragestellungen herauszuarbeiten und entsprechend im Stadtentwicklungskontext zu platzieren.

Den theoretischen Hintergrund dieser zentralen stadträumlichen Diskussion bildete die Theatrale Konferenz *Stadt und Theater Denken. Über Strategien und Handlungsanweisungen von Theater zwischen Stadtplanung und Kunst* (Baumeister/Finkenberger/Stadt Köln 2017) zur Halbzeit des Projektes mit den sechs daraus resultierenden Thesen.

1. Neue Theater- und Stadtpraktiken sind dynamisch, kontextbezogen und flexibel.
2. In neuen Stadt- und Theaterpraktiken sind Orte, Menschen und Themen eng verknüpft.
3. Neue Theater- und Stadtpraktiken erschaffen neue Orte — als Identitätsräume.
4. Neue Theater- und Stadtpraktiken brauchen Rollen- und Positionswechsel.
5. Neue Theater- und Stadtpraktiken nähern sich einander an, ohne ihre spezifischen Kompetenzen zu verlieren und
6. Eigentum, Ressourcen und Gestaltungsmacht werden zu Schlüsselvariablen beim Theater- und Stadtmachen.

Das zentrale Format der „Komplizenschaften“ (ZIEMER 2013), ein von Gesa Ziemer in den Stadtdiskurs eingebrachter Begriff⁶, beschrieb eine die gesamte zweijährige Projektlaufzeit andauernde offene und sich sukzessive entwickelnde Arbeitsstruktur und kollektive Kunstproduktion zwischen drei Künstler*innenteams und interessierten Mitstreiter*innen der Zivilgesellschaft — das Künstlerkollektiv *Labor Fou* inszenierte gemeinsam mit Knüvener Architekturlandschaft das Thema Mobilität, die Kuratoren Markus Ambach und Kay von Keitz sowie das Theaterkollektiv *subbotnik* wiederum gestalteten theatral aufgeladene Erzählungen, Formate und Räume.

Den roten Faden von *Stadt sehen* bildete eine eklektische Erzählung auf unterschiedlichen Maßstabsebenen und Zeitlichkeiten zwischen gestern — heute — (über) morgen. Insbesondere auf kuratorischer Ebene hat sich sukzessive ein Erzählstrang herauskristallisiert, der sich in den insgesamt drei sogenannten Theatralen Konferenzen mit den dort angewandten Formaten manifestierte.

Die erste Konferenz *Aufbruch in die Zukunft* formulierte nach sechsmonatiger Recherche und gleichzeitiger Entwicklung einer Projektstruktur den Startpunkt und besagten Aufbruch in den öffentlichen Arbeitsprozess. Zehn Workshops, konzipiert von zehn teilweise interdisziplinären Team, hatten zehn Orte im Stadtteil zur Verfügung, um sich dort mit den Teilnehmenden zu formieren, zu arbeiten und ihre Ideen und Rechercheergebnisse kollektiv zu verhandeln.

6 „Komplizenschaft heißt Mittäterschaft: Man hat eine Idee, schmiedet einen Plan und setzt diesen gemeinsam um. So definiert es das Strafrecht. Der Begriff zielt aber längst nicht nur auf illegale kollektive Handlungen ab, sondern auch auf legale — vor allem in innovativen Umgebungen. Gemeinschaftlich handeln Individuen dabei hochgradig affektiv — jedoch nur temporär, verbindlich gemeinsam — aber doch individuell, erfinderisch — und gleichzeitig zielorientiert.“ (ZIEMER 2013, Klappentext)

Zur Halbzeit des Projektes entwarf die zweite Theatrale Konferenz den Blick zurück (*Im Blick zurück entstehen die Dinge*) – zur Baustelle des Opern- und Schauspielensembles, wo der erste, eigentliche Aufbruch des Hauses mit vielen Ungewissheiten im Gepäck begann. Den Weg als Ziel, aber auch als Reflexionsebene hatten drei unterschiedliche Expeditionen zum Gegenstand. Der triumphale Wiedereinzug ins Mülheimer Stadtgebiet fand per Rheinfähre mit Ausstieg an der Mülheimer Brücke statt, unter der die als öffentliche proklamierte Bilderoper *Trompeten von Jericho* des Theaterkollektivs Subbotnik uraufgeführt wurde. Theatral und atmosphärisch aufgeladen trafen auf diesem offenen und unspezifischen, durch die Brücke teilweise überdachten Freiraum Welten an dem Ort aufeinander, der einst das (ökonomische) Zentrum und die Wiege der Stadt Mülheim darstellte (welches jedoch mit dem Bau der Brücke weitestgehend zerstört wurde), namentlich Teilnehmende der Expeditionen, Jugendliche aus der Nachbarschaft, Spaziergänger*innen und Nachbar*innen. Die besuchten Stationen – die als Pionier besetzte Interims-spielstätte im Carlswerk, der ehemalige und zugleich zukünftige, noch unbeschriebene Spielort am Offenbachplatz und die Mülheimer Brücke als zentrale, im Stadtkontext verortete ‚void‘ – haben dabei exemplarisch die Bedeutung von institutionellen Orten und deren vielschichtige Entwicklungspotenziale aufgezeigt. Insbesondere aber hat sich letzterer Ort unter der Brücke durch das Bespielen als jener komplexe Raum herauskristallisiert, an dem sich die künstlerischen Arbeiten konzeptionell im darauffolgenden Prozess verdichten sollten.

Die dritte Theatrale Konferenz und damit das Grande Finale proklamierte die *Die Stadt von Morgen* und installierte eben diese als physisch ausformuliertes Manifest unter besagter Mülheimer Brücke. Sie war nicht nur Abschluss und Ausblick gleichermaßen, sondern auch Kristallisationspunkt der eklektischen Verdichtung des Prinzips einer Agora, von Raum als Ort und Infrastruktur einer potenten Stadtgesellschaft, von Handlung durch kollektive und künstlerische Praxen, von Zeit und Mensch durch die Kristallisation von Atmosphären und Überlagerung von Geschichte(n).

Künstlerische Teilbausteine des gesamten Projektes wiederum bedienten sich der Erzählung aus unterschiedlichen Blickwinkeln: abstrahiert und interpretiert in Form einer Bilderoper, direkt und erfahrbar durch das Sammeln, Ausstellen und performativ in Szene Setzen individueller Geschichten und Gegenstände aus dem Stadtteil, kollektiv erlebbar durch den Aufbau einer „Nudelmaschine als Sozialverdichtungsapparat“⁷, oder analysierend und intervenierend über die Neugestaltung von Café-Fassaden unterschiedlicher nationaler Herkunft.

7 Einer Aussage des Künstlers Lukas Kopf, Studierender des Studiengangs space&design-STRATEGIES der Kunstuniversität Linz entnommen.

Dieser mit *Stadt sehen* erprobte „Ausnahmезustand auf Zeit“, wie er von Marta Doehler-Behzadi für Internationale Bauausstellungen proklamiert wird (DOEHLER-BEHZADI 2019), entwickelt im Zusammenspiel von künstlerischer Praxis und Stadtentwicklung einiges Potenzial — auch und gerade weil sie sich in ihrer jeweiligen Logik unterscheiden und dadurch synergetisch ergänzen: Eye Level trifft den Blick von schräg oben, konkretes Erleben trifft Rahmenbedingungs-schaffen, Akkupunktur trifft Verstetigung und Nachhaltigkeit, Prototyping trifft organisatorische Systematik, Taktik trifft Strategie, Radikalität und Individualität treffen politische Legitimation, Dynamik und Selbstorganisation treffen systemische Trägheit — um nur einige zu nennen. Stadtentwicklung und Transformation sind und brauchen aber beides gleichzeitig. Für eine offene Stadt in Zeiten der Beschleunigung und der Klimakatastrophe „wird immer mehr eine situative Spielart der Planung nötig. Der planende Zeitmanager der klassischen Moderne wird zu einem postmodernen Spieler, der durch Flexibilität, Spontanität und Improvisationsvermögen versucht, zumindest kurzfristig Zeitsouveränität zu erlangen, um handlungsfähig zu bleiben“ (WILLINGER 2019: 234). Und: „Wenn Planer sich in offenen Systemen bewegen, dann müssen sie noch stärker als bisher sensibel für die Wertesysteme und Handlungslogiken der beteiligten Akteure sein.“ (Ebd.) Die Zivilgesellschaft ist einer dieser Akteur*innen — und künstlerische Praxis kann diese ganz anders mobilisieren und motivieren, als dies Stadtplanung vermag, während gleichzeitig das bewusste Einsetzen von Zeit als Kontrollinstrument und als Vorbereitungsphase nach den Prinzipien experimenteller Arbeits- und Reflexionsprozesse wesentliche Bestandteile einer alternativen, partizipativen und von Nutzer*innen getriebenen Stadtentwicklung mit Blick auf die lokalen Bedürfnisse sind.

Temporalität und Gleichzeitigkeit als Grundlage für eine andere Spielart der Stadtplanung und damit als Ermöglichungsmechanismus für transformatives Handeln ist auch das Thema eines anderen Prozesses, in dem forschend und entwerfend der Ort Morschenich-Alt am südlichen Rand des Tagebau Hambach zu einem *Ort der Zukunft* entwickelt werden soll. Welche institutionellen Strukturen, Instrumente und Prozesse braucht es, um die bislang in der Nische verortete experimentelle Praxis und die Initiativen von Koalitionen unterschiedlicher Akteur*innen — wie vorherig als Dilemma beschrieben — zur Alltagspraxis eines Transformationsprozesses werden zu lassen? Und welche Rolle spielen Künstler*innen und deren Praxen in diesem Zusammenhang in Bezug auf die Notwendigkeit einer von Uwe Schneidewind formulierten kulturellen Wende?

Ein Transformationsprozess für Morschenich-Alt zu einem Ort der Zukunft

Der Lehr- und Forschungsschwerpunkt *Zukunftsfähige Transformation* am Fachbereich Architektur der FH Aachen, der mit dem Lehrgebiet *Stadtplanung, Transformation und Prozessgestaltung* der Autorin assoziiert ist, engagiert sich seit Herbst 2020 im Rheinischen Braunkohlerevier.

Er denkt in Abstimmung mit der Gemeinde Merzenich und weiteren Akteur*innen einen Transformationsprozess für den im Tagebauvorland gelegenen Ortsteil Morschenich-Alt zu einem, wie in der Leitentscheidung des Landes Nordrhein-Westfalen 2021⁸ festgeschriebenen *Ort der Zukunft*⁹ mit. Neben der Betrachtung des bereits umgesiedelten und daher weitestgehend leerstehenden Ortes selbst liegt der Fokus des Lehr- und Forschungsschwerpunktes auf dem südlichen Vorland des Tagebau Hambach, welches aufgrund der Massenproteste um den sogenannten Hambacher Forst zumindest in Teilen nicht mehr bergbaulich in Anspruch genommen werden wird und – wie im Konzept deklariertes sogenanntes *Zukunftsvorland*¹⁰ im Rahmen der derzeit konzipierten Internationalen Bau- und Technologieausstellung – zu einem „Demonstrationsraum für Next-Practice-Projekte“ (ZUKUNFTSAGENTUR 2021: 123) entwickelt werden könnte. In Anlehnung an und mit Blick auf Umsetzbarkeit, jedoch unabhängig von politischen Mehrheiten, von Lobbyismus und strukturellen und institutionellen Trägheitsmomenten formuliert die angedachte Prozessgestaltung klare Positionen in Bezug auf die Klimakrise, die anstehenden Transformationsaufgaben, den Umgang mit dem Bestand und zur Erreichung von Zielvorgaben wie bspw. Flächenkreislaufwirtschaft¹¹ sowie Themen

8 Ministerium für Wirtschaft, Innovation, Digitalisierung und Energie (MWIDE) des Landes Nordrhein-Westfalen: *Leitentscheidung 2021. Neue Perspektiven für das Rheinische Braunkohlerevier. Kohleausstieg entschlossen vorantreiben, Tagebaue verkleinern, CO₂ noch stärker reduzieren*. Beschluss der Landesregierung vom 23. März 2021. https://www.wirtschaft.nrw/sites/default/files/documents/leitentscheidung_2021.pdf, 20.06.2023.

9 Ebd.: 34: Entscheidungssatz 14: Morschenich mit neuer Perspektive“.

10 Der Begriff *Zukunftsvorland* referenziert den Zukunftsbegriff aus Labels wie dem *Ort der Zukunft* und der Zukunftsagentur Rheinisches Revier GmbH. Während der Lehr- und Forschungsschwerpunkt *Zukunftsfähige Transformation* Zukunft als „wir müssen jetzt handeln, um überhaupt noch eine Zukunft zu haben“ verwendet, scheinen sowohl die *Leitentscheidung 2021* wie auch die Zukunftsagentur nach Meinung der Autorin den Begriff als „wir ändern heute nichts, dafür aber in Zukunft – irgendwann, vielleicht“ zu begreifen.

11 „Die Bundesregierung strebt bis zum Jahr 2050 das sogenannte Flächenverbrauchsziel Netto-Null (Flächenkreislaufwirtschaft) an. Hierbei soll der Anstieg der Siedlungs- und Verkehrsfläche im Einklang mit der nationalen Nachhaltigkeitsstrategie bis 2020 auf 30 Hektar pro Tag reduziert und danach weiter gesenkt werden, sodass spätestens bis zum Jahr 2050 der Übergang zur Flächenkreislaufwirtschaft erreicht ist. In Übereinstimmung mit dem Fahrplan für ein ressourcenschonendes

der Partizipation und Teilhabe der Zivilgesellschaft, von Initiativen und kultureller Praxis.

Mehrere im Folgenden beschriebene informelle Instrumente können besagten Transformationsprozess untermauern. Ein *Zukunftsbild* soll als Projektion in die Zukunft Ambitionen, Zielvorstellungen und Handlungsprinzipien formulieren, ohne einen konkreten Endzustand vorzugeben. Es soll im Rahmen eines differenzierten Partizipations-, Teilhabe- und Aushandlungsprozesses entstehen und zur Klärung grundlegender Entwicklungsperspektiven, aus denen im nächsten Schritt Entwicklungspfade abgeleitet werden können, dienen.

Ein *Dynamischer Masterplan* soll als strategisch-räumliches, jedoch elastisches Planungsinstrument die Transformation von Räumen prozesshaft steuern. Er integriert langfristige Setzungen oder nicht verhandelbare infrastrukturelle Bausteine, weiche Parameter und Spielregeln sowie anwendungsorientierte Organisations- und Managementstrukturen.

Eine *Transformationsfibel* soll die Spielregeln der zukünftigen Transformation benennen. Sie definiert Bewertungs- und Vergabekriterien, beschreibt baukulturelle und architektonische Grundsätze und Produktionsweisen und trifft Aussagen, wie die formulierten Ambitionen und Nachhaltigkeitsziele erreicht werden können.

Und eine *Bodenpolitische Agenda* soll als strategisches Instrument angewandt werden, welches die bodenpolitischen Maßnahmen für eine gemeinwohlorientierte Liegenschaftspolitik skizziert und Fragen von Eigentum, Vergabe und Finanzierung für die zukünftige Entwicklung klärt. Insbesondere die fast alleinige Eigentümerinnenschaft durch die RWE Power AG, welche durch die anstehende Inanspruchnahme des Ortes und die damit verbundene Umsiedlung der Bewohner*innen erworben wurde, muss unter den nun neuen Vorzeichen der Nichtinanspruchnahme überprüft und in Bezug auf eine Gemeinwohlorientierung neu gestaltet werden.

Letztendlich soll der gesamte Transformationsprozess von einer institutionalisierten *Teilhabe- und Umsetzungsstruktur* gesteuert, von den kommunalpolitischen Gremien legitimiert und über eine wissenschaftliche und künstlerische Begleitforschung evaluiert werden.

Wie aber startet man den Prozess? Wie besiedelt man mit wem und welchem Programm einen weitestgehend leergezogenen und maroden Ort neu? Wie debattiert man die komplexen heutigen und zukünftigen Herausforderungen mit den

Europa der Europäischen Kommission soll der Flächenverbrauch so weit zu reduziert werden, dass bis 2050 netto kein Land mehr verbraucht wird.“ In: Wissenschaftlichen Dienste des Deutschen Bundestags 2017: 4.

unterschiedlichsten Akteur*innen zwischen Verwaltung und Politik, Umsiedler*innen, Protestierenden, Eigentümerin, lokalen Akteur*innen und der breiten Öffentlichkeit? Und wie macht man Lust auf Veränderung abseits der gängigen, auf Angst basierenden Populismusparolen um schwindende Arbeitsplätze respektive der gängigen rein ökonomisch geprägten und angeblich heilbringenden Wachstums-erzählungen?

Mit dem sich in der Konzeption befindenden *Campus für transformatives Forschen, Lernen und Handeln*¹² soll, die vorgeschlagenen Instrumente ergänzend, ein Prototyp als Diskurs- und Ideenschmiede in Morschenich-Alt entstehen, der Bildungs-, Nachhaltigkeits- und Transformationsthemen synergetisch miteinander in Beziehung setzt, abstrakte und überlokale Fragestellungen im konkreten Raum verankert, unterschiedliche Akteure und Interessen — Bildungs- und Forschungsinstitutionen, Kommunen und Entwicklungsgesellschaften, lokale Unternehmen und lokal Wirtschaftende, Initiativen, Kulturschaffende und Zivilgesellschaft sowie (inter-) nationale Akteure des Wandels — zusammenzubringt, kooperative und gemeinwohlorientierte Handlungspraxen etabliert und transdisziplinär entwickelte Next-Practice-Projekte konkret erprobt, evaluiert, neu verhandelt und adaptiert.

Gemeinsam mit den Künstler*innen ELEF38 um die Szenografin Mona el Gammal wurden in einer ersten Konzeptskizze mehrere Teilprojekte entwickelt. Daran besonders ist das Anliegen der Künstler*innen, sich über mehrere Jahre vor Ort zu engagieren, sich proaktiv in die Entwicklung einzubringen und über innovative, künstlerische Formate eine breitere und vor allem andere Öffentlichkeit zu erreichen, als dies mit den gängigen stadtplanerischen Praxen möglich ist.

Im Kontext des Campus soll in einem physisch erlebbaren ‚Wissensspeicher‘ Wissen rund um die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von Morschenich-Alt langfristig verfügbar gemacht werden. Lösungen für maßstabsübergreifende Fragestellungen der ökologischen, sozialen, wirtschaftlichen und politischen Transformation wie auch alternative gesellschaftliche Gestaltungsmöglichkeiten werden hier als Allgemeingut zur Verfügung stehen. Dabei greifen die Künstler*innen die so wichtigen Debatten um sogenannte Allmende-Güter und Commons auf, für die der Politikwissenschaftlerin Elinor Ostrom 2009 als erster Frau und gemeinsam mit dem Wirtschaftswissenschaftler Oliver E. Williamson der Alfred-Nobel-Gedäch-

12 Das Konzept des Campus wurde am 30.11.2021 beim Aufruf REVIER.GESTALTEN der Zukunftsagentur Rheinisches Revier (ZRR) im Zukunftsfeld Innovation und Bildung — Neue Maßnahmen für Innovation und Bildung“ erfolglos eingereicht. Gleichwohl soll versucht werden, dieses in den weiteren Prozess zu implementieren.

nispreis für Wirtschaftswissenschaften zuerkannt wurde (OSTROM 1990/1999).¹³

Über mehrtägige, immersive Gesamtinszenierungen des Ortes wiederum soll jährlich der Stand des Transformationsprozesses unter Einbeziehung aller beteiligter Akteur*innen partizipatorisch erlebbar gemacht werden. Formelle und informelle Planungen, Ideen und Konzepte auf den unterschiedlichen Planungsebenen sollen ausgestellt und diskutiert sowie erste umgesetzte Projekte besucht werden, wie bspw. die inzwischen durch die Gemeinde Merzenich genutzte ehemalige Kita, die perspektivisch umzunutzende, profanisierte Kirche St. Lambertus, die erste AgroPV-Anlage des Rheinischen Reviers des Forschungszentrum Jülich, ein aktuell noch als Zwischennutzung neu besiedelter Hof durch Klimaflüchtlinge aus Erftstadt-Blessem – einem im Rahmen des Hochwassers im Juli 2021 evakuierten Pferdehof – oder derzeit geplante, prototypische Umbauten im Bestand. Auch sollen Möglichkeitsräume aufgezeigt und Raumressourcen sichtbar gemacht werden und durch temporäre künstlerische Installationen, theatrale Inszenierungen – vergleichbar mit *Stadt sehen* –, politische und inter- und transdisziplinäre Debatten oder ganz einfach nur kollektive Erlebnisse ergänzt werden.

Als weiterer Baustein der künstlerischen Bearbeitung ist die Verortung eines Narrative Space *Transit Mor.* angedacht, der spezifisch zukunftsweisende Erzählungen zum nachhaltigen Leben in der Region formuliert. Uraufgeführt wurde ein erster Prototyp *Transit* von Mona el Gammal in Kooperation mit der Bundeszentrale für politische Bildung und dem Futurium (Haus der Zukünfte) 2021 im Berliner Regierungsviertel.

In *Transit* tauchen die Teilnehmer*innen in ein Zukunftsszenario ein, das Raum zum Nachdenken über die Entwicklung unserer Gesellschaft schafft und alternative Wege anbietet. Besucher*innen erleben eine Geschichte, in der wissenschaftliche Erkenntnisse um fiktive Elemente erweitert werden, um alternative Zukünfte aufzuzeigen.¹⁴

Über die Narration und das direkte Begehen eines atmosphärisch aufgeladenen Ortes wurden die Besucher*innen nicht nur mit aktuellen gesellschaftlichen Themen und mit den Konsequenzen unserer derzeit destruktiven Klimapolitik konfrontiert – vielmehr wurden parallel mögliche Handlungs- und Alltagspraxen auf-

13 „International bekannt wurde Elinor Ostrom vor allem mit ihrem Buch *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action* (1990), in dem sie sich mit Problemen kollektiven Handelns bei knappen natürlichen Ressourcen, die gemeinschaftlich genutzt werden (Allmenden), beschäftigt. Sie kam zu dem Ergebnis, dass für eine angemessene und nachhaltige Bewirtschaftung von lokalen Allmenderessourcen in vielen Fällen eine institutionalisierte lokale Kooperation der Betroffenen sowohl staatlicher Kontrolle als auch Privatisierungen überlegen sei.“ In: https://de.wikipedia.org/wiki/Elinor_Ostrom, 20.06.2023.

14 <https://futurium.de/de/fuehrung/transit/>, 20.07.2023.

gezeigt. Der lokalspezifisch angepasste *Transit Mor* soll genau das leisten und zur Reflexion mit einem sensibilisierten Blick inspirieren: nicht in den gängigen Logiken, Pfadabhängigkeiten und Wachstumsnarrativen zu verharren, sondern vielmehr das Hier und Jetzt zu reflektieren, Alternativen zu sehen und die eigene Zukunftserzählung nachhaltig, kollektiv und gemeinwohlorientiert umzuschreiben.

Ergänzt werden sollen die dargestellten künstlerischen Formate durch ein Residenz-Programm, in der (Hoch-)Schulen vor Ort zu lokalen Transformations-themen forschen und auf die lokalen Raum- und Wissensressourcen zurückgreifen. Eine inter- und transdisziplinäre Summer School erschafft als Biennale ein temporäres Arbeits-, Teilhabe- und Testumfeld für ganz unterschiedliche Akteur*innen aus Bildung, Wissenschaft, Unternehmen und Öffentlichkeit. Überlokales Wissen, regionale Akteur*innen und lokale Fragestellungen sollen miteinander vernetzt und in einen gemeinsamen Lernprozess auf Augenhöhe überführt werden.

Resumée

Die Stadt von der anderen Seite sehen und *der Campus für transformatives Forschen, Lernen und Handeln* als ein wichtiger Baustein des Transformationsprozesses von Morschenich-Alt formulieren Prozesse, die grenzgängerische Praxen vereinen, Teilhabe forcieren, Gleichzeitigkeit (unterschiedlicher Maßstabs- und Zeitebenen) implementieren, Offenheit zulassen und konkrete Raumgestaltungen einzufordern suchen.

Insbesondere künstlerische Praxen können hier einen wichtigen Beitrag leisten: indem sie

Verschieben, Dekontextualisieren, Auflösen, Verstärken, Testen, Behaupten, Spekulieren, Exempel statuieren, (...) Wahrnehmung und ästhetische Parameter verändern, Potenziale erkennen und wirksam werden lassen, Gegenpositionen formulieren, andere Lebensweisen thematisieren und erproben, bestehende Machtverhältnisse hinterfragen, verstärken und Synergien erzeugen, Freiräume für einen experimentellen und explorativen Meta-Diskurs schaffen, gegen die Trends und die vorherrschenden Dogmen agieren, Routinen aufbrechen und den Blick auf die eigene Organisationskultur, deren Organisationsprozesse und ihr Entscheidungs- und Innovationsverhalten schärfen, Räume öffnen – und nicht zuletzt Stadt machen. (FINKENBERGER/BAUMEISTER/KOCH 2019)

Die vielen Herausforderungen der Stadtentwicklung und die notwendige Transformation zur Nachhaltigkeit fordern heute auf ganz unterschiedlichen Ebenen Fähigkeiten, die jenseits des klassischen Planungsinstrumentariums liegen. Planungspraxis und künstlerische Praxis können sich bei dieser gesamtgesellschaftlichen Aufgabe sowohl komplementär ergänzen oder sich gegenseitig ver-

stärken, ohne ihre eigene disziplinäre Potenz, ihre spezifischen Begabungen und Gestaltungsfreiheiten zu negieren. Abseits des vielbeschworenen Kompetenzgerangels oder der Machtverlustangst liegt in der interdisziplinären Komplizenschaft und Kollaboration die Chance, eine veränderte Handlungspraxis, eine neue Art der Prozess- und Organisationsgestaltung und in der Zusammenarbeit ein katalysatorisches Momentum zu entwickeln, das mehr als das bloße Addieren von Einzelteilen ist. So ist ein — eingangs erwähnter — von vielen Akteur*innen getragener kultureller Wandel und eine Kultur des Verhandeln und Aushandeln als Motor für Veränderung hin zu gemeinwohlorientierten Zukünften eine unverhandelbare Überlebensstrategie. Porosität, das Dehnen und Aufbrechen bislang vermeintlich unverrückbarer systemischer Grenzen sowie transformatives Handeln abseits des wachstumsorientiert und machtpolitisch geprägten Narrativs gelingt nur als disziplinüberschreitende, kollektive Aktion!

BAUMEISTER, EVA-MARIA, ISABEL MARIA FINKENBERGER, SCHAUSPIEL KÖLN (Hg.).

Stadt und Theater Denken. Über Strategien und Handlungsanweisungen von Theater zwischen Stadtplanung und Kunst. Köln 2017.

DECLERCK, JOACHIM und HANNE MANGELSCHOTS. „The next big thing will be a lot of small things“. In: *RaumPlanung* 205: Räumliche Transformation H.1, 2020: 12–18.

DOEHLER-BEHZADI, MARTA. „Internationale Bauausstellung. Ausnahmezustand auf Zeit“. In: Isabel Maria Finkenberger, Eva-Maria Baumeister, Christian Koch (Hg.): *Komplement und Verstärker. Zum Verhältnis von Stadtplanung, künstlerischen Praktiken und Kulturinstitutionen.* Berlin 2019: 80–89.

FINKENBERGER, ISABEL MARIA, EVA-MARIA BAUMEISTER, CHRISTIAN KOCH: „Themen“. In: dies. (Hg.). *Komplement und Verstärker. Zum Verhältnis von Stadtplanung, künstlerischen Praktiken und Kulturinstitutionen.* Berlin 2019: 50–55.

OSTROM, ELANOR. *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action.* Cambridge 1990; Dt. Fassung unter dem Titel: *Die Verfassung der Allmende: jenseits von Staat und Markt.* Tübingen 1999.

SCHNEIDEWIND, UWE. *Die Große Transformation. Eine Einführung in die Kunst gesellschaftlichen Wandels.* Frankfurt/M. 2018.

WILLINGER, STEPHAN. „Planen in der offenen Stadt. Überlegungen zu Selbstorganisation und Emergenz in der Stadtentwicklung“. In: Isabel Maria Finkenberger, Eva-Maria Baumeister, Christian Koch (Hg.). *Komplement und Verstärker. Zum Verhältnis von Stadtplanung, künstlerischen Praktiken und Kulturinstitutionen.* Berlin 2019: 232–237.

Wissenschaftlicher Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen (WBGU). *Welt im Wandel — Gesellschaftsvertrag für eine Große Transformation*.

Berlin 2011 https://www.wbgu.de/fileadmin/user_upload/wbgu/publikationen/hauptgutachten/hg2011/pdf/wbgu_jg2011.pdf, 20.06.2023.

Wissenschaftlichen Dienste des Deutschen Bundestags. *Flächenverbrauch in Deutschland*. Dokumentation, 2017. <https://www.bundestag.de/resource/blob/538838/79607ff081975e3196cd76588334e2c1/wd-7-163-17-pdf-data.pdf>, 20.06.2023.

YILDIZ, EROL. „Urbaner Wandel durch Migration am Beispiel eines Einwandererquartiers in Köln-Mülheim: Die Keupstraße“.

In: vhw — Bundesverband für Wohnen und Stadtentwicklung e.V. *Forum Wohnen und Stadtentwicklung* 6, 2007: 319–325.

ZIEMER, GESA. *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld 2013.

Zukunftsagentur Rheinisches Revier GmbH (Hg.). *Wirtschafts- und Strukturprogramm für das Rheinische Zukunftsrevier 1.1*. Jülich 2021, https://www.rheinisches-revier.de/wp-content/uploads/2022/04/wsp_1.1.pdf, 20.06.2023.

Isabel Maria Finkenberger ist Stadtplanerin BDA, Inhaberin von STUDIO if+. Büro für Stadtplanung und räumliche Transformation in Köln und Professorin für Stadtplanung, Transformation und Prozessgestaltung an der FH Aachen. Mit ihrem interdisziplinären Netzwerk arbeitet sie in Praxis, Forschung und Lehre an Fragestellungen gemeinwohlorientierter Stadtentwicklung, räumlicher Transformation und Bodenpolitik und zur Schnittstelle von Stadtplanung, künstlerischen Praktiken und Kulturinstitutionen.

Porosität als urbane Agenda

Sophie Wolfrum

In seiner schillernden Bedeutung entwickelt sich der Begriff Porosität von einem Element der Beschreibung und Analyse zu einer Kategorie urbanistischer Konzepte. Seine Quelle ist wohl bekannt: Walter Benjamins und Asja Lācis' Spaziergänge in Neapel 1924 führen zu einer Reportage, die sie 1925 im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* veröffentlichen. Die Eigentümlichkeit des vulkanischen Materials der Landschaft, aus dem die Stadt gebaut ist, löst die Assoziationen aus, mit der die beiden Autor*innen die Architektur und das Leben in dieser Stadt beschreiben:

Porös wie dieses Gestein ist die Architektur. Bau und Aktion gehen in Höfen, Arkaden und Treppen ineinander über. In allem wahr man den Spielraum, der es befähigt, Schauplatz neuer unvorhergesehener Konstellationen zu werden. Man meidet das Definitive, Geprägte. Keine Situation erscheint so, wie sie ist, für immer gedacht, keine Gestalt behauptet ihr ‚so und nicht anders‘.
(BENJAMIN / LĀCIS 1925/1991: 309)

Die plastische Schilderung theaterhafter Szenen wechselt mit präzisen Beschreibungen des Körpers der Stadt. „Die Stadt ist felsenhaft.“ (BENJAMIN / LĀCIS) Aber diese Felsen sind voller Höhlen. Poröses Gestein: gefüllt mit dem Leben der Menschen, das selbst von dessen speziellen Charakter geprägt ist. Über diesen sehr schönen Text ist der Begriff ‚Porosität‘ mit seinem weiten Bedeutungsfeld in die Urbanistik eingegangen.

In den *Gesammelten Schriften* Benjamins befindet sich die Reportage über Neapel in einem Kapitel mit der Überschrift *Denkbilder*. Dort ist er versammelt mit weiteren Skizzen über Moskau, Weimar, Paris, Marseille, u.a. aber auch mit kleinen Texten über Tätigkeiten wie das Essen, Träumen oder Sammeln. Das Denkbild *Porosität* erklärt sich in diesem Essay ganz ursächlich aus der Anschauung des Ortes Neapel, und es gelingt ihm, Material, Architektur und städtisches Leben gleichermaßen zu erfassen und zueinander in Beziehung zu setzen. Diese felsenhafte auf und aus Tuff gebaute Stadt ist voller Löcher und Höhlen. Nicht die geschlossene Form isolierter Objekte, die man aus der Distanz betrachtet, sondern die gegenseitige ‚Durchdringung‘ von Räumen macht ihren Charakter aus.

Einer der wenigen Zeitgenossen, die Porosität als Denkbild aufgreifen, Ernst Bloch, sagt über den Süden von Italien: „Dinge und Menschen haben keine Ränder.“ (BLOCH 1925/1985: 512) In dieser Absetzung von stabiler Begrenzung und funktionalistischer Purifizierung städtischer Areale, die den Städtebau der Moderne ausmachen, liegt bis heute die Faszination des Denkbildes Porosität. Obwohl Neapel zur Zeit der Besuche von Benjamin, Lācis, Bloch, Adorno, Sohn-Rethel u.a. in den 1920er Jahren in vielerlei Hinsicht eine vormoderne Stadt war, wurde Porosität viel später als ein Gegenmodell zur Stadt der Moderne adaptiert. Es wurde zu einem Ausdruck für die Kritik an der Stadt der funktionalistischen Moderne.

Die heutige Reflektion des Textes in verschiedenen Disziplinen über die Urbanistik hinaus (z.B. in der Medientheorie) konzentriert sich vor allem auf den zentralen Gedanken der Durchdringung (BENJAMIN 2007; FELLMANN 2014). Denn alles durchdringt einander in dieser Stadt: Räume, Tätigkeiten, Profanes und Heiliges, Tag und Nacht, Öffentliches und Privates. Durchdringung prägt das Leben der Stadt. Sogar die Cafés sind „wahre Laboratorien dieses großen Durchdringungsprozesses“ (BENJAMIN / LĀCIS 1925/1991: 316). Obwohl Walter Benjamin selbst den Ausdruck ‚Porosität‘ nicht weiter verwendete, blieb der Gedanke der Durchdringung für ihn weiterhin wesentlich.

Porosität ist als Denkbild von Neapel inspiriert, aber mittlerweile hat der Begriff sich von diesem unmittelbaren Kontext gelöst. Zugleich repräsentiert er weiterhin dessen Ambivalenzen: Distanz und Nähe, Homogenität und Heterogenität, Anonymität und Gemeinschaft. Mittlerweile hat ‚Porosität‘ ein eigenständiges Bedeutungsfeld. So wie die Begriffswolke ‚poröse Stadt‘ heute verwendet wird, werden typisch urbane Konnotationen hervorgehoben:

- Durchdringung und Überlagerung von Räumen,
- Kommunikation zwischen räumlichen Elementen,
- Schwellen, Zwischenräume und mehrdeutige Zonen,
- Durchlässigkeit, Räumlichkeit oder Mehrdeutigkeit von Grenzen,

- Koexistenz, Polyvalenz, Teilen (gemeinsame Nutzung),
- Unschärfe, Uneindeutigkeit, sogar Schwäche,
- Provisorien, Unfertigkeiten, sogar Kaputtsein,
- Offenheit in Bezug auf Prozesse, in Bezug auf Zufälle, auf Rhythmen und Zeiten,
- nicht zuletzt die Perspektive des Flaneurs und ein performativer Ansatz.

Benjamins und Lācis' Reportage nimmt den Blick des Flaneurs ein, den wir dann aus Benjamins *Passagenwerk* (BENJAMIN 1940/2020) kennen. Flaneure dringen in den Alltag der Stadt ein, die Monumente der Kunstgeschichte aus dem Baedeker lassen sie beiseite. Sie beobachten, wie Menschen die Räume der Stadt gebrauchen und welche Räume aus der alltäglichen Verwendung heraus entstehen. Als einer von wenigen Begriffen in der Urbanistik adressiert Porosität sowohl den physischen als auch den sozialen Raum. In seiner programmatischen Wendung vom beobachtenden Denkbild zum urbanistischen Konzept umfasst er weiterhin architektonische Merkmale und Qualitäten der gebauten Umwelt einerseits und den sozial produzierten Raum einer komplexen urbanen Gesellschaft andererseits. Darin liegen seine besondere Stärke und die Chance, explizit Architektur in urbanistischen Diskursen zu behandeln.

Die Bildkraft des Ausdrucks ist dabei von Vorteil. Sie hilft die Welten der architektonisch-städtebaulichen Disziplin und des alltäglichen Lebens in Städten zu verbinden. Ein Denkbild ist „eine metaphorische Konstruktion, in der sich begriffliches und bildliches Verständnis durchdringen“ (ERBEN 2018: 28). Diese Eigenschaft erweist sich in all ihrer Unschärfe als äußerst produktiv. ‚Porosität‘ ist einer der wenigen Begriffe mit diesen komplexen Doppelkonnotationen, der großen Handlungsspielraum eröffnet.

Die Städte unserer Gegenwart sind immer noch in Paradigmen modernistischer Planung, des *zoning* und des Aufräumens und Sortierens, verfangen. Wenn der Kunsthistoriker Dietrich Erben sagt, in der zeitlichen Simultaneität der beobachteten Details erscheine der Neapel-Essay als „symptomatischer Text der Moderne“ und die Figur der Passage und der Schwelle sei dafür paradigmatisch (ebd.), dann müssen wir dem entgegen halten, dass das modernistisch kodifizierte System der Stadtplanung davon völlig unberührt ist. Es liegt ja im widersprüchlichen Charakter der Moderne, auf den Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in ihrer „Dialektik der Aufklärung“ (HORKHEIMER / ADORNO 1947) hingewiesen haben, dass der Befreiung von Zwängen und Begrenzungen auf der einen Seite auf der anderen Seite die Instrumentalisierung der Vernunft und eine technisch-organisatorische Effizienz entgegenstehen. Die rechtliche Kodifizierung der Stadtplanung ist ganz offensichtlich auf der Seite von Effizienz, sie verlangt Unzweideutigkeit, ist definitiv und

rational. Sie lässt die Ambivalenz von Schwellen nicht zu, sondern arbeitet mit Barrieren, Schutzwällen und der strikten Regulierung von Nutzungszonen. Kritisch gegenüber der etablierten Praxis betont Porosität dagegen Vielfalt und Offenheit als positiv bewertetes Ziel im Städtebau. Wie die oben angeführte Liste von Konnotationen darlegt, knüpft sie damit eher an den Diskurs der Postmoderne an.

Schwelle – Transparenz – Kontinuum – Poren

Eine ganze Reihe von Diskursen ist für die Architektur der porösen Stadt paradigmatisch:

- Mit der Schwelle wird die Grenze zu einem Raum ausgeweitet, der beiden Sphären gleichermaßen angehört. Im Grunde ist die Architektur der Stadt eine Kunst der Schwellen.
- Transparenz ist eine besondere Form der Überlagerung verschiedener Raumfiguren oder räumlicher Systeme, insofern hier eine Raumfigur durch die andere „durchdringt, ohne sich optisch zu vernichten“ (ROWE / SLUTZKY 1964/1997: 22).
- Das Kontinuum von Körper und Raum in der „unaufhörlich kommunizierenden, ‚intervolumetrisch‘, komplementär ineinandergreifenden Stadt“ (HOFER 1979: 24). Morphologisch betrachtet können wir Porosität als ein Merkmal des Kontinuums von Körper und Raum identifizieren, als eine Eigenschaft dessen, was der Architekturtheoretiker Bernhard Hoesli, „kontinuierlichen Raum“ genannt hat, „in dem Körper und Leere nur (...) unterschiedlich in Erscheinung treten, eigentlich jedoch vom Begriff her sich gegenseitig ergänzende Aspekte ein und desselben Mediums sind (...)“ (HOESLI 1982/1997: 95).

Man kann zwar Raum als solchen nicht wahrnehmen, nur Dinge in ihrer räumlichen Beziehung. Wahrnehmen können wir aber das durchgängige Gemenge von Körper- und Raumvolumen als poröse Substanz. Architekt*innen können zwar nicht unmittelbar mit Raum selbst hantieren. Aber sie können mit einem ‚Material‘ operieren, das selbst schon beides ist: Masse und Hohlraum, fester Stoff, in dem aber doch die Löcher schon wesentlicher Bestandteil sind, das macht Porosität aus. In einem porösen Stoff gibt es Poren nur in Verbindung mit der umgebenden Masse. Bezeichnend ist die Herkunft unseres Wortes ‚Pore‘ vom Wortstamm des griechischen *póros* (πόρος): 1. durchbohren, durchstechen, 2. durchdringen, durchfahren (es setzt den Widerstand eines Materials voraus). Poren haben immer eine Umgebung. Doch diese Umgebung ist nicht einfach weiterer Raum davor oder dahinter, sondern für Porosität wesentlich ist das Wechselspiel zwischen Hohlräumen und (körperhafter) Masse: Beispielfhaft lassen sich Passagen oder Arkaden, Veranden,

Galerien oder Höfe anführen, Zwischenräume in Baukörpern, die sich mehrfach zuordnen lassen, Raumschnittmengen, die nicht scharf mit deren Außenwand abschließen, sondern nur teilweise umbaut, überbaut oder nur partiell geschlossen sind, die halb öffentlich, halb privat, halb drinnen und halb draußen liegen. Durch sie wird die strenge Einteilung aufgebrochen, wonach sich Außenraum außerhalb von Baukörpern und Innenraum innerhalb von Baukörpern zu befinden hätte.

Auf diese Weise werden kompakte Baumassen perforiert, zergliedert, sie werden zunehmend porös und können sich schließlich in Einzelelemente auflösen. Körperelemente, die architektonischen Raum bilden, müssen ja nicht als kompakte Massen auftreten, sondern können auch in quasi gestreuter Form zur Raumbildung beitragen. So betrachtet würde es bei Porosität nicht darauf ankommen, ob Raumporen in der Masse verteilt sind oder Massenpartikel im Raum. In jedem Fall hätten wir es über alle Maßstäbe hinweg mit dem Medium eines „kontinuierlichen Raums“ zu tun, in dem Partikel nun gleichwertig mit Poren sind. Diese können locker oder aber in hoher Dichte auftreten, einem physisch nahe kommen und sogar eine gewisse Enge erzeugen.

Streuungen von Massenelementen haben keine scharfen Grenzen. Unversehens gerät man hinein und ist unerwartet wieder draußen. Sie erlauben der Architektur womöglich, auf Grenzen oder Raumtrennungen zu verzichten. Je nach Dichte der Streuung, kann der Eintritt auch einen gewissen Widerstand bieten, wie etwa in Unterholz oder Gestrüpp. Beim Eintreten muss man sich am Massenwiderstand abarbeiten, sich gleichsam hinein- oder durchfressen. Ist man aber ins Innere eingedrungen oder eingetaucht, ermöglicht eine solche Form der Raumbildung stufenlose Mischformen zwischen Trennung und Verbindung oder von unterschiedlichen Zuständen der Raumdichte.

Porosität als urbanistische Agenda

In Neapel ist Porosität als Phänomen bis heute noch gegenwärtig und das Wort ist dort wie selbstverständlich in das Vokabular der Urbanistik eingegangen. Nicht verwunderlich ist es deshalb, dass Porosität als *Agenda* des urbanistischen Diskurses in Südeuropa ihren Ausgang nahm. Paola Viganò und Bernardo Secchi bildeten die Avantgarde, durch den Metabolismus von Wasser, Land und Territorium in der Stadtlandschaft der Poebene inspiriert. In der Folge entwickelten sie den Gedanken der porösen Stadt in verschiedenen Regionen Europas immer weiter, so z. B. in Flandern und in der Planungsstudie zu *Greater Paris*. Die ‚poröse Stadt‘ ist für sie ein Anliegen, in dem die Porosität des urbanen Gewebes nur eines der damit verbundenen Ziele ist (VIGANÒ 2009).

Im Fall von Paris gingen sie primär von einem Defizit in der urbanen Struktur aus: „(...) Porosity emerged as a missing characteristic of the great Parisian

agglomeration. An original set of maps highlighted spatial injustice in Greater Paris, selecting physical elements reinforcing separation and deepening distances and enclaves.“ (VIGANÒ 2018) Die Pariser Agglomeration ist durchzogen von unüberwindbaren räumlichen Barrieren und Abgrenzungen mit der Folge sozialer Separation und Ausgrenzung. Dieses Grundproblem legen sie im ersten Schritt ihrer Planung offen und antworten daraufhin mit einem Bündel von Strategien, die dem zentralisierten und zugleich fragmentierten Charakter der Pariser Region entgegen treten. Das Netz der Verbindungen der Orte der *Banlieue* außerhalb des *Périphérique* bildet den Auftakt, flankiert durch eine isotropische Infrastruktur und einer Durchlässigkeit von Freiräumen. Hinzu kommt ein radikal neuer Fokus auf den Metabolismus von Wasser und Land sowie auf das Palimpsest von geschichtlichen und stofflichen Spuren und Schichten. Die Vision der porösen Stadt für *Greater Paris* ist eine der Verbindungen, Überlagerungen und der Durchlässigkeit.

Auch Stavros Stavrides versteht die poröse Stadt als alternatives Modell zur Stadt der Moderne mit ihren Enklaven. Er schreibt über poröse Grenzen, Schwellen, Passagen, Membranen, über Osmose und gelebten Raum. Eine Stadt der Schwellenräume öffnet sich sozialen und politischen Anliegen (STAVRIDES 2007).

Urban porosity can redefine the city as a network of thresholds to be crossed, thresholds that potentially mediate between differing urban cultures, which become aware of each other through mutual acts of recognition and collaboration. Urban porosity can thus be the spatio-temporal form that an emancipating urban culture may take in the process of inhabitants reclaiming the city. (STAVRIDES 2018: 32)

Stavrides entwickelt die Idee der ‚porösen Stadt‘ weiter zum emanzipatorischen urbanen Projekt. Die Agenda der porösen Stadt geht damit weit über das Aufweichen modernistischen *zonings* in der formellen Stadtplanung hinaus. Die Schwellenräume, welche im Zentrum des Diskurses stehen, könnten Räume sein, die Gemeingut sind. Sie begründen damit eine emanzipatorische urbane Kultur.

Nicht zuletzt wird durch die Aufhebung etablierter Grenzen die rigide Trennung von technologischen, kulturellen und natürlichen Systemen in Frage gestellt, die sich in der Moderne herausgebildet hat. Denn im Anthropozän werden diese Trennungen mehr und mehr hinfällig und hinderlich. „Even so, the once-clear categories of inside and outside are beginning to break apart. Inside formerly was city and culture, while outside was countryside, landscape, and nature.“ (GISEKE 2018: 202) Die Stadt kann nicht mehr als ein Ort isolierter Kultur verstanden werden, die sich rücksichtslos der Natur und Landschaft außerhalb sowohl zu ihrer Versorgung als auch zur Entsorgung ihrer Abfälle bedient. Stadt und Landschaft werden nicht nur in Konzepten, die sich auf Sprawl und Stadtlandschaften bezie-

hen, zusammen gedacht, sondern sie werden als sich grundsätzlich durchdringende Sphären angesehen. So betont auch die Landschaftsarchitektin Undine Giseke: “Flows, connections and assemblages replace the concept of borders; and there is a growing interest in the type of connection, its components, its spatial expression and the social and natural processes related to it.” (GISEKE)

Hybride Architekturen unterscheiden nicht mehr zwischen Gebäude, Infrastruktur oder Landschaft. Parks sind öffentliche Räume der Stadtgesellschaft, zugleich leistungsfähige Retentionsräume für große Mengen von Regenwasser und Orte von Biodiversität. Die Paradigmen für städtebauliches Entwerfen ändern sich fundamental. Durchdringung statt Grenzen. Die Stadt im Anthropozän kann eigentlich keine andere sein als eine poröse Stadt.

Dieser Text ist mit geringfügigen Änderungen aus diesen beiden Publikationen entnommen:

WOLFRUM, SOPHIE: „From Metaphor to Urban Agenda.“ In: Sophie Wolfrum, HEINER STENGEL u.a. (Hg.): *Porous City. From Metaphor to Urban Agenda*. Basel 2018: 8–19.

WOLFRUM, SOPHIE UND ALBAN JANSON: *Die Stadt als Architektur*. Basel 2019: 91–98.

BENJAMIN, ANDREW. „Porosity at the Edge: Working through Benjamin’s ‚Naples‘“. In: Christine Magerski, Christine, Robert Savage, Christiane Weller (Hg.). *Moderne begreifen. Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters*. Wiesbaden 2007: 107–119.

BENJAMIN, WALTER UND ASJA LÄCIS. „Neapel“ (1925). In: Tillmann Rexroth (Hg.) *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*, Bd. IV-1. Frankfurt/Main 1991: 307–316.

BENJAMIN, WALTER: *Das Passagen-Werk*. Hg. von Rolf Tiedemann, 2 Bde. Frankfurt/Main 2020.

BLOCH, ERNST (1925/1985): „Italien und die Porosität“ (1925). In: ders.: *Literarische Aufsätze. Werkausgabe*, Bd. 9. Frankfurt/Main 1985: 508–515.

ERBEN, DIETRICH. „Porous–Notes on the Architectural History of the Term.“ In: Sophie Wolfrum, Heiner Stengel u.a. (Hg.). *Porous City. From Metaphor to Urban Agenda*. Basel 2018: 26–31.

FELLMANN, BENJAMIN. *Durchdringung und Porosität: Walter Benjamins Neapel: Von der Architekturwahrnehmung zur kunstkritischen Medientheorie*. Münster 2014.

GISEKE, UNDINE. „The City in the Anthropocene–Multiple Porosities.“ in: Sophie Wolfrum, Heiner Stengel u.a. (Hg.): *Porous City. From Metaphor to Urban Agenda*. Basel 2018: 200–204.

HOESLI, BERNHARD. „Addendum (1982)“. In: Colin Rowe und Robert Slutzky: *Transparenz*. Basel Boston Berlin 1997: 84–119.

- HOFER, PAUL. „Materialien eines dialogischen Stadtentwurfs: 1. Antiurbane und urbane Stadtgestalt“. In: *Werk – Archithese*, 33–34. 1979: 23–27.
- HORKHEIMER, MAX UND THEODOR W. ADORNO. *Die Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1947.
- ROWE, COLIN UND ROBERT SLUTZKY. *Transparenz*. Basel, Berlin, Boston 1997 [1964].
- STAVRIDES, STAVROS. „Heterotopias and the Experience of Porous Urban Space.“ In: Karen A. Franck und Quentin Stevens (Hg.). *Loose Space. Possibility and Diversity in Urban Life*. New York 2007: 174–193.
- STAVRIDES, STAVROS. „Urban Porosity and the Right to a Shared City“. In: Sophie Wolfrum, Heiner Stengel u. a. (Hg.): *Porous City. From Metaphor to Urban Agenda*. Basel 2018: 32–37.
- VIGANÒ, PAOLA. „The Metropolis of the Twenty-First Century. The Project of a Porous City“. In: *OASE #80: On Territories*, 2009: 91–107.
- VIGANÒ, PAOLA. „Porosity. Why This Figure Is Still Useful.“ In: Sophie Wolfrum, Heiner Stengel u. a. (Hg.): *Porous City. From Metaphor to Urban Agenda*. Basel 2018: 50–54.

Sophie Wolfrum hat Raumplanung in Dortmund studiert und absolvierte das Technische Referendariat für Städtebau in Hessen. 1989 gründete sie in Partnerschaft mit Prof. Alban Janson das Büro für Architektur und Stadtplanung. Ihre Projekte erhielten u.a. zwei Mal den Deutschen Städtebaupreis. Zwischen 2003 und 2018 war sie Professorin für Städtebau und Regionalplanung an der Fakultät für Architektur der TU München. Sophie Wolfrum ist Jurorin in Preisgerichten und Mitglied von Gestaltungsbeiräten.

urbane Dramaturgien

Den Spielraum wahren. Widerspruch aus Neapel

Laura Strack

Bewahrung ist immer neu. Sie kommt von dem Ort, an dem wir innehielten, während wir auf der Flucht waren. Sie wird von Leuten gemacht, die uns Einlass gewährten. Sie ist der Raum, von dem sie sagen, er sei falsch, die Praxis, von der sie sagen, sie müsse in Ordnung gebracht werden, die obdachlose Anökonomie eines Besuchs. (HARNEY / MOTEN 2016: 73)

Als hätte das Licht ihres Besuchs Zeichen ins Papier geprägt. Das erste seiner *Denkbilder*, das Walter Benjamin 1925 gemeinsam mit der Theatermacherin Asja Lācis verfasst, führt direkt hinein in das ‚Wimmeln‘ einer süditalienischen Stadt, in ihre abenteuerliche Architektur der Höhlengänge, Arkaden, Treppen und Windungen, in ihr vielstimmiges, sich vielfach überlagerndes und durchmischendes Leben:

Die Stadt ist felsenhaft: Aus der Höhe, wo die Rufe nicht heraufdringen, vom Castell San Martino gesehen, liegt sie in der Abenddämmerung ausgestorben, ins Gestein verwachsen. Nur ein Uferstreifen zieht sich eben, dahinter staffeln die Bauten sich übereinander. Mietskasernen mit sechs und sieben Stockwerken, auf Untergründen, an denen Treppen herauflaufen, erscheinen gegen die Villen als Wolkenkratzer. In den Felsengrund selbst, wo er das Ufer erreicht, hat man Höhlen geschlagen. Wie auf Eremitenbildern des Trecento zeigt sich hier und da in den Felsen eine Türe. Steht sie offen, so blickt man in große Keller, die Schlafstelle und Warenlager zugleich sind. Weiterhin leiten Stufen zum Meer, in Fischerkneipen, die man in natürlichen Grotten eingerichtet hat. Trübes Licht und dünne Musik dringt abends von dort nach oben. Porös wie dieses Gestein ist die Architektur. Bau und Aktion gehen in Höfen, Arkaden und Treppen ineinander über. In allem wahrt man den Spielraum, der es befähigt, Schauplatz neuer unvorhergesehener Konstellationen zu werden. Man meidet das Defini-

tive, Geprägte. Keine Situation erscheint so, wie sie ist, für immer gedacht, keine Gestalt behauptet ihr ‚so und nicht anders‘. (...)

Denn fertiggemacht und abgeschlossen wird nichts. Porosität begegnet sich nicht allein mit der Indolenz des südlichen Handwerkers, sondern vor allem mit der Leidenschaft für Improvisieren. Dem muss Raum und Gelegenheit auf alle Fälle gewahrt bleiben. Bauten werden als Volksbühne benutzt. Alle teilen sie sich in eine Unzahl simultan belebter Spielflächen. Balkon, Vorplatz, Fenster, Torweg, Treppe, Dach sind Schauplatz und Loge zugleich. Noch die elendste Existenz ist souverän in dem dumpfen Doppelwissen, in aller Verkommenheit mitzuwirken an einem der nie wiederkehrenden Bilder neapolitanischer Straße, in ihrer Armut Muße zu genießen, dem großen Panorama zu folgen. (...)

Porosität ist das unerschöpflich neu zu entdeckende Gesetz dieses Lebens.
(LÄCIS / BENJAMIN 2006: 309)

Die *Denkbilder* versammeln auf Spaziergängen und Reisen Erlebtes, in Träumen und Alltag Erfahrenes, verdichtet in poetischer Sprache und begrifflicher Konkretion. Sie sind kleine, kompakte Behältnisse von Welt, unterschiedlich geformt und verschieden befüllt. Nach dem Vorbild der barocken Allegorie, die in einer Kombination aus „visuellem und verbalem Material“ Auskunft über die „verborgene Signatur der Wirklichkeit“ erteilt (KIRST 1994: 514), vermitteln sie einen sinnlichen Eindruck, der durch die Sprache sinnhaft wird. Es ist diese doppelte Anschaulichkeit der denkenden Bilder, der bildenden Gedanken, die es erlaubt, sich die mitgeteilte Erfahrung in der jeweils eigenen Zeit zu vergegenwärtigen: Ausgehend vom Ort gelangt man zum Topos, vom Topos zurück an den Ort.

Der Ort dieses Denkbilds — des ersten aus der gleichnamigen Sammlung — ist Neapel, sein Topos die Porosität. Auf den Topos der Porosität zusteuernd und gleichzeitig von ihm aus die vielgestaltige Wirklichkeit des Ortes immer wieder aufs Neue erschließend, schildern Lācis und Benjamin die durchlässige Vitalität der mediterranen Hafenstadt, die ihnen im Kontrast zur Austerität des vorfaschistischen Nordens wie ein rettendes Anderes der bürgerlich-rationalen Moderne vorgekommen sein mag: Der „internationale Philosophenkongress“, der das 700. Jubiläum der Universität Neapel zur Zeit ihres Besuchs hätte krönen sollen, fiel „im Feuertunst dieser Stadt auseinander“, während die akademische Feier zum tosenden „Volksfest“ geriet (LÄCIS / BENJAMIN 2006: 307).

In der räumlichen und sozialen Materialität Neapels gleichsam mit allen Sinnen erfahren, schlug sich das plebejische Moment der Porosität in Struktur, Sprache und Textgestalt des gesamten Denkbild-Korpus nieder. Heute steht für Benjamin-Kommentatoren sogar fest, dass die ‚italienische Erfahrung‘ seinem Werk insgesamt nachhaltige „Veränderungen in Stil und Substanz“ eintrug: „Benjamin’s time in Italy

resulted in nothing less than a new model of philosophical reflection premised on the openness of porosity.“ (SMITH 2021: 243) Ernst Bloch ahnte darüber hinaus, dass mit der somit zur Sprache gekommenen Erfahrung des „barocken Ineinander“ (BLOCH 1965: 508) — spätestens seit Goethe ein Faszinosum nordischer Reiseliteraten — ein grundlegendes Spannungsfeld umrissen war, das neben der ästhetischen auch politische, ökonomische und gesellschaftliche Fragen betraf. Auf Benjamins und Lācis' Text reagierte er unmittelbar mit dem Aufsatz „Italien und die Porosität“, in dem es hellsichtig heißt:

Stattdessen ist umgekehrt im Norden das Abgeteilte, die bürgerlich klare Fassade und maßvolle Ratio zu Hause; ja welches ist denn überhaupt der genauere Gegensatz zur Porosität? Es ist die Stückerarbeit statt der noch einheitlich ganzen, also die kapitalistische Arbeitsteilung und der ihr entsprechende mathematisch gliedernde Verstand statt des Sinns für geprägte Form, die lebend sich entwickelt; kurz: das Bürgertum und seine Kultur ist der Gegensatz zur Porosität, als solcher in der nordeuropäischen Renaissance vor allem zu Hause.

(BLOCH 1965: 513)

So gesehen schien dem Denkbild der Porosität von vornherein eine lange Laufbahn beschieden. Es fasste gleichsam zusammen, was für den ‚alten Kontinent‘ bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf dem Spiel stand und woran er sich auf dem Weg in die vernetzte Kosmopolis des dritten Jahrtausends abarbeiten sollte: am berechnenden Logos der rationalistischen Denktradition und an der ihm entsprechenden Wirtschaftsform, dem Taylorismus.

Tatsächlich hat der Begriff der Porosität seither immer größere Kreise gezogen. Wiederholt wurde er in Literatur, Philosophie und Soziologie aufgegriffen, um „dieselbe süditalienische Stadt, oder die italienische Kultur als Ganze, oder (sogar) Städte im Allgemeinen“ (SMITH 2021: 240; Übers. L.S.) zu beschreiben, wobei diese Formulierung buchstäblich abbildet, wie ein marginales Gegenphänomen zum zentralen Paradigma avanciert. Im Zeitalter der Globalisierung, der ‚grenzenlosen‘ Zirkulation von Kapital, Waren und Informationen und einer entsprechend ‚flüssigen‘ Subjektivität, habe er sich gar zum „problematischen Kernbegriff“ (ebd.) zeitgenössischer Gesellschaftstheorien entwickelt und werde inzwischen übermäßig und unpräzise gebraucht.

Pauschal- oder Individualreisenden, die heute unter den Vorzeichen der entfesselten Touristifizierung Städte wie Neapel besuchen, ist das Denkbild der Porosität ganz unabhängig von eventuellen Benjamin-Lektüren ‚ein Begriff‘: Es zirkuliert als allgemeine Chiffre für das ‚typische Durcheinander‘ mediterraner Städte und die konsumistisch vermarktete ‚Lebenskunst‘ ihrer Bevölkerungen. Standortwerbung und Reiseliteratur reproduzieren es gezielt. Bereits Anfang der

2010er Jahre, als Massentourismus und Gentrifizierung noch vornehmlich zentrale und kapitalstarke Städte wie Paris, London oder Berlin betrafen, vermuteten Stadtsoziologen in der „kulturellen Hybridität, Informalität und Kreativität“ strukturschwacher und peripherer Städte wie Neapel, Istanbul, Marseille oder Liverpool, die sie in einem gleichnamigen Artikel als „Poröse Städte“ apostrophierten, ein „signifikantes Potenzial für innovative Kultur- und Stadtpolitiken der Zukunft“ (BIANCHINI / BLOOMFIELD 2012: Übers. L.S.). Inzwischen bildet die Porosität, wie Sophie Wolfrum im vorliegenden Band zeigt, eine gängige „Kategorie urbanistischer Konzepte“, die sich in Programme und Agenden zur Umgestaltung räumlicher Areale übersetzen lassen. Durch die zeitgleiche Abkehr von den Prinzipien der bürgerlich-modernen Stadtplanung kann laut Wolfrum sogar von einem neuen Paradigma der Raumgestaltung gesprochen werden. „Vom beobachtenden Denkbild zum urbanistischen Konzept“ geworden, ist die Porosität mithin auch längst auf dem Radar des City Marketings und der daran gekoppelten wirtschaftlichen Akteur*innen aufgetaucht.

Auch im Bereich der kulturellen Produktion hat die von Benjamin und Lācis besungene Porosität den betroffenen Städten zu einem unverhofften Prestigegewinn verholfen. Auffällig ist, dass mediterrane und ‚kosmopolitische‘ Hafenstädte wie Istanbul, Marseille, Neapel, Athen oder Palermo infolge der globalen Finanzkrise 2008 in den Aufmerksamkeitsradius transregionaler Kultur- und Strukturwandelprojekte einrückten und alsbald vermehrt zu Schauplätzen kultureller Großveranstaltungen auserkoren wurden.¹ Halb aus der Notwendigkeit einer Gegenreaktion auf dramatische Prekarisierungsprozesse in den 1990er und 2000er Jahren, halb als enthusiastische Antwort auf die durch die Wirtschaftskrise aufgeworfenen Zweifel an den systemischen Grundlagen der kapitalistisch-rationalen Stadt, wurden in diesen Städten durch kulturelle Incentivierung und mittelfristiges Investment Aufwertungsprozesse gefördert, die sie zu neuen Tourismusmagneten und attraktiven Zielscheiben transnational operierender Wirtschaftsakteure gemacht haben. Die Spuren dieser Entwicklung sind heute in den konsumgeprägten Fußgängerzonen und gentrifizierten Wohnvierteln dieser Städte in aller Deutlichkeit abzulesen.²

So paradox es anmuten mag: Machte es die Kernerfahrung der ‚mediterranen‘ Porosität vor hundert Jahren möglich, die gesellschaftlichen und ästhetischen Aus-

1 Der Titel „Europäische Kulturhauptstadt“ wurde Liverpool im Jahr 2008 verliehen, Istanbul 2010 und Marseille 2013. Neapel war 2013 Austragungsort der Großveranstaltung UNESCO World Culture Forum. Die documenta 14 schlug 2017 in Athen eine zweite Spielstätte auf, die Kunstbiennale Manifesta wählte 2018, 2020, 2022 und 2024 sukzessive die Städte Palermo, Marseille, Pristina und Barcelona zum Schauplatz.

2 Vgl. z.B. MARELLA 2015: 78–87.

drucksformen der bürgerlichen Moderne in einem performativen Denk-Bild aufzubrechen, spielt sie für die heute virulenten Spielarten des Kapitals, namentlich in der südeuropäischen Peripherie, eine zentrale Rolle. Sie erlaubt es, schwer greifbare Aspekte einer lange nicht nur geographisch am Rand situierten Lebenserfahrung wie Hybridität, Informalität, Spontaneität und Kreativität zu formalisieren und für die gesellschaftliche, ästhetische, wirtschaftliche und diskursive Produktion abschöpfbar zu machen. Mit anderen Worten: Aus einer konkreten Erfahrung entsprungen und im ästhetischen Raum der Sprache mit-teilbar gemacht, ist das Denkbild der Porosität zu einem *commons* geworden, das heute immer mehr die Form der *commodity* annimmt.

*

Auch mich hat Lācis' und Benjamins Neapel-Denkbild begleitet, als ich Neapel 2017 im Rahmen einer Recherche zu gemeinschaftlich getragenen Kulturorten erstmalig besuchte. Es war ein gedanklicher Ort, von dem aus ich auf das, was es zu sehen gab, zuring, um es wiederum in einen sprachlichen Raum des Verstehens zu übersetzen. Insofern es mir half, mich in diesem Zwischen von Erfahrung und Denken, von Anschauung und Sprache zu bewegen, hatte ich das Gefühl, seine theoretische Kraft sehr deutlich zu spüren. So habe ich den ästhetischen, institutionellen und sozialen Impetus des selbstverwalteten Kulturzentrums Asilo im Herzen der neapolitanischen Altstadt von Anfang an als Geste der Öffnung und Vermischung erlebt, der Gleichzeitigkeit und der Versammlung.

Das Ziel der ausschlaggebenden Hausbesetzung im März 2012 war es gewesen, ein historisches Gebäude, das der städtischen Öffentlichkeit durch Misswirtschaft, Veruntreuung öffentlicher Gelder sowie machtpolitische Interessen entzogen worden war, wieder durchlässig zu machen — zugänglich, offen und empfänglich für die Begehren der lokalen Bevölkerung und die Arbeit der ansässigen Kunstschaffenden. Was drohte, als Sitz einer phantasmatischen Kulturstiftung zu enden, leerstehend, vergebens saniert und für die Öffentlichkeit verschlossen, verwandelte sich durch das spontane Tun einer informellen Gemeinschaft aus Bürger*innen, Künstlern, Aktivist*innen und Studierenden in einen brummenden Bienenstock kultureller Produktion und zivilgesellschaftlichen (Aus-)Handelns. Von Beginn an machte sich die vor Ort tätige Gemeinschaft durchlässig für drängende Fragen des städtischen Lebens, für soziale Notwendigkeiten und politische Herausforderungen ebenso wie für die Bedürfnisse der Anwohnenden und der lokalen Kulturszene. Im selben Atemzug fanden unterschiedliche schöpferische Tätigkeiten — Theater, Tanz, Film, Puppenspiel, Malerei, Bildhauerei und Literatur — in den verzweigten Räumen, Gängen, Treppenhäusern, Winkeln, Kellern, Außenbereichen, Kapellen und Krypten des alten Nonnenklosters und ehemaligen Waisenhauses Platz.

Als ich diesen Ort, dessen neuer Name, Asilo, fortan emblematisch für das prinzipiell allen zugängliche Behältnis stehen sollte, im Dezember 2017 zum ersten Mal betrat, kam mir der *Grande Vento*, der in Form eines gleichnamigen Festivals durch den Gebäudekomplex wehte, wie der frische Wind einer innovativen, affirmativen und transformativen Kulturpraxis vor, die es so in den regulierten und hierarchisch strukturierten Institutionen einer offiziellen Theaterlandschaft, einschließlich der sogenannten Freien Szenen, niemals hätte geben können. Ich bewunderte die spontane und informelle Energie, die in der unsichtbaren Organisation dieses Festivals zum Ausdruck kam — jede legte gerade dort und dann Hand an, wo und wann etwas, das getan werden musste, ins Auge fiel —, und begeisterte mich für die wilde, mit allen Konventionen in sichtbarem Konflikt geratende Vermischung der anwesenden Arbeitsweisen und Ausdrucksformen. Über die wöchentlich tagende Versammlung, zentrales Organ der gemeinschaftlichen Selbstverwaltung, lernte ich, dass es eher darum ging, Fragen zu stellen, als darum, Antworten zu finden. Wer vom Standpunkt einer vermeintlichen Wahrheit aus argumentiere und somit eine diskursive Schließung vollziehe, habe den Grundgedanken der Durchlässigkeit, der jeder informellen Praxis innewohne, nicht verstanden. Ferner berichteten mir die Menschen, denen ich im bunten Treiben des Festivals begegnete, von dem Graswurzelexperiment, das die Nutzungsgemeinschaft des Asilo gemeinsam mit freiwilligen Juristinnen in den Jahren nach der initialen Besetzung angestoßen und bis zur offiziellen Ratifizierung durch die Kommunalregierung fortgeführt hatte. Der auf diese Weise verfasste Text übersetzte die vor Ort entstandene Praxis in juristisch valide Schriftsprache, um den ‚von unten‘ und ‚organisch‘ gewachsenen Zusammenhang des Asilo offiziell als legale Praxis des Gemeinschaftens anerkennen zu lassen. Als die Stadt Neapel dieses Dokument, *La dichiarazione d'uso civico e collettivo urbano*³, im Dezember 2015 annahm und das Asilo somit zum ersten *urban commons* in Italien machte, zu einem *teatro bene comune*, wurde auch Skeptiker*innen informeller Zusammenhänge mehr als deutlich vor Augen geführt, inwiefern diese die vermeintlich so festgesteckten Grenzen der offiziellen Ordnung langfristig durchlässig machen konnten, insbesondere diejenigen, die traditionell die ‚Sphäre der Institutionen‘ von der sogenannten Zivilgesellschaft trennen (vgl. MONTANARI 2016).

Was sich mir da als brodelnder Schnellkochtöpf künstlerischer Energien und soziopolitischen Engagements darbot, war Teil einer translokalen Suchbewegung, die aus heutiger Sicht für die Zeit zwischen globaler Wirtschaftskrise und Pandemie kennzeichnend scheint. Diese Suchbewegung wandte sich gegen die Verschließung

3 L'ASILO, *Dichiarazione d'uso civico e collettivo urbano*, <http://www.exasilofilangieri.it/regolamento-duso-civico/>, 2015, 20.6.2023.

von Orten und Möglichkeiten durch die zahlreichen Sackgassen der dichotomisch strukturieren Ordnung: privat versus öffentlich, Individuum versus Gesellschaft, Markt versus Staat und so weiter. Stattdessen setzte sie sich für die Öffnung transversaler Zwischenräume ein und vervielfältigte Orte, Praktiken und Vokabular eines weder institutionell noch ökonomisch festlegbaren Kommunen. Als Kernfrage dieser Zeit, die von den Bewegungen *Occupy* und *Black Lives Matter* nachgerade gerahmt scheint, mag die Frage nach Bedingung und Möglichkeit eines gemeinsamen, geteilten Lebens jenseits staatlicher, wirtschaftlicher oder identitätslogischer Einhegungen gelten.

Ausgehend von meinem Neapelbesuch wurden diese überregionalen Erfahrungen für mich besser beschreibbar, wobei das Benjaminsche Denkbild mit seiner Nähe zu den Momenten der Gleichzeitigkeit, der Verschiedenheit, der Hybridität und der Offenheit als wesentlicher Lektüreschlüssel diene. So scheint es mir heute wie damals möglich, die Erfahrung des sogenannten Italienischen Theaterfrühlings, der 2008 mit der Besetzung des Teatro Valle in Rom begann und anschließend eine ganze Reihe informeller Neu- oder Wiedereröffnungen verfallender, verschlossener oder verlassener Kulturorte umfasste, als einen kollektiv getragenen Versuch zu beschreiben, in die festgefahrenen Strukturen überkommener Institutionen wieder Momente der Porosität einzutragen und den letalen Dynamiken des Neoliberalismus eine untergründige Geographie der Lücken, Löcher und Auswege entgegenzusetzen. Es ging um die Schaffung von Orten der Zugänglichkeit und Teilhabe, und zwar im weitverzweigten Raum des Theaters, der als „Raum öffentlicher Tätigkeit“ und „Ort der Vorführung von ‚Trugbildern‘“ gleichsam intrinsisch geeignet scheint, eine bestehende „Aufteilung von Identitäten, Tätigkeiten und Räumen durcheinander[zubringen]“ (RANCIÈRE 2008: 27).

Durch die Pandemie ist eben dieses Anliegen sehr deutlich hervorgetreten – freilich *per contrarium*. In dem Moment, als die allgemeine und unaufhebbare Porosität unserer verkörperten Existenz ihr tödliches Potenzial offenbarte, erlebten wir die zeitweilige oder endgültige Schließung bis dato öffentlicher Räume, kosteten den Alptraum einer totalen Vermessung des Öffentlichen und erfuhren in mehreren Lockdowns schlicht das Gegenteil von Porosität: Sämtliche Momente der Durchlässigkeit, zumindest sofern sie räumlicher oder körperlicher Natur waren beziehungsweise Konsequenzen auf diesen Ebenen zeitigten, galt es möglichst wirksam auszusetzen. Zum großen Gewinner und Profiteur dieser Zeit wurde die digitale Plattformindustrie, die den porösen Kommunikationsraum des Internets abschöpft und gleichzeitig durch die Monopolisierung digitaler Infrastrukturen verschließt. Erst diese ‚pandemische‘ Gemengelage hat die zentrale Insistenz der Frage nach dem Kommunen im politischen Feld sichtbar gemacht, wie Joseph Vogl „trotz aller Düsternis“ resümiert: „Bei allen Debatten über pandemische Gefahren und Maß-

nahmen, samt spitzer Polemiken oder Bösartigkeiten, hat sich doch eine Art Gravitationszentrum herausgestellt, nämlich ein Kampf um die Fragen von Gemeinwohl und Gemeingüter.“ (VOGL/ZIPF 2021: 78)

Rückblickend könnte man also sagen, dass das Asilo, die anderen Schauplätze des italienischen Theaterfrühlings sowie alle weiteren mit ihnen in Verbindung stehenden Orte, die in den letzten 15 Jahren informellen Experimenten des Gemeinschaftens stattgegeben haben, in jener Zeit eine Avantgarde-Funktion innehatten. Insbesondere die Frage der Gemeingüter, die aus postpandemischer Sicht erst richtig virulent zu werden scheint, war für die genannten Bewegungen von vornherein zentrales *Enjeu*.

Die Besetzung des von Schließung und Privatisierung bedrohten Teatro Valle geschah 2008 zeitgleich zu einem Referendum, bei dem die italienische Bevölkerung mit überwältigender Mehrheit gegen die von der Berlusconi-Regierung geplante Privatisierung der Wasserversorgung stimmte. An der Fassade des wiedereröffneten Theaters prangte über Monate das Banner *Come l'acqua, come l'aria*. Wie Wasser, wie Luft sei Kultur ein Gemeingut: nicht zu privatisieren, nicht zu entziehen, sondern unveräußerliches Grundrecht. Die Commons-Debatte, die an mehreren Fronten gleichzeitig geführt wurde, war eine Reaktion auf die Krise der öffentlichen Sphäre samt ihrer Institutionen und Infrastrukturen, die sich spätestens seit Beginn der Wirtschaftskrise als vollkommen dysfunktional erwiesen hatten, und auf die damit zusammenhängende Entfesselung der neoliberalen Marktwirtschaftlichkeit, die durch entsprechende politische Entscheidungen nach und nach sämtliche Bereiche des Lebens zu erfassen drohte – vom Gesundheitssystem über den Bildungssektor bis hin zu Grundversorgung und Kultur. Durch diese Verschärfung des staatlich-ökonomischen Nexus trat die Zivilgesellschaft als handelndes Subjekt auf den Plan und versuchte im Rahmen der Gemeingutbewegung, transformativ auf Institution und Infrastruktur zurückzuwirken. Während das römische Theater zur Legalisierung der 2008 begonnen Besetzung den Weg einer Stiftungsgründung wählte, beteiligten sich andere Orte des Theaterfrühlings an der zivilgesellschaftlichen Ausarbeitung einer gesetzlichen Grundlage für die verschiedenen Spielarten des *commoning*, die sich in den stadtpolitischen, institutionellen und administrativen Experimenten der besetzten Häuser herauskristallisiert hatten. Dabei entstand die im rechtlichen Bereich ‚unerhörte‘ Figur einer gemeinschaftlichen Handlungsinstanz, die *keine* juristische Person bilden muss (Verein, Stiftung, Firma, Einzelperson oder ähnliches). Der Auftritt dieser Figur verschob weitere Kategorien der herkömmlichen Rechtsordnung wie zum Beispiel die des Eigentums zugunsten der Nutzung, oder die der Repräsentation zugunsten der Partizipation (vgl. MICCIARELLI 2014: 58–83). Insbesondere Neapel, nicht zuletzt durch die

federführende Rolle des Asilo⁴, wurde auf diesem Wege zu dem, als was es heute nicht nur in der italienischen Öffentlichkeit gilt: Geburtsstätte und permanentes Laboratorium einer „anderen Rationalität“, einer „anderen Weise zu regieren“ (Ebd.: 79 + 83; Übers. L.S.), die heute, da sich die Verschaltung von staatlicher Erosion und technologiegestützter Marktförmigkeit zum globalen Problem auswächst, ein viel-diskutiertes Desiderat bildet.

Mit dem Ende der Pandemie befinden wir uns nun in einer Situation, die gleichermaßen bekannt wie vollkommen neu erscheint. Die alte Frage des öffentlichen Raums und seiner Zugänglichkeit insistiert nachdrücklicher und spürbarer denn je, gleichzeitig ist die Sphäre der informellen Orte und Praktiken geschwächt. Viele der experimentellen Zusammenhänge, die mit der Ausarbeitung von *commoning*-Strategien oder anderen innovativen Organisationsformen befasst waren, haben die Zeit der flächendeckenden Schließungen, Vermessungen und Reglementierungen nicht überlebt. Einigen, wie dem selbstverwalteten Kulturzentrum MACAO in Mailand, das 2022 wegen der zunehmenden Präsenz marginalisierter Personengruppen und dadurch entstehender Konflikte mit Polizei und Behörden nach über zehn Jahren seine Tore schließen musste, wurde ihre konstitutive Durchlässigkeit in einem zunehmend prekarierten öffentlichen Raum zum Verhängnis. Andere konnten den dekretierten Verlust von Durchlässigkeit, insbesondere auf der personellen Ebene, nicht von innen heraus kompensieren: Gemeinschaftlich getragene Praktiken kultureller und gesellschaftlicher Produktion sind auf ein hohes Maß an Fluktuation und Barrierefreiheit angewiesen. Eine informelle Gemeinschaft lebt vom ständigen Wechsel ihrer Mitglieder, von unterschiedlichen Graden und Intensitäten des Engagements sowie von der Möglichkeit, spontan und unbürokratisch zusammenzutreten, zu entscheiden und zu handeln.

Dennoch ist das vielörtlich gewachsene Handlungs- und Erfahrungswissen der ‚assembleistischen‘ Zeit (vgl. BUTLER 2018) nicht verlorengegangen, sondern zirkuliert auch unter postpandemischen Bedingungen – mitunter in anderer Form. Naturgemäß hat beispielsweise der virtuelle Raum an Bedeutung für die Orte und Akteur*innen experimentellen Gemeinschaftens gewonnen, nicht zuletzt, da er es ermöglicht, die translokale Dimension der Bewegung von einer strukturellen Akzidenz in einen strategischen Trumpf zu verwandeln. Netzwerk-Initiativen wie das zwischen Neapel, Madrid und Athen operierende *Institute of Radical Imagination* oder die kürzlich von den ehemaligen Besetzer*innen der Berliner Volksbühne ins Leben gerufene *Squatchain* haben die ursprünglich eher lokal und prekär agierenden

4 Zur politischen Geschichte und weiteren Beispielen der *urban commons* in Neapel vgl. TULLIO 2018: 299–312.

Zusammenhänge sichtbar gemacht. Im Kulturbereich haben sie dazu beigetragen, das Thema *commons* beziehungsweise *commoning* auf den Agenden etablierter Häuser zu platzieren, die sich im Rahmen der skizzierten Krise der Institution ohnehin verstärkt mit der Notwendigkeit konfrontiert sehen, herkömmliche Organisations- und Verteilungsmodelle zu überdenken.

Im Vorwort des unlängst erschienenen Bandes *Commoning Art*, der laut Untertitel die „transformativen Potenziale von Commons in der Kunst“ beleuchtet, wird der „Commons-Diskurs“ zum „entscheidenden Zukunftsdiskurs für den Kunstsektor“ erklärt und sogar als ein mögliches „methodisches Upgrade“ für das „Projekt Demokratie“ in Erwägung gezogen (HOFMANN / EULER / ZURMÜHLEN / HELFRICH 2022: 7f.). Das Impulse Theaterfestival, wichtige Plattform für das Freie Theater im deutschsprachigen Raum, bietet 2023 ein mehrtägiges Akademieprogramm an, das die Zukunft der Kulturarbeit mit Blick auf einen unausweichlichen „Wandel zur Postwachstumsgesellschaft“ erörtern soll. Zur Klärung der Frage, wie „künstlerische Praxis ein Vorbild für Wege aus der Krise sein kann“, wurden zwei Referenten aus dem Netzwerk informeller und experimenteller Theaterorte in Italien eingeladen, um „gemeinsam mit den Teilnehmenden die Idee eines Theaters der Commons zu entwickeln“.⁵

So wünschenswert es auch sein mag, die gemeinwohlorientierten und institutionenkritischen Experimente im Kulturbereich sichtbar zu machen, zu vielfältigen und von ihnen zu lernen – mit Blick auf das gegenwärtige Interesse des Kulturbetriebs an *commons* und *commoning* wird auch eine Reihe von Gefahren erkennbar. Eine dieser ‚Gefahren‘ ist die der Modellbildung. Mit Recht weisen die Autor*innen des Bandes *Commoning Art* darauf hin, dass „die wirklich radikalen Experimente anderswo statt(finden): an den Rändern, in den vielen selbstorganisierten Räumen und Off-Spaces, oft prekär und selten dokumentiert“ (HOFMANN / EULER / ZURMÜHLEN / HELFRICH 2022: 25). Das institutionelle Interesse, unabhängig davon, ob es aus dem Kulturbetrieb, Kulturförderinstanzen oder der Universität kommt, wirkt sich zwangsläufig glättend auf die „angesammelten, zerzausten, verstreuten“ kollektiven Seinsformen besagter Experimente aus, insbesondere dann, wenn ihre „Prinzipien systematisiert“ und „als ein Werkzeug zum Aufbau einer Gemeinschaft“ (ebd.: 14) übernommen werden sollen. Somit darf bei der institutionell geführten Auseinandersetzung mit *commons* und *commoning* nie vergessen werden, „dass konkrete Methoden nicht durch Zeiten und Räume getragen werden können“ (ebd.: 45). Vielmehr kann es höchstens darum gehen, sich in den *logos* des

5 Vgl. Impulse Theaterfestival, *Akademie*, <https://www.impulsefestival.de/impulse-akademie-anmeldung-2023>, 19.04.2023.

Gemeinschaften einzuüben, um ihm jeweils lokal, konkret und verkörpert neue Ausdrucksformen zu verleihen, die im geglätteten diskursiven Raum von Förderanträgen, Forschungsexposés oder kulturpolitischen Agenden weder eingefangen noch vorweggenommen werden können.

Die zweite, ambivalentere Gefahr ist folglich die der Instrumentalisierung. Wie oben gezeigt, ist das derzeitige institutionelle Interesse an Spielarten und Wissensformen des Gemeinschaftens nicht zuletzt auf die wirtschaftlich und politisch induzierte Notwendigkeit zurückzuführen, „sich zusammenzutun, Mittel gemeinsam zu verwalten und möglichst zu teilen“ (ebd: 15). Kulturinstitutionen, die unter den Folgen der Neoliberalisierung leiden (Mittelkürzung, Konkurrenzdruck, Projektlogik und ähnlichem), suchen nach Strategien und Ressourcen, die ihre Existenz unabhängig(er) von Marktbewegungen und politischen Maßgaben legitimieren und sichern können. Insofern mit dieser ‚konstruktiven‘ Suche weder der Ökonomisierung des Öffentlichen Einhalt geboten noch eine grundlegende Verantwortung der öffentlichen Hand gegenüber nicht marktförmigen Produktivitätsarten eingefordert wird, kann sie paradoxerweise an genau den Dynamiken partizipieren, gegen die sie ursprünglich in Gang gesetzt wurde: „Gemeinschaftende Kunst und Kultur haben vielfach einen systemstabilisierenden Zweck und laufen Gefahr, als Tünche für verfehlte Politiken und eine fortgesetzte Kommodifizierung zu dienen.“ (Ebd: 15, Fußnote)

In der politisch goutierten Bepreisung oder Vermarktung ‚etablierter‘ Orte und Praktiken des Gemeinschaftens liegt schließlich die letzte, aber keineswegs abwegigste Gefahr. Gerade im Kontext urbaner Gentrifizierungsprozesse und Imagekampagnen können gemeinschaftlich getragene Orte und Initiativen zum begehrten Aushängeschild werden — Stichwort *common washing*. Schon früh haben Stefano Harney und Fred Moten diese Gefahr einer unternehmerischen oder ‚staatssozialistischen‘ Vereinnahmung der sozialen Reproduktion erkannt und in ihrem brillanten Plädoyer für die *Undercommons* auf den Punkt gebracht:

Das Management trifft hier auf Formen dessen, was wir Planung nennen werden — eine Planung, die sich allen Bemühungen des Managements widersetzt, einen Zwang der Knappheit durchzusetzen, indem es die sozialen Reproduktionsmittel vereinnahmt. In den *Undercommons* des sozial reproduktiven Bereichs sind die Mittel, das heißt die Planer_innen, immer noch Teil des Plans. Und der Plan besteht darin, in einem gemeinsamen Experiment die Mittel zu erfinden, das in jeder Küche, auf jeder Hinterhof-Veranda, in jedem Untergeschoss, in jedem Korridor, auf jeder Parkbank, auf jeder improvisierten Party, in jeder Nacht lanciert wird. Dieses laufende Experiment mit dem Informellen, das als das Kommende der Lebensformen durch und für die Mittel der sozialen

Reproduktion durchgeführt wird, ist, was wir unter Planung verstehen; Planung in den Undercommons ist keine Aktivität, es ist nicht Fischen oder Tanzen oder Unterrichten oder Lieben, sondern das unaufhörliche Experiment mit der zukünftigen Gegenwart von Lebensformen, die solche Aktivitäten ermöglichen. Das sind die Mittel, die irgendwann vom Staatssozialismus gestohlen, ihm willentlich überlassen wurden, dessen Perversion der Planung nur im Hinblick auf die Entwicklung der Police in der heutigen Kommando-Ökonomie ein nachrangiges Verbrechen war. (HARNEY / MOTEN 2016: 73)

Es gibt nichts, was nicht kapitalistisch abschöpfbar wäre. Orte und Topoi des *commoning*, jener gemeinschaftlichen Praxis der Durchlässigkeit, sind davor ebenso wenig gefeit wie das Denkbild der Porosität. Die modellhafte Entgrenzung gelebter Erfahrungen bereitet ihrer Kapitalisierung den Weg. Konsolidierende Prozesse jeglicher Art – Archivierung, Dokumentation, Institutionalisierung, Modellbildung, Analyse ... – partizipieren daran, ob sie das wollen oder nicht.

*

Natürlich schließe ich meinen Beitrag zum vorliegenden Band in diese Gruppe nolens volens raubbauender Gesten ein. Bezug zu nehmen, ohne zu vereinnahmen und somit, um im Vokabular Motens und Harney zu bleiben, ‚das Kommende der Lebensformen‘ (vor)wegzunehmen, ist schwer, wenn nicht unmöglich. Gleichzeitig sind weder Zeitgenoss*innenschaft noch Kritik ohne Bezugnahme vorstellbar. Ein unauflösliches Dilemma, das im besten Fall vielleicht zurück zu Fragen des Glaubens führt, des Glaubens und der Praxis. Ich glaube, dass ‚die Kunst‘ bei der Debatte um ‚die transformativen Potenziale von Commons‘ ihr Wörtchen mitzureden haben wird. Die wesentliche Partizipation jeder künstlerischen Praxis an einer sie selbst übersteigenden Sphäre eines Gemeinsamen, das nicht angeeignet werden kann – auch und vor allem nicht durch die ‚Güte‘ eines moralisch, gesellschaftlich, diskursiv oder inwiefern auch immer wünschenswerten Modells – scheint mir entscheidend, wenn es um das Verständnis und die Bewahrung dessen geht, was uns die gesellschaftlichen und künstlerischen Bewegungen der jüngeren Vergangenheit überlassen haben und was als „diskursive und praktische Wende hin zu Commons und Commoning“ (HOFMANN / EULER / ZURMÜHLEN / HELFRICH 2022: 14) beschrieben worden ist. Aufseiten der Praxis, also dort, wo die „Planer_innen immer noch Teil des Plans sind“, werden die „flüchtigen, bummelnden Nachbarschaften der Undercommons“ indes nicht aufhören, den Spielraum ihres Mit- und Durcheinanders zu wahren, wo er von staatlichen oder anderen ‚Gewalten‘ ‚ins Visier‘ genommen wird (HARNEY / MOTEN 2016: 88).

In Neapel, wo bis 2021 Bürgermeister Luigi de Magistris regierte und Orten wie dem Asilo politisch und administrativ den Rücken freihielt, gibt es inzwischen eine neue Stadtverwaltung, die die Gemeingüter und die darin aktiven Personen ‚einkommensfähig‘ machen will: ‚professionalisieren‘, bepreisen und privaten Unternehmensformen einverleiben. Auf diesen „Plan für die Gemeingüter“, den die Kommunalabgeordnete für Stadtplanung Laura Lieto im April 2022 in der Tageszeitung *La Repubblica* bekanntgab, haben die Gemeinschaften der selbstverwalteten Orte mit Entsetzen und Traurigkeit reagiert. Der offene Brief einer Bürgerin und Aktivistin, der eine Woche später ebenfalls in *La Repubblica* erschien und sich direkt an die verantwortliche Stadträtin wandte, fasste die Sorge der betroffenen Initiativen zusammen – und erklärte dabei eindrücklich, worum es bei der Debatte um Gemeingüter und den öffentlichen Raum eigentlich geht.

Mit einer ins Deutsche übersetzten Fassung dieses hellsichtigen Einspruchs soll dieser Beitrag nun enden. Damit einher geht die Einladung, das eingangs zitierte Fragment aus dem Neapel-Denkbild wie eine semitransparente Folie darüberzulegen. Vielleicht ergibt sich dadurch zwischen den beiden Texten, die räumlich nichts und zeitlich 100 Jahre trennen, eine Durchlässigkeit, die vor dem Hintergrund der vertrackten Frage nach der Bewahrbarkeit nicht weniger hervorbringt als eine Art Konsistenz.

Sehr geehrte Stadträtin Laura Lieto,

Sie und ich gehören ein- und derselben Generation neapolitanischer Frauen an: Wir haben unsere Lebenswege ausgehend von unserer Ausbildung in der Umbruchszeit der 80er und 90er Jahren entworfen, wobei es von Anfang an darum ging, über die eigene Subjektivität hinausgehend zu denken und zu handeln. Schon damals sprachen wir viel über die Zeitlichkeit der Stadt und waren uns einig, dass ihr Rhythmus unbedingt mit den Existenzzeiten der Menschen, deren lokalen Milieus und der Sorge für eine fruchtbare Umwelt urbaner Regeneration in Einklang gebracht werden sollte. In jenen Jahren entstand in Neapel der heute für selbstverständlich gehaltene Brauch, Silvester in den Straßen zu feiern – damals eine unerhörte Errungenschaft. Auch majestätische Installationen wie der Salzberg von Mimmo Paladino waren in jener Zeit auf öffentlichen Plätzen zu sehen. Wir waren von der Debatte um den öffentlichen Raum regelrecht besessen, nichts war für uns maßgeblicher als die allgemeine Zugänglichkeit von Orten und Möglichkeiten.

Mit ähnlichen Voraussetzungen also sind wir einander im Laufe der Jahre immer wieder begegnet, im geteilten Bestreben, die Vision einer Urbanität unter weiblichen Vorzeichen zu stärken – die Vision von einer Stadt, in der Sorge und Gastfreundschaft zentral sein sollten, entgegen der

fortschreitenden Kommodifizierung von Orten und Beziehungen. Im Licht dieses gemeinsamen Horizonts möchte ich heute einige Anmerkungen zum vorgeschlagenen Plan für den Umgang mit den Gemeingütern in Neapel vorbringen.

Die Erfahrungswelt dieser ‚befreiten‘ Räume hat sich mir über verschiedene Gemeinschaftspraktiken geöffnet, über die Solikantine, den Gemeinschaftsgarten oder die schulkritische Nachmittagsbetreuung. Die Kantine ist ein Ort, an dem Menschen ganz unterschiedlicher Herkunft – Obdachlose, Familien und viele andere – einander anlässlich des Essens begegnen, wobei der Hunger nach Beziehungen fast noch dringender gestillt werden muss als der Hunger des Magens. Initiativen wie diese haben einen Wert an sich und sind mit Kriterien der accountability nicht erfassbar. Es geht um eine Gegenseitigkeit, die nichts anderes und nicht mehr voraussetzt als den Austausch. Die politische Orientierung ist dabei unabdingbar: In den selbstverwalteten Versammlungen etabliert sich die offene Gemeinschaft als Subjekt, das allein notwendig und ausreichend ist, um die Regeneration des Lebens im städtischen Raum zu ermöglichen. Neapel ist eine Stadt aus unzähligen Schichten, die wie dünne Seidenpapierblätter übereinanderliegen, doch der soziale Zusammenhalt in unseren Vierteln ist instabil und kann sich beim kleinsten Windstoß buchstäblich in Luft auflösen: Die Gemeingüter haben in den letzten Jahren wie Kleber zwischen den Seidenpapierblättern gewirkt. Sie haben die ganze Komplexität der ‚porösen Stadt‘ durchlaufen und sich zu eigen gemacht, wodurch häufig eine Art Antikörper gegen soziale Konflikte und die Fragmentierung des städtischen Gewebes entstand. Ein Gemeingut ist ein werdender Organismus und die Gemeinschaft, die für es Sorge trägt, dessen lebendige Lunge.

Gemeingüter zu vermarkten ist in ihrer natürlichen Entwicklung nicht vorgesehen: Die Tatsache, dass es in all diesen Zusammenhängen nie um Professionalisierung ging, stellt keinen Mangel der sie bewohnenden Gemeinschaften dar, sondern vielmehr die einzig mögliche, da stets spontane und unvermittelte Strategie, um das fruchtbare lokale Milieu zu schützen und gedeihen zu lassen, in dem sich die unterschiedlichsten sozialen Komponenten intersektional aufhalten und begegnen können. Es ist ein schwerwiegender Fehler, diesen Prozess für unreif zu halten und zu glauben, seine Praktiken seien ‚auroral‘, also embryonal, unausgereift und nicht ausreichend gefestigt.

Anstatt einen Plan für die existierenden Gemeingüter zu entwickeln, der offensichtlich dazu dienen soll, ihnen eine Form zu geben, die ihre Natur korrumpiert, sollte weiterhin von unten nach Wegen gesucht werden, die zivilgesellschaftlichen Nutzungen öffentlicher Immobilien zu vervielfältigen und damit das, was heute – auch in juristischer Hinsicht – ein neues und äußerst zeitgemäßes Paradigma darstellt, auf immer mehr Strukturen anzuwenden. Dadurch würde nicht nur die aktive Teilhabe der Bewohner*innen gefördert, sondern auch die Präsenz der öffentlichen Hand innerhalb der Stadtviertel in immer feingliederigerer Weise gestärkt.

Nives Monda, Einwohnerin der Altstadt von Neapel, Mai 2022

- BIANCHINI, FRANCO UND JUDE BLOOMFIELD. „Porous Cities. On four European ports“. In: *Eurozine*, 13.07.2012, <https://www.eurozine.com/porous-cities/> 20.6.2023.
- BLOCH, ERNST. *Literarische Aufsätze*, [=GA 9]. Frankfurt/Main 1965.
- BUTLER, JUDITH. *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge, London 2018.
- HARNEY, STEFANO UND FRED MOTEN. *Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium*. Übersetzt von Birgit Mennel und Gerald Raunig. Herausgegeben von Isabell Lorey. Wien, Linz, Berlin, London, Zürich 2016.
- HOFMANN, VERA / JOHANNES EULER / LINUS ZURMÜHLEN / SILKE HELFRICH. *Commoning art. Die transformativen Potenziale von Commons in der Kunst*. Bielefeld 2022.
- KIRST, KAROLIN. „Walter Benjamin’s ‚Denkbild‘. Emblematic Historiography of the Recent Past“. In: *Monatshefte*, 86. Jg., 4/1994: 514–524.
- LĀCIS, ASJA UND WALTER BENJAMIN. „Neapel“. In: Walter Benjamin. *Denkbilder*. In: ders. *Gesammelte Schriften*, IV.I. Herausgegeben von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser / Theodor W. Adorno / Gershom Scholem. Frankfurt/Main 2006: 307–316.
- MARELLA, MARIA R. „Lo spazio urbano come bene commune“. In: *Scienze del territorio*, 3 – Ricostruire la città. 2015: 78–87.
- MICCIARELLI, GIUSEPPE. „I beni comuni e la partecipazione democratica. Da un ‚altro modo di possedere‘ ad un ‚altro modo di governare‘“. In: *Jura Gentium*, XI, 1/2014: 58–83.
- MONTANARI, TOMASO. „Perché fa paura l’Ex Asilo Filangieri“. In: *La Repubblica Napoli*, 26.01.2016, <http://www.exasilofilangieri.it/tomaso-montanari-perche-fa-paura-l-ex-asilo-filangieri/> 20.06.2023.

- RANCIÈRE, JACQUES. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Übersetzt von Maria Muhle, Susanne Leeb und Jürgen Link. Berlin 2008.
- SMITH, DOUGLAS. „Porosity and the Transnational. Travelling Theory Between Naples and Frankfurt (Walter Benjamin, Asja Lācis and Ernst Bloch)“. In: *Forum for Modern Language Studies*, 57. Jg., 2/2021: 240–259.
- TULLIO, MARIA F. DE. „Commons towards New Participatory Institutions. The Neapolitan Experience“. In: Nico Dockx und Pascal Gielen (Hg.). *Commonism. A new aesthetics of the real*. Amsterdam 2018: 299–312.
- VOGL, JOSEPH UND JONAS ZIPF. „Krumme Rücken oder offene Augen. Gespräch über Plattformkapitalismus und Inklusion“. In: Juliane Zellner / Marcus Lobbes / Jonas Zipf. *Transformers. Digitalität, Inklusion, Nachhaltigkeit*. Berlin 2021: 72–78.

Laura Strack studierte Theaterwissenschaft, Romanistik und Literaturübersetzen und promovierte am Graduiertenkolleg Europäische Kulturstudien in Palermo und Düsseldorf. Heute arbeitet sie an der Schnittstelle von Theater, Text und Theorie. Neben gestaltenden und forschenden Tätigkeiten am Theater übersetzt sie literarische und theoretische Texte aus dem Französischen und Italienischen. 2023 erschien ihr Buch *farsi comune. Topographien prekärer Theaterorte im Europa der Gegenwart* bei Neofelis Berlin.

Transformation kuratieren. Die lernende Praxis der Internationalen Bauausstellung Thüringen in Apolda

Katja Fischer

Es geht um den Bestand! Der Baubereich ist einer der klimaschädlichsten Sektoren in Deutschland und unsere gegenwärtige Baupraxis braucht einen radikalen Kurswechsel zur Kreislaufwirtschaft, um das Pariser Klimaabkommen zu erfüllen. Bestehendes konsequent stehen lassen und weiter nutzen wäre eine geeignete Reaktion darauf und enorm wirkungsvoll. Damit verbunden sind für die Disziplin der Planenden und Bauenden nicht nur das Erlernen neuer Expertisen zum zirkulären oder nachwachsenden Bauen oder der Umbau von Strukturen und Gesetzen. Es geht auch um ein verändertes Selbstverständnis, das man als kuratorische Praxis bezeichnen kann. Um innerhalb der planetaren Grenzen zu bleiben, ist ein mentaler und kultureller Wandel beim Bauen notwendig und ein anderes, ein erweitertes Handeln als bisher gefragt: Angebote und Nachfragen müssen neu zusammengebracht, Grenzen von liebgewonnen Standards verschoben und nachhaltige Entwicklungen vor allem als kollektive Prozesse und Koproduktionen verstanden werden. Die Projektentwicklung des Eiermannbaus in Apolda, einer ehemaligen Fabrik, die von der *Internationalen Bauausstellung Thüringen* als *Open Factory* aktiviert wird, basiert auf einer solchen kuratorischen Praxis — sowohl im konkreten Umbau- und Umnutzungsprozess als auch als Beispiel und Modell im Kontext eines gesamtgesellschaftlichen Kurswechsels.

Bestand ist eine Ressource, weit mehr als Material und Raum. Erbe und Erinnerungen als kulturelle Werte kommen im Bestand ebenso wie verbaute Energie und

gebundene Rohstoffe fest verortet zusammen. Aktuell ist der Bausektor einer der Hauptverursacher unseres weltweiten Energie- und Ressourcenverbrauchs. Allein der Prozess des Bauens verursacht rund 50% der Treibhausgas-Emissionen des gesamten, auf 50 Jahre gerechneten, Lebenszyklus eines Gebäudes (NATURSCHUTZBUND DEUTSCHLAND 2023). So viel wie geht stehen zu lassen, ist das zentrale Prinzip einer kreislauffähigen und klimaneutralen Bauwirtschaft. Das bedeutet einen generellen Perspektivwechsel von Planer*innen und Architekt*innen auf den Bestand. Oder anders gesagt: Europa ist gebaut, und diese schon gebaute Welt sollte verbindlicher Ausgangspunkt unserer Arbeit sein.

Was aber heißt das für die architektonische Praxis? Der Akt des Entwerfens und Erfindens von Ensembles, Räumen und Atmosphären — als zeitloses Werk verstanden — wird sich verändern. Es gibt kein weißes Blatt Papier mehr am Anfang. Im

Abb. 1

Den Eiermannbau in Apolda wieder ins gemeinsame Bewusstsein rücken und besondere Anlässe für einen Besuch schaffen, war ein wichtiger Teil der IBA Transformationsarbeit seit 2016.

© IBA Thüringen, Fotograf: Thomas Müller



Bestehenden, in räumlich manifestierten Situationen, mit vorhandener Ästhetik, Geschichte und anderen immateriellen Werten zu arbeiten, verlangt auch andere Strategien. Das war schon immer so beim Bauen im Bestand sowie bei denkmalpflegerischen Maßnahmen. Nur waren diese Berufsfelder bisher Nischen und haben vor allem die gebauten Zeugnisse bewahrt. In Deutschland sind rund 3% der Gebäudesubstanz unter Schutz gestellt, und die Sanierungsrate liegt bei 1,9% (DEUTSCHE ENERGIE-AGENTUR 2022; HERLYN 2021).

Bauen im Bestand ist ein unsicheres Feld – was an baulicher Qualität in einem Gebäude auf Eigentümer*in und Planer*in wartet, ist häufig ungewiss. Dazu sind die Bauindustrie bis zum Baurecht nicht auf Reparatur und Weiternutzen, sondern auf Wegwerfen und Neubau ausgerichtet. Derzeit aber ändern sich Verfügbarkeiten aus dem globalen Materialhandel und das Ziel der Treibhausgasneutralität steht für den Bausektor ganz oben auf der Tagesordnung. Die Arbeit mit dem Bestand gewinnt zunehmend an Bedeutung.

Eine erweiterte architektonische Praxis

Standardmäßig Um- und Weiterzubauen verlangt eine neue Wertschätzung und Neugierde der alltäglichen Bausubstanz gegenüber. Christian Holl bezeichnet das als „kulturelles Großprojekt.“ (HOLL 2022) Neben der kreativen Demut der Entwerfer*innen, Strategien der Pflege und des Reparierens und unaufgeregtes aber taktisches Fortsetzen einer gebauten Situation, braucht es eine weitere Dimension – häufig muss eine Umdeutung und eine neue In-Gebrauchnahme von Beständen organisiert werden. Der Wandel besteht darin, nicht mehr zu fragen, was ein/e Bauherr*in oder die Gesellschaft haben will, sondern, was ein Ort, was ein Bestand kann. Und beides in Übereinstimmung zu bringen. Die Rolle von Entwerfer*innen wird genau hier neu justiert. Einen Bestand von einem Gebrauch in einen nächsten zu führen, erfordert daher eine erweiterte architektonische Praxis, die unmittelbar mit (Ver)Handlung und Teilhabe verknüpft ist.

Seit 2016 arbeitet die Internationalen Bauausstellung (IBA) Thüringen u. a. am Projekt Eiermannbau in Apolda. Ein Standort, der nach rund 90 Jahren industrieller Produktion Mitte der 1990er Jahre als Feuerlöschgerätewerk aufgegeben wurde und lange Zeit leer stand. Das Fabrikgebäude, das der Architekt Egon Eiermann 1938/1939 respektvoll erweiterte und wichtige Aspekte des sozialen Bauens realisierte, ist ein hochrangiges Denkmal und gilt als Ikone der Industriemoderne.

Nach über 90 Jahren als Fabrik ist der Eiermannbau Apolda kein leichtes Erbe. Es steht mit einer Nutzfläche von rund 5.200 Quadratmeter und zwei Hektar Grundstücksfläche in der kleinen Mittelstadt Apolda. 23.000 Einwohner*innen leben hier, die Verlusterfahrung einer ehemals wirtschaftlich prosperierenden Stadt wirkt nach – heute bezeichnet man sich als ‚Schönste Kreisstadt Thüringens‘. Eine gewisse

Ratlosigkeit gegenüber der eigenen Identität begleitet diese Behauptung. Die auch international nachgefragten Thüringer Hochschulstädte Jena und Weimar sind nur wenige Fahrminuten entfernt. Ehemals 760 Beschäftigte arbeiteten im Feuerlöschgerätekwerk Apolda, diese Anzahl von Nutzer*innen wird der Standort absehbar nicht wieder erreichen. Immobiliengröße und fehlende lokale Nachfrage aber auch die Bedeutung des Eiermannbaus als national bedeutendes Erbe sind nicht mehr mit einer bisher üblichen Immobilienentwicklung in Übereinstimmung zu bringen. Als Gesellschaft wollen wir das Gebäude erhalten, als Zeitzeugnis der Industrialisierung und des Neuen Bauens, als städtische Identität und Erbe aber eben auch als bauliche Ressource — allerdings wird die Fabrik in Apolda nicht nachgefragt. Ein marktübliches Handeln hieße, ein räumliches Angebot für eine reale oder erwartete Nachfrage zu schaffen und einen finanziellen Gewinn in die Vermietung einzupreisen. Genau diese Verwertung aber funktioniert nicht mehr, zumindest nicht in Regionen wie Apolda. Zwischen 1994 bis 2016 konnte trotz erheblicher Investitionen keine nachhaltige Nutzung für die Immobilie etabliert werden. Und so müssen öffentliche Verantwortung und Teilhabe aber auch die Rendite für Standorte, wie diesen grundlegend überdacht werden. Dies war die Ausgangssituation für die IBA Projektentwicklung des Eiermannbaus in Apolda.

Die IBA Thüringen arbeitet seit 2012 unter dem Titel *StadtLand* an innovativen Modellprojekten. *StadtLand* ist zugleich These und neue Praxis. In unserer jahrzehntelang metropolenzentrierten Sichtweise hatte der ländliche Raum keinen Platz. Das Land und sein Alltag sind geradezu unterbelichtet. Vor dem Hintergrund der zunehmenden Bedeutung des Territoriums und regionaler Kreisläufe ist das eine durchaus problematische Ausgangssituation. Dazu gefährdet die Unzufriedenheit der Menschen in abgehängten Räumen zunehmend den demokratischen Zusammenhalt. Ein neuer Gesellschaftsvertrag für alle Lebensperspektiven, egal ob Stadt oder Land, steht daher auf der Tagesordnung.

Der IBA Prozess in Thüringen stellt sich der Herausforderung, produktive Innovationen in einem provinziellen Milieu zu entwickeln. Es ist darüber hinaus ein raumpolitischer Beitrag und eine Aufforderung für ein ausbalanciertes StadtLand-Verhältnis. Vor dem Hintergrund von regionalen Kreisläufen und Wertschöpfung, die aus vielerlei Gründen erstrebenswert sind, spielt ein gerechter Zugang zu Land und Landschaft in Zukunft eine vollkommen neue Rolle. Man möchte anknüpfend an die Recht-auf-Stadt Bewegung, ein Anspruch der erstmals von dem französischen Philosophen Henri Lefebvre im Jahr 1968 formuliert wurde (LEFEBVRE 2009), eine Recht-auf-Land Bewegung ausrufen, um der fehlenden Kenntnis über die Mechanismen der ländlichen Räume und Regionen einen breiten gesellschaftlichen Diskurs für deren zukünftige Bedeutung entgegen zu stellen.

Die paradoxe Aufgabe von Internationalen Bauausstellungen, die gern als Königsdisziplin der Planungsinstrumente bezeichnet werden, ist es, ‚tückische Probleme‘ zu lösen. Probleme also, die sich durch unübersichtliche Rahmenbedingungen und fehlende Lösungswege auszeichnen (BEECK für den IBA Expertenrat 2020: 17). Es gibt keine Blaupausen, insofern sind künstlerische Praktiken und offene Suchbewegungen wichtige Mittel. Idealerweise zeigt eine IBA Lösungen für Probleme auf, die unter Umständen noch nicht einmal alle erkennen, die aber absehbar generelle Schwierigkeiten erzeugen werden und einen Paradigmenwechsel erfordern. Hier versteckt sich die Tücke: gesellschaftliche Relevanz erfordert eine breite Trägerschaft. Häufig sind IBAs und ihre Modellprojekte aber die vereinzelte

Abb. 2

Wer wollte, konnte 2019 im *Hotel Egon* übernachten:
auf selbstgebauten Hochbetten und Schlafplattformen,
in den ehemaligen Umkleiden oder aber auf der Dachterrasse.
40 Tage lang diente dabei das Erdgeschoss des Industriebaus
als provisorisches Hotelfoyer.

© IBA Thüringen, Fotograf: Thomas Müller



Vorhut und Kundschafter*innen. Zu verstehen, dass IBAs ein Beitrag innerhalb komplexer Transformationsprozesse sind, kann hier nur jeder und jedem Verantwortlichen ans Herz gelegt werden.

Mit dem Projekt Eiermannbau Apolda und der Standortentwicklung zur *Open Factory* geht die IBA in Thüringen ungewohnte, für Einige auch unbequeme Wege. Es ist ein aktives Aushandeln einer zukünftigen, nachhaltigen Nutzung durch die IBA selbst als Projektträgerin. Die Rolle der vorübergehenden Träger*innenschaft und Impulsgeber*in wird dabei permanent austariert – zwischen eigener Zurücknahme und Raum für Zufälle. Die Projektentwicklung des Eiermannbaus folgt keinem Masterplan und ist ein lernender Prozess, bei dem das IBA Team selbst Teil ist. Was die Entwicklung aber flankiert sind Werkzeuge, wie das Leitbild, Strategien und Werte. Am Beispiel des Ressourcenschutzkonzepts der *Open Factory*, das im Zuge der IBA-Initiative entstanden ist, ist dies gut nachvollziehbar. Hier sind keine Regeln aufgestellt, sondern 34 Denkanstöße für die zukünftigen Akteur*innen formuliert, wie ein nachhaltiger Prozess und Betrieb der Immobilie aussehen könnte. Zentrale Zielstellung ist es, die Transformation des Bestands als kollektive Verhandlung zu organisieren. Man könnte auch sagen, dass ein gesellschaftlicher Resonanzraum angestrebt wird.

Im Folgenden werden einzelne Strategien dieser transformativen Praxis vorgestellt. Kuratieren ist ein wesentlicher Bestandteil davon. Das IBA Team übernimmt dabei nicht nur eine Mittlerfunktion zwischen Eigentümer*in, Denkmalbehörden und Stadtgesellschaft sondern ist auch Kümmer*in für den Standort: vom Wertschätzen, Pflegen und Aufmachen des Ortes, über das Einladen von weiteren Nutzer*innen bis zum Ausprobieren verschiedener Milieus und Nutzungsszenarios.

Perspektivwechsel anbieten

Voraussetzung für Transformation ist ein Perspektivwechsel. Seit 2016 wurden unterschiedliche Angebote entwickelt, das ehemalige Feuerlöschgerätewerk Apolda anders sehen zu lernen und auch Alternativen zu bewährten Entwicklungsvorhaben zu identifizieren. Nach dem Ende der industriellen Nutzung wurde der Eiermannbau auf einen qualifizierten Rohbauzustand zurückgebaut, viele Investitionen sind bereits in den Standort geflossen. Eine ganzjährige Nutzbarkeit ist aufgrund fehlender Gebäudetechnik trotz alledem bisher nicht möglich. Die Herausforderung ist nun, den noch notwendigen Ausbau mit einem kollektiven Aneignungs- und Profilsfindungsprozess abzugleichen.

Das Leitbild *Open Factory*, das 2016 in Kooperation mit der Wüstenrot Stiftung in einer interdisziplinären vierzehntägigen Vor-Ort-Werkstatt entwickelt wurde, verbindet die produktive Geschichte des Standorts mit einer ermutigenden Zukunft. Einer Zukunft als Fabrik für alle, als ein offener Raum und kleinteilig organisierter

produktiver, kreativer und Veranstaltungsort. Das von den Teilnehmer*innen zum Abschluss ihres Aufenthalts in Apolda übergebene Leitbild beginnt mit den folgenden Sätzen: „In vielerlei Hinsicht fühlten sich die vergangenen zwei Wochen, die wir im Eiermannbau in Apolda verbrachten, wie eine Kreuzfahrt an. (...) Wie die Mannschaft auf einem Schiff lebten und arbeiteten wir gemeinsam, inmitten dieses urbanen Raumes, in einem freundlichen Dialog mit der Geschichte und dem Drang, diesen Ort zu reaktivieren. Diese Erfahrung an sich war nicht nur inspirierend, sondern auch Katalysator dafür, einen Rahmen für unser konzeptionelles Denken zu schaffen.“ Gewinnbringend an diesen durchaus aufwendigen Vor-Ort-Formaten ist genau das, dass die Perspektive von Planenden verlassen und die von Betroffenen und Nutzer*innen eingenommen wird.

Mit dem Begriff der *Open Factory* wird eine wichtige Verbindung zu gesellschaftlichen Vorstellungen von Arbeit und Arbeitsumgebung über die Jahrhunderte hinweg hergestellt und als Impuls für die Weiternutzung des Eiermannbaus verstanden. Nicht nur um die architektonische Qualität des Industriebaus, sondern um den Arbeitskomfort für die Arbeiter*innen ging es Eiermann mit seiner Erweiterung Ende der 1930er Jahre. Schon der Verein der Freunde des Eiermannbaus Apolda griff die Idee der Fabrik in einem ersten Umnutzungskonzept in den 1990er Jahren für das Gebäude wieder auf und zwar als Fabrik für Kultur und Gewerbe. Das Leitbild der IBA interpretiert diese Idee der Fabrik weiter und bezieht sich dabei auf den britischen Architekten und Gründer des Arts and Crafts Movement William Morris. 1884 schrieb Morris in dem Artikel *A Factory As It Might Be*: „Die Fabrik wird natürlich einen Speisesaal, eine Bibliothek, eine Schule, Räume für wissenschaftliche Forschungen, für das Lernen und für Vergnügungen besitzen. Sie wird zu einem Bildungszentrum werden.“ (Morris zit. nach GOLDZAMT 1976: 85) So findet dieser Gedanke von Morris, dass eine Fabrik vor allem ein Ort des Lernens sei, mit der *Open Factory* heute Einzug in den Eiermannbau. Das, was in der Hochphase der Industrialisierung als Sozialutopie erschien, ist heute im Zustand der Postwachstumsgesellschaft und multipler Krisen aus unserer Perspektive eine notwendige Einsicht. Entwicklungsaufgaben sollten wir zunehmend als soziale Praxis und Lernorte einer Gesellschaft in Transformation begreifen.

2019 wurde mit dem Kunstprojekt *Hotel Egon* eine paradoxe Situation erzeugt. Im Rahmen der IBA Zwischenpräsentation wurden dabei außergewöhnliche Schlafplätze im Eiermannbau und damit mitten im Apoldaer Gewerbegebiet angeboten. Genau 36 Schlafplätze gab es und jeder für sich war ein spezifisches Erlebnis und Angebot für einen persönlichen Zugang zum Ort und dessen Herausforderungen. Die Schlafinterventionen wurden im Sommer 2018 mit dem Gestalter*innenkollektiv Constructlab und über 50 Beteiligten in einer DesignBuild-Werkstatt konzipiert und gebaut.

Flankierend zum eigentlichen Hotelbetrieb haben 2019 vier Künstler*innen- und Planer*innen-Kollektive für die Übernachtungsgäst*innen und Besucher*innen ein StadtLand-Programm geboten. So wurde die *Apolda Formel* entwickelt, durch eine während gemeinsamer Exkursionen zu lokalen Initiativen und Institutionen stattfindende Suche nach Resilienz, die durch bereits Vorhandenes gestiftet wird. In den *Apolda Future Features*, einem einstündigen Radiobeitrag, spekulierte das Hotelteam mit Hotelgäst*innen über mögliche Zukünfte des Eiermannbaus, von Apolda und der Region und entwarf eine irrwitzig bis erstrebenswerte Zukunft für den Standort. 40 Tage hatte das *Hotel Egon* geöffnet. Es wurden über 300 Übernachtungen gezählt. Die Hotelbehauptung hat ein kulturinteressiertes Milieu angezogen und bis heute fragen Besucher*innen für eine Übernachtung im *Hotel Egon* an. Diese Erfahrungen des Jahres 2019 haben für die Programmierung der *Open Factory* auch den Beweis geliefert, dass ein überregionales Potential für Retreats und Residencies am Standort Apolda besteht.

Ingebrauchnahme als offene Suchbewegung und Anker in die Geschichte

Das kuratorische Konzept im Jahr 2020 hieß Loslassen. Fünf Monate lang konnten Interessierte unterschiedliche Flächen und Räume im Eiermannbau und auf der Freifläche nutzen. Der Gegenwert waren ihre Nutzungsideen und Mitwirkung. Es ging um das Ausprobieren, kollektive Prägen und Reiben. Eintritt frei war die Generalprobe der *Open Factory*. Im Zuge der Corona Pandemie war es auch ein Angebot an die kulturelle Szene. Mit 188 Probenutzer*innen zogen nahezu genauso viele Erwartungen ein. Und so war der Eiermannbau 2020 Theaterbühne, Proberaum, Klausurort, Ausstellungshaus, Experimentierfläche, Textilwerkstatt, Lehmseminar, StadtLand Hochschule, öffentliche Küche und vieles mehr. Die Vielfalt und Agilität am Standort hat viele Besucher*innen überrascht, die Uneindeutigkeit des Ortes vielleicht sogar überfordert. Aber genau in diesen niedrigschwelligen und offenen Milieus entstehen die neuen Verknüpfungen und glücklichen Zufälle.

Apolda war die Stadt der Wirk- und Strickwaren. Bis zu 8.000 Menschen waren bis Ende der 1980er Jahre ‚in der Wolle‘ beschäftigt. Auch der Standort Eiermannbau wurde 1906 als Weberei gegründet. Der Takt der Webstühle in den vielen, über Apolda verteilten Betriebsstandorten war jahrzehntelang der Soundtrack der Stadt. Heute gibt es nur noch wenige Betriebe und Händler*innen. Die Textilindustrie aber steht, wie viele andere Sektoren, vor einer dringenden Transformation und grundsätzlichen Veränderung. Und Apolda hätte die Chance, an seine eigene Geschichte anzuknüpfen. Aus unterschiedlichen Nachfragen entsteht aktuell für die Region die Idee eines Textilclusters, bei dem textile Nachhaltigkeit ganzheitlich und als regionaler Kreislauf angestrebt wird. Derzeit geht es noch um das Aushandeln dieses Profils mit verschiedenen Projektbeteiligten, auch als Impuls für die

Entwicklung des Eiermannbaus. Dabei könnte ein Versuchsgarten für Faser- und Färbepflanzen auf der Freifläche des Eiermannbaus entstehen, der auf lokalen Kreisläufen aus Pflanzenfasern aus Hanf oder Flachs und einer natürlichen Färbung mit Birke oder Färberkamille basiert. Ebenso könnte die die Textilwerkstatt der Bauhaus-Universität Weimar in den Eiermannbau einziehen und in Studien- und Forschungsprojekten an der Opulenz von bereits vorhandenen Textilien arbeiten und sie kreativ, wie funktional weiterverwenden. Auch hier ist der Bildungsaspekt wieder zentral, der Eiermannbau hätte die Chance ein praktischer Lern- und Versuchsort für eine textile Nachhaltigkeit zu werden.

Von der transformativen Praxis zum Lernort

Was der Eiermannbau in Apolda auf dem Weg zur *Open Factory* bisher ist, ist ein Möglichkeitsraum. Christian Bodach, der damalige Leiter der Geschäftsstelle 100 Jahre Bauhaus, war 2019 im *Hotel Egon* zu Gast und brachte dies folgendermaßen auf den Punkt: „Toller Ort, tolle Leute und Gespräche! Mehr davon!“ (BODACH 2019) Zur Standortentwicklung in Apolda gehört das Aushalten, ja das Schätzen-Lernen, einer gewissen Uneindeutigkeit und Suchbewegung. Die Hartnäckigkeit des Leerstands und der Nachfrageschwäche in Apolda selbst und der Region verlangt nicht nur beim Projekt Eiermannbau ein anderes Verständnis von Projektentwicklung und Ergebniserwartung. Provinzialitäten können wir uns dabei nicht mehr leisten. Vor dem Hintergrund multipler Krisen und komplexer Herausforderungen müssen wir uns auf experimentelle Versuchsanordnungen und auf lernende Prozesse einlassen und Fehler oder gescheiterte Versuche als Bestandteile dieser neuen Kultur verstehen und anerkennen. Auch dafür ist das IBA Projekt Eiermannbau Apolda ein Beispiel.

Für eine Gesellschaft, die in Zukunft grundsätzlich anders funktionieren, wirtschaften und handeln muss als bisher, brauchen wir reale Lernorte, praktisches gesellschaftliches Lernen im Raum und auf dem Feld. An diesem Lernen sollten alle gleichermaßen beteiligt sein, selbst der vorhandene Ort ist Teil davon. Das breite Aushandeln und das Übernehmen von Verantwortung in lokalen Entwicklungsprozessen sind dabei enorm wichtige Einflussgrößen, um gegen die fortschreitende soziale Spaltung anzuarbeiten. Mehr Gemeinwohlorientierung und zivilgesellschaftliche Verantwortung bedeuten am Ende eben auch mehr kollektive Vernunft, mehr nachhaltige Perspektiven und mehr Transformationsoffenheit.

Wenn die IBA Thüringen 2023 mit ihrer Abschlussausstellung endet, werden im Eiermannbau Apolda längst die ersten Nutzer*innen der *Open Factory* aktiv sein. Die *Open Factory* ist damit jedoch noch lange nicht fertig entwickelt, bewertet man die Projektentwicklung an konventionellen Maßstäben. Vielleicht ist die Qualität des Standorts eine dauerhafte Probe- und Zwischennutzung und sich ändernde

Konstellationen. Das wäre dann ein Ort, der den Wandel zum Prinzip macht. Sicherlich keine leichte Aufgabe, das aus- und produktiv zu halten. Aber ein Weg, der unserer Zeit und einem Umgang mit dieser Immobilie angemessen scheint. Trauen wir uns das?

BEECK, SONJA für den IBA Expertenrat. „IBA – der Spielraum im Paradoxon.“

In Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat (Hg.). *IBA im Wandel. Zur Zukunft Internationaler Bauausstellungen*. Bonn 2020, 17–20.

BODACH, CHRISTIAN. „Eintrag im Gästebuch des Hotel Egon.“ In: Internationale Bauausstellung (IBA) Thüringen (Hg.) *Hotel Egon. Projektdokumentation Hotel Egon 2018 und 2019*. 2019: 244, https://web.iba-thueringen.de/static/downloads/publikationen/Dokumentation_Hotel_Egon_im_Eiermannbau_2018-2019.pdf, 20.07.2023.

DEUTSCHE ENERGIE-AGENTUR. DENA-Gebäudereport 2022. https://www.dena.de/fileadmin/dena/Publikationen/PDFs/2021/dena-Gebaeudereport_2022.pdf, 30.07.2023.

GOLDZAMT, EDMUND. *William Morris und die sozialen Ursprünge der modernen Architektur*, Dresden 1976.

HERLYN, ESTELLE. „Handlungsräume für die Zukunft.“ Paneldiskussion, *Zukunft Bau Kongress 2021*, World Conference Center Bonn, 18. November 2021.

HOLL, CHRISTIAN. „Alt ist das neue Neu, Marlowes“. 15.03.2022. <https://www.marlowes.de/alt-ist-das-neue-neu/>, 30.07.2023.

LEFEBVRE, HENRI. *Le droit à la ville*. Paris 2009.

NATURSCHUTZBUND DEUTSCHLAND e.V. „Klimaschutz bei Bauen“. <https://www.nabu.de/umwelt-und-ressourcen/energie/energieeffizienz-und-gebaeudesanierung/29050.html>, 30.07.2023.

Katja Fischer ist Architektin. Sie gehört zum Gründungsteam der IBA Thüringen und ist seit 2011 IBA Projektleiterin. Von 2004 bis 2011 forschte sie zu Wohnungsbau sowie Stadt- und Raumentwicklung und war Gastprofessorin am WAAC in Washington D.C./Alexandria und an der Bauhaus-Universität Weimar. Seit 2015 leitet sie das IBA Projekt Eiermannbau in Apolda, in der Trägerschaft der IBA Thüringen, und ist verantwortlich für den Umbau und experimentelle Nutzungsformate in dem ehemaligen Industriebau.

Direkter Urbanismus. Künstlerisch-urbanes Handeln für Triest und Graz

Barbara Holub / Paul Rajakovics

transparadiso befasst sich seit mehr als zwanzig Jahren mit der Frage, wie Kunst und künstlerisch-urbane Strategien und damit verbundene Methoden eingesetzt werden können, um auf zusehends unvorhersehbare urbane und soziale Entwicklungen und damit auf aktuelle gesellschaftliche Herausforderungen der Stadt- und Raumplanung reagieren zu können, da eine langfristige Planung aufgrund sich ständig ändernder Parameter in unserer globalisierten Gesellschaft kaum mehr möglich ist. Dafür prägten wir 2006 erstmals den Begriff des direkten Urbanismus (*TRANSPARADISO* 2013: 168) — eine Methode, die temporäre Eingriffe / Interventionen mit längerfristigen urbanistischen Visionen verknüpft und sie in Planungsprozesse integriert. Bezugnehmend auf ‚direkte Aktion‘ von Emma Goldman kennzeichnet diese Praxis das direkte Handeln und Eingreifen, auch ungefragt oder unaufgefordert, oder auch die Umwertung einer Einladung — eine Praxis, die wir kontinuierlich weiterentwickeln und verfeinern. Den Finger auf die Wunde zu legen und gleichzeitig aber — insbesondere in den letzten Jahren — zunehmend die völlig unterschätzte Bedeutung von poetischen Momenten hervorzuheben, die in dem dominanten Streben nach stetigem Wachstum, Funktionalität und Effizienz immer mehr in den Hintergrund gerückt sind, das haben wir seither in vielfältigen Projekten für direkten Urbanismus erprobt. Dabei werden oft Rollen aufgebrochen bzw. überschritten und jenen Aspekten Raum gegeben, die in konventioneller Stadtplanung nicht berücksichtigt werden.

Wesentliche Strategien sind hier ‚Wunschproduktion‘, ‚Makro-Utopie‘, ‚antizipatorische Fiktion‘, ‚Umwertung‘ oder ‚Un-Learning‘.¹ Um Wünsche im Sinne von Visionen produzieren zu können, die rein pragmatische Anliegen überschreiten, braucht es spezielle Werkzeuge, die wir je nach Kontext entwickeln. So haben wir bei *deseo urbano* (Valparaíso, Chile, 2001) in einer unserer ersten Interventionen über ein speziell entwickeltes Spiel nach unkonventionellen städtebaulichen Aspekten (wie „salmón“ / Lachs, „!adelante!“ / vorwärts!, oder „aparicion/ apariencia“ / Erscheinung) gefragt und damit eine Wunschproduktion initiiert. Seither kehren wir zur Strategie der Wunschproduktion immer wieder zurück – und zur Rolle des Spiels für kollektive künstlerisch-urbane Prozesse ebenso. Dabei ist es allerdings wichtig zu betonen, dass wir nur jene Projekte als direkten Urbanismus bezeichnen, in denen tatsächlich die Absicht verfolgt wird, in weiterer Folge in Planungsprozesse einzugreifen. Dies ist bei den Projekten, die wir nun vorstellen werden, die Triebkraft, allerdings in sehr unterschiedlichen Settings und Kontexten. Die weiteren, oben erwähnten Strategien möchten wir hier kurz erläutern. ‚Makro-Utopie‘ sucht nach der Utopie im Makro-Bereich, im Detail, da wir den großen Utopien misstrauen. Aber wenn Makro-Utopien sich akkumulieren, entsteht eine größere Dimension von Möglichkeiten zu tatsächlicher Veränderung. ‚Antizipatorische Fiktion‘ arbeitet mit der Vorstellung, dass das gewünschte Ziel bereits realisiert sei, und nimmt dies als Ausgangsposition der Entwicklung eines Projektes. Das heißt, das scheinbar Unmögliche wird ausgeblendet und so können mit anderer (Überzeugungs)Kraft Dinge gelingen. ‚Umwertung‘ wertet Situationen oder Objekte um, legt das Augenmerk auf scheinbar Bedeutungsloses bzw. verschiebt und hinterfragt Werte – eine Vorgangsweise, die in der Kunst ein durchgehendes Thema ist, bei direktem Urbanismus, d.h. im urbanistischen Handeln allerdings entgegen der konventionellen städtebaulichen Kategorien und dominanten Vorstellungen oder Über-einkünften arbeitet.

Ein wesentlicher Aspekt von direktem Urbanismus ist, dass er die Dichotomie von *bottom up* oder *top down* Planung verweigert und stattdessen ein Oszillieren zwischen verschiedenen Formaten als essentiell erachtet, sodass je nach Erfordernis des Kontextes reagiert werden kann. Dies betrifft auch den abgenutzten oder oft missbrauchten Begriff von Partizipation, der in der Architektur/Stadtplanung meist

1 ‚Wunschproduktion‘ ist eine künstlerische Methode, die auf Deleuze/Guattari zurückzuführen ist und international von verwandten *urban practitioners* seit Mitte der 1990er Jahre praktiziert wird und erstmals von *Park Fiction*, <https://park-fiction.net/> (Zugriff: 20.06.2023) angewandt wurde. In *Direkter Urbanismus* (TRANSPARADISO 2013) bezeichnete *transparadiso Park Fiction* als „Mutter der Wunschproduktion“ und stellte weitere künstlerisch-urbanistische Methoden von *transparadiso* vor, die Barbara Holub in „Planning Unplanned“ (HOLUB UND HOHENBÜCHLER 2015) ergänzte.

zu einem Feigenblatt verkommen ist, während er von Seiten sozial engagierter Kunst oft Richtung Sozialarbeit missverstanden wird (d.h. von einer Erwartungshaltung der Auftraggeber*innen in Bezug auf Problemlösung). So basiert *Creative Placemaking* in den USA und Großbritannien hauptsächlich darauf, dass Künstler*innen in sozial schwache Viertel zu Projekten eingeladen werden, da kurzfristig eine Aufmerksamkeit für die dort beheimateten Menschen erlangen und oft für diese künstlerische Projekte entwickeln. Diese sind aber nicht eingebunden in längerfristige Strategien sondern meist der Beginn von Gentrifizierungsprozessen. In der Architektur und Stadtplanung reduziert sich Partizipation üblicherweise auf die Forderung nach kleinen, funktionalen Details von Repräsentant*innen verschiedener Gruppen („hier hätte ich gerne eine Hundewiese“). Auf den komplexen Diskurs zu Partizipation und Partizipationskritik können wir hier nicht eingehen, aber es ist wichtig zu betonen, dass wir je nach Projekt und Kontext und während des Prozesses sehr genau analysieren, wen wir aus welchen Gründen beteiligen wollen und wie wir den Rahmen für das Setting definieren. Jedenfalls müssten partizipative Prozesse für eine sozial engagierte Stadtplanung bereits mit der Frage der Bodenverhandlung und Wertschöpfung beginnen. Dazu braucht es ein neues soziales, politisches Bewusstsein, das nicht den ökonomischen Interessen alle anderen Interessen unterordnet.

Ein Thema, das uns seit einigen Jahren zunehmend und in unterschiedlichen Projekten beschäftigt, ist die Hinterfragung von ‚normal‘, Normen und Normierung. Auch wenn mittlerweile fast alle mit dem ‚Unplanbaren‘ konfrontiert sind (und sich seit der COVID-Pandemie nach einer Rückkehr zum vorherigen ‚normal‘ sehnen), bedeutet dies nicht, in Hilflosigkeit oder Angst zu resignieren. Im Gegenteil, wir sehen darin eine Chance, die vorherrschenden, von wirtschaftsliberaler Ökonomie geprägten Werte der Gesellschaft in Frage zu stellen, um gemeinsame Werte des sozialen Zusammenlebens wieder in den Vordergrund zu rücken und der zunehmenden, auf Angst basierenden Isolation entgegenzuwirken. Umso wichtiger ist es, Visionen und Fiktionen zu entwerfen, wie man den aktuellen Herausforderungen unklarer Perspektiven durch die Entwicklung konkreter Projekte für spezifische Kontexte begegnen kann. Hier kann der unterschätzte Wert von künstlerischen Interventionen, die sich mit gesellschaftlichen Fragen auseinandersetzen, eine neue Bedeutung gewinnen und vor allem der herrschenden Politik der Angst entgegenwirken. Als Künstler*innen sind wir es gewohnt, Grenzen zu überschreiten, unsere persönlichen Grenzen, Grenzen der Angst, der Frustration, des Scheiterns und des Missverständnisses.

Hier werden wir nun zwei Projekte von *transparadiso* vorstellen, *NORMAL – Direkter Urbanismus x 4* (Graz/A, 2019-21) und *Harbour for Cultures* (Triest/Italien, 2016-fortlaufend).

Graz ist derzeit die am schnellsten wachsende Stadt Österreichs und bereits mit drastischen Veränderungen aufgrund der urbanen Transformation konfrontiert, die besonders an den Grenzen der Stadt sichtbar sind. Triest kämpft als alte Hafenstadt immer noch mit einer schrumpfenden Einwohner*innenzahl, wiewohl es in den letzten zehn Jahren mit der ehemaligen k.u.k. Hafenstadt wieder bergauf gegangen ist und sich die Einwohnerzahl stabilisiert hat. Dennoch wird derzeit der Lehrstand ohne der Frage nach Nachhaltigkeit durch die Stadtregierung aggressiv vermarktet.² In beiden Projekten, zwischen Wachsen und Schrumpfen, hinterfragt *transparadiso* das, was in der Logik wirtschaftsliberaler Stadtplanung als normal gilt, und versucht mit den beteiligten Akteur*innen und Bewohner*innen Visionen aufzuzeigen.

Harbour for Cultures, Triest

2017 hat *transparadiso* zusammen mit Giuliana Carbi/ trieste contemporanea und Elisabetta Porro in *Triest Harbour for Cultures (H/C)*³ initiiert, um eine kollektive Raumproduktion auf der Grundlage gemeinsamer sozialer und humanistischer Werte zwischen den Kulturen zu initiieren und das Harbour for Cultures Center am Porto Vecchio (Alter Hafen) in Triest zu errichten.

H/C interpretiert die üblichen Funktionen eines Hafens neu, die auf wirtschaftlichen Interessen (Warenaustausch, kommerzieller Gewinn, Versicherungsfragen) und seinem Zwischenzustand zwischen Ankunft, vorübergehender Zugehörigkeit und Abreise beruhen. *H/C* lenkt diese Funktionen um, um eine Makro-Utopie herauszufordern — eine Vision zur Schaffung einer (nahen) zukünftigen Gesellschaft jenseits geografischer und mentaler Grenzen, eine Utopie ganz im Sinne der Konkretheit Ernst Blochs. Der Ausgangspunkt für *H/C* ist die ungelöste Situation des Porto Vecchio in Triest, der seit Jahrzehnten ungenutzt und in einem Zustand des Verfalls ist, aber das Projekt überschreitet zugleich einen realen physischen Ort. *H/C* zielt darauf ab, das Bild eines ‚neuen Hafens‘ zu entwerfen, in dem die Menschen ihre eigenen Kulturen frei austauschen und gleichzeitig ihre Grundwerte bewahren, so dass neue Gewinne (Nutzen von Kunst und Kultur) von vielen erwirtschaftet werden. *Harbour for Cultures* knüpft also an dem tradierten, kulturübergreifenden Verständnis der Triestiner*innen an, die als eine Vielvölker-

2 Im September 2020 hat der Hamburger Hafen (Hamburg Port and Logistic AG / HHLA) die Mehrheit am multifunktionalen Terminal ‚Piattaforma Logistica Trieste‘ in Triest erworben. Siehe: <https://hhla.de/medien/pressemitteilungen/detailansicht/hhla-investiert-im-adria-hafen-triest>, 20.06.2023. Über die Beteiligung an HHLA hat China nun wieder Einfluss auf den Triester Hafen als Eingang zur neuen Seidenstraße.

3 siehe: <http://www.barbaraholub.com/harbour-for-cultures.html>, 20.06.2023.

stadt seit vielen Jahrhunderten als Teil der Habsburg-Monarchie von Italiener*innen, Österreicher*innen und Slowen*innen geprägt war. Und das Projekt greift ebenso den (versäumten) Gedanken von ‚Centropa‘ auf – Überlegungen, die insbesondere der dieses Jahr verstorbene ehemalige österreichische Bundeskanzler Erhard Busek nach dem Fall des ‚Eisernen Vorhangs‘ forciert hat. Seine Überlegungen zielten darauf, die grenzüberschreitende, gemeinsame Kultur in Mitteleuropa anstelle geopolitischer Grenzen in den Vordergrund zu stellen. Der alte Hafen, der auch ein wichtiger Hafen für die Emigration in die USA Anfang des 20. Jahrhunderts war, ist also auch symbolisch ein perfekter Ort, um Fragen von Zusammenleben entgegen von Abgrenzungen und Ausgrenzungen zu diskutieren und einen transdisziplinären Ort für zeitgenössische Kunst sowie das Zusammenreffen verschiedener Kulturen zu schaffen.

Der Porto Vecchio (Alter Hafen, bis 1983 ein Freihafen), liegt direkt im Zentrum der Stadt und umfasst eine Fläche von etwa 66 Hektar. Die städtebauliche Planung für dieses Gebiet wird einen großen Einfluss auf die künftige Entwicklung der gesamten Stadt und weit darüber hinaus haben. Deshalb haben wir einen par-

Abb. 1
Workshop *Shared Values, Ambulant Gardens, and
Other Spaces* im Porto Vecchio (2017), Triest
Foto: Christine Hohenbüchler



tizipatorischen Prozess für ‚direkten Urbanismus‘ gestartet, der auf einer kollektiven Wunschproduktion basiert. In vielfältigen Veranstaltungen, internationalen Symposien, Ausstellungen und Workshops vor Ort im Porto Vecchio wurde eine Vielzahl von Wünschen gesammelt, die von poetisch über funktional bis visionär reichen. Für den Workshop *Shared Values, Ambulant Gardens, and Other Spaces* im Porto Vecchio (2017) stellte *transparadiso* den Teilnehmer*innen (internationale und lokale Kurator*innen, Theoretiker*innen, Künstler*innen sowie Bewohner*innen von Triest) Teppiche zur Verfügung, die sie an den von ihnen ausgewählten Orten auslegen konnten, um einen Wunsch auszusprechen.

In der antiken Kultur galt der Teppich als Synonym für einen Garten, wie Michel Foucault erläuterte: „Was die Teppiche betrifft, so wollten sie ursprünglich Gärten nachbilden, denn der Garten war ein Teppich, in dem die Welt in ihrer Gesamtheit eine symbolische Vollkommenheit erreichte, und der Teppich ist eine Art beweglicher Garten im Raum. Der Garten ist das kleinste Fragment der Welt und stellt gleichzeitig ihre Totalität dar, indem er seit den ältesten Zeiten eine Art gelungene und universelle Heterotopie bildet (von der sich unsere eigenen zoologischen Gärten ableiten).“ (FOUCAULT 1967/1990: 42–43) Die Sammlung der *100 Wünsche für H/C*⁴ liest sich wie ein literarischer Text: Wartesaal für Tyrannen, Denkmal für Malcolm X, Haus der nicht mehr existierenden Berufe, eine Art G 7-Gipfel für die Kultur, Forschungslabor für das neue Ich.

Diese Wunschproduktion widersetzt sich also einer direkt funktionalen Zuordnung zu üblichen städtebaulichen Programmen und ist stattdessen offen für die Überlagerung und Akkumulation verschiedener Wünsche, die gemeinsame, soziale und kulturelle Werte für ein zukünftiges Zusammenleben fördern und einer von vor allem wirtschaftlichen Interessen getriebenen Entwicklung des Porto Vecchio entgegenwirken sollen. Als *Promise for H/C* vergoldete *transparadiso* am 2.1.2017 einen Poller im Porto Vecchio – ein Beispiel für ‚Umwertung‘ und ein Versprechen für die Zukunft von H/C.

Gegenwärtig tritt H/C in eine neue Phase ein, da wir (die Initiator*innen des Projekts, gemeinsam mit weiteren Interessent*innen und lokalen und internationalen Unterstützer*innen) uns zum Ziel gesetzt haben, eines der verfallenen Gebäude in Porto Vecchio in ein dauerhaftes Zentrum von *Harbour for Cultures* umzuwandeln, das als Basis für den Austausch und als Labor für die Realisierung der ersten Wünsche der kollektiven Wunschproduktion dienen soll, ein transdisziplinäres Kunst- und Kulturzentrum, als Signifikant für den nächsten Wunsch, der kommen wird. Das *urban reset* würde hier also, von einem scheinbar unbedeutenden kleinen Gebäude ausgehend, den Ton für die Zukunft des Porto Vecchio

4 Siehe: <http://www.transparadiso.com/de/projects/harbour-for-cultures>, 20.06.2023.

und seine Rolle für Triest und die Stadtgesellschaft setzen — jenseits von Konsum und Investoren-orientiertem Handeln, die Zukunft von Europa und einer humanistisch geprägten Gesellschaft über Kunst und den Austausch verschiedener Kulturen zu diskutieren. Die kleine Geste, die fast klandestin operiert, könnte vorbereitet werden durch temporäre Projekte.

Während sich *H/C* als wichtiges Thema dafür engagiert, im Porto Vecchio in Triest, d.h. an einem neuralgischen geopolitischen Ort⁵, Zukunftsvisionen für ein gemeinsames Europa zu diskutieren, das auch den Mittelmeerraum und seine Nachbarländer einbeziehen möchte, beschäftigt sich *NORMAL* mit vier Bezirken am Rande der Stadt Graz, die sich in einem tiefgreifenden Transformationsprozess befinden. Österreich ist berüchtigt für den höchsten Grad an Bodenversiegelung und Flächenverbrauch in Europa. Welche Auswirkungen haben diese Prozesse auf ökologische Fragen, den städtischen Rahmen und das Gemeinschaftsleben zwischen ehemals ländlichen und neuen ‚periurbanen‘ Gebieten an der Peripherie?

NORMAL – Direkter Urbanismus x 4, Graz

Unter dem Motto „Kultur schafft Zukunft des urbanen Lebens“ bot das Kulturjahr Graz 2020/2021 die Möglichkeit, sich an einem gesellschaftlichen Gestaltungsprozess zu beteiligen und kritisch (selbst-)zu hinterfragen, wie wir in Zukunft (zusammen-)leben wollen.⁶ *transparadiso* hat die ambitionierten Ziele der Ausschreibung wörtlich genommen und das Projekt *NORMAL*⁷ entwickelt, das darauf abzielt, einen dauerhaften Prozess am Stadtrand zu initiieren und die Ergebnisse von *NORMAL* über die Projektphase des Kulturjahres hinaus in den Stadtplanungsprozess von Graz einzubringen.

Austausch zwischen Zentrum und Peripherie: Ausstellungen in Kunstinstitutionen im Stadtzentrum von Graz (Haus der Architektur/Vorstellung der KünstlerInnen und des Projekts *NORMAL*. 2020; Forum Stadtpark/Schlussausstellung mit Präsentation der realisierten Projekte, 2021) mit den künstlerisch-urbanen Interventionen an der Peripherie in den vier Bezirken.

5 Der Neue Hafen ist maritimer Eingangspunkt der *One Belt One Road*-Initiative / der neuen Seidenstraße, wodurch Triest zusätzlich ein Mittelpunkt umwälzender Veränderungen in ganz Europa steht. Dabei ist die Beteiligung des Hamburger Hafens, der im Oktober 2023 trotz großer politischer Kritik in Deutschland nun doch einen Anteil an China verkauft hat, ein wichtiger Faktor. So kann China weiteren Einfluss in Triest gewinnen und damit zunehmend die Entwicklung der Infrastruktur bestimmen.

6 http://static.kulturserver-graz.at/kultur/pdfs/2020/kulturjahr_2020_call.pdf, 20.06.2023.

7 Kooperationspartner von *transparadiso*: Michael Petrowitsch. *NORMAL* wurde realisiert in Kooperation mit: HDA, Graz; Forum Stadtpark, Graz; *dérive*. Zeitschrift für Stadtforschung, Wien

In vielen Städten hat das Wachstum zu einer ungebremsten neoliberalen Stadtentwicklung geführt, die durch Umwidmung und maximalen Flächenverbrauch gekennzeichnet ist und vor allem die Außenbezirke betrifft, da es in der Innenstadt kaum noch Freiflächen gibt und die Möglichkeiten zur Nachverdichtung begrenzt sind. NORMAL konzentriert sich deshalb auf das Leben an den Rändern, auf periurbane Räume⁸, die – obwohl die Mehrheit der Bevölkerung in solchen Räumen lebt – selten im Interesse der Planung liegen und auch für künstlerische Projekte nicht gefragt sind. Künstler*innen und Urbanist*innen werden oft eingeladen, sich mit Themen in sozialen Brennpunkten zu befassen, wo sie als Problemlöser*innen oder kurzfristige Aktivist*innen auftreten sollen, um festgefahrene Situationen wieder zu beleben. *transparadiso* will stattdessen Situationen schaffen, die durch direkten Urbanismus tatsächlich neue Stadtplanungsprozesse anregen. Obwohl sich seit den 2000er Jahren, abgesehen von unserer eigenen Praxis, weitere Diskurse zu alternativen urbanistischen Planungspraktiken (performativer Urbanismus, instant urbanism, ambulanter Urbanismus, situativer Urbanismus⁹ etc.) entwickelt haben, finden diese bis heute kaum Eingang in die Stadtplanungsprozesse. NORMAL betrachten wir deshalb auch als Chance, die Relevanz dieser anderen Urbanismen nicht nur in der Praxis in Bezug auf Graz zu zeigen, sondern sie auch im internationalen Diskurs weiter zu positionieren.

In den letzten Jahren wurden in Graz Stadtrandgebiete durch ungebremste Bautätigkeit transformiert, ohne dass dies in einen Masterplan eingebettet war. Dadurch fehlen identitätsstiftende öffentliche Räume und Räume der zufälligen Begegnung – außer jenen des Unspektakulären und der Langeweile. Die Zufallsquartiere entstehen beiläufig als Flickenteppich aus Neubausiedlungen, noch bestehenden Bauernhäusern, Supermärkten, Einkaufszentren, Sex-Business, Industrieanlagen, Autozentren, verbliebenen ländlichen Fragmenten und Landschaftsräumen. Man könnte sich vorstellen, dass diese Situationen, die auf Nicht-Planung und maximalem Profit der Landnutzung beruhen, auch unvorhergesehene oder absurde Qualitäten hervorbringen, wenn disparate Elemente aufeinander treffen. Doch das ist kaum der Fall, da die wichtigsten ‚fehlenden Dinge‘¹⁰ in diesen sich radikal trans-

8 Siehe dazu auch die Sommerakademie *Desperate Houselives* des HDA Graz: <https://hda-graz.at/programm/future-architecture-summer-school-ausstellung>, 20.06.2023.

9 Zu ‚Performativem Urbanismus‘ fand 2013 das gleichnamige Symposium in der Schaubstelle der Pinakothek der Moderne in München statt. Zu ‚instant urbanism‘ siehe die Ausstellung im Schweizerischen Architekturmuseum 2007 und die Publikation: Ferguson 2007. Zu ‚Situativem Urbanismus‘ siehe ARCH+, Ausgabe 183, 2007.

¹⁰ Graz leidet – wie viele andere größere und kleinere Städte in Österreich – z. B. an einem Sterben von Gasthäusern als informelle Treffpunkte.

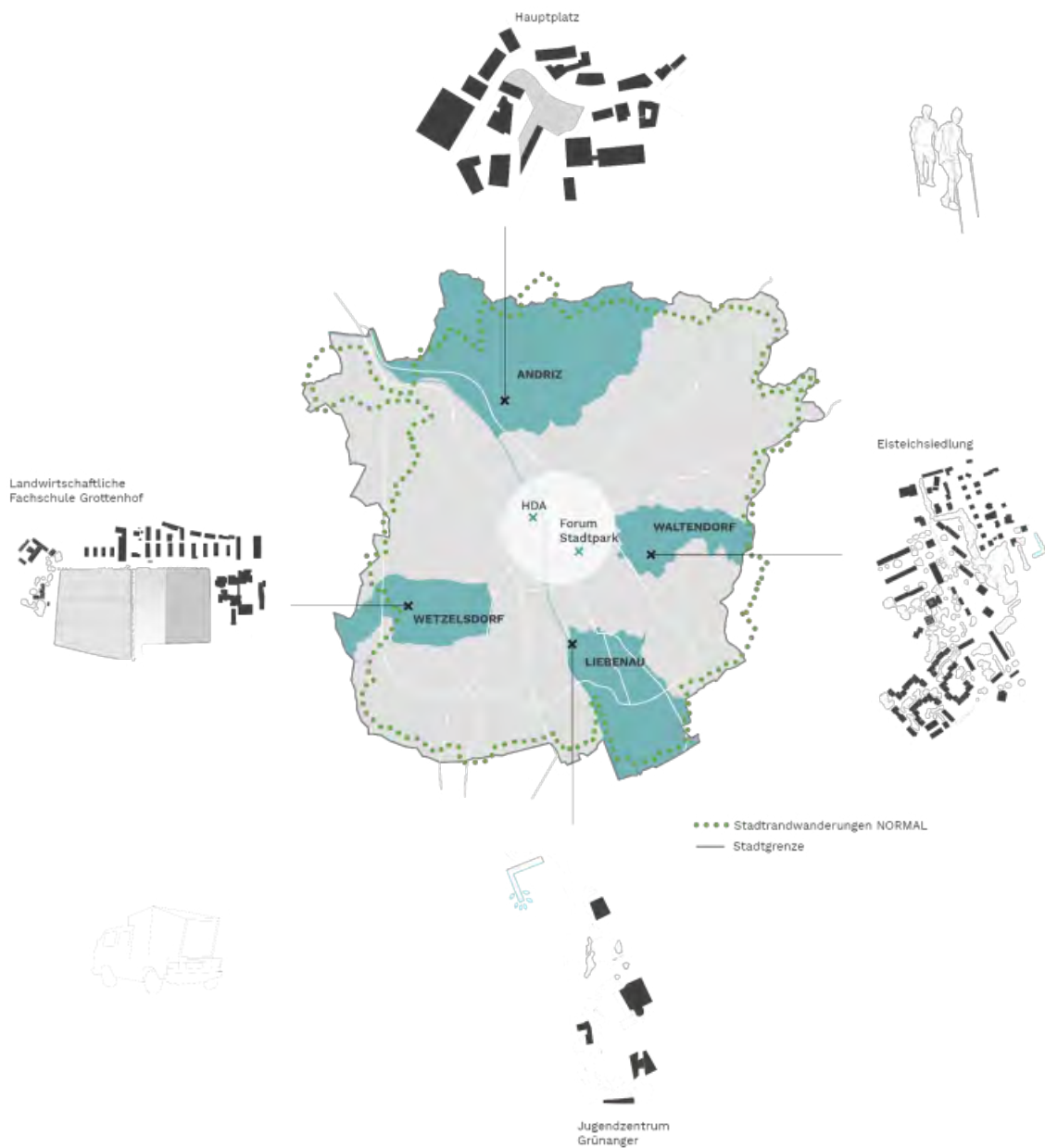


Abb. 2

Austausch zwischen Zentrum und Peripherie: Ausstellungen in Kunstinstitutionen im Stadtzentrum von Graz (Haus der Architektur/ Vorstellung der KünstlerInnen und des Projekts *NORMAL*. 2020; Forum Stadtpark/ Schlussausstellung mit Präsentation der realisierten Projekte, 2021) mit den künstlerisch-urbanen Interventionen an der Peripherie in den 4 Bezirken.

formierenden Stadtrandgebieten Räume für Zentralität sind, wie Henri Lefebvre Orte der Begegnung und des Austauschs nennt:

„Zu diesen im Entstehen begriffenen Rechten gehört das Recht auf die Stadt, nicht auf die alte Stadt, sondern auf das städtische Leben, auf eine erneuerte Zentralität, auf Orte der Begegnung und des Austauschs, auf Lebensrhythmen und Zeitnutzungen, die die volle und vollständige Nutzung dieser Momente und Orte ermöglichen, usw.“ (LEFEBVRE 2016: 179)

Wie normal ist *NORMAL*?

NORMAL propagiert ein Nebeneinander der vielen verschiedenen Vorstellungen von Normalität und eröffnet einen Raum für Diskussionen sowie für die aktive und direkte Konfrontation divergierender Interessen.

Wachsende Städte wie Graz sind mit steigenden Mieten, Verdrängung, Verkehrs- und Infrastrukturproblemen und vor allem mit hohen Immobilieninvestitionen und Spekulationen konfrontiert, wodurch das Leben für viele nicht mehr leistbar wird.

Normalität aus der Perspektive von Künstler*innen und urbanen Praktiker*innen (*urban practitioners*)¹¹ (HOLUB und HOHENBÜCHLER 2015: 28) kann etwas ganz anderes bedeuten als für jene Teile der Bevölkerung, die von zunehmender Angst vor beruflichen Nachteilen durch nicht in die Norm passendes Verhalten oder schlicht von Ressentiments oder Neid der Nachbarschaft geprägt sind. Wenn diese unterschiedlichen Perspektiven aufeinandertreffen, können sie durch besondere künstlerische Inszenierungen Raum erhalten und so eine produktive Kraft erzeugen, die die dominante Forderung nach Normalität im Sinne von ‚hineinpassen‘ aufbricht. Georg Winter hat beobachtet, dass es in den Gärten am Stadtrand von Wetzelsdorf in Graz normal zu sein scheint, keine Nutzpflanzen oder Kräuter anzubauen, während in der Innenstadt die Nutzung auch kleiner Restflächen wie Baumscheiben für *urban Gardening* sehr beliebt ist. Der Kontext spielt also eine große Rolle bei der Frage, was als normal gilt.

Welche Qualitäten von ‚normal‘ wollen wir herstellen? Mit *NORMAL*¹² erforschten *transparadiso* sowie drei internationale Künstler*innen-/Architekt*innenteams in ihrer transdisziplinären Rolle zwischen Kunst und Urbanismus ein neues ‚normal‘, das dem Abweichen von der Norm und dem scheinbar nicht-Machbaren,

11 Barbara Holub hat 2011 die transdisziplinäre Rolle des *urban practitioners* zwischen Künstler*innen, Architekt*innen, Urbanist*innen, Stadtforscher*innen und anderen Disziplinen im Rahmen ihres künstlerischen Forschungsprojekts *Planning Unplanned* eingeführt.

12 Siehe: <http://www.transparadiso.com/de/projects/normal-direkter-urbanismus-x-4>, 20.06.2023.

ebenso wie verborgenen oder verlorenen Qualitäten, wieder Raum geben sollte und neue Solidaritäten und Visionen einer am Gemeinwohl orientierten Normalität propagierte.

Im Norden von Graz, am Hauptplatz von Andritz, führte public works mit Studio Magic *PLATZEN – School for Civic Action* durch. Anknüpfend an die *School for Civic Action*, die public works in Roskilde (DK) 2018–2020 realisierte, stellten sie in Andritz die Frage, welche Rolle ein Hauptplatz in einem Bezirk im Verhältnis zum Hauptplatz der Stadt spielen kann. Der Hauptplatz von Andritz wurde 2002 durchaus engagiert von dem Architekten Herwig Illmaier, ohne die dichten verkehrstechnischen Anforderungen eliminieren zu können, komplett umgebaut. So ist der Platz hauptsächlich ein Verkehrsknotenpunkt ohne Aufenthaltsqualitäten geworden, abgesehen von der Funktion des Wartens auf die Straßenbahn oder dem wöchentlichen Markt in einem Bereich des Platzes.

PLATZEN wandte sich an die Benutzer*innen des Platzes sowie die Bewohner*innen von Andritz und dessen Bezirksvorsteher, um Ideen für den Platz von offensichtlich machbaren bis zu scheinbar utopischen zu sammeln. Diese wurden gemeinsam auf Holztafeln gemalt und dann als ‚wandernder Turm‘ (der Bezug nahm auf den bestehenden Uhrturm) über den Platz geschoben. Dieses Objekt wurde ergänzt durch spontan gebaute Aneignungsmöbel von public works und Studio Magic, die so neue Aufenthaltsqualitäten für den Platz schufen. Der immer wieder, auch vom Bezirksvorsteher, geäußerte Wunsch nach einer Begegnungszone sorgte für ein produktives Missverständnis. Andreas Lang von public works lebt seit dreißig Jahren in London und war mit dem terminus technicus Begegnungszone nicht vertraut und deshalb sehr begeistert von diesem Wunsch, den er als Zusammentreffen von Menschen interpretierte. Angeregt und bestärkt durch die Aktivitäten von *PLATZEN* wurde eine erste Bürger*innenaktion, „Blühende Straße Andritz“, im September 2021 durchgeführt.

transparadiso transformierte den Parkplatz der Pfarre St. Paul in der Eisteichsiedlung in Waltendorf mit den *BambooKazas* und dem urbanen Einsatzfahrzeug *Indikatormobil* in das informelle Kongresszentrum des *Third World Congress of the Missing Things*¹³ (in Kooperation mit der Pfarre St. Paul¹⁴). Die Pfarre St. Paul ist

13 Siehe auch: www.missingthings.org, 20.06.2023.

14 Die Pfarre St. Paul wurde 1971 als bahnbrechender Bau des österreichischen Architekten Ferdinand Schuster (1920–1972) errichtet, der die klassische Funktion einer Kirche als multifunktionalen Raum radikal neu interpretierte.



Abb. 3

Third World Congress of the Missing Things (NORMAL),
Pfarre St. Paul, Foto: Lex Karelly

ein spezieller Ort, da die berühmte Kirche von Ferdinand Schuster von 1980 bereits wie ein Kongresszentrum anmutet. Paradoxiertweise wurde die Pfarre jedoch von einem konservativen Priester geleitet, der sich aber sofort offen zeigte, den Kongress zu veranstalten. Die Bewohner*innen von Waltendorf, die Gemeindemitglieder, ebenso wie die Bevölkerung von Graz, waren zur Teilnahme zu diesem non-hierarchischen Kongress eingeladen, auf dem Wissen produziert wurde, das keiner wissenschaftlichen Kategorie zugeordnet werden konnte und somit auch hinterfragte, welches Wissen von wem als relevant betrachtet wird – und wer darüber entscheidet. Die *Missing Things* können also nicht nur als informelle Wissensproduktion sondern auch als umgekehrte Wunschproduktion betrachtet werden.

Ein *dérive* erforschte verborgene poetische Momente in der Eisteichsiedlung, die die Qualität dieses Viertels prägen, aber ein offensichtliches *missing thing* in der aktuellen Stadtentwicklung darstellen. Eine herausragende Qualität der Eisteichsiedlung sind die großzügigen Grünräume und Freiflächen zwischen den Gebäuden, die unterschiedlichen Qualitäten zwischen Wildnis und skulptural beschnittenen Büschen. Ein wesentliches *missing thing*, das immer wieder hervorgehoben wurde, war das fehlende Dorfzentrum. Zwar wurde 2021 ein neues Zentrum in Waltendorf

fertiggestellt, jedoch besteht dieses nur aus der üblichen Mischung von Supermarkt, Arztpraxen und Wohnen. Es schuf weder Räumlichkeiten für kulturelle oder andere nicht-kommerzielle Aktivitäten noch einen Platz als öffentlichen Raum, der zum Verweilen einlädt.

Die *Charter of the Missing Things*¹⁵ wurde an die Stadt Graz zur weiteren Diskussion — insbesondere in Bezug auf die Realisierung eines nicht-kommerziellen Zentrums in Waltendorf — übergeben.

Am neuen Strand am Grünanger in Liebenau, der in Folge der Errichtung des neuen Murkraftwerks von der Stadt Graz in diesem sozial benachteiligten Viertel realisiert wurde, eröffnete orizontale *FLUSSFLUSS – Castaway on the Mur* (in Kooperation mit dem Jugendzentrum Am Grünanger) als permanente Installation. Der begehbare schwimmende Turm *FLUSSFLUSS* markiert als Wahrzeichen gemeinsam mit dem ‚Canopy‘ und einer kleinen schwimmenden Insel den neuen Strand als offen zugängliche Struktur, die von der Bevölkerung aktiv genutzt wird. Zusätzlich installierte orizontale einen langen Tisch und Bänke, die auch nach Andritz und Waltendorf als kollektives und Projekt-/Bezirks-verbindendes Element wanderten.

In Wetzelsdorf arbeitete Georg Winter mit der *TanzPflanzPlan AG*¹⁶ bereits seit dem Frühjahr 2020 am *TanzPflanzPlan* (in Kooperation mit der Land- und Forstwirtschaftsschule Grottenhof) und installierte dazu das *TanzPflanzFeld*. *TanzPflanzPlan* thematisiert das Leben mit der Landschaft und den Umwidmungsprozess von Agrarflächen an den Rändern der Stadt in neue Wohnsiedlungen im Gegensatz zum *urban gardening* im Stadtzentrum. Über vielfältige performative künstlerische Interventionen der *TanzPflanzPlan AG* wurde dieses ungewöhnliche Feld mit den Bewohner*innen der Nachbarschaft aktiviert und gepflegt, die das *TanzPflanzFeld* weiterführen möchten. Die Erfahrungen sollen Eingang finden in geplante Wohnbauprojekte und anstatt des üblichen Abstandsgrüns Flächen nutzbar machen.

NORMAL war gekennzeichnet durch einen kontinuierlichen Austausch zwischen den Rändern und dem Zentrum, zwischen den Orten der Intervention und den Kunstinstitutionen. Im Januar 2021 wurden in einer Ausstellung im HDA/Haus der Architektur in Graz die Projektkonzepte vorgestellt. Die Erfahrungen mit Objekten

15 Siehe: www.missingthings.org, 20.06.2023.

16 Georg Winter (Projektkoordination); Hyun Ju Do, Julia Rabusai, Christian Richert. (Performance, Tanz, Installation/ *S_A_R* Projektbüro Völklingen), Corinna Schneider (Grafik, Kommunikation), Silke Herrich und Marlene Gollner (Tanz, Vermittlung, Graz).

der künstlerisch-urbanistischen Interventionen wurden im September 2021 in einer Ausstellung im Forum Stadtpark präsentiert und so wieder in den Kunst- und Urbanismuskurs zurück transportiert. Das Forum Stadtpark ist ein spartenübergreifender Ort für Kunst, Literatur und Urbanismus und war deshalb prädestiniert, hier sowohl den Prozess als auch konkrete Resultate wie die *Charter of the Missing Things* zu zeigen sowie sie den Politiker*innen, dem Kulturstadtrat und dem Leiter des Kulturjahrs Graz 2020 zur Diskussion zu stellen.

Nach den Wahlen im Herbst 2021 wird Graz nun erstmals von der KPÖ regiert. In Anlehnung an den neorealistischen Film *Das Wunder von Mailand* (1951)¹⁷, der wohl erstmals das Thema Gentrifizierung behandelte ohne jedoch diesen Begriff auszusprechen, könnte man dies als ‚Das Wunder von Graz‘ bezeichnen — nicht überraschend aufgrund des langjährigen, konsequenten sozialen Engagements der KPÖ, das der Politik von schillernden Großprojekten, ebenso wie den erwähnten anlassbezogenen Umwidmungen unter der Regierung des vorherigen Bürgermeisters eine Absage erteilte. Gleichzeitig muss betont werden, dass es nun Aufgabe der neuen Stadtregierung sein muss, die Resultate des Kulturjahrs aufzugreifen, und damit die Weichen, die durch das Engagement der Politik¹⁸ und die Projekte der Künstler*innen gestellt wurden, in Stadtplanungsprozesse einzubinden. Und tatsächlich scheinen zumindest in der Verkehrspolitik Projekte des Kulturjahres positive Auswirkungen haben. Der Autoverkehr soll in der Innenstadt drastisch reduziert werden, entsprechend folgender Devise: zuerst die Fußgänger, Radfahrer und öffentliche Verkehrsmittel und zum Schluss der private Pkw-Verkehr.

Gleichzeitig muss man erwähnen, dass unter der neuen Bürgermeisterin das Kulturbudget gekürzt wurde. Allerdings hat das Land Steiermark einen intensiven Prozess zur Entwicklung der Kulturstrategie 2030 unter Einbindung verschiedener Akteur*innen der Kunst- und Kulturszene durchgeführt, in dem die Stadt Graz als Landeshauptstadt auch eine wesentliche Rolle spielt.

17 *Miracolo a Milano* (1951), ein Film von Vittorio de Sica. Der Film basiert auf *Das Wunder von Bamba* (Originaltitel: *Totò il buono*) von Cesare Zavattini, mit dem de Sica schon andere wesentliche Filme des Neorealismus realisiert hatte.

18 Hier ist insbesondere das Engagement des Kulturstadtrats Günter Riegler und des Leiters des Kulturjahrs Christian Mayer hervorzuheben; zu den Projekten des Kulturjahrs Graz 2020/2021 siehe: <https://www.kulturjahr2020.at/>, 20.06.2023. Weiters ist ein radikaler Wandel in der Verkehrspolitik zu erwarten, den u. a. Heidrun Primas (damals Direktorin des Forum Stadtpark) mit einer (abgelehnten) Einreichung für das Kulturjahr bereits vorantreiben wollte.

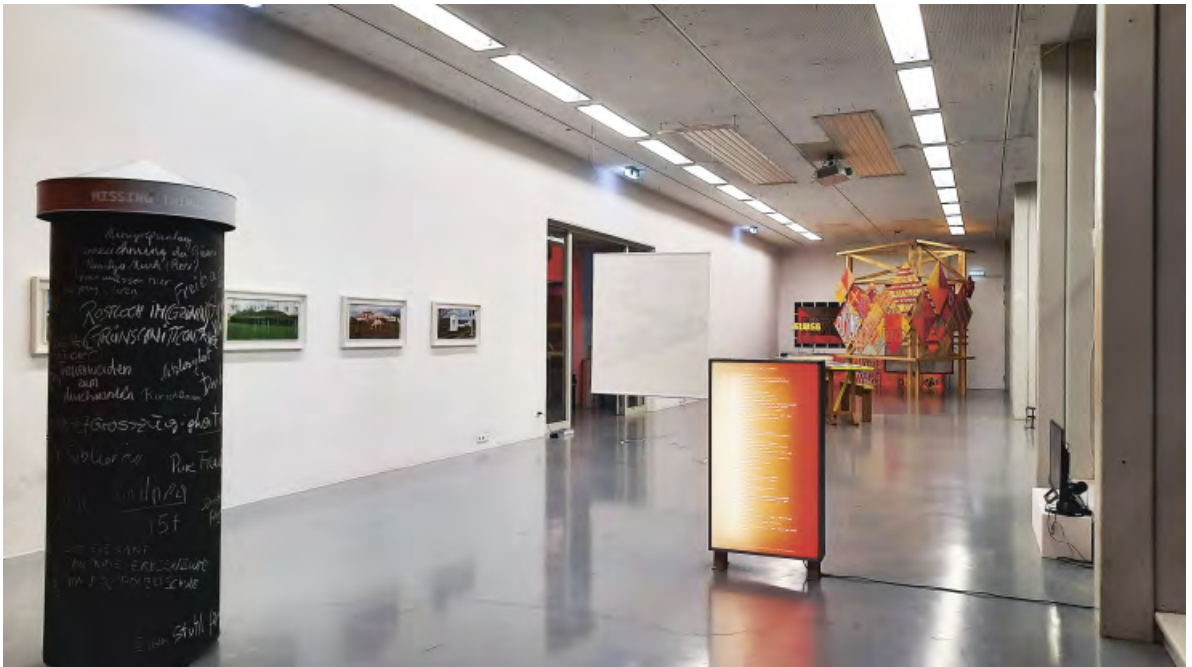
Direkter Urbanismus als stiller Aktivismus

Aktivistische künstlerische Strategien, die auf Konfrontation beruhen, scheinen uns in der gegenwärtigen Situation nicht angebracht zu sein, da das politische Klima bereits sehr polarisiert ist. Stattdessen halten wir es für produktiver, Situationen des Dialogs¹⁹ und der Zusammenarbeit zu schaffen und die Kommunikation mit anders Denkenden zu ermöglichen – im Sinne von ‚stillem Aktivismus‘²⁰: auf die Stimmen von Künstler*innen zu hören, ihre unorthodoxen Methoden als Produktivkraft für eine sozial gerechtere Gesellschaft einzusetzen und sie gleichwertig zu anderen Expertisen wahrzunehmen, und damit die gestörte Kommunikation zu ‚Oppositionen‘ aufzubrechen und Demagogie entgegenzuwirken. Ein Oszillieren zwischen direktem Handeln und antizipatorischer Fiktion.

19 Siehe dazu die Publikation *The One and the Many* (2011) von Grant Kester, in der er den Dialog propagiert und entsprechende künstlerische Methoden und Projekte vorstellt.

20 Den Begriff ‚stiller Aktivismus‘ prägte Barbara Holub für ihre Arbeit seit Mitte der 2010er Jahre (HOLUB 2023).

Abb. 4
NORMAL, Forum Stadtpark Graz, 2022
Foto: transparadiso



- CARBI, GIULIANA (Hg.). *The Harbour for Cultures' Logbook*. Muggia 2022.
- FOUCAULT, MICHEL. „Andere Räume“ (1967, dt. 1987). In: Barck, Karlheinz (Hg.). *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. 5. Aufl. Leipzig: 1993: 34–46.
- FERGUSON, FRANCESCA (Hg.). *S AM 02 — Instant Urbanism: Auf den Spuren der Situationisten in zeitgenössischer Architektur und Urbanismus*. Basel 2007.
- HAUS DER ARCHITEKTUR (Hg.). *Future Architecture summer school: Desperate houselives/Ideas for peri-urban areas*. Graz 2018; <https://hda-graz.at/programm/future-architecture-summer-school-ausstellung/booklet-desperate-houselives.pdf>, 20.06.2023.
- HOLUB, BARBARA UND CHRISTINE HOHENBÜCHLER. *Planning Unplanned: Darf Kunst eine Funktion haben? Towards a New Function of Art in Society*. Wien: 2015.
- HOLUB, BARBARA. *Stiller Aktivismus*. Berlin 2023.
- KESTER, GRANT. *The One and the Many*. Durham 2011.
- LEFEBVRE, HENRI. *Das Recht auf Stadt*. Hamburg 2016.
- TRANSPARADISO (Barbara Holub/Paul Rajakovics). *Direkter Urbanismus*. Nürnberg 2013.
- TRANSPARADISO (Barbara Holub/Paul Rajakovics). *NORMAL — Direkter Urbanismus x 4*. Wien 2020/2021.
- TRANSPARADISO (Holub, Barbara. and Rajakovics, Paul). „The Third World Congress of the Missing Things“, www.missingthings.org, 20.06.2023.

transparadiso (Barbara Holub / Paul Rajakovics) — *transparadiso* wurde 1999 von Barbara Holub und Paul Rajakovics als transdisziplinäre Praxis zwischen Urbanismus, künstlerisch-urbaner Intervention und Architektur gegründet. *transparadiso* entwickelte die Methode des direkten Urbanismus, in dem künstlerisch-urbane Interventionen eine sozial engagierte Stadtentwicklung propagieren.

Barbara Holub war Präsidentin der Secession Wien (2006–2007). Sie ist Mitglied des Advisory Board des Art & Public Sphere Journal (UK); Advisory Board des World Council of Peoples for the United Nations (New York); Mitglied des Beirats für Kultur im öffentlichen Raum, Stuttgart.

Paul Rajakovics war Co-Sekretär von European Österreich (2004–2007); seit 2001 Redaktionsmitglied von *dérive* — Zeitschrift für Stadtforschung, Wien und seit 2022 Vorstandsmitglied der Zentralvereinigung der ArchitektInnen. *transparadiso* erhielt den Österreichischen Kunstpreis 2018, Otto-Wagner-Städtebaupreis (2007); Partner des EU-Projekts SPACEX — Spatial Practices in Art and Architecture for Empathetic Exchange (2022–2025).

www.transparadiso.com / www.barbaraholub.com

Mapping als Gestaltungsstrategie: Forschung und transformative Produktion miteinander verweben

Naomi Bueno de Mesquita

Der Begriff der urbanen Dramaturgie, der ursprünglich aus dem Theaterkontext kommt, erweitert den Raum des Theaters in die öffentlichen Räume der Stadt. Das ist ein durch und durch politischer Vorgang. Als Designforscherin und Universitätsangehörige, die in, mit und für öffentlichen Raum arbeitet, bin ich mir dieser politischen Dimension bewusst. Mit meiner Arbeit trage ich zu solch urbaner Dramaturgie bei und verbinde diese mit Dimensionen sozialer Gerechtigkeit. Der Workshop *Mapping Invisibility* (Unsichtbarkeit Kartografieren), den ich 2015 durchgeführt habe und der der Gegenstand dieses Beitrags ist, erläutert, wie ich mich urbaner Dramaturgie als Praxis sozialer Gerechtigkeit annähere. Veranstalter des Workshops, eine Zusammenarbeit von Platform Scenography und Wereldhuis Amsterdam, war das Frascati Theater in Amsterdam. Die Ergebnisse wurden im Rahmen von *Frascati Issues* und dem Programmschwerpunkt *Out of State* präsentiert, der sich mit der Situation geflüchteter Menschen ohne Aufenthaltsstatus und den Auswirkungen von aktuellen Gesetzen auf sogenannte ‚Illegale‘ auseinandersetzte und dazu eine öffentliche Debatte initiierte. Mein Workshop war so konzipiert, dass er sich in den öffentlichen Raum der Stadt erweiterte, mit politischen Fragestellungen von Sichtbarkeit/Verunsichtbarung arbeitete und die Öffentlichkeit dazu aufforderte, sich damit auseinanderzusetzen, was Stadt ist und was Stadt für wen bedeutet. Darüber hinaus verwendete ich Kartografieren und körperliche Interaktionen als Innovationen für das Erzählen und Vermitteln von Geschichten im öffentlichen Raum.

Dies beruht nicht auf einem vordefinierten Skript. Die Gestaltungsherausforderung besteht darin, Möglichkeiten zu schaffen, dass Personen, in diesem Fall eine marginalisierte Community, ihre Geschichten auf neue Art und Weise erzählen können und eine immer in Veränderung befindliche Öffentlichkeit eingeladen ist, diesen Geschichten während des Gehens zu folgen und diese umzusetzen. Dafür verwende ich das, was Kartografieren in Verbindung mit der Szenografie von öffentlichem Raum als künstlerische und politische Strategie möglich macht. In diesem Beitrag stelle ich meine Überlegungen zu den Gestaltungsentscheidungen vor, die ich für eine selbst entworfene Map App getroffen habe. Diese App, die spezifisch für *Mapping Invisibility* entwickelt wurde, macht es möglich, dass Communities, die aus unterschiedlichen Gründen wenig Teilhabe am öffentlichen Raum und wenig Zugang zur öffentlichen Sphäre haben, ihre Stimmen im öffentlichen Raum artikulieren. Zugleich untersuche ich die Möglichkeiten, welche die Map App als partizipative Forschungsmethode an den Schnittstellen von Sozialem, Technologischem und Politischem bietet.

Schätzungen der niederländischen Regierung zufolge gab es in den Niederlanden im Jahr 2017 zwischen 23.000 und 58.000 Personen ohne Papiere. Wiewohl es viele Debatten über Personen ohne Papiere gibt, sind sie selbst, die oft als ‚Illegale‘ bezeichnet werden, kaum je an den Entscheidungen, die mit ihrem Aufenthaltsstatus und ihrem Wohlergehen zu tun haben, beteiligt. Ziel des Workshops *Mapping Invisibility* war eine Auseinandersetzung mit den Alltagspraxen und gelebten Erfahrungen von Personen ohne Papiere in Amsterdam. Mit dem Workshop wollte ich diese Praxen für andere wahrnehmbar machen, gerade weil das Leben von Personen ohne Papiere davon gekennzeichnet ist, für die Augen der Öffentlichkeit unsichtbar zu bleiben und an dieser Öffentlichkeit keine politische Teilhabe zu haben. Um dies zu erreichen, lud ich Personen ohne Papiere ein, sich am kollektiven Prozess des Kartografierens im Rahmen des Programmschwerpunkts *Out of State* des Frascati Theater zu beteiligen.

Davon ausgehend, dass Personen ohne Papiere Expert*innen darin sind, unsichtbar in der Stadt zu leben, wurde der Workshop ausgehend von der folgenden Frage gestaltet: Welche Strategien haben Personen ohne Papiere, um in öffentlichen Räumen Amsterdams unentdeckt zu bleiben? Ein vierstündiger Walk wurde durch eine Legende strukturiert, die folgendermaßen entwickelt worden war: Eine Woche vor dem Mapping-Workshop wurden Personen mit Papieren, die an dem Workshop teilnehmen wollten, gebeten, per E-Mail die Gefühle zu benennen, die ihrer Meinung nach Personen ohne Papiere empfinden, wenn sie durch die öffentlichen Räume von Amsterdam gehen. Die Idee war, dass Personen mit Papieren die öffentlichen Räume ihrer Stadt aus der Perspektive von Personen ohne Papiere betrachten. Die Gefühle zu nennen, von denen von Personen mit Papieren angenommen wurde,

dass Personen ohne Papiere sie empfinden, war eine Möglichkeit, sich mit eigenen Wahrnehmungen und auch eigenen Vorannahmen in Vorbereitung auf den Workshop auseinanderzusetzen. Die von Personen mit Papieren am meisten genannten Begriffe waren ‚gestresst‘, ‚mächtig‘, ‚glücklich‘ und ‚unzugehörig‘. Diese vier Begriffe bildeten die Legende der Karte in der *Mapping Invisibility App*, die ich für diesen Tag spezifisch entworfen habe. Am Tag des Workshops wurden diese Gefühle zum Ausgangspunkt für die Gespräche zwischen Teilnehmenden mit Papieren und Teilnehmende ohne Papiere, es wurden acht Gruppen gebildet, und jede Gruppe bestand aus ein oder zwei Personen mit Papieren und ein oder zwei Personen ohne Papiere, letztere hatten an diesem Tag die Rolle der Gastgebernden, während die Personen mit Papieren die Gäst*innen waren. Der Ausgangspunkt war die vorab definierte Legende. Die Gastgeber*innen führten ihre Gäst*innen für die Dauer von vier Stunden durch ihre Stadt und verwendeten die *Mapping Invisibility App* auf ihren Mobiltelefonen. Für jedes der Gefühle stand eine Stunde zur Verfügung. Obwohl ‚mächtig‘ als eines der Gefühle in der Legende angeführt war, wurde dies in den Gesprächen selbst von den Personen ohne Papiere dazu verwendet, um über Gefühle der Machtlosigkeit und Ohnmacht zu sprechen.



Abb. 1

Foto einer Person ohne Papiere, die eine Person mit Papieren durch ‚ihre‘ Stadt führt. Die Aufnahme wurde von einer teilnehmenden Person während des Workshops gemacht.

Der Wechsel von einem Begriff der Legende zum nächsten fand für alle Kartograf*innen gleichzeitig statt. Jedes Mal, wenn zu einem anderen Gefühl gewechselt wurde, veränderte die Route auf der Karte ihre Farbe. Je länger ein Kartograf*innen-Duo an einem bestimmten Ort verweilte, desto kräftiger wurde die Markierung des



Abb. 2

Bildschirmfoto der Karte von Amsterdam, die in Echtzeit aktualisiert und im Theater Frascati während des Workshops *Mapping Invisibility* projiziert wurde.

Die Karte wurde durch Workshopteilnehmende erstellt.

Siehe: <https://performativemapping.net/outofstate/reality>

Orts auf der digitalen Karte. Das hob die Bedeutung des Orts für das Gefühl, das gerade kartografiert wurde, hervor.

Während Gastgeber*innen und Gäst*innen gemeinsam unterwegs waren und die App ihre Schritte aufzeichnete, konnten die Kartograf*innen-Duos auch mit ihren Mobiltelefonen Fotos von Gegenständen oder Orten machen, welche die vier genannten Gefühle auslösten. Diese Fotos zeigten, ob die Gefühle der Kartograf*innen — die sich ja in verschiedenen Gegenden von Amsterdam befanden — von denselben Gegenständen ausgelöst wurden oder ob es subjektive Auslöser für bestimmte Gefühle gab. Die Karten mit den GPS-Routen und den Fotos wurden auf einem Bildschirm im Frascati Theater projiziert. Es gab für die Veranstaltung freien Eintritt ins Theater. Dennoch waren nur wenige Personen am Mittwochvormittag, als der Workshop und das Realzeit-Kartografieren stattfanden, im Theater präsent. Eine Woche später wurden die Ergebnisse dann im Theater vor einem größeren Publikum präsentiert.

Das Interessante an den Fotografien war, dass sie sowohl individuelle wie kollektive Reaktionen auf bestimmte Gegenstände kommunizierten. Zum Beispiel assoziierte eine Person ohne Papiere ein Vermessungsgerät auf der Straße mit dem Gefühl, machtlos zu sein. Der Messstab erinnerte die Person an ihren Wunsch zu arbeiten, der Umstand, dass dieses Gerät automatisiert, ohne Person, die es bediente, arbeitete, verstärkte dieses Gefühl sogar (siehe Abb. 4). Das war eine sehr subjektive Reaktion. Andere Gegenstände lösten kollektive Gefühlsreaktionen aus, wie zum Beispiel Zebrastrifen. Wie ich später erfuhr, werden Personen ohne



Abb. 3
Die Workshopergebnisse von *Mapping Invisibility* wurden am Abend des 20. Januar 2015 im Frascati Theater gezeigt.
Foto: Bas de Brouwer

Abb. 4
Diese Aufnahme wurde von einer Person ohne Papiere gemacht, als das Gefühl der Ohnmacht angezeigt wurde, während kartografiert wurde. Von Workshop-teilnehmenden produziert.



Abb. 5 (links) und Abb. 6 (rechts)

Auf der linken Seite erläutern zwei Personen ohne Papiere die spezielle Bedeutung, die der Hauptbahnhof für sie hat. Auf der rechten Seite erklärt eine Person ohne Papiere, dass sie sich mit der Figur von Atlas auf dem Dam Platz identifiziert. In diesem Workshop bleiben Personen ohne Papiere anonym. Sie werden nur namentlich genannt, wenn sie dies wünschen. Mufti Ababujey, eine Person ohne Papiere aus Nigeria, wollte namentlich genannt werden. Er wollte sichtbar sein. Von Workshopteilnehmenden produziert. Siehe: <https://performativemapping.net/outofstate/story>

Papiere von der Polizei auf Zebrastreifen angehalten, wenn sie diese überqueren, wenn die Ampel auf Rot ist. Deshalb lösen Zebrastreifen in der Gruppe Angst aus.

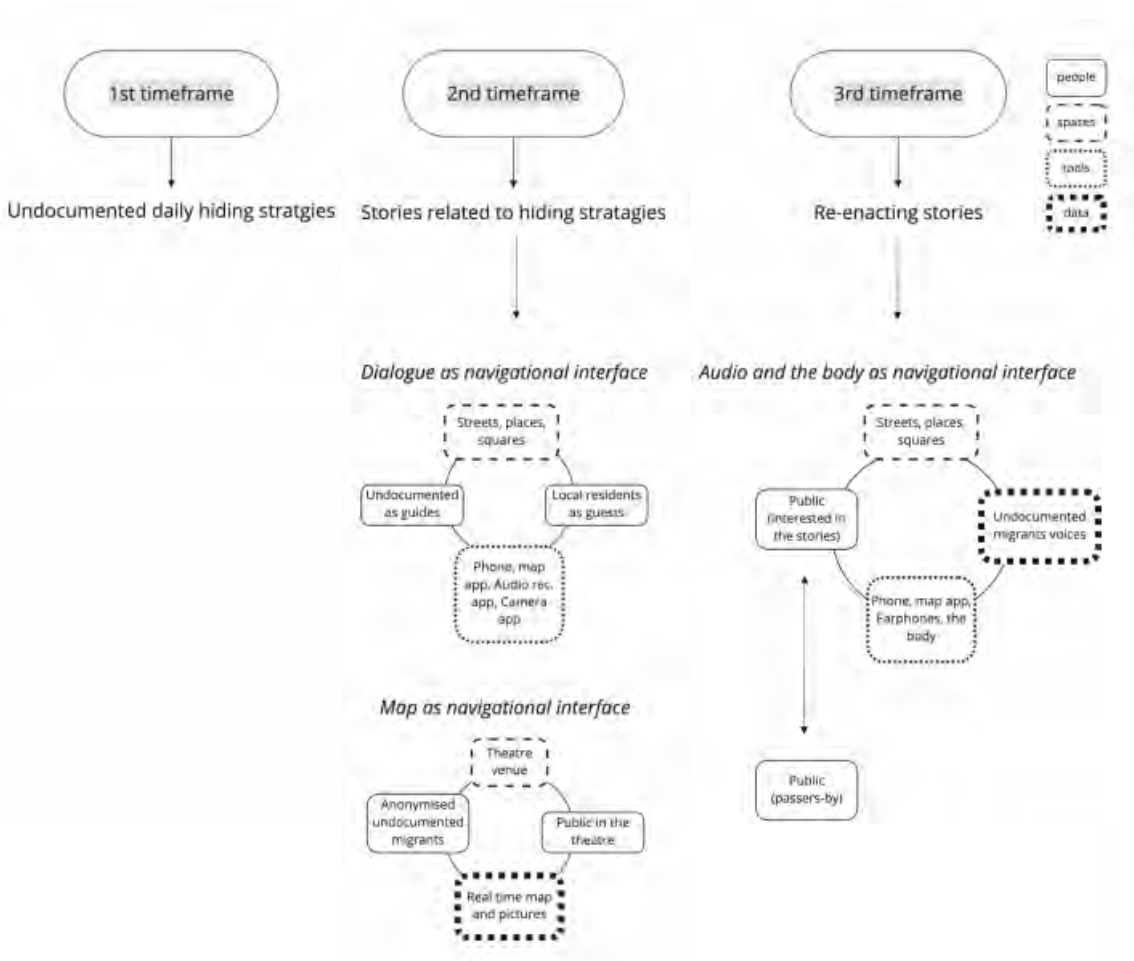
Die webbasierte App zeichnete die Schritte der Kartografierenden auf. Ihr Dialog über ihre Gefühle, wenn sie an bestimmten Orten vorbeigingen, wurde entlang von jeder GPS-Spur aufgezeichnet. Der Hauptbahnhof wurde mit dem Gefühl ‚glücklich‘ bezeichnet, oder zumindest war der Hauptbahnhof der Ort, zu dem Personen ohne Papiere ihre Gäst*innen führten, wenn es darum ging, dieses Gefühl zu kartografieren. Der Grund dafür, dass sie diesen Ort auswählten, hat damit zu tun, dass Personen ohne Papiere sagten, dass dieser Ort kein bestimmtes Verhalten von ihnen erwartete. Sie konnten dort so lange bleiben wie sie wollten, sie mussten nur so tun, als ob sie auf einen Zug warteten (siehe Abb. 5). Ein anderes Beispiel ist eine Person ohne Papiere, die das Gefühl der Ohnmacht hatte, als sie über den Dam Platz ging. Die Person identifizierte sich mit der Figur von Atlas auf dem Palast und sagte, dass ihr Kampf gegen das System sich so anfühlte als ob sie die Welt auf den Schultern tragen müsse wie Atlas (siehe Abb. 6).

Die Tonaufzeichnungen wurden als standortbezogenes Archiv gespeichert, sodass sie nach dem Workshop als Geschichten/Zeugnisse/Erinnerungen und/oder Eindrücke der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnten. Die Öffentlichkeit sind alle, die an den Geschichten von Personen ohne Papiere Interesse haben. In diesem Fall folgt man nicht einer undokumentierten Person, sondern einer Tonspur des Dialogs. Die unsichtbaren Geschichten können jederzeit abgespielt werden, indem man zum Start einer Route geht und die Tonspur als MP3 auf das Mobiltelefon lädt. Das Herunterladen ist ausschließlich dort möglich. Wenn die zuhörende Person sich zu bewegen beginnt, dann beginnt die Tonspur und die Erzählung der Geschichte, der Dialog des Kartograf*innen-Duos, wird hörbar. Wenn die zuhörende Person die Originalroute verlässt, dann verstummt der Ton, und die Person muss nach der richtigen Route suchen, um weiter zuhören zu können. Nur wenn eine Person sich genau dort aufhält, wo die Person ohne Papiere sich bewegt hat, kann sie die Geschichte hören. Es geht um diese Übereinstimmung. Außerdem muss die zuhörende Person sich mit derselben Gehgeschwindigkeit fortbewegen wie die Person ohne Papiere, die den Weg gegangen ist.

Das Ergebnis des Workshops war eine topografische Karte der emotionalen Landschaft der Stadt, die die Orte hervorhob, an denen sich Gefühle von Personen ohne Papiere verdichten und intensivieren. Die wachsende Karte wurde im Theater gezeigt und in Echtzeit, während das Kartografieren im öffentlichen Raum stattfand, aktualisiert. Dies führte zu Gesprächen zwischen den im Theater befindlichen Personen. Weiters führte der Workshop zu einem Archiv fotografischer Aufnahmen, die Einsicht geben in Orte und Dinge, die kollektive oder subjektive Gefühle auslösen. Diese Aufnahmen wurden neben der Karte im Theater projiziert.

Für den Einsatz dieses kartografischen Werkzeugs für Forschungszwecke erstellte ich ein Diagramm mit drei Zeitrahmen (siehe Abb. 7). Der erste Zeitrahmen stellt alltägliche Praxen von Personen ohne Papiere dar. Auf diese beziehen sie sich, wenn sie mit Personen, die Papiere haben, ihre Gefühle diskutieren, was im zweiten Zeitrahmen dargestellt ist. In dieser Fallstudie beginnt das Erstellen der Karte im zweiten Zeitrahmen, wenn Begriffe der Legende Ausgangspunkte für den Dialog werden. Durch den Dialog und die Navigation wurden die Begriffe bedeutungserzeugend, zeigten neue Richtungen auf. Zugleich konnten die Personen ohne Papiere ihre Geschichten durch GPS-Einschreibungen und in Echtzeit hochgeladenen Aufnahmen an die Öffentlichkeit übermitteln. Durch die ins Theater

Abb. 7
Schematische Übersicht von *Mapping Invisibility* in drei Zeitrahmen.
Erstellt durch die Verfasserin.



übertragenen Daten konnten die Personen ohne Papiere ihre Geschichten erzählen und dadurch, ohne physisch präsent zu sein, die im Theater stattfindende Debatte steuern.

Mit diesem Workshop versuchte ich, es Personen ohne Papiere zu ermöglichen, Teil der öffentlichen Sphäre der Stadt zu werden, zu der sie auf Grund ihres illegalen Status kaum Zugang haben. Personen ohne Papiere konnten an der Debatte um ihre Präsenz teilhaben und dennoch anonym bleiben, in Rücksichtnahme auf ihre verletzte Position. Mein Argument ist, dass dies durch digitales Kartografieren in einer Weise ermöglicht wird, die analoges Kartografieren nicht bietet. Dies gilt auch für die Dimensionen von Zeitlichkeit und Rhythmus, Gehgeschwindigkeit, die mittels App in die Karte eingebettet wurden. Der dritte Zeitrahmen ist der, in dem die Tonarchive einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Die Möglichkeit der Partizipation von Personen ohne Papiere ist dann zwar latenter, jedoch weitreichend. Diese Möglichkeit besteht in der Freisetzung ihrer Geschichten durch eine interessierte Öffentlichkeit. Diejenigen, die den Erzählungen der Geschichten nachgehen und dabei spezifische Bewegungen vollführen, die dem folgen, was sie eben hören, machen dies für Passant*innen im öffentlichen Raum sichtbar. Beispielsweise wird erzählt, dass an jenem Tag an einem bestimmten Ort ein Fahrrad abgestellt war. Im Moment des Zuhörens ist dann nichts dort zu finden. Passant*innen könnten sich fragen, warum jemand still an diesem Ort steht und auf die Betonwand starrt. Die Tonarchive machen die Geschichten verfügbar. Jedoch nur durch die öffentliche Aufführung durch diejenigen, die ihnen zuhören und ihnen folgen, werden sie öffentlich. Die Zuhörerenden/Performenden der Karte verbinden die unsichtbaren Geschichten mit einer neuen Öffentlichkeit. Dabei kommt der Körper zu den bereits davor eingeführten Stimme, Archiv, und Mobiltelefon, als weiteres Dispositiv der Performance hinzu.

Übereinstimmung und Synchronisation mit Personen ohne Papiere im dritten Zeitrahmen hat eine Reihe von Effekten. Einer davon ist die Unsicherheit über das, was als nächstes passieren wird. Die Stimme einer Person ohne Papiere fungiert als Navigation auf dem Mobiltelefon. Wohin diese Stimme einen führen wird, ist nicht bekannt und muss mit dem Körper, der sich durch den öffentlichen Raum bewegt, herausgefunden werden. Nur durch das Gehen in die gleiche Richtung, mit der gleichen Gehgeschwindigkeit, wird die Geschichte zugänglich. Diese Erfahrung wurde von manchen Personen mit Papieren als verstörend empfunden. Das unangenehme Gefühl, unabsichtlich in die falsche Richtung gegangen zu sein, wodurch die Tonspur aufhört, entspricht der Alltagserfahrung von Personen ohne Papiere, die immer versuchen, unsichtbar zu bleiben. Als Gestalterin von diesem Interface war es mir ein Anliegen, dies in dem dritten Zeitrahmen zu vermitteln. Das wird deutlich in dem nachstehenden Ausschnitt aus den Aufzeichnungen einer Person,

die der Audiospur, die ein Jahr davor von einer Person ohne Papiere aufgenommen worden war, folgte:

Ich wanderte durch eine graue Gegend und gelangte schließlich zur Polizeistation. Ich bringe den blauen Ring mit dem roten Kreis so in Übereinstimmung, dass die Tonspur anfängt. Eine Stimme mit afrikanischem Akzent erzählt eine Geschichte. Ich schaue die riesige Logo-Skulptur an, die aus dem Gebäude herausragt. Einige Mannschaftswagen und Polizeiautos parken um das Gebäude. Es gibt eine schwebende Plattform für Fahrräder. Der Mann hatte sich unsicher und hoffnungslos gefühlt, wie ich später in der Geschichte erfahre. Er hatte sein Fahrrad auf dieser Plattform abgesperrt. Der Mann erzählt seine Geschichte weiter. Zwei Polizist*innen nähern sich ihm und befragen ihn wegen des Fahrrads. Er wird gefragt, ob er Papiere für das Fahrrad hat. Die zwei Frauen, denen er diese Geschichte erzählt, sind erstaunt und fragen, ob man wirklich Papiere für ein Fahrrad braucht. Die zwei Polizist*innen nehmen den Mann fest, bringen ihn auf die Polizeistation und verifizieren, dass das Fahrrad weder als vermisst noch als gestohlen gemeldet ist. Mit dem Fahrrad ist alles in Ordnung, aber er selbst hat keine Papiere. Das Nächste, was passiert, ist, dass er für sechs Monate ins Gefängnis kommt, wie er den beiden Frauen erzählt. Er lächelt, was die beiden Frauen überrascht. Wahrscheinlich schaut er dieses Gebäude an, ohne es wirklich zu wollen. Das Gebäude mit den senkrecht aufragenden Betonstäben ist gleichgültig gegenüber den Gefühlen des Manns. ‚Ich mag lächeln, aber in meinem Inneren, in meinem Kopf, tut es weh‘, sagt er. Ich versuche mit dem roten Punkt auf dem Bildschirm in Übereinstimmung zu bleiben. Er scheint sich ein wenig zu bewegen. (Arash Ghajarjazi 2016, zitiert nach MESQUITA UND HAMERS 2017: 423)

Anhand dieses Ausschnitts sehen wir, wie das Lesen und Aufführen der Karte und die verschiedenen Zeitrahmen sich in der Erfahrung der zuhörenden Person überlagern. Wir sehen weiters, dass Navigation in diesem Fallbeispiel verschiedene Ebenen hat und im dritten Zeitrahmen die Navigation eine Verbindung aus ursprünglicher Erzählung/Führung, der Datei im Tonarchiv und dem Mobiltelefon wird. Diese Komplexität ist notwendig, um Unsicherheit hervorzurufen und zeigt den Mehrwert von Designforschung an der Schnittstelle zwischen dem Physischen, dem Technologischen und dem Soziopolitischen. Die Personen, die in diesem Fallbeispiel handeln, erzählen und zuhören, greifen ineinander wie Zahnräder und erzeugen eine komplexe Performance, die unterschiedliche Arten von Ermächtigung umfasst.

Personen mit Papiere hatten die Legende mit den Begriffen am Tag vor dem Workshop erstellt. Im Dialog mit Personen ohne Papier konnten sie dann mehr

über ihre eigenen Vorannahmen herausfinden. Sie erfuhren, ob die von ihnen ausgewählten Gefühle jenen von Personen ohne Papiere in ihrem Alltagserleben entsprachen und wie diese Begriffe in ihrem Kontext und ihrer Kultur interpretiert wurden. Während des Kartografierens wurden die Begriffe der Legende verhandelt und befragt. Diese Begriffe fungierten als Scharnier zwischen Personen ohne Papiere und Personen mit Papieren.

Im Lauf des Workshops fand ich auch heraus, wie wichtig es ist, das Navigationswerkzeug in der Hand zu halten. Vor dem Aufbruch zum gemeinsamen Gehen, erklärte ich, wie die Smartphones für das Kartografieren verwendet werden. Ich fokussierte dabei auf die Personen mit Papieren. Während ich die Anweisungen für die App durchging, fand ich heraus, dass nur wenige sich mit ihrem Smartphone wirklich gut auskannten. Nach einer chaotischen Vormittagssitzung, in der nur wenige Personen mit Papieren die App wirklich zum Laufen brachten, nahmen einige der Personen ohne Papiere ihre Mobiltelefone aus den Taschen und begannen, die App zu verwenden. Nun wandte ich ihnen meine Aufmerksamkeit zu, als ich die Erklärungen gab. Nach dem Ende der Einführung, waren es in den meisten Fällen die Personen ohne Papiere die die Navigation in der Hand hatten. Ich hatte eindeutig unterschätzt, welche Ermächtigung davon ausgeht, das Werkzeug in der Hand zu haben und darüber zu bestimmen.

Am Tag des Workshops konnten Personen mit Papieren unterschiedliche Bedeutungen und Assoziationen mit öffentlichen Orten in der Stadt kennen lernen, die ihnen eigentlich vertraut waren. Einige, mit denen ich Monate nach dem Workshop gesprochen habe, erzählten mir, dass der Workshop einen nachhaltigen Eindruck bei ihnen hinterlassen hat, da einige Orte, an denen sie regelmäßig vorbeigehen, nun mit diesen Erzählungen verbunden sind. Das veränderte ihre Sicht auf diese Orte. Nach dem Workshop-Tag sind die Erzählungen latent in der öffentlichen Sphäre der Stadt vorhanden. Das körperbasierte Reenactment der Schritte einer anderen Person und der aufgezeichneten Worte sind eine situierte und wortwörtlich geerdete Art und Weise des Wissenstransfers. Verstehen ist intersubjektiv. Ich bin derselben Ansicht wie die Medientheoretikerin Nanna Verhoeff, die davon ausgeht, dass interaktive Navigation prozesshaft und experimentell ist und auf kreative Art und Weise Raum liest und produziert (VERHOEFF 2012). Im Fall der Tonspur, dient das Mobiltelefon als Navigationsgerät, das die Richtung angibt. Im Fall des gemeinsamen Spaziergangs ist es weniger die Technologie und viel mehr die Person ohne Papiere, die die Navigation vorgibt. Wohin die Person ihre Gäst*in bringt war auch mitbestimmt durch die Begriffe der Legende und das gemeinsame Gespräch.

Mit diesem Workshop und der Karten-App versuchte ich zu zeigen, wie Kartografieren als Designforschungsstrategie verwendet werden kann, um Forschen und transformatives Handeln miteinander zu verbinden. Ich behaupte, dass Methoden

wie diese vor allem für Raumgestalter*innen und Designforscher*innen, die im öffentlichen Raum (Kontext) arbeiten, von Interesse sind als Form von Weltgestaltung (worlding), um neue urbane Dramaturgien zu eröffnen, die nicht als vorgegebenes Skript choreografiert sind. In diesem Fall war es nicht die Designer*in, die ein Anliegen repräsentierte (wie es oft in der traditionellen Designpraxis wie der Kartografie der Fall ist). Die Rolle der Designer*in veränderte sich hin zur Gestaltung von Möglichkeiten, sodass andere ihre Anliegen repräsentieren konnten. Und, in diesem Fall, eröffnete das Kartografieren auch viele neue und unerwartete Richtungen.

Der Text wurde von Elke Krasny aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt.

BUENO DE MESQUITA, NAOMI. *Digital Performative Mapping*. Dissertation KU Leuven. Leuven: 2022, <https://lirias.kuleuven.be/handle/20.500.12942/690216>, 30.07.2023.

BUENO DE MESQUITA, NAOMI. „Performative mapping as a case of inter-facing between citizens and undocumented immigrants.“ In David Hamers et al (Hg.). *Trading Places: Practices of Public Participation in Art and Design Research*. Barcelona 2017: 45–57.

BUENO DE MESQUITA, NAOMI, ANONYMOUS CARTOGRAPHERS and IVAN FUCIÑOS CALLE. „Mapping Invisibility.“ 2015. <https://performativemapping.net/outofstate/reality>, 30.07.2023.

BUENO DE MESQUITA, NAOMI und DAVID HAMERS. „Mapping Invisibility.“ In: *Proceedings of the 3rd Biennial Research Through Design Conference*. Edinburgh 2017: 423–437. <https://doi.10.6084/m9.figshare.4747015>, 30.07.2023.

GOVERNMENT OF THE NETHERLANDS. „Estimates of numbers of illegal immigrants show downwards trend.“ 16. Dezember 2020. <https://www.government.nl/latest/news/2020/12/16/estimates-of-numbers-of-illegal-immigrants-show-downwards-trend>, 30.07.2023.

VERHOEFF, NANNA. *Mobile screens. The visual regime of navigation*. Amsterdam 2012.

Naomi Bueno de Mesquita ist Designforscherin an der Schnittstelle von Design, Anthropologie und Philosophie mit Fokus auf Verkörperung und neue Technologien. Als Professorin für Design und soziale Gerechtigkeit an der Design Academy Eindhoven leitet sie das Social Justice Lab, eine Forschungsplattform, die strukturell die Rolle von Design für eine faire, gerechte und diskriminierungsfreie Gesellschaft überdenkt. Sie lehrt an der Elisava School of Design and Engineering in Barcelona im Masterstudiengang Soziales Design, Fürsorge und Gemeinwohl.

Zuhören organisieren. Über die Praxis der Stadtdramaturgie am Schauspiel Dortmund

Julia Wissert im Gespräch mit Megha Kono-Patel

Auf der Konferenz *Überschreiten und Übereignen. Urbane Dramaturgien, kuratorische Praxen, erweiterte Räume* sprach Megha Kono-Patel in ihrem Vortrag *Imaginationen einer Stadt* über grundlegende Fragen ihrer Arbeit als Stadtdramaturgin des Schauspiel Dortmund. Das folgende Gespräch zwischen Megha Kono-Patel und der Intendantin Julia Wissert stellt eine Erweiterung der Fragestellungen des Vortrags dar. Es ist im April 2022 im Theateralltag bei einem Getränk entstanden.

Die Stadtdramaturgie bildet ein neues Berufsfeld in der deutschsprachigen Theaterlandschaft. Sie wurde mit dem Start der Intendanz von Julia Wissert 2020 am Schauspiel Dortmund etabliert und hat sich dort in den letzten Jahren zu einem elementaren Teil der Abteilung Dramaturgie+ (bestehend aus Stadtdramaturgie, Produktionsdramaturgie und Theatervermittlung) entwickelt. Das Schauspiel Dortmund stellt mit der Stadtdramaturgie die Frage „Was hat das mit mir zu tun?“ und wagt eine neue Praxis, einen neuen Blick auf sich selbst, aber vor allem einen neuen Blick auf die Stadt. Die Stadtdramaturgie ermöglicht durch neue Formate den Zugang von Menschen, die Theater nicht kennen, in die traditionelle Praxis der Theaterarbeit. Sie macht Stimmen aus der Stadt hörbar, und nimmt diese ernst, indem sie erfahrungsbasierte Räume schafft, die die Möglichkeit bieten, das Schauspiel Dortmund und das Programm kritisch zu hinterfragen, es mit zu entwickeln oder ganz anders zu denken. Die Stadtdramaturgie ist die Schnittstelle des Theaters zur Stadt und bearbeitet das Theater als einen ‚Verunmöglichungsort‘ durch

Beziehungsarbeit zu Akteur*innen außerhalb des Theaters. Die Stadtdramaturgie holt das Schauspiel Dortmund aus der Anonymität, gibt diesem ein Gesicht und macht gleichzeitig als Plattform der Stadt lokale Akteur*innen sichtbar, hörbar und wahrnehmbar. M.K.-P.

JULIA WISSERT: Hallo Megha.

MEGHA KONO-PATEL: Hallo Julia.

J.W.: Ich freue mich, heute mit dir sprechen zu dürfen und dir Fragen darüber zu stellen, was deiner Meinung nach die Herausforderungen einer Stadtdramaturgie in einem Stadttheater sind. Wo soll ich anfangen? Vielleicht bei dem Zusammenhang von Stadtdramaturgie und Ökonomie. Widerspricht sich der Ansatz der Stadtdramaturgie mit den derzeit allgegenwärtigen Forderungen, die Theater (wieder) voll zu bekommen?

M.K.-P.: Am Anfang wird oft gefragt: Was macht die Stadtdramaturgie eigentlich? Wie viele Leute kommen durch die Formate, die die Stadtdramaturgie konzipiert? Denn wenn viele Leute kommen, dann, so die Logik, ist die Qualität gesichert. Also über die Quantität der Anwesenden wird die Qualität gemessen. Das Komplexe und Nicht-Direkt-Messbare aber ist, Vertrauen zu schaffen in Beziehungen mit Akteur*innen der Stadt, seien es lokale Künstler*innen oder andere Orte, an denen künstlerisches Programm stattfindet — die jedoch finanziell anders aufgestellt sind als ein Stadttheater. Es gibt eine Angst vor Ausbeutung oder Ausnutzung, die Angst, dass der eigene Ort oder die eigene Kunst von der großen Institution Theater aufgesogen und nur für deren Legitimation nutzbar gemacht werden. Das führt dazu, dass sehr viel Bildungs- und Beziehungsarbeit geleistet werden muss. Ist diese jedoch einmal angefangen, können Projekte wie zum Beispiel das *Dortmund Goes Black Festival*, das mit den Akteur*innen gemeinsam kuratiert wird, gut funktionieren.

J.W.: Diese Arbeit ist nicht messbar, bzw. wird in der Logik der Institutionen als nicht messenswert erachtet.

M.K.-P.: Ein Stadttheater setzt Messbarkeit voraus. Auslastung, Einnahmen. Leider. Sobald Drittmittel dazu kommen, potenziert sich das. Es muss nachgewiesen werden, dass das geförderte Projekt möglichst viel Impact hat. Die Frage ist jedoch, welche Parameter des Messens es gibt. Können die Parameter der Messung infrage gestellt werden? Stimmt es, dass wenn so und so viele Menschen gekommen sind, um ein Programm wahrzunehmen, es erfolgreich ist? Und was bedeutet Erfolg eigentlich? Dass das Schauspiel auf Institutionen oder Akteur*innen zugeht oder mit lokalen Kulturorten in Kooperation geht, ist meines Erachtens eine erfolgreiche

Auseinandersetzung. Dass immer alle zu uns kommen, muss nicht zwangsläufig Erfolg sein. Für uns ist erfolgreich, wenn wir die Programme, die Kooperationspartner haben, durch die Infrastruktur, die wir haben, sichtbar machen. Gleichzeitig muss dabei beachtet werden, dass diese Orte und ihre Programme nicht eingenommen werden. Andererseits ist es nicht möglich, innerhalb der neoliberalen Logik nicht über Erfolg zu reden oder zu denken.

J.W.: Das heißt, wir brauchen neue Parameter der Messbarkeit. Wir brauchen mehr Zeit, um nachhaltige Verbindungen zu schaffen. Wir brauchen Zeit für Beziehungsarbeit und diese muss als Arbeit anerkannt werden.

M.K.-P.: Es ist extrem wichtig, an dieser Stelle über Anerkennung zu sprechen. Zum Beispiel das Format *Im Gespräch mit...*, das an unterschiedlichen Orten im Stadtraum oder am Schauspiel stattfindet. Die Idee dahinter war, dass die Denker*innen, Aktivist*innen, Künstler*innen und Autor*innen, deren Wissen in die Konzeption der Stadtdramaturgie geflossen ist, nicht unsichtbar bleiben sollen. Diese Akteur*innen sind nicht nur im Feld ihrer Profession große Namen, sondern verbinden ihre professionelle Praxis mit persönlichen Anliegen, die sich historisch, politisch und ideologiekritisch lesen lassen. Deshalb lädt das Schauspiel sie ein, und bringt sie in ein Gespräch mit Akteur*innen mit ähnlichem Arbeitsansatz und/oder Denkansatz aus dem Ruhrgebiet. Ausgangspunkt für das Gespräch bildet ein mitgebrachter Text zu einem übergeordneten Thema. Der Text wird zum Auftakt des Abends von Ensemblemitgliedern des Schauspiels für das Publikum gelesen. Wir hatten zum Beispiel Prof. Dr. Nikita Dhawan, Miriam Ibrahim, Dr. Pinar Tuzcu und Reyhan Şahin zu Gast im Taranta Babu, das Buchhandlung, Café und Veranstaltungsort zugleich ist. Dr. Noa K. Ha und Naomi Hennor waren im Rekorder II, einem Kunst- und Kulturort in der Dortmunder Nordstadt zu Besuch und Dr. Belinda Kazeem-Kamiński und Cate Lartey sind im Chancen-Café 103 – einem Nachbarschaftstreff, ins Gespräch gekommen. Es sind immer wahnsinnig wertschätzende Gespräche entstanden.

Die Kooperation ist wichtig, weil der Blick der Kooperationsorte mit ihren regelmäßigen Gäst*innen sich vom bisherigen Publikum des Schauspiels unterscheiden kann. Und Ziel muss es ja nicht sein, dass möglichst viele zum Schauspiel kommen, sondern kann eben auch sein, dass Gedanken und Auseinandersetzungen des Schauspiels mit möglichst vielen Menschen geteilt werden. Also auch an anderen Orten. Um zurück zur Ökonomie zu kommen: die Zusammenarbeit ist ein Versuch, Ressourcen des Schauspiel Dortmund auf andere Institutionen zu übertragen. Wir wollen wertschätzen, ohne plakativ zu sein. Sonst wäre es wieder eine Imagination von Stadt. Und auf der anderen Seite Imagination vom Schauspiel.

J.W.: Das heißt, es gibt eine sichtbare Agenda – künstlerisches Programm zu entwickeln – und eine unsichtbare Agenda – durch Marginalisierung verhinderte Künstler*innen ans Haus zu bringen. Ich denke, es ist wichtig diese Arbeitsweise als eine besondere herauszustellen.

M.K.-P.: Ja. Es braucht eine Markierung der Stadtdramaturgie. Diese Herausstellung ist wichtig aufzuzeigen, weil sichtbar eine Stelle geschaffen wurde. Die meisten Häuser sprechen von Veränderung oder gehen in den Stadtraum, bei gleichzeitiger Abwertung von Theatervermittlung als keiner künstlerisch wertvollen Arbeit, sondern einer vermittelnden, sozialen Arbeit, die von Kunst getrennt wird. Dadurch setzt Stadtdramaturgie allein schon durch den Titel eine andere Perspektive in den Raum. Auf der anderen Seite würde ich auch sagen, es ist überhaupt nicht wichtig für lokale Akteur*innen, dass wir eine Stadtdramaturgie haben, weil es kompliziert ist. Dramaturgie ist nicht fassbar für Menschen, die sich nicht mit den Theaterstrukturen auskennen und Stadtdramaturgie deshalb nur interessant für Menschen vom Fach.

J.W.: Ist es nicht beides? Vor- und Nachteil gleichzeitig?

M.K.-P.: Da gibt es zwei Varianten. Auf der einen Seite ist es manchmal gut, bei marginalisierten Akteur*innen, mit denen ich spreche, zu sagen, ich bin einfach Megha und ich komme vom Schauspiel. Das kann empowern. Ich bin dann nicht die Person, die jetzt irgendwelche Leute eintreibt, sondern meine Arbeit ist es, dramaturgisch mit Künstler*innen zu kollaborieren, die nicht direkt am Theater arbeiten. So ist meine Definition davon. Auf der anderen Seite ist Markierung notwendig, damit ich in *weißen* Räumen einfach mehr gehört werde. Ich bin in einer Position, die künstlerische Programme und nicht partizipative Projekte erstellt. Die Stadtdramaturgie arbeitet künstlerisch, und durch ihre machtkritische Arbeitsweise wird niemandem Teilhabe oder Partizipation ermöglicht, an dem was eh schon da ist und entschieden wurde, sondern der künstlerische Ansatz ist die bezahlte gemeinschaftliche Entwicklung von Programm. Dadurch schafft man sich Agency. Urbane Dramaturgie oder Stadtdramaturgie bedeutet für mich Sichtbarmachung von Perspektiven außerhalb des Theaters, die aber Kunst produzieren und dabei auch die Reflexion darüber, was überhaupt Kunst ist.

J.W.: Welche Schritte gehst du in deiner Praxis, um einzuladen?

M.K.-P.: Mit der Perspektive, dass die Stadtdramaturgie für die Sichtbarmachung künstlerischer Perspektiven im urbanen Raum verantwortlich ist, stellt sich die Frage, wie die Verbindung bzw. der Dialog zwischen Personen und Institution hergestellt werden kann. Tatsache ist, es gibt nicht eine Stadt, sondern verschiedene

imaginierte Zielgruppen. Es gibt öffentliche Räume, in denen konsumiert werden kann. Das sind Räume, die geordnet sind anhand von Race, Class, Gender. Die Frage ist, was bedeutet es eigentlich, ein Programm zu schaffen, das Erfahrungswissen aus Race, Class, Gender in der privilegierten Perspektive ansiedelt, dieses aber gleichzeitig nicht thematisiert.

Tundé Adefioye, City Dramaturge am KVS (Koninklijke Vlaamse Schouwburg) in Brüssel beruft sich für seine Praxis stets auf das Wissen Schwarzer Feminist*innen (vgl. ADEFIOYE 2018, 2019, 2020). Das ist ein wichtiges Wissen, um anzudocken. Alles was wir hier besprechen gibt es schon, bloß über Selflove, Selfcare, Widerstand zu sprechen an *weißen* Institutionen widerspricht der auf Produktivität angelegten Logik.

J.W.: Das heißt, dich interessiert nicht, Zugänge zur Institution zu schaffen, dich interessiert, die Irritation von Erwartungen?

M.K.-P.: Vielleicht ist die Sorge, wie das Theater offener werden kann, gar nicht unsere Aufgabe als Stadtdramaturgie. Deshalb ist die Kritik an der neoliberalen, kapitalistischen Perspektive von Bedeutung, weil sie sich die Frage stellt, ob es wichtig ist, dass Menschen sich mit alternativen Geschichtserzählungen identifizieren oder sich gesehen fühlen. Hier ist der künstlerische Ansatz zu sagen, invol-

Abb. 1

Julia Wissert beim *Dortmund Goes Black*, 2023

Foto: Adriano Vannini.



vierte Künstler*innen identifizieren sich mit dem Prozess und den Verhandlungen während der Kuration, wie zum Beispiel des *Dortmund goes Black* Festival. So wird der Moment der Identifikation, der grundlegend ist am Theater, hergestellt. Das kann quantitativ schlecht bemessen werden.

J.W.: Das heißt, du rufst das Ende der Förderlogik aus, innerhalb derer die Häuser immer schauen müssen, wie viele Menschen kommen. Beziehungsweise, die Architektur, die immer leerer wird, braucht eine neue Legitimation. Was bedeutet das für die Menschen, die in den Häusern arbeiten?

M.K.-P.: Na ja, Mut zur qualitativen Bemessung von Erfolg. Wenn alle im Haus Arbeitende Einladende sind, dann übernehmen alle die Verantwortung für die Gäst*innen. Das könnte auf jeden Fall für unsere Festivals (Feministisches Festival, *Dortmund goes Black*, Queer Festival) ausprobiert werden. Kolleg*innen werden über ihre eigentliche Beschäftigung hinaus zu Mentor*innen. Wir schaffen Tandems zwischen Mitarbeitenden im Haus und Gäst*innen, die zu uns kommen. Dann glaube ich, würde es ein anderes Gefühl von Verbindung und Verantwortung geben. Wenn wir dieses Tandem eingehen, würde sich die Frage stellen, was ich in meiner Art und Weise, wie ich Gastgeber*in sein will, verändern muss, damit sich meine Gäst*innen wohlfühlen? Und ich glaube, das ist eine gute Basis, um dann weiterzusprechen, wie das Haus in fünf Jahren aussehen kann. Wenn marginalisierte Künstler*innen, die das Wissen haben und in der Kunstszene arbeiten, kommen können und sich bei uns besonders wohlfühlen, dann haben wir einen Erfolg. Der nächste Schritt wäre, diejenigen zu uns einzuladen, die gar nicht an uns interessiert sind. Das können Studierende, Senior*innen, Schwangere oder alle möglichen Zielgruppen sein. Wenn es eine programmatische Verbindung zu dem Erfahrungswissen dieser Menschen gäbe, könnten Identifikationsmomente zustande kommen. Das wäre eine Form von Wertschätzung.

J.W.: Reduzierst du damit nicht auf Offensichtliches? Mir stellen sich hier drei Fragen: Wie kann man herausfinden, was Publikum sehen möchte? Wie kann Feedback mit Publikum passieren, was auch immer Publikum bedeutet? Und wie wird herausgefunden, welche (auch thematischen) Interessen mehr zählen, die der Dramaturgie oder die der Künstler*innen. Weil beide Interessen haben.

M.K.-P.: Folglich kommst du nicht heraus aus der Logik der Messbarkeit, der Einteilung und der Eindeutigkeit. Aus stadtdramaturgischer Perspektive gibt es genau dieses Spannungsverhältnis zwischen Stadt-Intendanz und Stadt-Beirat. Es können Menschen sagen, das verstehe ich, das verstehe ich nicht, das finde ich doof oder das könnte man anders machen oder so, aber wie wichtig ist das, wenn es ein Anliegen gibt? Das ist eigentlich der Turning Point. Also was ist das Anliegen der

Künstler*innen, wenn es sich um diesen Essentialismus handelt. Es wird essentialistisch, wenn es definitiv wird oder wenn es darum geht, sich zu identifizieren. Es gibt immer wieder Möglichkeiten, sich zu identifizieren. Zum Beispiel, wenn wir über Adoption sprechen, sprechen wir eigentlich immer über die Perspektive von Erwachsenen, die ein Kind adoptiert haben, das sichtbar different ist. Aber es gibt ganz viele verschiedene Perspektiven. Es gibt Perspektiven, wo privilegierte national Zugehörige, erwachsene Geflüchtete adoptieren, damit sie bleiben können. Oder es gibt Situationen, in denen reiche Menschen sich adoptieren lassen von Leuten mit Adelstiteln, um an diesen Titel ranzukommen. Das sind auch Formen der Adoption. Und dann kann man weiter gucken, was bedeutet das im Kern? Das ist zum Beispiel Operation Memory, dem Künstler*innenkollektiv in Residenz, sehr gut gelungen, dass von vornherein klar war, es geht überhaupt nicht um Frausein bei ihrer Produktion *Cherchez la Femme*. Es geht auch nicht um Feminismus und es gibt überhaupt keine politische Agenda dahinter. Es ist keine Identifikation ohne Einschränkung dahinter, sondern es ist eine Suche nach etwas, was mit uns allen zu tun hat. Wir alle wissen davon und gleichzeitig ist es etwas bewusst Unbewusstes. Dann wird es nicht mehr essentialistisch, wenn man nicht sagt, ich bin jetzt diese eine und deshalb ist dieses und jenes definitiv, sondern es sind viele Perspektiven auf dasselbe da. Und trotzdem ist alles verbunden mit einem Anliegen derer, die es inszenieren.

J.W.: Wie moderierst du die Reflexion, über die du sprichst? Wie gestaltest du Räume, damit diese Form der professionellen Ambivalenz besprechbar wird?

M.K.-P.: Die Frage ist, wie viel Raum gibt es, um sich selbst diese Fragen zu stellen? Also wie viel Raum gibt es auch in einer Probe, die ja bedeutet, probieren, offen miteinander sprechen. Dann wäre die Aufgabe der Dramaturgie nämlich Moderation und Empowerment. Begegnung auf professioneller Ebene im Grunde, die damit zusammenhängt, dass die Räume, die es eigentlich bräuchte, noch nicht da sind.

J.W.: Das, was aus der Erfahrung mit Operation Memory beschrieben wurde, würde noch mehr für ein Kollektiv sprechen. Wenn du zehn Jahre zusammenarbeitest oder wenn du fünf Jahre weißt, wir sind jetzt zusammen und wir bleiben zusammen, dann haben wir uns für uns entschieden. Ich glaube, wenn du ans Stadttheater kommst, entscheidest du dich auch für ein Haus. Eine Festanstellung. Sicherheit. In einem Kollektiv würde ich sagen, du entscheidest dich füreinander und für das, wie du miteinander arbeitest oder auf Themen.

M.K.-P.: Es gibt eine Suche danach was die Arbeitsweise ist, die mich interessiert. Auch ein Kollektiv kann super toxisch sein, jede Beziehung kann toxisch sein. Im

Zentrum liegt meiner Meinung nach, welchen Stellenwert Wertschätzung hat und gleichzeitig welche Selbstreflexionen Individuen erreicht haben. Das ist die Basis von machtkritischem Arbeiten. Also wie oben beispielhaft beschrieben, bei dem Thema Adoption nicht direkt an das Normative zu denken, an das Allererste, erstmal Vertrauteste. Sondern zu fragen, was es für andere Perspektiven gibt, die im Raum nicht vertreten sind. Oft gehen wir davon aus, dass wir dasselbe meinen, wenn wir über bestimmte Themen sprechen und bestimmte Begriffe benutzen. Wie bei ‚Adoption‘, oder ‚Familie‘ oder auch ‚Feminismus‘. Und dann gehen die Auseinandersetzungen nicht in die Tiefe oder Komplexität. Es müsste erst einmal

Abb. 2
Dortmund Goes Black, 2023
Foto: Adriano Vannini.



möglich sein, offen darüber zu sprechen, was die einzelnen Menschen, die an einem Prozess beteiligt sind, mit ihren unterschiedlichen Erfahrungen und Perspektiven eigentlich meinen, wenn sie miteinander sprechen. Und nicht immer gleich davon ausgehen, dass alle dasselbe meinen. Ich glaube, wenn das üblich werden würde, dann gäbe es die Möglichkeit, dass alle möglichen Perspektiven reinkommen und Wertschätzung erfahren, weil sie in ihrer Widersprüchlichkeit da sein dürfen. Ich glaube, das sind Prozesse, in denen man sagen kann, wir wollen nicht nur für die Bühne oder für das Publikum irritieren, sondern irritieren uns selbst auch immer wieder. Das empfinde ich als einen sehr interessanten oder sehr produktiven Prozess. Dafür gibt es nicht genug Räume, weil wir immer in Richtung Publikum und Endprodukt denken. Dr. Belinda Kazeem-Kaminski hat gesagt, sie macht das nicht für Publikum und auch nicht für sich, sondern für sie ist wichtig, dass die, die beteiligt waren in der Entwicklung, den Output mögen. Sie geht davon aus, dass der Prozess wichtig ist und die Kolleg*innen, die mit ihr zusammenarbeiten, sich gut fühlen mit der Arbeit. Das ist erst mal eine Basis.

J.W.: Jetzt hast du über den Prozess als eine Strategie gesprochen, von der Wertschätzung als einer weiteren. Gibt es noch andere, die du erwähnen würdest, für das Arbeiten in der Institution?

M.K.-P.: Hol dir die Menschen ins Team, die dir guttun. Das ist die Basis, von der aus du überhaupt kreativ sein kannst. Wen lädst du ein, damit du nicht erklären musst, warum du das machst, was du machst. Je sicherer du bist, um so flexibler kannst du sein in der Arbeit. Es gibt diesen Unterschied zwischen Flexibilität und Improvisation. Mit Improvisation rettest du das, was nicht funktioniert. Aber Flexibilität bedeutet, du bist so sicher bist mit deiner Perspektive, dass du aushältst, dass während der Arbeit etwas hin- und hergeschoben, hoch- und runtergezogen wird, weil du die Essenz nicht aus den Augen verlierst.

J.W.: Das ist eine grundsätzliche Frage: wird Kunst gemacht oder Kunst produziert? Alles, was produziert ist, muss verkauft werden und alles, was gemacht wird, ist zum Selbstzweck da.

M.K.-P.: Das passt für mich zum Titel dieser Konferenz: *Überschreiten und Über-eignen*. Also nimmt man das künstlerische Produkt, eignet sich bestimmte Dinge an, die für bestimmte Diskurse catchy sind, um es gut verkaufen zu können? Oder überschreitet man damit etwas? Generell würde ich überlegen, was es genau ist, was mich in ein Theater bringt? Wo müsste es denn stattfinden, damit ich mir das angucke? Aber auch zu verstehen, dass am Theater unter Zeitdruck gearbeitet wird. Zu verstehen, wie viele Menschen in so einer Produktion involviert sind. Ich hatte gestern mit dem Babysitter meiner Kinder das Gespräch zum Thema.

30 Kolleg*innen der Technik und den Abteilungen sind beteiligt, weil sie das Bühnenbild bauen, eine Person koordiniert, gibt in Auftrag, die Kostüme werden genäht, sie werden angepasst. Es wird geschminkt, es wird angezogen. Dann gibt es super viele Gewerke, die die Bühne besetzen, sie abtragen, putzen und alles Mögliche. Das sind so viele Menschen, die von einer Regieentscheidung abhängig sind. Es ist vielen gar nicht bewusst, wie viele dieser Kolleg*innen an einer Arbeit am Theater beteiligt sind. Da habe ich das Gefühl, die Beziehung wäre ehrlicher, wenn transparent wäre, unter welchen Voraussetzungen wir uns begegnen.

J.W.: Megha, ich würde gerne zur Frage der Auswahl kommen. Ein Thema, über das wir oft in der Dramaturgie sprechen. Du hast die Idee der Open Calls eingebracht und umgesetzt, um der Frage der Auswahl durch die Dramaturgie zu begegnen. Trotzdem ...

M.K.-P.: Es wird immer etwas ausgewählt. Überall, wo es eine Auswahl gibt, wird was Anderes ausgeschlossen. Überall, wo Auswahl passiert, muss es Gründe der Auswahl geben. Da kommt so was wie eine Hidden Agenda ins Spiel, die eine super wichtige Praxis ist. Also zu wissen, warum ich als Stadtdramaturgin etwas mache und es dann in einer Sprache kommuniziere, die eine Wertschätzung schafft. Weil in offiziellen Reihen, in mehrheitlichen Diskursen, so etwas wie Selfcare keine Anerkennung bekommt. Anerkennung bekommt das, was glänzend, laut, groß ist. Anerkennung bekommt das, was Aufmerksamkeit bekommt. Nicht nur unbedingt nach außen hin, sondern auch in das Haus hinein. Wie kommuniziere ich etwas, damit die Person, wenn sie kommt, anerkannt wird oder als Künstler*in angesehen wird? In Zeiten der Veränderung kann die Dramaturgie eine Pufferzone des Aushaltens werden. Eine Plattform. Dafür braucht es eine klare Richtung. Wo soll das Haus hingehen? Deshalb spreche ich so viel über Beziehungen, weil klar sein muss, dass dieser Weg begangen wird. Es kann darauf vertraut werden, dass dieses Ziel verstanden wurde. Wenn das passiert, dann ist eine Kommunikation nach außen ziemlich einfach, weil man sich darauf konzentriert, was zu tun ist.

J.W.: Ich könnte noch ewig mit dir sprechen. Aber ich denke wir müssen zu einem Ende kommen. Der zweite Tee ist auch schon fast leer. Wie würdest du deine Arbeit zusammenfassen?

M.K.-P.: Es ist das Zuhören, das Beziehungen aufbauen, das Aufsuchen, das Wertschätzen, das Verbindungen stiften, das Organisieren.

J.W.: Vielen Dank.

M.K.-P.: Danke dir.

ADEFIOYE, TUNDÉ. „A Critical Ten Point Plan to Creating Professional Sectors that Reflect Society“. Keynote auf dem IETM Plenary Meeting 2018 in Porto, 22.05.2018, publiziert unter: <https://www.ietm.org/en/resources/articles/ietm-porto-keynote-speech-a-critical-ten-point-plan-to-creating-professional>, 11.08.2023.

ADEFIOYE, TUNDÉ. „Urban Dramaturgy: Old Tools Greater Than New Masters Does Not Equal New Futures“. Keynote auf der ETC International Theatre Conference *Our stage: New Forms of Participatory Theatre*, Dresden 23.–26.09.2019, Mitschnitt des Vortrags unter: <https://www.youtube.com/watch?v=CuPJe1HOAvU>, 11.08.2023. Siehe auch: <https://www.europeantheatre.eu/publication/old-tools-greater-than-new-masters-does-not-equal-new-futures-tunde-adebioye>, 11.08.2023.

ADEFIOYE, TUNDÉ und KRISTIN ROGGHE. „City Dramaturgs: What we do“. Vortrag und Talk im Rahmen der Tagung *COMM ON – Allies, Activists and Alternatives in European Theatre* der Dramaturgischen Gesellschaft, Gent 06.–09.–02.2020, Mitschnitt unter: <https://dramaturgische-gesellschaft.de/blog/city-dramaturgs-what-we-do/>, 11.08.2023.

Megha Kono-Patel hat in Heidelberg Literatur- und Bildungswissenschaft studiert. Sie arbeitet kuratorisch, künstlerisch, pädagogisch, dramaturgisch, organisatorisch und lehrend. Kono-Patel war als Stadtdramaturgin am Schauspiel Dortmund tätig und leitete mit Julia Wissert das Projekt *Dortmund goes Black*. Sie erprobt Arbeitsansätze machtkritischer Netzwerkarbeit und Kuratieren als gemeinschaftliche Praxis und ist Teil des *curl.collective*, das an einer Plattform für Künstler*innen und Kulturschaffende of Color in Dortmund arbeitet.

Julia Wissert ist seit 2020 Intendantin des Schauspiel Dortmund. 1984 geboren, war sie bei ihrer Ernennung 2019 nicht nur die jüngste deutsche Intendantin, sondern auch die erste Schwarze Person in dieser Position. Sie arbeitet als freie Regisseurin u.a. am Gorki Theater Berlin, Schauspiel Hannover, Schauspielhaus Bochum, am Theater Brno sowie am Luzerner Theater. Für ihre Arbeiten wurde sie mit dem Publikumspreis des Körper Studios Junge Regie, dem Preis der Stadt Salzburg und dem Kurt Hübner Preis für Nachwuchsregie ausgezeichnet.

Fake it and make it. Das ~~Schauspielhaus~~ Hotel als künstlerisches, kuratorisches und institutionelles Experiment

Elena Liebenstein und Lucie Ortmann

Miriam, Tariq und ich sitzen im sogenannten Radiostudio, mit Blick auf die Porzellangasse. Der Raum, den wir uns für diese Tage zum Arbeiten ausgesucht haben, ist direkt neben dem Foyer, jetzt der Rezeption. Der Januar ist hell und freundlich und kalt in Wien. Als wir im November für eine Woche Recherche für *Operation Alien Love #2* vor Ort waren, gab es wieder einen Lockdown. Zum Glück ist jetzt alles offen, mal abgesehen von der Sperrstunde um 22 Uhr. Das ist die Normalität Anfang 2022.

Menschen schauen von draußen rein. Was machen die da drin? Ich liebe solche Momente, Verunsicherung im Positiven. Wenn draußen und drinnen miteinander kommunizieren. Wir hängen ein Plakat ins Fenster, Einladung zu individuellen Telefon-Sessions und Karaoke am Samstagabend. Ob die Leute draußen wissen, dass das Schauspielhaus im Moment ein Hotel ist? Was dringt von drinnen nach draußen, und wie dringen die Leute von draußen nach drinnen? Das Echte, die Hotelgäst*innen, ohne die das Ganze hier nicht zum Leben erweckt werden kann, eine Geste bleibt. Ab und zu kommen andere Künstler*innen vorbei, die gerade im Hotel arbeiten. Die Truppe von Arthur Romanowski fragt, ob sie als Putzkolonnen reinkommen und unseren Raum putzen dürfen. Sie filmen das Ganze.

Bei der Eröffnung des Schauspielhaus Hotels bin ich aufgeregt, weil sehr offen ist, was überhaupt passieren wird. Die Einrichtung wird erst am selben Tag fertig. Es ist ein Prozess, den wir, das Team des Schauspielhauses und die anwesenden Künstler*innen, an diesem Tag starten. Ich freue mich, als Miroslava Svobikova — Autorin, bildende Künstlerin und Musikerin, die im Hotel für die gesamte Dauer von fünf Monaten ein Zimmer ‚bezieht‘, es nutzen und bespielen wird — die Schauspielerin Clara Liepsch und mich fragt, ob wir alle drei die Goldanzüge tragen. Clara und ich hatten an ihrer Performance für die Kamera *FRUCHT-WASSER. ein veganes mysterienspiel. a vegan massaker* mitgewirkt, das Video wird an dem Abend gezeigt. Wir tragen die goldenen Ganzkörperanzüge und fühlen uns, trotz der offensichtlich viel größeren Exponierung, sicher. Wir bewegen uns als Performerinnen quasi aus der Projektion heraus, als Satelliten oder lange Fangarme von Miroslavas künstlerischer Arbeit durch das neu eröffnete Hotel.

Zwei Monate später trage ich zum ersten Mal den Schauspielhaus Hotel-Bademantel, der zur Grundausstattung der Zimmer gehört. Demian, Mareike, Katrin und ich haben als Teil unseres Reenactment-Projekts *Aufstand aus der Küche* eines der Hotelzimmer in ein feministisches Schlaf- und Ruhezimmer verwandelt. In die Bademäntel gehüllt empfangen wir dort Gäst*innen, die bei Eintritt zumindest die Schuhe gegen Hotelschlappen eintauschen müssen. Das Tragen des Bademantels fällt für mich mit einem Zustand der Vertrautheit und des Angekommenseins im Schauspielhaus Hotel zusammen, auch, wenn es sich durch die unterschiedlichen Künstler*innen und Projekte, die es beherbergt, ständig wandelt.

Einmal in der Woche treffen sich alle Beteiligten zum Frühstück. Groß gemeinsam Essen geht zwar wegen Corona nicht, aber Frühstück bedeutet hier in erster Linie Austausch. Austausch darüber, was gerade so passiert, was uns in dieser Woche umtreibt. Wie würden die anderen dieses oder jenes Problem lösen? Wir als eingeladene Künstler*innen sind das Hotelpersonal, wir bereiten alles vor für die Experience der Gäst*innen, so gut wie sich so etwas vorbereiten lässt. Dann ist da das Ensemble des Schauspielhauses, in einer spürbar anderen Rolle als sonst, die künstlerische Leitung als Hoteldirektion. Konkrete Erwartungen gibt es seitens der Direktion kaum an uns, oder doch? Für uns bei OAL ist das ein bisschen unklar und führt innerhalb unserer Gruppe sogar zu Spannungen. Aber die Lust auf das Experiment, auf das sich gegenseitig Anstecken, das

Befruchten mit der Arbeit, sind da. Wir stellen uns gegenseitig vor, was wir so vorhaben — thematisch wissen wir es, aber sonst starten wir mit OAL #2 ohne konkreten Fahrplan in die erste Recherchephase.

Dies ist ein gemeinsam verfasster Text, der einen dialogischen Prozess des Schreibens, der Dokumentation und Wissensgenerierung erprobt. Wir setzen in seinem Verlauf immer wieder neu an und wechseln die Perspektiven.¹ Der Text ist für uns ein offenes Unterfangen, hier und da verzetteln wir uns. Schreibend und im Dialog eruieren wir, wie wir unserer Praxis und durch die Praxis eine Stimme geben können. Wie wir Praxis mit Isabelle Stengers als „a tool for thinking through what is happening“ aufgreifen können (STENGER 2013: 185). Uns inspiriert das Verständnis von Praxen als Werkzeuge im Werden („tools-in-the-making“), das die interdisziplinäre Plattform Parliament of Practices mit Bezug auf Stengers vorgeschlagen hat.² Die Tools werden weitergegeben, können sich verändern und anpassen und je spezifische Arten des Denkens entwickeln. „Through dialogue, we employ our tools as tactics“³: Wir befassen uns mit kollaborativen Werkzeugen im Werden und machen diese gleichzeitig im schriftlichen Dialog produktiv.

Ausgangspunkt und Zentrum unserer Überlegungen bildet der künstlerische Begegnungs- und Experimentierraum Schauspielhaus Hotel, den das Schauspielhaus Wien⁴ von Oktober 2021 bis März 2022, im Kontext der Pandemie und

1 So nehmen wir die Positionen unterschiedlicher Gruppen ein und sprechen für die Künstler*innen von OAL = Tariq Bajwa, Elena Liebenstein, Miriam Coretta Schulte, von *Aufstand aus der Küche* = Mareike Hantschel, Lucie Ortmann, Katrin Ribbe, Demian Wohler, für das künstlerische Leitungsteam des Schauspielhaus Hotels = Giovanna Bolliger, Lilly Busch, Lucie Ortmann, Tomas Schweigen, Stephan Weber oder auch von uns beiden als Dramaturginnenteam am Theater Oberhausen.

2 Zit. nach: <https://crosspollination.space/the-parliament-of-practices/>, 11.08.2023.

3 Zit. nach: Open Call für das e-journal Documenta: Vol. 41, #1: Special Edition: Parliament of Practices, hg.: S:PAM (Studies in Performing Arts & Media), Department of Theatre Studies at Ghent University, <https://documenta.ugent.be/news/17/>, 11.08.2023.

4 Das Schauspielhaus Wien ist ein kleines städtisches Theater, das sich im Keller eines Wohnhauses in der Porzellangasse 19 befindet. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war es zunächst ein Varieté und anschließend bis 1975 ein Kino. Die Geschichte des 1978 von Hans Gratzer gegründeten Theaters ist von künstlerischen und strukturellen Experimenten geprägt — immer wieder auch von neuen und anderen räumlichen Anordnungen des Theatersaals und der Bespielung weiterer Räume wie der Bar/des Restaurants im Nachbarhaus. Der Bühnenraum ist flexibel bespielbar. Der Saal fasst in der Regel maximal 220 Zuschauer*innen. Das Programm reichte unter den verschiedenen Intendanten von Uraufführungen zeitgenössischer Autor*innen zu experimentellem Musiktheater. Unter der künstlerischen Leitung von Tomas Schweigen (2015 bis 2023) lag ein Fokus auf Stückentwicklungen und neuen Genre übergreifenden und multimedialen theatralen Formen.

Theaterschließungen, ausgerichtet hat. Das große, prozessorientierte Projekt des Hauses wurde von einem Team initiiert und organisiert, teilte Ressourcen und Entscheidungsmacht, brachte verschiedene Künstler*innen und Akteur*innen zusammen und war von Besucher*innen nur aktiv begeht- und erschließbar.⁵ Wir waren als Dramaturginnen und Künstlerinnen, als Gastgeberinnen und gleichzeitig Gästinnen am Schauspielhaus Hotel beteiligt.

Die an den Beginn des Textes gesetzten Erinnerungen, Wahrnehmungen und Reflektionen zeigen drei Felder auf, die uns im Folgenden weiter beschäftigen werden: 1) Das Anliegen, eine andere Durchlässigkeit der Institution zu erwirken: Mit einer neuen Benutzer*innenoberfläche versuchte das Schauspielhaus Wien, neue und andere Schnittstellen und Interaktionsmöglichkeiten zwischen Theater, Künstler*innen und Publikum herzustellen. Durch die Form eines fiktiven und gleichzeitig funktionierenden Hotels passierte dies auf eine lustvolle, spielerische Weise. 2) Die fließenden Grenzen zwischen fiktiver Setzung und realem Betrieb: In dem neu entstandenen Möglichkeitsraum des Schauspielhaus Hotels waren Rollen

5 Einen Überblick über das Programm bietet die projekteigene Website des Schauspielhaus Hotels, die unter <https://hotel.schauspielhaus.at/> noch abrufbar ist (11.08.2023). Darüber hinaus: ORTMANN, SCHUSTER, SCHWEIGEN 2023; Andreas Fleck: „First attempt on Schauspielhaus Hotel: A container for professional dilettante entanglements“ und Lilly Busch: „Second attempt on Schauspielhaus Hotel: Dramaturgies of (post-pandemic) assembly.“ In: DELBECKE 2023: 49–62.

Abb. 1

Fassade des Schauspielhaus Hotels,
Blick auf die Rezeption und rechts
durchs Fenster ins Radiostudio

Foto: Tomas Schweigen





Abb. 2
Modell der zweistöckigen Hotel-Anlage
von Giovanna Bolliger und Stephan Weber
Foto: Tomas Schweigen

und Funktionen aller Akteur*innen erstmal undefiniert oder zumindest verunsichert. Zugleich eröffnete die Überlagerung von Theater und Hotel Fragen nach Service, Care-Arbeit und letztlich nach dem Platz der Institution in der Stadt (gesellschaft). 3) Die Änderung von institutionellen Routinen und Aushandlungsprozessen ist machbar, aber mühsam: So aufregend sie sind, auch temporäre Veränderungen produzieren Unsicherheiten, die ausgehalten werden müssen: Denn ab und an kollidieren Wünsche und Vorstellungen mit der tatsächlichen Lage und Praxis.

Mit diesem Text besichtigen wir also den Pilotversuch einer Theaterinstitution, die für einen begrenzten Zeitraum ihre übliche Produktionsstruktur ablöste und variierte. Die drei aufgeworfenen Themenfelder und daran anknüpfende Fragen bilden dabei die Leitplanken. Ausgehend vom Schauspielhaus Hotel teilen wir Beispiele für Projekte, die Rollenzuschreibungen von Künstler*innen und Rezipient*innen weicher/poröser machen.⁶ Die ausgewählten Projekte entwickeln oder modifi-

⁶ Konzepte und Verständnisse von Publikum sind durch veränderte künstlerische und kuratorische Praxen in Bewegung. In vielen zeitgenössischen Projekten bedeutet Publikum sein, beteiligt sein und Begriffe wie Teilnehmer*innen und Nutzer*innen treffen die veränderten und aktiveren Rollen genauer als Zuschauer*innen bzw. Rezipient*innen.

zieren Konzepte des Miteinanders, der Gemeinschaft. Mit gastgebenden, partizipativen Formaten, die an Workshops, Salons, Gesprächsrunden, Karaoke-Sessions und Partys angelegt sind, schaffen sie Räume, die nicht vorrangig ergebnis- und konsumorientiert sind, sondern ein gemeinsames Tun und Erleben initiieren und erforschen. Erarbeitetes Material wird dabei nicht nur gezeigt, sondern immer wieder weitergegeben und gemeinsam zur Anwendung gebracht. Anhand dieser Beispiele fokussieren wir uns schließlich auf neue Aufgaben und Funktionen, die diese potentiell machtkritischen Praxen innerhalb künstlerisch-kuratorischer und organisatorischer Prozesse erfordern — insbesondere im Hinblick auf (unsere) dramaturgische Praxis. Über das Schauspielhaus Wien hinaus untersuchen wir: Welche Entwicklungen werden ersichtlich? Wo zeichnet sich aktuell ein neues Verhältnis von Künstler*innen und Publikum ab? Welche Bedeutung kommt Beteiligung und Kreativität hierbei zu? Und wie können Fiktion und Realität ineinandergreifen, denken wir an zukünftige Institutionen?

PORÖSE INSTITUTION, DURCHLÄSSIGE ARBEITSPROZESSE: NEUE UND ANDERE SCHNITTSTELLEN UND INTERAKTIONSMÖGLICHKEITEN

Institutionen haben zwei Realitäten. Einerseits sind sie abstrakte Konstrukte, die ein Profil haben und handeln und aus Menschen, Vorgängen und Projekten bestehen. Andererseits sind sie Gebäude. Klötze inmitten einer Stadt mit Bedürfnissen. Was mir schon immer an dem Haus, wo ich gearbeitet habe, wie ein Widerspruch vorkam, waren die ungezählten schweren Türen. Wirklich auffällig viele Türen, die geöffnet werden mussten, um durch Gänge an bestimmte Orte zu gelangen, und die sich dann schwer und schnell wieder hinter mir schlossen.

Cathy Turner bezieht sich in ihrer Forschung immer wieder auf die inspirierende Arbeit der Intendantin Kully Thiarai (National Theatre Wales, Künstlerische Leitung von Leeds 2023 — international year of culture) und deren „idea of a ‚porous‘ theatre institution, which is open to collaboration, is flexible in its use and which catalyses activities beyond its own walls“ (TURNER 2013). Sprechen wir mit der Forscherin und Walking Artist Turner von porösen, durchlässigen Institutionen, Projekten oder Dramaturgien, dann sind sie so strukturiert, dass sie Raum für Interventionen und neue Aneignungen, Anschlüsse oder Beiträge von Akteur*innen bieten. Sie entwickelte ihre Überlegungen anhand von Performances im öffentlichen Raum und fragte, in welchem Sinne oder in welcher Form solche Arbeiten ein Publikum als Gruppe, als Teilnehmer*innen und Zuschauer*innen gleichzeitig, als Cluster oder als Individuum ansprechen (TURNER 2014: 202). Porosität ist, so

Turner, nicht unbedingt ein Maß für Interaktivität, obwohl ein gewisser wechselseitiger Austausch zwischen einer Struktur und ihren ‚Gäst*innen‘ immer vorhanden ist. Poröse Dramaturgien laden zur Ko-Kreativität ein.

Das Schauspielhaus Hotel als temporärer Arbeits-, Begegnungs- und Veranstaltungsort

Für das Schauspielhaus Hotel wurde die räumliche Infrastruktur des Schauspielhaus Wien von Giovanna Bolliger und Stephan Weber szenografisch verändert und radikal überschrieben. Der zentrale Bühnenraum wich einer dezentralen zweistöckigen Anlage aus 15 Einzel- und Doppelzimmern, Schlafkojen, Gängen und Fluren, einem größeren Veranstaltungsraum, einer Lobby mit Rezeption und einem hotel-eigenen Radiostudio. Dabei wurden nicht nur die sonst öffentlich genutzten, sondern auch interne Räume vom Techniklager bis zur Garderobe der Schauspieler*innen in die zugängliche Raumstruktur integriert. Die einzelnen Zimmer waren mit TV-Geräten ausgestattet und eine interne Telefonanlage verband sie untereinander und mit der Rezeption.

In der Programmierung wurden die sonst am Theater üblichen hierarchischen Arbeitsstrukturen um die Regieposition aufgebrochen. Bühnenbildner*innen, Autor*innen, Schauspieler*innen, aber auch andere Mitarbeiter*innen des Hauses und lokale Initiativen wurden genauso eingeladen, Hosts von künstlerischen Situationen, von Aufführungen abseits der Theaterkonventionen zu werden.⁷ Über 70 Mitwirkende waren dafür zu Residenzen unterschiedlicher Länge eingeladen und bespielten einzelne Räume, das Hotel-TV, das Radioprogramm oder gleich das gesamte Areal. Einige Projekte verhielten sich künstlerisch zu den vielen Themenfeldern, die das Hotel als Motiv aufmacht: die Spannung zwischen privat und öffentlich, Dienstleistung oder die Lust sowie Abgründe und Widersprüche, die sich mit dem Bedürfnis nach Erholung auftun.

Die Behauptung eines Hotels war eine fiktive — das Schauspielhaus Wien besaß keine Konzession für einen Hotelbetrieb. Die Übernachtungen waren rechtlich möglich, da die künstlerische Veranstaltung einfach zeitlich so lange angesetzt wurde. Besucher*innen konnten sich während der Öffnungszeiten von Mittwoch bis Sonntag zwischen 16 und circa 23 Uhr frei in dem Setting bewegen und am Wochenende sogar ein Hotelzimmer buchen und dort übernachten.⁸ Innerhalb des

7 Das Schauspielhaus Wien zahlte Künstler*innen eine einheitliche Gage, die sich an der Aufenthaltsdauer im Hotel und der Intensität der Vorbereitungszeit orientierte. Je nach Größe und Art des Projekts differierten die zusätzlichen Budgets, die technische, organisatorische und dramaturgische Betreuung war begrenzt, mehrere Künstler*innen teilten sich hier die Ressourcen des Hauses.

8 „Im Schauspielhaus Hotel buchen Sie keine Tickets für einzelne Veranstaltungen. Stattdessen bieten wir Ihnen täglich zwei Zeiträume (Nachmittags-Ticket und Abend-Ticket) und eine Kom-

installativen Projekts musste jede*r die jeweilige Rolle erst neu (er-)finden und gegenseitig herausfinden. Künstler*innen übernahmen außerdem mit dem Hotel-Theater-Betrieb verbundene Aufgaben: Zum einen waren sie aufgrund der Spontaneität von Abläufen viel stärker in die planerische Arbeit eingebunden, mussten sich im Hotel selbst organisieren und mit anderen koordinieren. Zum anderen oblag ihnen zu einem gewissen Grad die Einladung und Organisation von Publikum. Plakate wurden aufgehängt, Zeitpläne oder Listen an die Zimmertüren geklebt, in die sich Besucher*innen für One-on-One Situationen eintragen konnten, die Radioanlage wurde für individuelle Durchsagen genutzt oder man lief durch die Räume und sprach Gäst*innen direkt an.

Teil des Schauspielhaus Hotels zu werden, hat mich auf Anhieb gereizt. Dass ein Stadttheater solch einen übergreifenden Versuch der Verwandlung macht, gefiel mir. Entscheidend war auch, dass die Einladung an uns als OAL, experimentell zu arbeiten, ernst gemeint schien und dass uns als Künstler*innen ein großes Vertrauen entgegengebracht wurde. Arbeitszeiträume und Rahmenbedingungen waren verhandelbar, Ressourcen — im abgesteckten Rahmen — ebenfalls. Wobei gleichzeitig sehr deutlich wurde, dass sich das Schauspielhaus hier auf ein eng getaktetes Projekt einließ, bei dem Puzzleteile zusammengefügt werden mussten und sich auf allen Ebenen auch Grenzen von Ressourcen und Kapazität aufboten.

Durchlässige Arbeitsprozesse und die Ausrichtung auf Recherche und Experiment

Das Parallelgeschehen aus Veranstaltungen, Proben, offenen Umbauten und informellen Treffen brachte Zuschauer*innen im Schauspielhaus Hotel dazu, ungeplant etwas wahrzunehmen oder auch nach dem zielgerichteten Besuch spontan auf anderes aufmerksam zu werden. Es sollte eine kreative Atmosphäre geschaffen und eine sich gegenseitig inspirierende und auch unterstützende Form des Zusammen- oder des nebeneinander her Arbeitens etabliert werden. Für die Regisseurin Rieke Süßkow schwimmt in diesem Setting die Grenze zwischen künstlerischem Anspruch und Forschung radikal: „Ich weiß nicht, ob das, was ich im Hotel gemacht habe, ein künstlerisches Ergebnis war oder ob das mehr mit Forschung und der

bination aus beiden (Tagesticket) an. Das jeweilige Ticket berechtigt Sie zum Aufenthalt im gebuchten Zeitraum; alle darin stattfindenden Veranstaltungen (Performances, Workshops, Konzerte etc.) sind im Preis enthalten. Von Freitag auf Samstag und Samstag auf Sonntag können Sie auch über Nacht bei uns bleiben! Falls Sie sich für einen Over-Night-Aufenthalt entscheiden, ist ein Tagesticket bereits inkludiert.“ Zit. nach: <https://hotel.schauspielhaus.at/tickets/>, 11.08.2023.

Frage, wie wir arbeiten wollen, zu tun hatte.“ (Künstler*innengespräch zum Schauspielhaus Hotel 2022: 10) Autor, Regisseur und Performer Arthur Romanowski reflektiert, wie die Rechercheorientierung in einem Spannungsverhältnis zum gleichzeitigen Produktions- oder Präsentationsdruck bzw. dem künstlerischen Anspruch steht:

[W]eil es ein Experiment ist, einen Ort anders zu gestalten, aber man dadurch nicht unbedingt selbst geändert ist. Man befindet sich selbst in Logiken, die der Logik der Aufführung oder Premiere folgen und das ändert sich nicht von einem Tag auf den anderen. Das sind Strukturelemente und Mechanismen, die auch einen Sinn haben, weil sie einen Alltag ermöglichen. Ein Experiment ist immer eine Ausnahme von diesem Alltag, also eine Neustrukturierung, die Zeit und Platz braucht, damit man begreift: Ich muss mich gar nicht so stressen, denn das ist keine Premiere oder ich darf auch scheitern. (Künstler*innengespräch 2022: 10)

Um „tools for thinking“, im Werden befindliche Werkzeuge, zu kreieren und anzuwenden, müsse, so Isabelle Stengers, der Gewohnheit widerstanden werden.

What is at stake here is 'giving to the situation the power to make us think', knowing that this power is always a virtual one, that it has to be actualised. The relevant tools, tools for thinking, are then the ones that address and actualise this power of the situation, that make it a matter of particular concern, in other words, make us think and not recognise. (STENGERS 2013: 185)

Die Fokusse auf künstlerische Forschung und einen intensiven internen Austausch waren im Konzept vorgesehen, wurden aber durch die erneut verschärften Covid-Schutzmaßnahmen in Österreich, einen kurzen Lockdown und Ausgangssperren, weiter verstärkt. Es gab Tage, an denen das Hotel ausgebucht war, die das Potential der mit Künstler*innen und Besucher*innen gefüllten Anlage zeigten. Während fast der Hälfte der Laufzeit des Schauspielhaus Hotels gab es aber situationsbedingt weniger Andrang und Übernachtungen von Besucher*innen waren zeitweilig nicht möglich. Künstler*innen übernachteten nur in Ausnahmefällen im Setting, was vor allem an der Lage der Hotelzimmer im Keller ohne Tageslicht und frische Luft lag. Das Hotel wurde so stärker als geplant zu einem Arbeits- als zu einem geselligen Begegnungsort. Demgegenüber wirkte die räumliche Struktur mit weniger Besucher*innen trotzdem einladend und reizvoll – insbesondere im Vergleich zu frontalen Veranstaltungen in nur spärlich besetzten Sälen. Das Setting ermöglichte einen viel größeren Spielraum, was Begegnungen kleinerer Gruppen und der als One-on-One Performances angelegten Formate anging.



Abb. 3

Saalbespielung, Lesung *A MILANO TUTTO APPOSTO/IN MAILAND ALLES IN ORDNUNG* von Annalisa Cantini, Szenische Einrichtung: Bianca Thomas, Foto: Tomas Schweigen

Abb. 4

Blick in zwei Schlafkojen (D, E), Foto: Tomas Schweigen

Abb. 5

Zimmerbespielung *OAL #2*, Tariq Bajwa, Foto: OAL



Neue Schnittstellen und Interaktionsmöglichkeiten onsite und online. Projektbeispiel OAL #2

Mit *Operation Alien Love #2* haben wir im Hotel unterschiedliche Formate entwickelt und mit Publikum geteilt.⁹ Als Gruppe beschäftigen wir uns mit den Potentialen feministischer Science-Fiction (SF). Ausgehend von Autor*innen wie Ursula K. Le Guin oder Octavia Butler interessieren uns SF-Stories und Szenarien, in denen es um Körper geht, um Zerbrechlichkeit, um Reproduktion, um soziale Beziehungen; eine SF, die Gendernormen auf den Kopf stellt und damit gleich auch andere Machtdispositive überprüft. Mit diesen starken Stimmen im Kopf versuchen wir uns selbst im Entwickeln von Stories und suchen nach Ansätzen, um für uns oder mit Teilnehmer*innen in einen Modus des Spekulierens zu kommen. Unsere Wiener SF-Recherche wollten wir an einem körperlichen Skill festmachen und widmeten uns dort einer Recherche der Stimmen: Stimme und Gender, Stimme und Rollen, Stimme und Zuschreibungen. Das Spiel mit Stimmen wurde zu unserem Vokabular, und in unsere Recherche bezogen wir auch Künstler*innen ein, die ebenfalls, mehr oder weniger ausgesprochen, zu oder mit Stimme arbeiten: Aram Abbas und Lea Kieffer.

Im *Schauspielhaus Hotel* entwickelten wir sogenannte Telephone Sessions; eins zu eins telefonierten wir als Performer*innen mit Publikum. Wir nutzten dazu die Einsamkeit/Intimität des Hotelzimmers, sowie das von außen einsehbare Radiostudio. Personen konnten uns entweder aus dem Hotel anrufen — hierfür empfahlen wir die Verwendung einer der Schlafboxen — oder aber von überall aus. Die Audiokonferenz- und Telefon-Technik stellt intime Konstellationen her. Ortsunabhängig und zugleich verortet im Hotel entstand so eine unsichtbare Gemeinschaft, die vom 9. Bezirk in Wien über ein norddeutsches Dorf bis nach Paris führte.

In den Telephone Sessions traten wir in eine bilaterale Auseinandersetzung mit der Stimme der Anrufer*innen, mit deren Stimm-Biografien, Fantasien und Bildern und suchten in dem spekulativen Modus nach einer healing power der Stimme. Eingespielte Sounds und Musikelemente gaben dem Telefonat einen künstlerischen Rahmen. Dieses gastgebende Telefon-Format funktionierte in einer gewissen Analogie zum Hotel-Setting: Es ist einerseits serviceorientiert und adressiert Publikum eher als Individuum denn als Gruppe; zugleich verlangt eine eins-zu-eins-Situa-

9 Siehe: Trailer zu *OAL #2*: <https://vimeo.com/661957814>, 11.08.2023.

tion den Teilnehmenden ab, sich aktiv einzubringen, ein bisschen Mut aufzubringen, in einem relativ geschützten Rahmen im Fokus zu stehen.

Das zweite Glied unseres OAL-Outputs in Wien war eine Karaoke Session, ähnlich wie eine Karaoke Party, aber unter Einsatz von Autotunes und anderen Stimm-Manipulationen: hoch gepitcht, tiefer gedreht, robot sound — die Performance wird in der Regel durch verfremdeten Stimm-Sound unbefangener. Es ist toll zu merken, wie Menschen aus sich herausgehen, ein Lied allein oder mit anderen übernehmen, selbst wenn sie am Anfang der Session noch gesagt haben, sie werden auf keinen Fall singen. Auf einmal bekommen sie Mut, sind laut, imperfekt, hässlich, wunderschön. Für mich sind diese Erfahrungen der Inbegriff einer einladenden, partizipativen dramaturgischen Praxis: die Hand ausstrecken, Zeit mitbringen, einen Raum kreieren — simpel, entertaining und zusammen.

OAL #2 kann mit Cathy Turner als „holding environment“ beschrieben werden, eine mögliche Qualität, die sie porösen Projekten, die „embracing dramaturgies“ anwenden, zuschreibt. Umarmende Dramaturgien installieren Beziehungsformen, die auf Fürsorge und Zärtlichkeit beruhen. Aus dieser Perspektive ließen sich Strategien der Adressierung und Anleitung, aber auch räumliche Strukturen und Atmosphären genauer untersuchen. Die Idee von holding environments entlehnt Turner D.W. Winnicott, der damit eine Art sicheren Raum beschreibt, den Eltern für ihre sich entwickelnden Kinder erzeugen: „a space of play, in which a child is not required to differentiate between itself and the objects that surround it, but can negotiate creatively between them.“ (TURNER 2014: 209) Künstlerische holding environments geben Halt, um sich in und mit ihnen möglichst ‚gesichert‘ in unsicheres Terrain zu begeben und um forschend aus Routinen auszubrechen. Sie bieten die Möglichkeit, auf verschiedenen Ebenen neues Handeln zu erproben.

ÜBERLAGERUNGEN VON FIKTIVER SETZUNG UND REALEM BETRIEB

Das Schauspielhaus Hotel entwickelte „ein stark realitätsverwirrendes Moment“ (HEINZ 2022), in der Stadt und der direkten Umgebung — denn an der Fassade des Hauses prangte deutlich die Aufschrift „Ab jetzt ein Hotel“ und der Schriftzug „Schauspielhaus“ am Gebäude war durchgestrichen. Eine Nachbarin reagierte schockiert, da sie meinte, das Schauspielhaus hätte tatsächlich einem Hotel weichen müssen, Mitarbeiter*innen berichteten von passierenden Geschäftsleuten, die an der Rezeption (vormals Kasse) nach den Konditionen für Übernachtungen fragten und Lokalkritiker*innen unterstellten der künstlerischen Leitung eine Identitäts-

krise.¹⁰ Während eines Aufenthalts, tagsüber oder abends, konnte man das Zeitgefühl verlieren — nicht zuletzt wegen der künstlichen Tag-Nacht-Stimmungen in den Zimmerfenstern. Eine übernachtende Gästin beschreibt, wie andere Besucher*innen ihr Zimmer betraten und davon ausgingen, dass sie performe, denn „dass im Schauspielhaus Hotel wirklich Menschen übernachteten, damit haben sie nicht gerechnet“ (GIESE 2022).

Reflexionsraum/Projektionsfläche Hotel

Der fiktive Rahmen des Schauspielhaus Hotels wurde von Künstler*innen verschiedenlich genutzt, um Kritik an realen Zuständen zu üben und die Herstellung der Fiktion, die Aufrechterhaltung des Betriebs, gleichzeitig selbst kritisch zu betrachten. Verantwortlichkeiten mussten neu und anders verteilt werden. Es entstand eine Menge Mehrarbeit. Neben den im Theaterbetrieb üblichen Abenddiensten bei Vorstellungen kamen am Wochenende morgendliche Check-Out-Dienste hinzu. Um das erweiterte Arbeitspensum zu bewältigen, wurden externe Firmen beauftragt, die sich um Nachtwache, Reinigung und Wäsche kümmerten. Verschiedene künstlerische Projekte und Veranstaltungen im Schauspielhaus Hotel thematisierten Care-Arbeit und Ausbeutung und machten dabei die verschiedenen Ebenen des gesamten Unterfangens produktiv. Arthur vernetzte im Rahmen seines Projekts *Schmutzige Deals und gefährliche Träume* die Themen Putzdienst, Korruption und rechten Populismus, indem er sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit der konkreten Tätigkeit des Aufräumens von Schmutz, Staub, Korruption und Durcheinander befasste und gleichzeitig mit der Indienstnahme, der Postulierung von Sauberkeit, dem (sich) Reinwaschen.¹¹ Arthur baute eine Beziehung zur Reinigungskraft des Schauspielhauses auf, mit der er direkt auf Polnisch kommunizieren konnte. Er durfte ihr mit der Videokamera bei der Reinigung der öffentlich zugänglichen aber auch der internen Räume des Schauspielhauses folgen. Er zog Rückschlüsse über Mitarbeiter*innen und Abteilungen aus den Inhalten der Müll-eimer. Das entstandene Filmmaterial zeigte er als einen Teil seines Projekts und machte damit eine unsichtbare Arbeit im Theater und Hotel sichtbar.

10 Informelle Gespräche mit Mitarbeiter*innen; APA-Pressemeldung: „Ein halbes Jahr lang durchlebte das Wiener Schauspielhaus seine Identitätskrise“, u. a. publiziert von den Salzburger Nachrichten, vienna.at u. a., am 06.03.2022. Vgl. ORTMANN, SCHUSTER, SCHWEIGEN 2023.

11 Siehe auch: Ankündigung <https://hotel.schauspielhaus.at/events/arthur-romanowski-schmutzige-deals-und-gefaehrliche-traeume-2/>, 11.08.2023.

**Schichtungen/Bündelungen von Räumen und Kontexten.
Projektbeispiel *Aufstand aus der Küche***

Was machen wir in und mit Zimmer 203? Einem Hotelzimmer mit authentischem Interieur, dem man bei genauem Hinschauen die Kulissenhaftigkeit ansieht. Transferieren wir doch sonst Materialien, Abläufe und Strukturen aus dem häuslichen Umfeld in den Kunstkontext und verwandeln White Cubes und Black Boxes in Küchen und Wohnzimmer. *Aufstand aus der Küche* ist ein Reenactmentprojekt ausgehend von Martha Roslers Performance für die Kamera *Semiotics of the Kitchen* (1975). Wir richten feministische Salons aus, geben Workshops und entwickeln performative Ausstellungen. In unserer ersten Arbeitsphase im Hotel wollen wir auf den 20 Quadratmetern einen Raum hinterlassen, der zum Weiterdenken und Arbeiten anregt, bis wir ein paar Wochen später wiederkommen. Wir starten mit einer einfachen These: in Hotels wird Haus- und

Abb. 6
Zimmerbespielung *Aufstand der Küche*
Foto: Katrin Ribbe



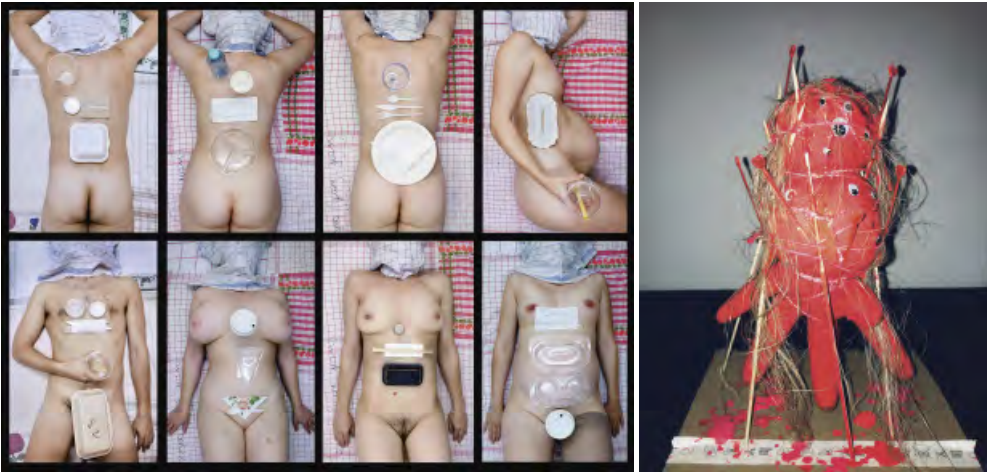


Abb. 7

Aufstand aus der Küche

Fotos/Collage Gedecke: Katrin Ribbe

Abb. 8

Aufstand aus der Küche, Erschöpfungsskulptur

Foto: Demian Wohler

Care-Arbeit maximal unsichtbar gemacht und auch im Schauspielhaus Hotel ist dies der Fall. Der Reinigungsdienst passiert außerhalb der Öffnungszeiten. Auch wegen der krassen Funktionalität des Hotelzimmers, das einen immer neutralen Zustand behauptet, diskutieren wir über Homeoffice-Erfahrungen und wie das professionelle und das privat-häusliche Leben stärker verschwimmen. Wir entscheiden uns, ein Arbeitszimmer einzurichten, das aus der entspannten Atmosphäre der Installation hervorsticht. Über das Doppelbett stellen wir einen Arbeitstisch, der die komplette Fläche des Betts abdeckt, und wir installieren ein kälteres, helleres Arbeitslicht im Raum. Mittels Formularen erfragen und sammeln wir Daten von Besucher*innen und Kolleg*innen, wie viele Stunden pro Tag sie für welche Form der Arbeit investieren usw. Unser Arbeitszimmer ist eine Überschreibung — das Hotelzimmer und seine Funktion als Schlafzimmer bleiben als Schicht sichtbar.

Für unseren zweiten Hotelaufenthalt nehmen wir uns die Delegation von Arbeit vor und starten mit etwas auf der Hand Liegendem: Wir sammeln Plastikgeschirr, Besteck und Verpackungsmaterial von Essensbestellungen und Essen & Trinken to go. Es passiert zunächst aus einem Interesse an den Objekten und steht in einer Korrelation zu den Küchen-

geräten, Haushaltsgegenständen und Arbeitsutensilien, die wir bei Reenactments von *Semiotics of the Kitchen* verwenden. Rosler reflektierte die Lifestylisierung der Küche, die Inszenierung der ‚Hausfrau‘, deren Arbeitsgegenstände zu Accessoires werden. Das Einweggeschirr steht für die Auslagerung von Hausarbeit und die Zuspitzung der unökologischen Wegwerfgesellschaft. Wir entscheiden uns dieses Mal, unser Hotelzimmer zurück zu einem Schlafzimmer zu gestalten, einer Wellnessoase, in der wir der allseitigen Erschöpfung huldigen wollen. Wir nähen Bettwäsche aus ausrangierten Küchenhandtüchern und ordnen die Plastik-Gedecke. Wir schießen Aktfotos von uns, liegend im Bett, mit dem Geschirr auf uns drapiert.

Wir entspannen, indem wir Arbeit delegieren, Dienstleistungen in Anspruch nehmen. Wir können uns nur auf unsere erfüllende, anspruchsvolle Arbeit voll konzentrieren, wenn wir andere — minderwertige, nervige — Arbeit delegieren. Wir entspannen auch nur, um wieder fit für die Arbeit zu sein und die Attraktivität des Körpers zu erhalten. Um uns Essen ins Schauspielhaus Hotel zu bestellen, nutzen wir die Apps bekannter Lieferdienste. Tatsächlich ist es so, dass Kund*innen die Fahrer*innen bei der Lieferung live verfolgen können. Wir filmen drei Varianten dieses Geschehens ab — die Videos sind im Hotelbett liegend bei Entspannungsmusik in unserem Zimmer zu sehen. Am letzten Tag unserer Raumbespielung richten wir eine Auktion aus. Wir versteigern die von Besucher*innen und Künstler*innen erschaffenen Erschöpfungs-Skulpturen. Im Verlauf des Projekts hatten wir Gäst*innen darum gebeten, uns ihre Erschöpfung in Form eines Texts zu beschreiben oder ihre Erschöpfung in Form einer Skulptur zu materialisieren. Zur Finissage laden wir das Wiener RidersCollective ins Schauspielhaus Hotel ein, eine Initiative, die sich für die Verbesserung der Arbeitsverhältnisse in der Plattformökonomie, speziell food delivery, einsetzt, sich vorzustellen und ebenfalls eine Skulptur beizusteuern. Der Erlös der Auktion geht ans RidersCollective.

Im Rahmen des Schauspielhaus Hotels wurde die Inneneinrichtung eines Hotels wie ein Readymade oder *Objet trouvé* eingesetzt und mit ihr die Realität/Geschichte eines spezifischen Hotels ins Theater transferiert. Die Einrichtung gehörte einem Vier-Sterne-Hotel und wurde ersteigert.¹² Dieser szenografische Ansatz korrespondiert mit dem Transfer häuslicher Objekte in die Ausstellungs- oder Veran-

12 Weitere Infos dazu siehe: Räume 1: 2021/22, insbes. S. 10.

staltungsräume, in denen *Aufstand aus der Küche* bisher gezeigt wurde. ‚Echte‘ Küchenmöbel und Objekte werden mit einer angedeuteten fake-Spüle oder einer inszenierten Werkzeugwand konfrontiert, die Arbeitsräume studioartig fingieren. Kunstkontext, Arbeitswelten und häusliche Sphäre überschneiden sich in den jeweils ortsspezifischen Ausgaben. Durch diese Überlagerungen oder Bündelungen von Räumen und Kontexten entstehen konstant oszillierende Settings, Räume in einem Modus des Schwankens und Verschiebens. Zu der Überlagerung von Theater und Hotel kommt im Falle des Schauspielhaus Wien die Geschichte der unterschiedlichen Nutzungen der Kellerräume als Varieté und Kino, die an verschiedenen Stellen weiterhin sichtbar sind.

DE-KONVENTIONALISIERUNG UND DE-HIERARCHISIERUNG: NEUE ROUTINEN UND AUSHANDLUNGSPROZESSE

Hospitality als Startpunkt für Öffnungsprozesse / Zwischenschritt zur Veränderung

Das Schauspielhaus Hotel steht nicht nur im Kontext einer Reihe von Hotel-Experimenten diverser Kunstinstitutionen und Künstler*innen, sondern auch einer Forschung, die Hospitality seit den 2010er Jahren als grundlegenden Aspekt von kuratorischer Arbeit begreift.¹³ Die Berliner Spielstätte Ballhaus Ost richtete zu ihrem zehnjährigen Jubiläum 2016 für zwei Wochen ein Hotel mit 75 Schlafplätzen ein. Das Theater der Freien Szene warb mit dem „Flair eines authentischen Kunstortes“, seinem „morbiden Charme“ und setzte sich so mit der extremen „Airbnbisierung der Stadt“ (MUSTROPH 2016) auseinander.¹⁴ Die künstlerische Leitung der

13 Vgl. bspw. von BISMARCK, MEYER-KRAHMER 2016 und ESCHE 2012. Eine Reihe künstlerisch-kuratorischer Projekte ist hier außerdem von Interesse: *GAST-GEBEN: MOMENTE, REFLEKTIONEN, UTOPIEN* des Studiengangs Kulturen des Kuratorischen der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (2021) <https://gastgeben.cargo.site/>, 11.08.2023; *HAUS#99-LAST DAYS*, Künstler*innenhotel initiiert & kuratiert von Benedikt Wyss und Demian Wohler im Rahmen der Art Basel 2016; Ausstellung *Room Service — Vom Hotel in der Kunst und Künstlern im Hotel* (2014) in der Kunsthalle Baden-Baden. Neben der Kunsthalle bespielte die Ausstellung die Grand Hotels der Stadt. Hans Ulrich Obrist blickte im Rahmen der Ausstellung auf sein kuratorisches Experiment in Paris, *Hotel Carlton Palace: Chambre 763* von 1993, zurück, bei dem er in seinem 12 Quadratmeter-Hotelzimmer eine Ausstellung mit 70 Künstler*innen umsetzte. Außerdem zwei performative Installationen: *Hotel Savoy* von Dominic Huber (2010, 2011) und *Hotel Maids* von Lola Arias (ab 2011).

14 Als weiteren Kontext: Im selben Jahr startete das City Plaza Refugee Hotel in Athen (2016–2019) eine selbstverwaltete Geflüchteten-Hilfe in einem besetzten Hotel, das aufgrund der Finanzkrise geschlossen war. Das noch vorhandene Mobiliar und die funktionierende Großküche machten eine schnelle und unkomplizierte Umnutzung möglich.

Kunsthalle Lissabon beging das zehnjährige Jubiläum 2019 damit, dass sie die komplette Institution für ein Jahr abwechselnd an vier internationale Partnerinstitutionen übergab, was sie als radikalen Akt der Gastfreundschaft bezeichnete, der ebenfalls die Veränderungen der Stadt durch Gentrifizierung und die verstärkte Ausrichtung auf Tourismus reflektierte. „It will be as if each [...] opened a pop-up version of themselves in Lisbon over a period of time. They will have to negotiate with and interact with a context that is not their own but for which they will have to work publicly.”¹⁵ Mit dem vorübergehenden Verschwinden sollte das kulturelle Gefüge einer Stadt wie Lissabon analysiert werden: „We have no idea what the outcome of this whole process will be.“

Auf die Frage, was Kunstinstitutionen ihren Gäst*innen anzubieten hätten, antwortet der Museumsdirektor und Kunsttheoretiker Charles Esche mit dem Stiften von Verwirrung und dem Aufwerfen von Fragen:

An institution has lots of questions and confusions — it is not a certain place; it is a place that wants to ask about its role in the world: what am I doing here now? That is part of institutional activity, I think. Some are maybe more certain than others, but most of them have fundamental questions. You see people full of questions concerning their hegemonic positions, the manipulation of the media, they are engaged in. They are embedded in the institutions. (So the critique of the institution is already embedded in the institution). (ESCHE 2012)

Esche geht einen Schritt weiter und begreift Hospitality als Zwischenschritt, als einen Zwischenzustand im Prozess der Abschaffung der tradierten Institutionen:

The period of post- is over, now is the pre-period. The institutions we have are maybe not going to survive as that period develops. Maybe they have to close, maybe they have to shut their doors and give up in order to release the resources to go somewhere else but just at the moment, in the period before this happens, I think there can be healthy and interesting relationships through the term hospitality between emergent practices, emergent behaviours, emergent initiatives and the old institutions who need to wither and die, but the withering and dying will need a few years. (ESCHE 2012)

Im Kontext dieser bereits angestoßenen Transformationsprozesse erscheint es noch erstaunlicher, wie wenig Konsequenzen die Theater-/Kunstinstitutionen aus den Erfahrungen der Pandemie gezogen haben. Wie wenig kritische Stimmen innerhalb der Institutionen produktiv gemacht und Verunsicherung als begrüßenswerte

15 Zit. nach dem Statement der Kunsthalle, noch online im Archiv einer der teilnehmenden Partnerinstitutionen: <https://www.salts.ch/exhibitions/p-for-everything>, 11.08.2023.

Herausforderungen angenommen werden. Die notwendigen Unterbrechungen des laufenden Betriebs machten plötzlich grundlegende Veränderungen möglich (weil nötig) und zwangen zu einer viel größeren Flexibilität, Offenheit und Resonanz auf Entwicklungen. Im Zuge des ersten Lockdowns postulierten Kunstinstitutionen in ihren Newslettern und Vorworten, dass man aufgrund dieser Zäsur nicht weitermachen könne wie bisher. Auch wir haben solche Texte mitverfasst.

Im Dauerzustand dieses ständigen Reagierenmüssens wünschen wir uns unentwegt [m]ehr Raum für die Frage: ‚Wie wollen wir weitermachen?‘, statt: ‚Wann können wir weitermachen?‘. [...] Wird es so etwas wie eine postpandemische Architektur geben (müssen)? Und wie und wo verortet sich bei diesen Fragen das Theater, die Kunst? (SCHWEIGEN, ORTMANN, Vorwort Magazin#2, Dezember 2020)

Wir haben angenommen, dass sich ein viel radikaleres Nachdenken über die Formen von Theater und über seine Institutionen zeigen würde. Mit Blick auf die schon Jahrzehnte lang kritisierte andauernde Überproduktion und Überlastung, aber auch, was die Fortführung der experimentellen und digitalen Formate, die während der Schließungen verstärkt entwickelt wurden, betrifft. Stattdessen haben wir beim Blick in die Programme den Eindruck, dass an einem Großteil der Häuser kaum signifikante Veränderungen vorgenommen werden.¹⁶

Auch wenn die Idee zum Projekt vor der COVID-Pandemie aufkam: mit dem Konzept des Schauspielhaus Hotels reagierte die künstlerische Leitung des Schauspielhaus Wien auf sie.

Nach den langen Schließungen wollten wir nicht öffnen wie bisher, nicht regulär programmieren, sondern die Praxis, wie ein Programm entwickelt wird, neu erfinden. Wir konnten während der Schließungen viel weniger sichten als sonst, die Arbeit vieler Künstler*innen war unterbrochen oder nicht sichtbar, bei vielen haben sich ständig Projekte verschoben. In dieser Situation wollten wir flexibel

16 Eine Ausnahme bildet das Theater an der Ruhr in Mülheim. Das in den 1980er Jahren mit strukturell anderen Ansätzen als das Modell kommunaler Bühnen gegründete Theater programmiert ab der Spielzeit 23/24 drei konzentrierte Theaterereignisse, sogenannte Theaterinseln, die den dauerhaften Spielbetrieb ablösen: „[W]ir versuchen eine völlig neue forschende Arbeitsweise und Präsentationsform von Theater zu erproben“, so der Leitende Dramaturg Sven Schlötcke. Neben der erhofften Vertiefung der inhaltlich-konzeptionellen Arbeit, nennt er pragmatische Vorteile: „Wir können ganz anders in dieser völlig veränderten medialen Landschaft kommunizieren, wo wir mit den begrenzten Ressourcen und Werbemöglichkeiten nicht mehr ausreichend vor- oder durchkommen können. Im Repertoire-System muss man die Ressourcen auf 11 Monate im Jahr verteilen, wir nur noch auf drei.“ (SCHLÖTKE 2023)

Raum geben, um zu erforschen und auszuprobieren, welche Formen von Theater, von Aufführungskünsten, von Begegnungen miteinander wir jetzt brauchen und wollen. (ORTMANN in Räume 1 2021: 8)

Andrea Heinz schlussfolgerte in ihrer Rezension des Schauspielhaus Hotels in DIE ZEIT: „Statt darüber zu diskutieren, ob man angesichts des Publikumschwundes Häuser zusperren sollte, ist etwas ganz Anderes gefragt: kreative, unkonventionelle Ideen, wie man sie noch weiter öffnen kann.“ (HEINZ 2022) Beispiele solcher Öffnungen der räumlichen Infrastrukturen von Kunst- und Kultureinrichtungen treffen auf eine interessante Entwicklung: Die Berliner Bevölkerungsbefragung, die alle zwei Jahre stattfindet und das Freizeit- und Kulturverhalten der Berliner*innen untersucht, hat zuletzt gezeigt, dass die Möglichkeit der „Ko-Kreation“ von Kulturangeboten bei den Teilnehmenden der repräsentativen Studie deutlich an Wichtigkeit gewonnen hat: Der Bevölkerungsanteil für den dieses Themenfeld bedeutsam ist, ist zwischen 2019 und 2021 von 10% auf 18% gestiegen.¹⁷ Auch bei Freizeitaktivitäten zeigte sich ein deutlicher Bedeutungszuwachs, sowohl im allgemeinen als auch im künstlerisch-kreativen Bereich. Bemerkenswert ist hier, dass die Ungleichheit der kulturellen Teilhabe ein Stück weit aufgeweicht wurde. Distinktion, Klassenzugehörigkeit oder formale Bildungsabschlüsse spielen in der Hobbywahl eine weit geringere Rolle als sonst, Menschen werden kreativ, die faktisch eher seltener Kulturangebote nutzen.¹⁸

Diese Studie zeigt eine gewisse Lust auf das Ausprobieren und bestärkt uns darin, dass Projekte wie die beschriebenen, welche „Ko-Kreation“ und Partizipation verfolgen, im künstlerischen Kontext kein zu vernachlässigendes Beiprogramm sein sollten, das gegen Widerstände von der Leidenschaft Weniger getragen wird. In Zeiten, in denen Kunstinstitutionen Kürzungen zu verkraften haben und von Schließungen bedroht sind, wird in der Regel gefordert, auf Konventionen statt auf experimentelle Formate und Begegnungsräume zu setzen. Für uns ist klar, dass Institutionen hier Entwicklungen aussitzen und verpassen.

Wir denken, dass Experimente an den Schnittstellen von Kunst und Institution, mit neuen Formen der Programmierung und Infrastrukturen, wichtig sind – auch wenn sie jeweils nicht 100% konsequent durchgezogen werden oder nicht immer

17 Das Institut für Kulturelle Teilhabeforschung hat die Bevölkerungsbefragung in einer begleitenden Studie analysiert. Ko-Kreation wird hier nicht näher definiert, im Fokus steht aber stets das Verhältnis von Angebot/„Anbietenden“ und „Nachfragenden“ (ALLMANNRITTER, TEWES-SCHÜNZEL 2022: 33 f).

18 Selbstverständlich ist das Ergebnis von 2021 pandemiegeprägt, auch darauf verweist die Studie. Die Auswertung der nächsten Bevölkerungsbefragung von 2023 liegt in 2024 vor (ALLMANNRITTER, TEWES-SCHÜNZEL 2022: 36 ff).

umfassend und nachhaltig ausgewertet werden. Sie stellen kleine Schritte dar, die ein Aufweichen von althergebrachten und sehr manifesten Strukturen erlebbar machen und — wenn auch punktuell — Arbeitsweisen der Zukunft erproben.

Dramaturgie als kollaborative Praxis: neue Bündnisse + geteilte Verantwortung

Elena und ich wurden als Dramaturginnen am Theater Oberhausen schnell Komplizinnen. Uns verbindet eine gewisse Sprunghaftigkeit, ein Schwirren zwischen Tätigkeitsfeldern und institutionellen Zusammenhängen, ausgelöst durch unser Interesse am interdisziplinären Arbeiten — worin es uns gleichzeitig schulte. Beide unterstützen wir Projekte, die Wissen und Fähigkeiten teilen und mit künstlerischen Verfahren empoweren. 2017 initiierten und kuratierten wir ein feministisches Festival und vernetzten uns über mehrere Jahre mit einem regionalen Frauen*streikbündnis. Häufig stellten wir einfach Räume zur Verfügung — das Theater war nicht durch bestimmte Szenen oder politische Haltungen besetzt und daher als Treffpunkt beliebt. Oft brachten wir unsere Expertise in Kommunikation und Vermittlung ein und arbeiteten an den Texten für Flyer. Mit langen Telefonkonferenzen, sich im Kreis drehenden Diskussionen und Protokollen in Online-Dokumenten übten wir uns in einer Form der politischen Netzwerkarbeit — es war eine erstmal nicht offizielle Tätigkeit, der wir aus Überzeugung nachgingen. Zudem war es keine genuin dramaturgische Arbeit, aber sie informierte und prägte unsere kuratorische Arbeit am Festival wesentlich, genau wie sie Zuschauer*innen, Teilnehmer*innen, Gäst*innen für das Programm generierte.

Bündnisse und das Moment des Gemeinsamen bilden einen Teil unserer dramaturgischen Praxis. Dies bedeutet eine Verschiebung hin zu kollaborativen, porösen Praxen, wie Cathy Turner sie beschrieben hat. Dramaturgie meint hier weniger eine bestimmte Abteilung oder Position, sondern Methoden, Praxen, an denen alle oder verschiedene Akteur*innen innerhalb eines Prozesses teilhaben. Kollaboration bedeutet nicht nur eine Art des Zusammenarbeitens, sondern formt oder bedingt letztlich die entstehenden Projekte.¹⁹

19 Kollaboration ist ein wesentlicher Aspekt, mit denen Dramaturg*innen ihre Arbeit heute beschreiben, vgl. die Kurztexte im Band *Postdramaturgien* (Umathum/Deck 2020: 46–60) oder auch

The dramaturg is generally the ‘co-’ of some sort (co-creator, co-imaginator, co-worker), alongside the work of somebody else, and she is also perceived as such. As I see it, however, through the work that is done for another work, a dramaturg still develops an autonomous practice, which remains intrinsically intertwined with those collaborations but also stands on its own. (SCHOLTS 2017: 110)

Wir finden uns in Nienke Scholts „approach of dramaturgy of and as collaboration“ (SCHOLTS 2017: 111) wieder, den sie mit Bezug auf Martina Ruhsam entwickelt. Scholts hat anhand ihrer eigenen Praxis mit Igor Dobričić den freundschaftlich-kollegialen Austausch zwischen Dramaturg*innen — das gemeinsame Denken, Spekulieren, das gegenseitige Befragen und Beraten — als eine „Arbeit“, die sie „gemeinsam tun“ bestimmt und ihren Dialog in einen größeren Kontext gesetzt und erweitert (SCHOLTS 2017: 111). Dieses Verständnis einer kollaborativen Dramaturgie ist schon allein deshalb erfrischend, weil das allgegenwärtige Ko-, das dem Dramaturgie-Beruf anhaftet, auch als ein beständiges Zu-gelesen werden kann, eine dauernde Zuarbeit, Service. Dramaturgie im Kontext der in unserem Text beschriebenen Projekte bedeutet einen ständigen Austausch der verschiedenen beteiligten Akteur*innen, es bedeutet Begegnungen und Prozesse in Gang zu setzen.²⁰ Dies umfasst konkret, Projekte möglich zu machen, Ressourcen für sie zu erkämpfen, Räume und Technik zu organisieren, den Outreach und die Vermittlung im Wesentlichen zu übernehmen. Eine Erweiterung oder Veränderung des Dramaturgiefelds hat Voraussetzungen und benötigt Unterstützung. Vernetzende Posten werden daher in künstlerischen und institutionellen Vorgängen strukturell immer mehr mitbedacht, neue Stellen für Stadtdramaturg*innen oder Outreach-Kurator*innen geschaffen. Diese ‚poröse‘ Arbeit birgt aber auch das Potential, die Verständnisse und Grenzen der Arbeitsfelder insgesamt aufzulösen, aufzulockern und infrage zu stellen.

Ich frage mich, warum ich so viel Macht habe und mit am Kanon bastle. Ich frage mich auch, warum ich so wenig Macht habe in der Struktur, die mich nährt; warum die Antragsrhetorik sitzt und es mir so schwerfällt, diesen Text zu verfassen. (Elisa Liepsch über ihre dramaturgische Praxis in: UMATHUM/DECK 2020: 49)

die Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft 2020 in Gent: *COMM ON. Allies, Activists and Alternatives in European Theatre*, siehe: <http://konferenz-2020.dramaturgische-gesellschaft.de/>, 11.08.2023.

20 Vgl.: „dramaturgy as a shared, politicized and catalytic practice that sets actions into motion in a more speculative, rather than an instructive way.“ (GEORGELOU, PROTOPAPA, THEODORIDOU 2016: 16–17)

Als Dramaturg*innen und Teil der künstlerischen Leitung an Institutionen prägen wir das Profil von Institutionen, entscheiden über das Programm und sind außerdem in unterschiedlich intensivem Maße in die Ko-Kreation künstlerischer Arbeiten eingebunden. Wir sind auch Teil eines Diskurses, indem Konzepte und Kontexte oft leichtfertig und strategisch eingesetzt werden, indem Begriffe zu Buzzwords werden. Ein Teil unserer Verantwortung und der anfallenden Arbeit in Öffnungs- und Veränderungsprozessen besteht darin, diese Macht ein Stück weit zu teilen und andere Expertisen und Stimmen einzuladen. Sie beinhaltet auch die kontinuierliche Aufgabe, sich in seinem Tun nicht zu überschätzen. Scholts betont, dass sie Kollaboration nicht romantisieren, sondern als unspektakuläre Praxis begreifen möchte (SCHOLTS 2017: 113). Die Kuratorin und Kunstkritikerin Maja Ćirić warnt davor, Gastfreundschaft als kuratorische Praxis und als Form der Institutionskritik zu fetischisieren (ĆIRIĆ 2019, 2016). Sie sieht eine Gefahr darin, dass unter dem Deckmantel der Hospitality bestehende Machtverhältnisse sogar gestärkt werden.

Be it by making the art world seem relevant, empowered, and coherent — or by using art for the purposes of a much larger capital flow — such is the role of art and art residencies in the act of ‘creative placemaking’ that directly boosts the real estate market. Hospitality gestures redistribute the structures in which power is/was exerted. (ĆIRIĆ 2019)

Ćirić listet Punkte auf, an denen der Missbrauch von Gastfreundschaft im künstlerisch-kuratorischen Kontext festgemacht werden kann, unter anderem: „neglects the need to reflect on what has been left out“, „neglects the dynamics of struggle“, „allows the more powerful to play the card of desire“, „represents existing norms and regulations, which are reproduced without being questioned“ (ĆIRIĆ 2016: 210).

Auch wenn wir daran arbeiten, Machtverhältnisse kritisch zu reflektieren und aufzulösen, ein Reiz der dramaturgischen Arbeit liegt in dem Gestaltungsspielraum. Er ist der Motor dramaturgischer Arbeit, der gewiss dazu beiträgt, dass wir uns im Flow für kaum eine Aufgabe zu schade sind. Vielleicht ist dieses Paradox, dass wir uns im Feld der porösen Dramaturgie immer auch angreifbar machen, als guter Reminder zu sehen: Es erinnert uns an die Notwendigkeit ehrlich zu arbeiten. Dazu gehört aus unserer Sicht die Bereitstellung von möglichst fairen Arbeitsbedingungen, die Hinterfragung der eigenen Motivation und Intention, sowie die Prüfung der Wirksamkeit mit möglichst realistischem Blick.

Die Kraft der Fiktion wollen wir dabei nicht aus den Augen verlieren: Denn wir befinden uns mit der porösen Dramaturgie im Bereich der künstlerischen Möglichkeiten. Die hier vorgestellten Ansätze und Projekte zeigen uns, dass Verschiebungen und Manipulationen der Realität eine große Kraft entwickeln können. Irritation,

Staunen und auch Humor sind wirkungsvolle Mittel, um Veränderung buchstäblich denkbar zu machen. Der Einsatz von Fiktion erscheint uns hier witziger Weise als der Inbegriff von künstlerischer Ernsthaftigkeit. Daher: Fake it and make it.

Eine meine bisherige Arbeit als Dramaturgin überschreitende Erfahrung machte ich mit der Aktion *Bad Beuys go Africa* von der Frankfurter Hauptschule (FHS).²¹ Ein Multiple der Capri-Batterie von Joseph Beuys wurde aus einer vom Theater umgesetzten Kunstaussstellung²² in einem leerstehenden Supermarkt entwendet. Erst durch ein öffentliches Bekennervideo²³ fiel die Tat auf. Es zeigt die Gruppe in Iringa (Tansania), wie sie Beuys' Capri-Batterie dem Regionalen Museum Iringa Boma als Geschenk übergibt. Einige Tage später wurde seitens der FHS enthüllt, dass es sich um Fake handelte: Es war eine gefälschte Nachbildung nach Tansania, ehemalige deutsche Kolonie, gebracht worden, alles war akribisch geplant, auch mit den Kooperationspartner*innen in Iringa. Die Ausstellung in Oberhausen war für den inszenierten Raub überhaupt erst veranstaltet worden. Die Medienberichte überschlugen sich, der Direktor des LWL-Museums in Münster, welches die Capri-Batterie entliehen hatte, war empört, die Theaterleitung erstattete Strafanzeige. Wir hatten uns im Vorfeld entschieden, nur einen winzigen Personenkreis in die Aktion einzuweihen, was die Wirkung definitiv verstärkte, mich jedoch in einen Loyalitätskonflikt mit meinem Arbeitgeber brachte. Die Situation verlangte eine von mir nicht in diesem Umfang geübte Souveränität und eine gewisse subversive Energie, denn ich hatte der FHS konkret beim Überwinden der Alarmanlage geholfen. Zur Vorbereitung hatte eine Rechtsberatung gehört, und tatsächlich war ich noch lange nach der Aktion, sogar nach Ende meines Arbeitsvertrags, mit der Unterstützung der Künstler*innen befasst, die eine geringfügige Verurteilung wegen der Vortäuschung einer Straftat erhalten hatten.

21 Die Aktion fand im Rahmen des Festivals *Schlingensief* 2020 am Theater Oberhausen statt, kuratiert von Elena Liebenstein und Raban Witt.

22 *VERSCHMUTZUNG. KÖRPERZUSTÄNDE. FASCHISMUS. Christoph Schlingensief und die Kunst*, kuratiert von Daniela Duca, Julian Volz und Marlena von Wedel, 10.10. bis 01.11.2020, Supermarkt der Ideen Oberhausen.

23 Siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=emGj31I5OI0>, 11.08.23.

- ALLMANNRITTER, VERA und OLIVER TEWES-SCHÜNZEL. *Kulturelle Teilhabe in Berlin 2021. Kulturbesuche, Freizeitaktivitäten und digitale Angebote in Zeiten von COVID-19 Ergebnisse einer repräsentativen Bevölkerungsbefragung*. https://www.iktf.berlin/wp-content/uploads/2022/11/IKTF_Kulturelle_Teilhabe_Berlin_2021.pdf, 11.08.2023.
- VON BISMARCK, BEATRICE und BENJAMIN MEYER-KRAHMER (Hg.). *Hospitality: Hosting Relations in Exhibitions*. Berlin 2016.
- ĆIRIĆ, MAJA. „The (Un)spoken Abuse: Curatorial Hospitality through the Lens of Criticality.“ In: von Bismarck, Meyer-Krahmer 2016: 203–211.
- ĆIRIĆ, MAJA. „Curatorial Hospitality Revisited (within a Horizonless Orientation)“, publiziert am 23.08.2019 unter: <https://obieg.pl/en/147-curatorial-hospitality-revisited-within-a-horizonless-orientation>, 11.08.2023.
- DELBECKE, JASPER (Hg.). *From the scenic essay to the essay-exhibition. Expanding the essay form in the arts beyond literature and film*. = Tagungspublikation S:PAM — Studies in Performing Arts & Media, Ghent University, eBook Juli 2023.
- ESCHE, CHARLES. „Practicing Hospitality“, Vortrag im Rahmen des Symposiums *Of Hospitality* des Smart Museum of Art, am 05.05.2012. Mitschnitt unter: <https://vimeo.com/42269151>, 11.08.2023.
- GEORGELOU, KONSTANTINA, EFROSINI PROTOPAPA, DANAE THEODORIDOU (Hg.). *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*. Amsterdam 2016.
- GIESE, ANNA-HELEN im E-Mail-Interview mit den Autorinnen. 08.–11.11.2022.
- HEINZ, ANDREA. „Hotel im Schauspielhaus Wien: 15 Bühnen unter einem Dach“. Erschienen in: DIE ZEIT 10/2022, 03.03.2022, online am 01.03.2022: <https://www.zeit.de/2022/10/hotel-schauspielhaus-wien-pandemie-theater>, 11.08.2023.
- MUSTROPH, TOM. „Hotel-Experiment im Theater: Dystopische Nachtruhe“, online erschienen am 07.09.2016: <https://taz.de/Hotel-Experiment-im-Theater/!5334231/>, 11.08.2023.
- ORTMANN, LUCIE, TOBIAS SCHUSTER, TOMAS SCHWEIGEN. „Formale Grenzgänge, immersive Welten. Räumliche Versuchsanordnungen und offene Orte der Begegnung“. In: *Schauspielhaus Wien 2015–2023*. Hg.: Schauspielhaus Wien GmbH. Wien 2023: 101–105.
- SCHLÖTKE, SVEN im Interview: „Theater wieder als Ort einzigartiger Ereignisse etablieren“. In: trailer ruhr, 25.07.2023, siehe: <https://www.trailer-ruhr.de/spielzeitstart-rausch-1-theater-an-der-ruhr-muelheim>, 11.08.2023.
- SCHOLTS, NIENKE. „Dramaturgs That Do Not Work for a Work“. In: Georgelou, Protopapa, Theodoridou 2016: 109–117.
- STENGERS, ISABELLE. „Introductory Notes on an Ecology of Practices“. In: *Cultural Studies Review* 11 (1) 2013: 183–196.

- TURNER, CATHY und DUSKA RADOSAVLJEVIC. „Porous Dramaturgy: ‚Togetherness‘ and Community in the Structure of the Artwork“ (2013). Siehe: <https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FK000667%2F1>, 11.08.2023.
- TURNER, CATHY: „Porous Dramaturgy and the Pedestrian“. In: *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*, Katalin Trencsényi und Bernadette Cochrane (Hg.), London, New York, Sydney, Delhi 2014: 199–213.
- UMATHUM, SANDRA und JAN DECK. *Postdramaturgien*. Berlin 2020.
- Künstler*innengespräch zum Schauspielhaus Hotel u. a. mit Arthur Romanowski und Rieke Süßkow. In: *Schauspielhaus Magazin #2 21/22*), Druck: 07.02.2022: 7–10. PDF online: https://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus_2/Magazin_02_202122.pdf, 11.08.2023.
- „Räume 1: Teamgespräch mit Giovanna Bolliger, Lilly Busch, Lucie Ortmann, Stephan Weber & Tomas Schweigen“. In: *Schauspielhaus Magazin #1 21/22*, Druck: 06.09.2021: 7–10. PDF online: https://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus_2/MAGAZIN_01_2122_Hotel.pdf, 11.08.2023.

Elena Liebenstein ist Dramaturgin und Vermittlerin. Sie hat Kulturwissenschaft, Kunst- und Bildgeschichte und Theaterwissenschaft in Berlin und Paris studiert. Am Theater Oberhausen war sie von 2017–2021 Teil des künstlerischen Leitungsteams. Danach, währenddessen und davor ist/war sie in der freien Szene tätig, u. a. mit Operation Alien Love. Seit 2022 arbeitet sie für die Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt derzeit als Teamleitung im Grundsat-Bereich.

Lucie Ortmann arbeitet als Dramaturgin. Sie war u. a. für das internationale Festival der Künste Ruhrtriennale unter der Intendanz von Stefanie Carp tätig und Teil der künstlerischen Leitungsteams des Schauspielhaus Wien und des Theater Oberhausen. Seit 2022 ist sie am tanzhaus nrw in Düsseldorf engagiert, einem internationalen Zentrum für zeitgenössischen Tanz. Sie ist Teil der Redaktion und Autorin des E-Journals MAP – Media | Archive | Performance: <http://www.perfomap.de>.

Place Internationale. Ein Stadtlabor zur Erkundung von künstlerischen und urbanen Handlungsräumen

Moritz Hannemann, Jan Lemitz, Kathrin Tiedemann

Seit 1999 existiert das FFT Düsseldorf (Forum Freies Theater) als ein Produktionshaus für freie darstellende Künste in der nordrhein-westfälischen Landeshauptstadt. Es bietet freien Gruppen und Künstler*innen Arbeits- und Aufführungsmöglichkeiten und steht für ein Programm, das die Beteiligung der Stadtbewohner*innen mit experimentellen szenischen und performativen Positionen verbindet. Dabei bilden Stadt, Kunst und Theater die Handlungsfelder für forschende Praxen, künstlerische Prozesse und unterschiedliche Formate der Begegnung.

Das Verhältnis von Theater und Stadt sowie von Theater und Öffentlichkeit sind im FFT Gegenstand permanenter Auseinandersetzung. Aber nie hatten wir uns so direkt mit den in diesem Zusammenhang vorhandenen Konflikten konfrontiert wie in dem Moment, als wir uns entschlossen, die Verortung unseres Theaters in der städtischen Öffentlichkeit und im Stadtraum zum konkreten Untersuchungsgegenstand zu machen. Den Umzug des FFT, der durch den Verkauf einer städtischen Immobilie ausgelöst wurde, in der sich neben weiteren sozialen und kulturellen Einrichtungen auch eine der zwei Spielstätten des FFT befand, nahmen wir zum Anlass für eine mehrjährige ‚Stadtrecherche‘ unter dem Titel *Stadt als Fabrik*. Daran anknüpfend und darauf aufbauend entwarfen wir das Projekt *Place Internationale*, mit dem die neue Spielstätte eröffnet und die Positionierung des FFT

in der gegenwärtigen Stadtgesellschaft überprüft und aktualisiert werden sollte.¹ Wir verstanden das Projekt als ‚Stadtlabor‘ für eine modellhafte Erprobung von Kollaborationen zwischen Künstler*innen und Akteur*innen der Stadtgesellschaft mit dem Ziel einer selbstkritischen Reflexion der institutionellen Verfasstheit des Theaterbetriebs. Wie können die sich im Umbruch befindlichen Verhältnisse in der Stadt und im öffentlichen Raum zum Aktionsfeld werden und Rückwirkungen auf künstlerische und soziale Praxen entfalten – und umgekehrt?

Über einen Zeitraum von rund drei Jahren hatte das kuratorische Team von *Stadt als Fabrik* (2017–2020), bestehend aus dem Autor und Kurator Jochen Becker, dem Stadtsoziologen Klaus Ronneberger, dem Künstler Jan Lemitz, der künstlerischen Leiterin des FFT Kathrin Tiedemann und ab Ende 2020 dem Theaterwissenschaftler Moritz Hannemann, Urbanist*innen, Stadtforscher*innen und Akteur*innen der Stadtgesellschaft zusammengebracht, um mit Recherchen und öffentlichen Veranstaltungen Aspekte des aktuellen Stadtumbaus zu untersuchen. Angesichts der Privatisierung städtischer Immobilien, des zunehmenden Einflusses von Investoren auf Stadtentwicklungsprozesse sowie des tiefgreifenden Wandels des öffentlichen Raums durch Logistik und digitale Infrastrukturen wurden Aspekte der Stadtentwicklung vor Ort im Kontext globaler Entwicklungen betrachtet und im Sinne einer ‚Case-Study Düsseldorf‘ untersucht. So fand 2018 unter dem Titel *Stadt als Fabrik* eine dreitägige Veranstaltung statt, die Stadterkundungen, Exkursion, Konferenz, Ausstellung und Fest miteinander verband und das Gebäude der zukünftigen Spielstätte des FFT, die ehemalige Hauptpost am Düsseldorfer Hauptbahnhof, eine in den 1980er Jahren geplante und 1991 eingeweihte logistische Infrastruktur, zum Ausgangspunkt nahm. Die Frage, wie es dazu kam, dass unser Theater zusammen mit der Zentralbibliothek, städtischen Archiven und Verwaltungen in ein leerstehendes Postgebäude ziehen sollte, führte zur Auseinandersetzung mit den Hintergründen der Privatisierung der staatlichen Post ebenso wie mit dem technologischen und digitalen Wandel. Mit Sergio Bologna war einer der führenden Intellektuellen des italienischen Operaismus zu Gast, der die Bedeutung der Logistik für den globalen Kapitalismus analysierte. Die in Chicago ansässige Architektin Clare Lyster betrachtete die Auswirkungen urbaner Logistik auf das Leben in der Stadt (vgl.

1 Vgl. die vom FFT herausgegebenen Broschüren *Stadt als Fabrik. Wie Logistik und Masterpläne das Leben in der Stadt verändern* (2018) und *Theater ohne Haus. Das FFT zieht um* (2021). Zum Umzug des FFT aus seinen beiden alten Spielstätten, den Kammerspielen in der Jahnstraße und dem Jutta (ehemals Junges Theater in der Altstadt) in der Kasernenstraße, in die neue Spielstätte im KAP1 am Düsseldorfer Hauptbahnhof, vgl. auch die Studie von Barbara Büscher und Verena Elisabeth Eitel (2020).

auch Lyster 2016). Eine Exkursion in die logistischen Landschaften um Düsseldorf führte unter anderem an das Ende der ‚Neuen Seidenstraße‘ in Duisburg-Rheinhausen und zur ‚Brücke der Solidarität‘, die an den Streik der Belegschaft gegen die Schließung des Krupp-Hüttenwerks 1987/88 erinnert. Dabei ging es um Spuren von Überschreibungen, die Jan Lemitz mit einer fotografischen Installation sichtbar machte. Weitere Gäste wie Christoph Schäfer und Renée Tribble stellten mit der PlanBude Hamburg ein Beispiel für einen gelungenen Beteiligungsprozess im Bereich der Stadtentwicklung vor.

Daran schlossen viele weitere Veranstaltungen an, die aktuelle urbane Handlungsfelder beleuchteten. So wurde ein Rechercheauftrag an Christoph Twickel vergeben, der die Zusammenhänge rund um das Investoren-Projekt *Grand Central*² aufarbeitete und in einer Diskussionsveranstaltung mit Vertreter*innen verschiedener Gruppen öffentlich debattierte. Die sich durch die Arbeit an *Stadt als Fabrik* ergebenden Verbindungen zu lokalen und regionalen Akteur*innen von der Peter Behrens School of Arts an der Hochschule Düsseldorf, über die Planwerkstatt 378³, bis hin zu Stadtinitiativen im Ruhrgebiet bildeten eine wichtige Grundlage für das internationale Stadtlabor *Place Internationale*, das sich darüber hinaus durch diverse Verbindungen des interdisziplinär zusammengesetzten kuratorischen Teams ständig erweiterte: nach Wien, wo in Kooperation mit der *dérive*-Redaktion eine Sondernummer der Zeitschrift für Stadtforschung entstand (Becker, Laimer, Ronneberger 2021); nach Hamburg, Paris und über die Netzwerke der beteiligten Künstler*innen u. a. bis nach Kolumbien, USA, Kanada und Indonesien; aber auch in den Hambacher Forst und in ein Protestcamp des am Tagebau Garzweiler II gelegenen Ortes Lützerath, wo es zur Begegnung mit einer Delegation von Zapatistas kam.

Place Internationale zielte auf die Verknüpfung von urbanen, aktivistischen und künstlerischen Praktiken, die heutige politische Machtverhältnisse reflektieren und andere Formen des Zusammenlebens oder gemeinsamen Handelns vorstellbar machen. Dabei nahm das Projekt das 150-jährige Jubiläum der Pariser Commune von 1871 zum Anlass, um im Lichte eines der zentralen Motive dieses urbanen und sozialen Aufstands, der Selbstverwaltung (*autogestion*), gegenwärtige künstlerische

2 Mehr als 1.000 Wohnungen hätten seit 2018 auf dem Areal gegenüber des tanzhaus NRW an der Erkrather Straße entstehen können, die ersten Einheiten sollten 2020 bezogen werden. Der Immobilien-Entwickler Catella verkaufte den Großteil an ein Unternehmen, das später von der Consus geschluckt wurde, die wiederum in der Adler-Gruppe aufging, die den Baubeginn seither immer weiter hinauszögert (vgl. Schneider 2023).

3 Planwerkstatt 378 steht für einen Bürgerbeteiligungsprozess im Düsseldorfer Stadtteil Flingern-Süd, der die Mitsprache der Anwohner*innen für ein geplantes Bauvorhaben erfolgreich einforderte und organisierte: vgl. <https://planwerkstatt-duesseldorf.de/>, 04.11.2023.

Praxen zu reflektieren.⁴ Es sollte Zeit und Raum bieten, um über selbstbestimmte Arbeitsweisen, Möglichkeiten der Vergemeinschaftung von Wissen und Ressourcen und institutionelle Bedingungen in Austausch zu kommen, und mit der großzügigen Geste eines 73 Tage geöffneten Hauses die neuen Räume des FFT im KAP1 der Öffentlichkeit übergeben.

Geteilte Zeit und geteilte Räume

Rund 50 Mitwirkende wurden eingeladen, die – bei aller Unterschiedlichkeit ihrer künstlerischen Positionen – ästhetische, politische und urbane Perspektiven und Praktiken miteinander verbinden. Dazu gehörten die transnationale, zwischen Berlin, Paris und Abidjan agierende Performancegruppe Gintersdorfer/Klassen, das aktivistisch-künstlerische Kollektiv Schwabinggrad Ballett & Arrivati aus Hamburg sowie Claudia Bosse und das theatercombinat aus Wien. Hinzu kamen die bildenden und interdisziplinären Künstler*innen Arno Gisinger, Bouchra Khalili, Urban Subjects, Katja Stuke & Oliver Sieber, Susanne Fasbender, Christoph Schäfer, Eva Busch und Julia Nitschke, die Schriftstellerin Adania Shibli, der Philosoph Guillaume Paoli, die École des Actes aus Aubervilliers, die Wissenschaftlerinnen Kristin Ross, Ulrike Haß, Laura Strack sowie Tom Ullrich und Anne Heimerl, die Architekt*innen Susanne Priebis und Christoph Schmidt, die Gestalterinnen Leonie Wendel und Lea Richter, sowie Anja Vormann und das Team von Paradise–Park–, das den Prozess von *Place Internationale* dokumentarisch begleitete, so dass der Verlauf im Internet zu verfolgen war und als Archiv weiterhin zugänglich sein wird.⁵ Alle Genannten hatten die Möglichkeit, weitere Mitwirkende einzuladen, so dass sich der Kreis der Beteiligten ständig noch erweiterte.

Doch zunächst erlebte das Projekt aufgrund von Bauverzögerungen und durch die Auswirkungen der Corona-Pandemie eine zeitliche und räumliche Verlagerung und Re-Konzeptionierung, die neben großen Enttäuschungen auch zu unvorhergesehenen Begegnungen und Kollaborationen führte: *Place Internationale* bestand ursprünglich in der Einladung, für 73 Tage von Ende August bis Ende Oktober 2021 im KAP1 zusammen zu kommen und diesen Ort und das ihn umgebende Bahnhofsviertel gemeinsam zu beziehen, zu erkunden, ihn einer öffentlichen Nutzung

4 Zum Begriff der *autogestion* im Hinblick auf die Pariser Commune und seine Erweiterung durch den Philosophen und Stadttheoretiker Henri Lefebvre, vgl. RONNEBERGER 2023: 231–255. Lefebvres 1965 erschienenes Buch *La proclamation de la Commune* wurde im Rahmen von *Place Internationale* erstmals in Auszügen ins Deutsche übersetzt und im Rahmen von zwei Textwerkstätten gemeinsam gelesen und diskutiert.

5 Das Archiv des Projekts findet sich unter: <https://place-internationale.fft-duesseldorf.de/>, 04.11.2023.

zuzuführen und sich so gemeinsam anzueignen. Als sich herausstellte, dass wir das KAP1 nicht wie geplant würden eröffnen können, haben wir gemeinsam mit den Projektbeteiligten nach alternativen Möglichkeiten gesucht. Schnell stand fest, dass wir *Place Internationale* nicht komplett verschieben konnten, und so wurde beschlossen, den Veranstaltungszeitraum auf zwei jeweils einmonatige Phasen im September 2021 und Mai 2022 aufzuteilen und den Zeitraum dazwischen mit weiteren Aktivitäten zu verknüpfen, so dass *Place Internationale* die gesamte Spielzeit 2021/22 rahmte. Das Projekt stellte in beiden Phasen Bezüge zwischen lokalen, transnationalen und globalen Perspektiven her, wobei im ersten Teil der Schwerpunkt auf die Vorortung im Düsseldorfer Stadtraum und Exkursionen in den Hambacher Forst, nach Paris und Wien gelegt wurde, im zweiten Teil auf Zusammenhänge im Verflechtungsraum des Rhein-Ruhr-Gebiets sowie die Beschäftigung mit den Bildwelten und medienhistorischen Bezügen der Pariser Commune.

Der konzeptionelle und kuratorische Ansatz, Zeit-Räume der Versammlung, Begegnung und Zusammenarbeit zu eröffnen, wurde beispielhaft im Rahmen des *Durational Scenario for Togetherness* eingelöst, das den abschließenden zweiten Teil im Mai 2022 eröffnete. Die Arbeit der palästinensischen Autorin Adania Shibli, zu der sie die Künstler*innen Ayreen Anastas und Rene Gabri eingeladen hatte, die seit 1999 zusammenarbeiten, basierte auf einem von Shibli für *Place Internationale* entwickelten und erprobten Modell des kollektiven Schreibens. Aus ihm ging ein *Manual for Togetherness* hervor, eine Sammlung von Texten und Manifesten, die im Kontakt mit weltweit operierenden, aktuellen und historischen Widerstandsbewegungen entstanden ist. Die Textsammlung dokumentiert, wie Menschen sich organisieren, um Unterdrückung und Entrechtung die Forderung nach selbstbestimmten Formen des Zusammenlebens entgegenzusetzen. Weniger als Umsetzung dieses ‚Handbuchs für Zusammengehörigkeit‘, sondern vielmehr als seine Transformation in ein temporäres Live-Event mit offenem Ausgang entwarfen sie zu dritt einen gastfreundlichen Raum, der mannigfaltige Zonen und Settings für Begegnungen unterschiedlicher Art und Intensität bereitstellte: mit einem langen Tisch, an dem gemeinsam gegessen wurde, verschiedenen Sitzgruppen, die für Gesprächssituationen genutzt werden konnten, kleinen Podesten für vortragsähnliche Situationen und am Rande einigen Matratzen um auszuruhen oder zu schlafen. Gleichzeitig war der Raum ein Filmstudio, in dem Anastas und Gabri die Geschehnisse mit zwei Kameras aufzeichneten und mit eigenem Archivmaterial live am Videomixer montierten. Dieses ‚Living Cinema‘ konnte sowohl vom Rang des Theaters angeschaut als auch im Internet-Live-Stream verfolgt werden. In einem lockeren Rhythmus trafen unterschiedliche Gäste ein, einige wurden per Videokonferenz zugeschaltet. 40 Stunden geteilte Zeit und geteilter Raum wurden zu einem Akt des konkreten Miteinanders, des Zuhörens, des großzügigen Austauschs, des



Abb. 1

Ayreen Anastas, Adania Shibli, Rene Gabri:
A Scenario for Togetherness, Place Internationale,
FFT Düsseldorf, Mai 2022,
Foto: Paradise-Park-

Teilens von Erfahrungen und Wissen. Alles andere als eine Konferenz im üblichen Sinne, eher eine Praxis der Selbstorganisation zwischen Aktivist*innen aus unterschiedlichen sozialen Bewegungen, die sich hier in einem intimen, geschützten und gleichzeitig öffentlichen Raum begegnen konnten.

Ausgangspunkt Konrad-Adenauer-Platz

Das KAP₁, in dem sich die neue Spielstätte des FFT befindet, liegt an einem der zentralen Plätze in Düsseldorf. KAP steht für Konrad-Adenauer-Platz. In Planungsspielen wird dieser Platz als Eintrittspunkt in die Kernstadt verhandelt. Daran knüpfen sich zahlreiche Wunschvorstellungen und Erwartungen, denen der öffentliche Raum an dieser Stelle und vor allem in seinem derzeitigen Erscheinungsbild nicht gerecht wird. Ob Berufspendlerin, Messegast oder ausgehütigter Altstadtbesucher – den am Hauptbahnhof ankommenden Reisenden, die sich durch die

Haupthalle in Richtung Innenstadt und hinaus auf den Platz begeben, bietet sich ein unübersichtliches Bild. Jenseits einer Reihe von Straßenbahngleisen, führen sechs Straßen vom Platz weg bzw. enden an ihm. Zwischen Bahnhofsgebäude und Straßenbahnen wartet eine Reihe von Containern mit Einkaufsmöglichkeiten für Snacks auf. Rechts und links ist der unmittelbare Bahnhofsvorplatz von Kiss-Ride-Parkplätzen und Taxisständen eingerahmt, die zur Nordseite hin in den Busbahnhof übergehen, der hier aber nur aus einer Handvoll Haltestellen besteht.

Wer sich für eine der Möglichkeiten entscheidet, zu Fuß vom Platz aufzubrechen, beginnt spätestens jetzt zu ahnen, welch schweren Stand hier der öffentliche Raum hat; oder welch schweren Stand Einzelne in ihm haben. Der Verlauf dieser sechs Straßen — ob Graf-Adolf-Straße, Bismarckstraße, Friedrich-Ebert-Straße, Immermannstraße, Kurfürstenstraße oder Worringerstraße — wird jeweils von einer großen Verkehrsachse unterbrochen, an den Schnittstellen befinden sich öffentliche Plätze. Diese Orte / Wegführungen / Plätze sind vom planerischen Willen der Nachkriegsjahre geprägt, die (Innen-)Städte aufzubrechen, Achsen und Schneisen in sie hineinzuschlagen. Damit wurde ein Aufkommen an individueller, automobiler Beweglichkeit vorweggenommen, das nun bereits seit Jahrzehnten Realität ist. Die Flächen zwischen diesen Verkehrsachsen tragen zwar den Platz im Namen — Mintropplatz, Stresemannplatz, Worringer Platz —, gelten aber allesamt als problematischer öffentlicher Raum, in dem die Schaffung von Aufenthaltsqualitäten bewusst vermieden wird. Die angrenzenden Stadtviertel sind von internationalen Communities und großer Fluktuation geprägt.

Was also tun an Orten, die primär der Durchquerung gewidmet sind? In denen Halten oder Verweilen nicht erwünscht zu sein scheinen und die nicht zuletzt auch von den zahlreichen täglich ankommenden und des Abends wieder abreisenden Menschen geprägt sind? Die Mobilität eines solchen Ortes regt dazu an oder fordert geradezu dazu auf, über die eigene Beweglichkeit nachzudenken. Wie ist das Lokale, die eigene Stadt, ohne diejenigen zu verstehen, die oberflächlich betrachtet nicht Teil von ihr sind? Noch dazu vom Ort des Theaters aus, das sich selbst als offen begreift und eine Einladung wie *Place Internationale* ausspricht, mit täglich geöffnetem Haus und freiem Eintritt zu sämtlichen Veranstaltungen? Wie Geschichte(n) aufrufen, wenn Spuren dessen, was Örtlichkeiten ausmacht, im Rahmen eines fortwährenden Stadtumbaus bis zur Unkenntlichkeit überschrieben werden? Wie in das Strömen und Fließen hineinagieren? Wie ins Gespräch kommen mit der Intention, öffentlichen Raum, Öffentlichkeit und gemeinsames Handeln zu stimulieren oder zu provozieren?

Oval Office Bar, Schauspielhaus Bochum, Samstag, 21. Mai 2022

Als Ort der Begegnung, als Treffpunkt nicht nur für queere Menschen und als Teil einer solidarisch vernetzenden Praxis versteht sich die Oval Office Bar in der ehemaligen Kantine im Untergeschoss des Bochumer Schauspielhauses. Mit autarkem, von außen zugänglichem Eingang agiert die Bar auch organisatorisch unabhängig vom eigentlichen Theaterbetrieb. Als gemeinnütziger Verein organisiert und betrieben belaufen sich die Kosten der Gäste auf freiwilliger Spendenbasis. Kuratiert und geleitet wird die Bar von den Künstler*innen Kathrin Ebmeier und Heike Kandalowski; der Barbetrieb ist diskursiv und programmatisch unter anderem in Auseinandersetzungen um prekäre Arbeitsbedingungen im Kulturbetrieb eingebettet. Nicht zuletzt aufgrund ihrer inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Ruhraufstand sowie der Befragung und Infragestellung einer hegemonialen Geschichtsschreibung, die den bewaffneten Kämpfen kaum Raum gibt, mit denen Arbeiter*innen dem paramilitärischen Kapp-Putsch Widerstand leisteten, wurde die Oval Office Bar zum Endpunkt einer Exkursion im Rahmen von Place Internationale, die sich mit den Spuren der Roten Ruhrarmee von 1920 befasste.

Stadt als Infrastruktur

Ein Exkurs in die Geschichte der Stadt: Das heutige KAP1 ist in den 1990er Jahren in ein Stadtgefüge hineingebaut worden, das — nicht anders als heute — der Mobilität gewidmet war. Das ehemalige Hauptpostamt war als Teil einer enormen Infrastruktur der Bundespost konzipiert, die Produktion, Distribution und die entsprechenden Lebens- und Arbeitsmodelle bestimmte und um den HBF mäanderte.

DHL Standort Düsseldorf-Flingern, Freitag, 6. Juni 2018

Vom ehemaligen Hauptsitz der Post, der mit direkter Anbindung an die Gleiskörper im Stadtzentrum angesiedelt war, ins de-industrialisierte Gewerbegebiet Flingern, aus dem seit den frühen 1990er Jahren nach und nach alle großflächigen Industrieanlagen verschwunden sind und u. a. durch eine Automeile, Unternehmen im Hi-Tech-Bereich und kulturelle Nutzungen ersetzt wurden. Zudem ist das aus der Bundespost hervorgegangene DHL-Segment 2014 mit einer Zustellbasis der neuesten Generation in Kernstadtnähe zurückgekehrt. Von hier aus werden Haushalte aus einem stetig wachsenden Paketaufkommen beliefert. Gemäß der Hierarchie der Lieferkette wird der Standort allmorgendlich durch das übergeordnete Frachtzentrum in Krefeld aufgefüllt.

Der Betrieb ist mehr oder weniger komplett automatisiert. Pakete werden eingelesen und über Laufbandanlagen zwischen 60 Ladetoren verteilt. Die Personaldichte in der Halle richtet sich, je nach Bedarf, nach den täglichen und saisonalen Stoßzeiten. Schwerpunktmäßig liegen diese am frühen Morgen und in der Vorweihnachtszeit. Mit Frank Resch spricht ein höchstzufriedener Standortleiter angesichts eines Phänomens, das von Technologie und Funktionalität geprägt ist, von seinen Bemühungen, die soziale Wärme des Miteinanders bei der Arbeit hochzuhalten. Biographisch eng verknüpft mit dem, was Arbeit einmal war, und gewerkschaftlich organisiert ...

À propos du travail

Fängt die Stadt am Bahnhof an, so hört sie dort auch in gewisser Weise auf. Der Standort des Bahnhofs verdankt sich den Bedarfen von Industriezweigen, die Infrastruktur zur Voraussetzung ihrer Standortwahl gemacht hatten. Mit dem Bahnhof wuchsen die Fabriken, mit den Fabriken die Stadtteile, vor allem hinter dem Bahnhof. Von dieser Entwicklung hat man sich in Düsseldorf ab den 1970er Jahren mit gezielten Schritten losgesagt, um eine Erfolgsgeschichte in Sachen Dienstleistung, Messestandort, Flughafen, Einkaufs- und Modestadt (um nur einige Komponenten zu nennen) zu schreiben. Industriekomplexe und Bahntrassen schaffen bis heute sicht- und spürbare Grenzen zwischen Bezirken und Quartieren jenseits der verdichteten Innenstadt.

Duisburg-Bruckhausen, Freitag, 27. Mai 2022

Ein Grünstreifen oder Park, zwischen Thyssen-Werksgelände, Straße und Stadtteil, als Puffer zwischen Arbeit und Alltagsleben und sinnbildlich für die Distanz, die zwischen diesen Lebensbereichen entstanden ist. Der Park ist zugänglich über die Durchwegung einer nackten Sichtbetonwand, die an die Gedenkstätte Berliner Mauer erinnert. Vor die Wahl gestellt, die Wohnhäuser, die früher untrennbar und unmittelbar an die Fabrik grenzten, mit zeitgemäßen Standards in Sachen Lärmschutz und Umweltverträglichkeit auszustatten, entschied sich der Konzern für den Abriss und stellte der Stadt Duisburg ein Budget zu Verfügung, mit dem der Grüngürtel geschaffen wurde.

Anlass der Fahrt mit der Straßenbahn in den Duisburger Norden ist eine städte- und länderübergreifende Kooperation mit der École des Actes aus Aubervilliers, einer Banlieue nördlich von Paris. Ansässig in einer durch Leerstand geprägten Rotunde eingeschossiger Einkaufs- und Geschäftsgebäude, unterstützt das informelle Schulprojekt Sans Papiers,

Geflüchtete und Migrant*innen in rechtlichen Fragen, bietet Sprachunterricht und arbeitet jeweils ein Jahr lang zu einem konkreten inhaltlichen Syllabus, der 2021 die Pariser Commune in den Mittelpunkt stellt. Darüber hinaus recherchiert und publiziert die École zur jüngeren Geschichte von Arbeitskämpfen jenseits etablierter gewerkschaftlicher Strukturen seit dem Frühling von 1968.

Zu Besuch ist eine Delegation, die sich aus denjenigen Teilnehmer*innen am Schulprogramm zusammensetzt, die die für inner-europäische Reisen notwendigen Papiere nachweisen können und größtenteils seit längerem in Frankreich leben. Die überwiegend aus Frauen bestehende Gruppe bewegt sich im Großraum Paris auf einem Arbeitsmarkt, der aus dem Niedergang der Schwerindustrie und der fordistischen Produktionsweise hervorgegangen ist, dieser aber in keiner Weise mehr ähnelt. In Duisburg und an anderen Stellen im Ruhrgebiet sind diese Prozesse noch im Gange, zeitgemäß effizient und modernisiert. So auch in Bruckhausen.

Aus der eigenen Mobilität heraus, die die Wege zur Arbeit oder von Job zu Job erfordern, als Fortsetzung der Mobilität, die zunächst für den weiten Weg bis in die Pariser Vorstadt notwendig war, ergeben sich Bilder zu Lebensentwürfen und kollektiven Biographien, die abweichen und sich dem nähern, was in den Überbleibseln der Werkwohnquartiere noch an Geschichten von Migration und Ankünften sichtbar ist.

Suchen, Aufsuchen

In Auseinandersetzung mit diesen (stadt-)räumlichen Zusammenhängen ergeben sich immer wieder Anknüpfungspunkte für gemeinsame Befragungen und kollektive Erkundungen. Der eigenen Suche und Recherche im Rahmen künstlerischer oder programmatischer Produktion folgt das Aufsuchen konkreter Orte. Die Fragestellungen werden zu denjenigen getragen, die an diesen Orten zuhause sind, die sie vielleicht nicht bewohnen, die sie aber steuern, organisieren, die dort arbeiten. Aus dem Aufsuchen wird ein Prozess, der sich im Verlauf verändert; eine Bewegung, die weder ankommen will noch muss, aber vielleicht eine gemeinsame Reise und ein gemeinsames Abenteuer wird; und die ein temporäres Zusammenkommen an Orten ermöglicht, um dort Geschichte und Geschichten aufzurufen, zu befragen. *Place Internationale* bot solch einer Praxis des Unterwegs-Seins, der Bewegung, des temporären Aus- und Aufbrechens Raum und Zeit – und vielleicht stellte sich gerade in ihr die größte Nähe zum Ereignis der Pariser Commune ein, obwohl eine Exkursion wie jede Bewegung im Hier und Jetzt ihren Ausgang nimmt.

Sowie performative Praxen immer wieder im öffentlichen Raum agieren, um Orte zu erschließen, vorübergehend zu besetzen und an ihnen zu intervenieren, verhält es sich mit der Beweglichkeit von Exkursionen. Exkursionen sind Praktiken der Auseinandersetzung mit Stadt, mit stadträumlichen Gegebenheiten, mit den sogenannten Peripherien und darüber hinaus mit den eigenen Blickweisen und Standpunkten. Der räumliche Kontext, in dem Theaterproduktion stattfindet, ist weit verzweigt; er ufert aus, verliert sich, ist konturlos und von detailreicher Schärfe zugleich.

Begann das Suchen und Aufsuchen zunächst entlang der Geschichte der Prozesse, für die die ehemalige Infrastruktur-Ruine KAP₁ steht, wurden deren Umbau und der Umzug der Spielstätten des FFT als Teil einer Dynamik des Stadtumbaus sichtbar, der Städte vermeintlich aufwertet, zugleich aber für den Abbau und Rückzug des öffentlich-städtischen Engagements steht und nicht zuletzt auch den öffentlichen Raum transformiert oder ihn gar abschafft. Entlang den Spuren von Arbeit gelangen wir in Landschaften, städtische wie nicht-städtische, die von einem neuen Verständnis von Produktion sprechen, in dem neue Begrifflichkeiten und ein anderes Raum-Zeit-Verhältnis den gemeinsamen Gang zur Arbeit und die damit verknüpfte soziale Verdichtung von (Arbeits-)Kräften abgelöst haben.

Abb. 2
École des Actes, Exkursion nach Duisburg,
Place Internationale, FFT Düsseldorf, Mai 2022
Foto: Jan Lemitz



Auf der anderen Seite

Auf der Rückseite des Düsseldorfer Hauptbahnhofs befindet sich ein Gelände, das sich in mehr als einer Hinsicht wie ein Pendant zum KAP1 auf der Vorderseite verhält – teils im Sinne einer Entsprechung, teils im Sinne des Gegenteils. Auch hier befand sich mal ein Logistik-Zentrum der Post, doch nach einer lediglich kurzen Phase kultureller Zwischennutzung wurde es im Jahr 2018 abgerissen – wie zuvor die Industrien an diesem Standort und das in unmittelbarer Nachbarschaft gelegene Oberbilker Stahlwerk. Nach diesem jüngsten Abriss sollte hier ein neues Quartier in bester Lage entstehen mit über 1.000 Wohnungen und weiteren Infrastrukturen des täglichen Bedarfs, Einzelhandel, Gastronomie, Fitness, Kita, Praxen, Parkhaus usw.; *Grand Central* haben es die Projektentwickler genannt. Im September 2021, fast drei Jahre nach dem Abriss, ist das Gelände keine Baustelle, sondern eine Brachlandschaft. Alles ist vorbereitet für den Bau, doch es wird nicht gebaut: Hinter einer Zufahrt erstrecken sich verschiedene Ebenen mit unterschiedlichen Höhenniveaus, Plateaus und Ausschachtungen, die durch Rampen miteinander verbunden sind und eine Bebauung und Nutzung antizipieren, die offensichtlich nicht stattfinden. Bewohnt wird das Gelände dennoch: An den Rändern der Böschungen stehen Hütten, errichtet aus Bauzäunen, Stangen, Steinen und Planen, die sich vor Ort finden und verwenden lassen, sowie weiteren Materialien, die herbeigeschafft wurden. Das sind keine Häuser oder Wohnungen, sondern eher Behausungen, provisorische und notdürftige Rückzugsorte, die etwas Schutz bieten vor Wind und Wetter, vor Menschen und Blicken.

In der Mitte der Stadt klafft plötzlich ein Loch, wie nach einer Explosion oder einer Implosion. Mit diesen beiden Begriffen beschrieb Henri Lefebvre den Übergang von der Industriestadt des 20. Jahrhunderts in eine „kritische Zone“ des Urbanen – mit Schrecken, wenn auch nicht ohne Lust, und nicht zufällig unter Verweis auf das Ruhrgebiet, dieses „Konglomerat“ ineinander übergehender „Städte und Ortschaften“, in dem sich die Veränderung der Stadt, wie wir sie kannten, ankündigt (LEFEBVRE 2014: 20). Unter Verwendung dieser Beschreibung lässt sich die Topographie der Düsseldorfer Brache folgendermaßen begreifen: Inmitten der „ungeheure(n) Konzentration (...) der städtischen Wirklichkeit“, „von Menschen, Tätigkeiten, Reichtümern, von Dingen und Gegenständen, Geräten, Mitteln und Gedanken“, tut sich plötzlich ein Randgebiet auf, wie man es sonst nur in der Peripherie vermutet. Und auf diesem freien Feld im Zentrum der Stadt tritt ein „ungeheures Auseinanderbersten“ zu Tage, eine Streuung „zahllose(r) und zusammenhanglose(r) Fragmente“ (LEFEBVRE 2014: 20): die Menschen, die aus jener Wirklichkeit herausfallen oder ihr entfliehen, gebrauchte Kleidungsstücke, Zelte und Schlafsäcke, demolierte Fahrräder und Einkaufswagen, Plastik, Glas, Müll, Weggeworfenes jeglicher Art, geplatze Träume und enttäuschte Hoffnungen. Um

dieser Topografie des Allzugegenwärtigen noch eine weitere Erinnerung aus den Tiefen des 20. Jahrhunderts zur Seite zu stellen, diesmal aus Bertolt Brechts *Fatzer-Fragment*, geschrieben unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs und der Erfahrung der Großstadt Berlin, die sich als Schlachtfeld der anderen Art erwies: „was da ist, ist Übergebliebenes“ (BRECHT 1997: 468).

Im frühen 21. Jahrhundert ist dieses Loch Ergebnis des Immobilienmarktes mit seinem Hang zur Spekulation. Finanzströme, die keine festen Orte und Namen haben, sondern diese nahezu beliebig wechseln, durchqueren konkrete Orte auf der Suche nach Anlagemöglichkeiten, die potenziell überall sein können. Teils sogar mehrfach, etwa im Zuge verschiedener Weiterverkäufe oder Eigentümerwechsel, die keine Verkäufe mehr sind, sondern sogenannte Share Deals; und ohne dass vor Ort tatsächlich etwas passiert, dass zum Beispiel gebaut wird. Doch das ist nicht alles, was sich über diese Landschaft sagen lässt. In diesem staubigen, verdichteten, vielfach geschundenen Boden wachsen Pflanzen: In diesem Gemisch aus Sand, Kies und Schutt von geschredderten Stein- und Betonresten der Gebäude, die hier einmal standen, wachsen kleine Pionierpflanzen, die ihre feinen, fadenartigen Wurzeln allen Widerständen zum Trotz in die Tiefe treiben und Teil eines vegetativen Netzes von Bakterien, Pilzen und Nährstoffen sind. Zusehends werden einige von ihnen Sträucher und Büsche und sogar Bäume, Birken zum Beispiel, denn „was auch immer passiert, Birken kommen immer zuerst“ (FASBENDER 2018).⁶ Und mit den Pflanzen sprießen die Utopien, von einem Stadtwald zum Beispiel oder sogar einer Wildnis.

Fragmente und Versammlungen

Claudia Bosses Arbeit im Rahmen von *Place Internationale* setzte an diesem konkreten und zugleich utopischen Ort an, führte darüber hinaus, kehrte zu ihm zurück und überführte ihn in die Räume des Theaters, so dass der Innenraum in einen Außenraum verwandelt, oder vielmehr: nach außen gestülpt wurde. Unter dem Titel *commune 1-73* entstand eine Serie von 73 Fragmenten, die eine „Bewegung hin oder weg von der Pariser Commune mit offenem Ausgang“ vollzog und die Commune von 1871 um „nicht-menschliche kommunard*innen und unterschiedliche zeitschichten“ erweiterte — um „steine, wind, erde, wasser, knochen.“ (BOSSÉ 2022)⁷ Diese Bewegung, an der eine Vielzahl verschiedener Kompliz*innen beteiligt war, nahm ihren Ausgang von der Düsseldorfer Brache, machte Station in Berlin, Wien und Jakarta und kehrte über Tinos und Paris nach Düsseldorf zurück.

6 Inge Broska im Film *BRAND I — Vom Eigentum an Land und Wäldern* (2018), dem ersten Teil der *BRAND*-Trilogie von Susanne Fاسبender.

7 Eine Übersicht über die Fragmente, die im Folgenden schlaglichtartig aufgerufen werden, findet sich unter <https://www.theatercombinat.com/projekte/commune/index.html>, 04.11.2023.

Am Anfang stehen eine Reihe archäologisch zu nennender Untersuchungen jenes Geländes: etwa in Form von Gesprächen zu den ökologischen Bedingungen von Ruderal-Landschaften; zur raum- und wohnungspolitischen Situation der Stadt; mit verschiedenen Anliegern, seien es die wohnungslosen Bewohner*innen des Geländes, Mitarbeiter*innen der nahegelegenen Drogenhilfe oder Menschen, die hier mit ihren Hunden spazieren gehen; oder in Form einer Sammlung von Fundstücken und Spuren, die Ansätze zu einer Kartographie des Geländes darstellen und Aufschlüsse über seine tatsächliche Nutzung liefern. So unscheinbar sie erscheinen, solche Ansätze greifen in den Lebensraum der Brache ein. Sie berühren die verschiedenen Habitate, die sich hier befinden, aneinandergrenzen und überschneiden. Zugleich wird man im Zuge der eigenen Anwesenheit Teil dieser Umgebung, hinterlässt Spuren, teils unmerklich, teils offensichtlich, verwischt sie oder stellt sie aus, temporär oder dauerhaft. Der *einzug des symbolischen in ein offenes gelände*, so der durchaus autoreflexive Titel eines Fragments, verändert es, ob gewollt oder nicht. So wird mit Marianna Senne und Fanti Baum in Fortführung bereits bestehender Anfänge unter Verwendung von Holzbalken und Betonfüßen für Bauzäune, die sich vor Ort finden, eine Treppe auf das höchste Plateau gebaut. Und mit Mun Wai Lee wird an einer mit Neon-Farbe markierten Stelle ein Loch gegraben, um verschiedene Bodenschichten freizulegen.

Die Untersuchung der vertikalen und horizontalen Strukturen des Geländes wurde im Rahmen mehrerer Performance-Tryouts fortgesetzt: Ein Chor Stadtbewohner*innen, gehüllt in leuchtende, im Wind flatternde Gewänder aus Seide, Rot, Rosa, Orange, Apricot, Beige, Silbergrau, Petrolblau, versammelt sich in der Weite dieser Landschaft. Die zehn, elf oder zwölf Körper gehen auseinander und verteilen sich, ohne sich in der Landschaft zu verlieren, steigen die Treppe zum Plateau hinauf und verschwinden. Oder sie schließen sich zusammen und formieren Barrikaden, erst mit ihren Körpern, dann unter Verwendung von Bauzäunen.

Abb. 3

Claudia Bosse & Kompliz*innen:
commune 1-73_Fragment 10, Place Internationale,
FFT Düsseldorf, September 2021
Foto: Claudia Bosse

Abb. 4

Claudia Bosse & Kompliz*innen:
commune 1-73_Fragment 6,
Place Internationale, FFT Düsseldorf, September 2021
Foto: Marie Köhler



Mit wenigen Handgriffen werden aus den Gewändern Fahnen, die im Wind flattern, geschwenkt und aufgestellt werden, mal am höchsten, mal am tiefsten Punkt des Geländes. Die ‚Einnahme des Territoriums‘ und seine Hervorbringung vollziehen sich gleichzeitig. Und in der *Erinnerung der Steine* verbinden sich die ikonischen Bilder von Demonstrationen und Aufständen, der Aufschrei und der Steinwurf, die Trümmer zerstörter Gebäude und die Trauer um die Toten, mit dem Stein-Werden, dem Verschwinden des Menschen in der Landschaft, die ihm vorausgeht, ihn überdauert und unsere Vorstellungen von Raum und Zeit kurzerhand sprengt.

Diese Elemente, die hier lediglich angedeutet werden können, sind nicht auf diesen einen Ort beschränkt. Von der Düsseldorfer Brache aus werden Bezüge eröffnet, die über sie hinausgehen: zur Pariser Commune, zu umweltlichen Existenzweisen, zu kosmologischen und paläontologischen Zusammenhängen, zum Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Sinne stratigraphischer Schichten, die sich eher überlagern oder durchdringen, statt aufeinander zu folgen – und zu den Gespenstern der Commune, die die Verhältnisse auch 150 Jahre später noch heimsuchen und in Frage stellen. Für diesen Vorgang steht eine Figur in einem grauen Gewand und mit gelben Gummihandschuhen, eine Langhaarperücke vor das Gesicht gebunden. Diese Figur taucht auf der griechischen Insel Tinos wieder auf: in den hügeligen und kargen, teils schroffen, teils geradezu harmonischen Stein- und Buschlandschaften, in denen sich die Überreste antiker Architekturen sowie die Knochen wildlebender Ziegen und Schafen finden, und über die stets starke Winde wehen. Und in Paris: auf der Place Vendôme im 1. Arrondissement, die nach dem Sturz der napoleonischen Siegessäule kurz vor dem Ende der Commune in Place Internationale umbenannt wurde;⁸ auf der Place Blanche in Montmartre, deren vergebliche Barrikade in der *semaine sanglante* (blutige Woche) von Frauen verteidigt wurde; und auf den Friedhof Père Lachaise, wo sich einige der letzten Kommunarden verschanzt hatten und an der Mur des Fédérés erschossen wurden, woran noch heute mit Blumen und Kränzen, roten Fahnen und gesungenen Liedern erinnert wird.

The Assembly of Different Beings

Im Februar 2022 wurden die Fragmente in Düsseldorf versammelt – und zwar im Theater. Kurz nachdem der Spielbetrieb in den neuen Räumen des FFT aufgenommen wurde, wurde auf der Brache hinter dem Bahnhof tatsächlich mit dem Bau begonnen. Während die Brachlandschaft jenseits der Gleise im Verschwinden begriffen war, entstand im Foyer unter Einsatz von rund sechs Tonnen Erde eine

8 Dieser Vorgang, dem auch der Projekttitle entlehnt ist, wird unter Bezug auf Georges Jeanneret kolportiert in KRISTIN ROSS 2021: 34.

Landschaft, die zugleich eine Versammlung war: eine *assembly of different beings*, in der die Gespenster der Commune und die Fragmente von *commune 1-73* wieder auftauchten — die Formen, Steine, Pflanzen, Bilder, Worte, Klänge, Stimmen, Körper, Bewegungen, Knochen und natürlich verschiedene Arten von Erde. Zudem wurde auf der Bühne unter Einsatz der gesamten Theatermaschinerie und einer dröhnenden Windmaschine ein Raum voller Licht und Wind eingerichtet, in dem Fahnen, Äste, Haare und Körper die Kräfte aushalten und einfangen, die sie umgeben und durch sie hindurchgehen.⁹ Und währenddessen erstreckt sich hinter den Fensterscheiben das Bild der Stadt in der hereinbrechenden Dunkelheit: ein Meer von Lichtern und Bewegungen, von Menschen und Maschinen, die vorübergehen oder -fahren — oder stehenbleiben, obwohl das nicht vorgesehen ist, denn diese Straßen und Wege sind keine Orte zum Warten oder Verweilen.

Die Gespenster der Commune trotzen Wind und Wetter und gehen raus in die Stadt. Mit ihrem Gang vermessen sie den Platz vor dem Theater, der eigentlich als

9 Aufsatz gleichen Titels von Anne Sauvagnargues (SAUVAGNARGUES 2012: 35–48) bzw. „Kunst als Symptomatologie, als Einfangen der Kräfte und als Bild. Deleuze über Literatur, Malerei und Kino“ in SAUVAGNARGUES 2019: 7–55

Abb. 5

Gintersdorfer/Klaßen: *La rue — eine communale Roadshow*,
Place Internationale, FFT Düsseldorf, Mai 2022, Foto: Paradise-Park-



Durchgangsort, als Transitzone konzipiert ist und auf alles verzichtet, was ihn zum Platz machen würde. Dieser Platz ist nicht gemacht, um zu bleiben, sondern um ihn zu überqueren: In erster Linie dient er dem Kommen und Gehen und „regel[t] nur den Verkehr“, wie es in dem Song *Der Investor* der Goldenen Zitronen heißt.¹⁰ – Schritt für Schritt verlieren sich die Gespenster der Commune in der Stadt, im Gewimmel der Gegend, werden Teil der Umgebung. Was bleibt, sind die Geräusche des Verkehrs, die nahen und fernen Stimmen, das Quietschen und Quatschen eines beliebigen Tages, der zu Ende geht, und einer Nacht, die gerade erst anfängt.

Eine Commune im Werden

Eines der zentralen Dekrete der Pariser Kommune sah das Recht von Arbeitern vor, ihren Betrieb zu übernehmen und in Eigenverantwortung weiterzuführen, wenn sich der alte Besitzer aus dem Staub gemacht hatte. Von daher steht das Thema Selbstverwaltung (*autogestion*) zunächst im Kontext der Produktion im Sinne von Erwerbsarbeit, lässt sich aber mit Henri Lefebvre auf alle Bereiche gesellschaftlicher Produktion ausweiten. Es wurde auch von den sozialen Bewegungen der 1960er und 70er Jahre aufgegriffen, aber spätestens seit den 80er Jahren, als der Wunsch nach einem selbstbestimmten Leben von den neoliberalen Formen des Kapitalismus instrumentalisiert und in einen Zwang zum Selbstmanagement verkehrt wurde, scheint der Begriff seine emanzipatorische Kraft verloren zu haben. Versteht man die Frage nach Selbstverwaltung in einem erweiterten Sinne als Frage nach Beteiligung und Machtverteilung, so zeigt sich, dass er auch heute in vielen sozialen und politischen Konflikten eine zentrale Rolle spielt: nicht zuletzt im Theater mit seinen hierarchischen Formen der Organisation und Produktion, letztlich aber überall, wo der Staat das Zusammenleben und die Zusammenarbeit kontrolliert und reglementiert.

Gintersdorfer/Klassen unternahmen den Versuch, für den Projektzeitraum von *Place Internationale* selbstbestimmte ‚kommunitäre‘ Praxen zu erproben: „Gemeinsames Denken, gemeinsames Essen, vorbehaltloses Abhängen. Spontanes situatives Zusammenkommen der verschiedenen Disziplinen. Musikmachen, sich Musik vorspielen und tanzen. Das Entstehende nach aussen, auf Bühnen oder den Stadtraum tragen.‘ Das könnten schon Elemente von Kommunität sein.“¹¹ Als transnationale Gruppe praktizieren Gintersdorfer/Klassen eine eigene Methode des ‚Schnellproduktionstheaters‘, mit der die Akteur*innen in kürzester Zeit aus Text, Bewe-

10 Aus dem Album *Who's Bad*, Buback Tonträger 2013; Text abgedruckt in: GAIER 2020: 198 f.

11 Ankündigungstext zu *La rue – eine communale Roadshow* (GINTERSDORFER/KLASSEN 2022); unter Verwendung eines Zitats aus Ted Gaiers *Manifest*, das in dem vom FFT herausgegebenen Heft *Place Internationale Statements* (2022), S. 33 f. abgedruckt wurde.

gungsmaterial, choreografischen Mustern und Sound Interventionen und Performances entwickeln und aufführen. Eine Methode, die sie bei *Place Internationale* einerseits auf Material aus dem Kontext der historischen Commune anwandten, um mit einer Art Agitprop-Performance an verschiedenen Orten im Düsseldorfer Stadtraum zu intervenieren, die sie andererseits aber auch in Form einer öffentlichen Selbstbefragung mit performativen Mitteln zur Diskussion stellten.

Zum zentralen Produktionsort wurde ein Tonstudio von Ted Gaier, in dem innerhalb weniger Tage eine Serie von Songs zur Commune aufgenommen wurde, die zum Abschluss von *Place Internationale* in die mitreißende Konzert-Performance *La rue – eine communale Roadshow* mündete. Die ungelösten politischen Widersprüche, die den mehrwöchigen Prozess begleitet hatten, kamen dabei ebenso zur Sprache wie sich die Kraft, die im gemeinschaftlichen Agieren liegt, physisch, stimmlich und musikalisch Bahn brach. Die Commune als Band und umgekehrt: Gefeierte wurde die Fähigkeit, sich in der Gruppe aufeinander zu verlassen, auf das gemeinsam Vorbereitete, die Songs, die Choreografien und den Willen, den Glamour mit anderen zu teilen und auf die Straße zu tragen.

Im Stadtraum, vor dem Theater oder besser gesagt vor dem Supermarkt, der sich im Erdgeschoss unterhalb der Theaterräume befindet, versammelte sich schnell eine große Menge Schaulustiger, zufällig Vorbeikommender, Menschen, die diesen Platz tagsüber bewohnen, die einkaufen gehen oder den Platz lediglich überqueren, weil er auf ihrem Weg liegt – sie alle bildeten das Publikum, das den Durchgangsort für die Dauer der Aufführung in eine öffentliche Versammlungsstätte transformierte.

Ins Offene

Rückblickend erscheint *Place Internationale*, das noch vor den durch die Corona-Pandemie verursachten Lockdowns konzipiert wurde, als wäre es für eine andere Zeit, eine andere gesellschaftliche Situation erdacht worden – so tiefgreifend scheinen sich seither durch die Folgen der Pandemie und des Kriegs in der Ukraine die Koordinaten für soziale und künstlerische Praktiken auch hierzulande zu verändern. Die Fragen, was man tun, wie man zusammen leben und nicht zuletzt, wo man sich versammeln kann, sind nach wie vor offen. Sie stellen sich nach wie vor, aber in anderer Weise; sie haben sich verschärft und zugespitzt. Zugleich wurden diese Momente von den Beteiligten in ihrer künstlerisch-aktivistischen Praxis mitreflektiert: als Teil einer alltäglichen Realität, in der sich die Bedingungen der eigenen Tätigkeit verändern.

Auch die Frage, welche Form der Kunstinstitutionen es zukünftig bräuchte, bleibt bestehen. In der Regel begünstigen sie Konkurrenz eher als Kollaboration. Einerseits wird nach Strategien gesucht, wie sie sich für die Stadtgesellschaft öffnen

können, sie sollen inklusiv und nachhaltig werden; andererseits wird erwartet, dass Ressourcen effizient genutzt werden. In ihnen findet man die Auswirkungen neoliberaler Politiken, die das Gemeinwesen ausgehöhlt haben, wie in anderen gesellschaftlichen Bereichen auch. Wie lassen sich demgegenüber Ansätze realisieren, die es mit der gesellschaftsbildenden Kraft des Theaters ernst meinen? Mit welchen Orten und Gruppen könnten sich Künstler*innen verbinden? Und welche Produktionsweisen begegnen den Herausforderungen der Gegenwart, ermöglichen vielleicht sogar die Produktion von Antworten auf diese, ohne die Form von Produkten anzunehmen oder damit identisch zu sein. Vergessene oder unterdrückte Geschichte(n) von sozialen Kämpfen der Vergangenheit zu kennen, ist ein wichtiger Schritt zum Verständnis der Gegenwart, in der wir leben und arbeiten. Räume und Wissen zu teilen und voneinander zu lernen, kann so eine Basis für gemeinsames Handeln bilden. In diesem Sinne wollen wir das Modell des Stadtlabors in der zukünftigen Theaterarbeit des FFT verstetigen.

BECKER, JOCHEN, CHRISTOPH LAIMER UND KLAUS RONNEBERGER (Hg.).

Place Internationale. Urbane Kämpfe von der Pariser Commune bis heute. dérive
— Zeitschrift für Stadtforschung Nr. 84 / Juli–September 2021.

BOSSE, CLAUDIA UND & KOMPLIZ*INNEN. *the assembly of different beings 1–3*.

Ankündigungstext für das FFT Düsseldorf. 11.–13.02.2022.

<https://www.fft-duesseldorf.de/spielplan/commune-1-73>, 03.11.2023.

BRECHT, BERTOLT. „Fatzler“. In: Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Band 10*. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main und Weimar 1997: 387–529.

BÜSCHER, BARBARA UND VERENA ELISABET EITEL. *Forum Freies Theater Düsseldorf.*

Geschichte, Raumprogramm Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte. Leipzig 2020. <https://slub.qucosa.de/api/qucosa%3A72779/attachment/ATT-0/>, 03.11.2023.

DIE GOLDENEN ZITRONEN. *Who's Bad*. Buback Tonträger 2013.

FASBENDER, SUSANNE. *BRAND I—Vom Eigentum an Land und Wäldern*. 2018.

FFT DÜSSELDORF (Hg.). *Place Internationale Statements*. Düsseldorf 2022.

FFT DÜSSELDORF (Hg.). *Stadt als Fabrik. Wie Logistik und Masterpläne das Leben in der Stadt verändern*. Düsseldorf 2018.

FFT DÜSSELDORF (Hg.). *Theater ohne Haus. Das FFT zieht um*. Düsseldorf 2021.

GINTERSDORFER/KLASSEN. *La rue — eine kommunale Roadshow*. Ankündigungstext.

https://www.gintersdorferklassen.org/projekte/la_rue_roadshow/, 03.11.2023.

GAIER, TED: *Argumentepanzer*. Berlin 2020.

- LEFEBVRE, HENRI. *Die Revolution der Städte. Neuausgabe mit einem Vorwort von Klaus Ronneberger*. Hamburg 2014.
- LYSTER, CLARE. *Learning from Logistics. How Networks Change Our Cities*. Basel und Berlin 2016.
- RONNEBERGER, KLAUS. „Henri Lefebvre — Partisan des Möglichen“. In: Moritz Hannemann, Klaus Ronneberger und Laura Strack (Hg.): *Baustelle Commune. Henri Lefebvre und die urbane Revolution von 1871*. Hamburg 2023: 231–255.
- ROSS, KRISTIN. *Luxus für alle. Die politische Gedankenwelt der Pariser Kommune*. Übersetzt von Felix Kurz. Berlin 2021.
- SAUVAGNARGUES, ANNE. „Kunst als Einfangen von Kräften“. Übersetzt von Birgit Mennel. In: *31 – Das Magazin des Instituts für Theorie* Nr. 18/19 / 2012: 35–48.
- SAUVAGNARGUES, ANNE. *Ethologie der Kunst. Deleuze, Guattari und Simondon*. Übersetzt von Daniela Voss. Berlin 2019.
- SCHNEIDER, HELMUT. „Die Pleite der Adler Group — vorerst vertagt, aber nicht vom Tisch“. In: *Terz* 1 / 2023: 6–7. <https://terz.org/2023/01/adler-group.html>, 03.11.2023.

Moritz Hannemann studierte Theater- und Literaturwissenschaft und arbeitet an einer Dissertation über Hölderlins Empedokles- und Brechts Fatzer-Fragment. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter am theaterwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum und von 2020 bis 2023 Dramaturg am FFT Düsseldorf. Hier beteiligte er sich an der Konzeption des Stadtlabors *Place Internationale*, das den Umzug des FFT mit dem 150-jährigen Jubiläum der Pariser Commune verband.

Jan Lemitz studierte Fotografie an der University of Brighton und Research Architecture am Goldsmiths College in London. Als Fotograf und bildender Künstler nimmt er Landschaft, Architektur und Infrastruktur zum Ausgangspunkt medienarchäologischer Recherchen. Er war Teil des Rechercheprojekts *Stadt als Fabrik* am FFT Düsseldorf, das sich mit innerstädtischen Transformationsprozessen im Bahnhofsviertel und an den Peripherien auseinandersetzte. Zudem war er einer der Kurator*innen von *Place Internationale*.

Kathrin Tiedemann ist seit 2004 künstlerische Leiterin und Geschäftsführerin des FFT (Forum Freies Theater) Düsseldorf. Aufgewachsen in Hamburg, ging sie zum Studium nach Berlin, arbeitete als Redakteurin und Autorin für Theater der Zeit und Der Freitag, war 1996 Mitgründerin und bis 2003 Kuratorin des Festivals reich & berühmt und von 2001 bis 2004 Dramaturgin auf Kampnagel Hamburg. Sie ist Mitherausgeberin der Reihe *Postdramatisches Theater in Portraits*, die im Alexander Verlag Berlin erscheint.

SODOM VIENNA

Queering 100 Jahre

Rotes Wien. Erweiterung

historischer Erinnerungs-

räume durch performative

Interventionen

Gin Müller, Birgit Peter

Dieser Beitrag dokumentiert die Arbeitsweise des über zwei Jahre laufenden Artistic Research Projekts *SODOM VIENNA*. 2020/21 initiierte der Verein zur Förderung der Bewegungsfreiheit unter dem Label *SODOM VIENNA* in Wien eine künstlerisch-politische Kampagne in historisch markierten öffentlichen Räumen und Kulturinstitutionen sowie über Social Media. Dabei standen zahlreiche performative Formate im Zentrum, die sich mit Aspekten und Themen einer politisch prägnanten historischen Phase der Ersten Republik, dem sogenannten Roten Wien, beschäftigten (siehe SCHWARZ, SPITALER, WIKIDAL 2019).

Das Rote Wien der 1920/30er Jahre stand für eine Utopie, die Wohnbaupolitik, Frauenemanzipation, Bildungs- und Gesundheitspolitik revolutionierte. In Anlehnung an den Film *Sodom und Gomorrha*, der 1921/22 unter Einbeziehung tausender Statist*innen im Arbeiterbezirk Favoriten gedreht wurde, lud *SODOM VIENNA* beziehungsweise ein eigens für dieses Projekt zusammengestelltes Kollektiv, viele Künstler*innen und Aktivist*innen dazu ein, gemeinsam ein lustvolles und politisches ‚Queering‘ in der Stadt anlässlich 100 Jahre Rotes Wien zu feiern. Das Rote Wien zu ver-que(e)ren meinte in dem Artist Research Projekt nicht nur ein queeres Auge auf das historische Rote Wien zu werfen und sich mit den verschiedenen Errungenschaften, spezifischen Orten und künstlerischen Formaten auseinanderzusetzen, sondern auch aktualisierend charmant und durchaus provokant queere Sichtbarkeit und Anliegen zu vermitteln. 2020 fanden am 10. Oktober die Gemeinde-

und Bezirksratswahlen in Wien statt, bei denen sich die sozialdemokratische Partei SPÖ die Mehrheit erwartete und in dem Jahr speziell die Erinnerung an 100 Jahre Rotes Wien hochleben ließ. *SODOM VIENNA* nahm sich dementsprechend vor, im ersten Projektjahr im Wahlkampf-Sommer mit ‚ar/ktivistischen‘ Interventionen und Statements präsent zu sein, aber auch darüber hinaus mit Performances ein queer-feministisches und antirassistisches Wien zu propagieren.

Das historische Rote Wien im Vergleich zum gegenwärtigen bot dafür Inspiration in politischen wie ästhetischen Dimensionen. Die Ära der 1920er Jahre war sowohl eine Zeit der -ismen und der politischen Konflikte als auch der lustvollen Unterhaltungsformen für die Masse nach den traumatischen Kriegsjahren und Epidemien. 100 Jahre später sehen wir uns erneut von multiplen Krisen bedroht, die neue utopische Gesellschaftsentwürfe erfordern. Die Pandemie zwang uns in die Vereinzelung und schuf nicht nur körperliche Distanz, sondern verstärkte viele soziale Barrieren. Ausgangspunkt des Projekts *SODOM VIENNA* war in diesem Sinn auch die Auseinandersetzung und Reflexion mit Schnittstellen zwischen Kunst und Politik im Ringen um eine offene Gesellschaft und performativen Praktiken, die auf die Stärkung der demokratischen Zivilgesellschaft abzielen. Insofern verstand sich der Titel auch als ar/ktivistische Kampagnen-Proklamation für eine zukünftige Stadt. ‚Doing Democracy‘ als performatives (Theater/Performance-) Tool meinte nicht nur künstlerische Mittel zu Reflexion von Diversität und Identitätspolitik zu erproben, sondern auch solidarische Verbindungen und mögliche Utopien her- bzw. vorzustellen. Das *SODOM*-Kollektiv – Kerngruppe bestehend aus: Gin Müller, Peter Kozek, Larissa Kopp, Florian Aschka, Thomas Hörl – nahm sich vor gegen Hassreden neue Beziehungsweisen zu propagieren und dabei Sprache, Emotionen, Form und Ästhetik von Politik und Propaganda spielerisch zu untersuchen. Dies wurde im Laufe des vielfältigen Arbeitsprozesses mit historisch populärkulturellen Unterhaltungsformen wie Zirkus, Varieté oder politischer Revue ausgearbeitet oder auch mit mobilen queeren Manifestationen in öffentlichen Räumen, in poetisch choreographischen Aktions-Restagings von antifaschistischen Aufmärschen dargestellt, und zusätzlich mit Volxtoolschule, Lehrveranstaltungen, Panels und Forschungs-Spaziergängen diskursiviert. Nachdem Arbeits- und Bewegungsräume 2020 mit dem Ausbruch der Corona Pandemie stark beschränkt wurden, musste sich das Künstler*innen-Kollektiv oft schnell und flexibel mit unvorhergesehenen Handlungsspielräumen auseinandersetzen und verlagerte deswegen die Schwerpunkte des ersten Aktionsjahrs, zum Teil auch pandemiebedingt, auf den öffentlichen städtischen Raum.

SODOM VIENNA war in diesem Sinne ein Labor- und Experimentierfeld für urbane Dramaturgien, die sich entlang von Rechercheprozessen zum Roten Wien und aktuellen politischen Prozessen entwickelten. Am Anfang des Wahlkampfes

stand einerseits eine Plakatkampagne in der Stadt, deren Graphik mit Retro-chic der 1920er Jahre spielte: groß darauf zu sehen das *SODOM VIENNA* Logo, das auf den ersten Blick als rote Blume erschien und bei näherer Betrachtung als ein Mix aus Arschloch und Vaginallippen hervortrat, und jeweils mit Sprüchen ‚Heimat ist der Tod, mein Arsch ist offen rot‘ bzw. ‚Make Vienna a great pleasure hole‘ versehen war.

An für das Rote Wien historisch prägnanten öffentlichen Orten fanden im Sommer 2020 und der Wahlkampfzeit die ersten Performances statt: Die unterschiedlich zusammengefügt *SODOM VIENNA*-Aktionstruppen traten im Gemeindebau-Superblock Karl Marx Hof, im Prater auf der Kaiserwiese vor dem Riesenrad, am Viktor Adler Markt im 10. Bezirk und beim Gänsehäufel an der Alten Donau auf. Je nach Aufführungsort wurden die Aktionen lokal ‚angepasst‘ und jeweils verschiedene aktivistische Gruppen und diverse Communities zur Umsetzung eingeladen, um intersektional radikaldemokratische und linke ‚Liebespolitik‘ zu ver-

Abb. 1
SODOM VIENNA Gemeindebau, 2020
Foto: Sara Tasha Hauber



breiten. Im Zentrum stand die Inszenierung und ‚Wahlkampagne‘ der queeren Ausrufung für ein utopisches Rotes Wien. Die Anlehnung an die roten Spieler*innen und Agitprop-Gruppen in den 1920er und 1930er Jahren, Jura Soyfer und andere, war bewusst gewählt. Die SODOM-Performer*innen agierten als perverse rote Gender-Spieler*innen. Als ‚Trademark‘ beziehungsweise symbolisches Wahrzeichen der Kampagne fungierte ein vier Meter großes aufblasbares rot schimmerndes SODOM VIENNA Logo, die Blume mit Vagina und Arschloch, die sich in Folge auch auf Merchandising Material wie Buttons und T-Shirts und Mund-Nasen-Schutz-Masken wiederfand.

I. Perverse rote Gender-Spieler*innen im Karl Marx Hof

Am 8. August 2020 schritten die perversen roten Gender-Spieler*innen, Sabine Marte, Verena Brückner, Thomas Hörl, Peter Kozek, Larissa Kopp, Florian Aschka, Oliver Stotz, am symbolischen Platz des 12. Februar vor dem Karl Marx Hof ein und die erste Proklamation, die Hymne des ‚sodomitischen Klassenkampfchors‘ und anti-kapitalistische Entspannungsrituale wurden performativ in der einstündigen Performance dargeboten. Provokante Ausrufungen für ein lustvolles welt-offenes Rotes Wien der erfundenen sozialistischen Schutzpatronin Magna Mater aka SODOM VIENNA wechselten sich ab mit Songdarbietungen und Choreographien der Sodom-Performer*innen. Songzitate und Wahlslogans waren ein Mix der kreativen Appropriation und Verfremdung aus sozialistischer Wahlkampf Rhetorik der 1920er und der Gegenwart.

Ho-ruck nach Liebe links!

Gemeinde und Genoss*innen

Ganz Wien auf Sodom Queen

Feministisch und weltoffen

(Auszug aus SODOM VIENNA Hymne, 2020

Text: Gin Müller, Musik: Sabine Marte/Verena Brückner)

II. Prozessionen im Rahmen der Wienwoche am Viktor Adler Markt und an der Alten Donau

Im Rahmen des Festivals *Wienwoche* wurden mit dem Viktor Adler Markt und der Alten Donau in Kaisermühlen Orte des historischen Roten Wiens markiert und mit inszenierten queer-feministischen Prozessionen besetzt. Zu diesen Aufmärschen und Paraden lud die Sodom-Truppe künstlerische und aktivistische Gruppen wie Omas gegen Rechts, Afro Rainbow Austria, Queer Base, kurdische LGBTIQ Tekosin, Rooftop Gallery, oder auch eine Samba Band, Maracatu Caxinguelê, für Beiträge ein.

SODOM VIENNA-Demo

Die performative Demo startete am 12. September um 15 Uhr auf dem seit dem Aufstieg der FPÖ unter HC Strache politisch umkämpften Viktor Adler Markt, der 1919 nach dem Arzt und sozialdemokratischen Vorkämpfer der Arbeiter*innenbewegung benannt worden war. Viktor Adler trug als Begründer der sozialdemokratischen Arbeiterpartei Ende des 19. Jahrhunderts maßgeblich zur Sichtbarmachung des Arbeiter*innenelends bei. Die verheerenden Wohnverhältnisse und Arbeitsbedingungen in den Ziegelfabriken von Favoriten waren wesentlicher Ausgangspunkt für den sozialdemokratischen Kampf, der mittels großer Streiks der vielfach migrantischen Arbeiter*innen aus Böhmen ausagiert wurde. Die inszenierte Demonstration von *SODOM VIENNA* mit Redebeiträgen von migrantischen und queeren Positionen, Afro Rainbow Austria, Tekosin, Queer Base, Samba Trommler*innen und vielen rot-schwarzen *SODOM VIENNA* und Regenbogen-Fahnen stellte sichtbar und lustvoll ein anderes Statement zu den gewohnten Wahlkampfauftritten vor allem der FPÖ und SPÖ aber auch anderen Parteien in Favoriten dar;

Abb. 2

SODOM VIENNA Kaisermühlen

Foto: Marisel Bongola



dies sorgte im Arbeiter*innen und Migrant*innenbezirk auch für reichlich Irritation. Die Abschlusskundgebung der Demo *SODOM VIENNA* Favoriten fand schließlich an einem weiteren bedeutenden Erinnerungsort des Roten Wien, dem Reumannplatz, statt. 1925 benannte die sozialdemokratische Stadtregierung den Platz neben dem städtischen Amalienbad, das 1926 im Zuge des Bäderprogramms im Zeichen der präventiven Gesundheitspolitik vom Bürgermeister Karl Seitz eröffnet wurde, nach dem ersten sozialdemokratischen Bürgermeister Jakob Reumann. Von dort zogen die Gruppen dann weiter zu der am selben Tag stattfindenden Solidaritätskundgebung für Flüchtlinge in Moria/Griechenland.

SODOM VIENNA Kaisermühlen

Zum Abschluss der Wienwoche, am 20. September, dem letzten offiziellen Badetag der Wiener Bäder, lud *SODOM VIENNA* zu Schwimmvergnügen und zelebrierte Body Positivity. Unter dem Motto *SODOM VIENNA Kaisermühlen* fand ein Protestumzug an der Alten Donau statt. Die Partei- und Wahlkampfsegel von *SODOM VIENNA* wurden auf großen angemieteten schwimmenden Inseln gehisst und in Begleitung vieler Boote startete am letzten Badetag des Sommers 2020 die schillernde perverse Prozession gegenüber dem von tausenden Menschen besuchten Gänsehäufel. Die Bäder an der Alten Donau und speziell das Gänsehäufel, das in den roten 1920er Jahren gegründet wurde und bis heute für großes Badevergnügen steht, wurden mit dem Segen Santa Sodoms aka Julischka Stengele umrundet und die vielen badenden Menschen mit sodomitischen Wahlkampflogos, Musik und queeren diversen Körpern in einer Schwimmparade beglückt.

Antirassistischer Orgienmob schwimmt lustful! Antiracist gleeful swimming!
Relax — all bodies are beautiful. Joyfully fighting Racism, Sexism and Facism!
Begleitet uns in Booten, ergötzt Euch am Ufer oder werdet feucht mit uns!
Ganz Wien ist heut auf Sodom Queen,
Der sodomitische Subchor wird uns empfangen.
(Ankündigungstext *SODOM VIENNA Kaisermühlen*)

III. Unterstützung und Teilnahme von *SODOM VIENNA* im Rahmen der Schandwache (Lueger-Denkmal)

Als nächster politischer Interventionsort fungierte das Karl-Lueger-Denkmal im Rahmen der Schandwache vom September 2020 in der Woche der Wienwahl. Bei dieser künstlerisch-politischen Aktion hielt die rote Performancegruppe symbolisch am ersten Tag der einwöchigen Intervention, eine sogenannte ‚Schandwache‘, um gemeinsam mit anderen Künstler*innen und Aktivist*innen die Umgestaltung des Lugerdenkmals zu fordern und das Monument und die Platzbenennung nach Karl

Lueger, dem populistischen und antisemitischen Bürgermeister Wiens um 1900, zu problematisieren. Zuvor waren auf den Schande-Graffitis am Denkmal goldene Betonreliefs auf den Schriftzügen zur symbolischen Verewigung angebracht worden, die von der rechtsextremen Gruppe der Identitären um Martin Sellner während der Schandwache von *SODOM VIENNA* entfernt wurden. Die Auseinandersetzung um das Denkmal führte schließlich unter öffentlichen Druck zur Ausschreibung der Umgestaltung.

Nach gewonnener Wahl im Herbst 2020 kündigte die SPÖ schnell an nun nicht mehr mit den Grünen eine weitere Koalition bilden zu wollen, sondern fortan mit den neoliberalen NEOS eine Regierungskoalition zu bilden. Die letzte Produktion des Jahres 2020, die *SODOM VIENNA REVUE* wurde pandemiebedingt auf 2021 verschoben, und Wien fühlte sich nach dem Terroranschlag am 2. November und weiteren endlosen Lockdowns wie in Schockstarre an.

SODOM VIENNA – Saison 2021

Im Jahr 2021 stand neben der zweitägigen queeren Belagerung des Freud-Museums die Bearbeitungen großer Show-Formate der 1920er Jahre im Vordergrund. Die Aufführungsorte wurden wiederum im thematischen Bezug zum Roten Wien gewählt. Anfang Juli wurde das Freudmuseum zum *SODOM VIENNA Freudnhaus* erklärt und mit Performances und Interventionen verqueert. Das größte Event war jedoch die Erarbeitung einer Zirkus-Show, *Circus Sodomelli*, mit über 30 Artist*innen und Performer*innen und Zirkuszelt am Nordwestbahnhof Gelände im 20. Bezirk Ende August 2021. Anfang November erfolgte dann die Premiere und Aufführungsserie der *SODOM VIENNA Revue* im brut Wien, die genauso wie der *Circus Sodomelli* restlos ausgebucht waren.

Die Lockdown-Phasen 2020/21 waren für intensive historische Recherchen genutzt und in zwei Lehrveranstaltungen an der Universität Wien Themen und Orte vertieft worden.

100 Jahre war es her, dass die Stadt Wien nach gewonnen Wahlen (1919) bis 1921 vollständig unabhängig von Niederösterreich und ein eigenständiges Bundesland wurde. Es war die Zeit in der Viktor Adler, Max Adler, Otto Bauer u. a. den Austromarxismus begründeten, allerdings mit dem Befund für Wien, dass die „Arbeiter noch nicht bereit für die Revolution (siehe ADLER 1924) wären. Neben der Bekämpfung des sozialen Elends in Wien und der Einführung von Wohlfahrtprogrammen für die verarmte Bevölkerung, war Wien auch nach wie vor eine Stadt der elitären bürgerlichen Kunst, der literarischen Zirkel, Künstler*innen-Salons und der Psychoanalyse. Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal bestimmten den bürgerlichen Geschmack (Gründung Salzburger Festspiele 1920), und Arthur Schnitzler wurde wegen dem *Reigen* noch 1921 der Prozess gemacht.



Abb. 3
Circus Sodomelli 2021
Foto: Gin Müller

Revue, Varieté und Zirkus waren die erfolgreichsten Formate der Unterhaltungsindustrie der 1920er Jahre. In der künstlerischen Form folgen sie einer Aneinanderreihung verschiedener Szenen, Tänzen, Lieder, Attraktionen, dem Prinzip der Numerndramaturgie. In bürgerlichen Milieus, in elitären Salons ebenso wie in Arbeiter*innenkreisen erlangten in Wien speziell die Genres Zirkus, Varieté und Revue große Popularität. Vor allem die Revue galt als der Ausdruck metropolitane Moderne, in Wien allerdings mit einem nostalgischen Hauch von Operette.

Linke Agitprop-Gruppen wie die Roten Spieler sahen in Revue und Humor eine politische Waffe, und auch die Kraft der Satire wurde im politischen Kabarett und Revue praktiziert, mitunter im Schatten von Karl Kraus, dem beißenden Kritiker der Sozialdemokratie.

Wien war politisch zwar rot, trotzdem waren rechtskonservative, katholisch-monarchistische, deutschnationale, rassistische und vor allem antisemitische Positionen omnipräsent.

Kabarett, Theater, Revue und Varieté waren weniger offensichtlich politisch als in Berlin, aber erotisch-verführerischer, ‚schlüpfrig‘, komisch-politisch und wie Karl Kraus meinte auf ‚Daueranalyse‘. Für *SODOM VIENNA* bildeten markante Persönlichkeiten und Ereignisse der 1920er Jahre in Wien Referenz und Inspirationspunkte: Hugo Bettauer, Autor des Romans und Films *Stadt ohne Juden*, der 1925 von einem Deutschnationalen ermordet wurde, war auch Herausgeber des emanzipatorischen Erotik und Frauenmagazins *Er und Sie*, das Anfang der 1920er Jahre in Wien sehr populär war. Die Tochter von Sigmund Freud, Anna Freud eröffnete 1922 ihre erste psychoanalytische Praxis, engagierte sich für Reformpädagogik und Sexualaufklärung. In diesem Jahr wurde der Wiener Laaer Berg Drehort für die Hollywood-Produktion *Sodom und Gomorrha. Die Legende von Sünde und Strafe* (Regie: Michael Kertész später Curtiz, *Casablanca*) mit 15.000 Statist*innen gedreht. Der 60 Meter hohe Tempel von der Sodom und Gomorrha Filmstadt war weithin sichtbar und für eine Zeit lang ein Wahrzeichen der Stadt.

All diese Recherchen boten für die 2021 neu aufgestellten *SODOM VIENNA* Gruppen genügend Material und Basis, um sich im zweiten Projektjahr mit spezifischen Unterhaltungsformaten der 1920er zu beschäftigen und speziell auch an Sigmund Freud und die Errungenschaften der Sexualwissenschaften zu erinnern.

IV. SODOM VIENNA Freudenhaus

Anfang Juli konnten Besucher*innen des *SODOM VIENNA Freudenhaus* mit analytischem Blick durch die Räumlichkeiten von Sigmund Freuds ehemaliger Praxis und Wohnung wandeln. *SODOM VIENNA* erwartete sie mit Bondage Performance, Über-Ich-Gesängen, Happy Hysteriker*innen, Anna Freuds Psyche, Patientin Anna Ohhh, Wilhelm Reich in Freuds Closet, Freuds Nase, Natursektbar im Innenhof, und vielem mehr. Die roten Spieler*innen besetzen das Freudmuseum für zwei Tage (1+3. Juli) und die Besucher*innen konnten sich frei durch die Räume bewegen und auf unterschiedliche Performances treffen. Aber auch der Keller und Hof des Museums waren mit den roten Spieler*innen und der *SODOM VIENNA* Kampagne besetzt. Als Ehrengast und Performer war Hermes Phettberg zugegen und lagerte im Hof des Freudenhauses.

Von und mit: Larissa Kopp, Florian Aschka, Gin Müller, Peter Kozek, Thomas Hörl, Katrinka Kitschovsky, Mireille Millieu, Domi Darf Das/ Louis M. C. Schropp, Sue Philis Baker, Chica Chicago, Julia Fuchs, Denise Palmieri, Stefanie Sourial, Elise Mori, 2 Pigs Under 1 Umbrella, Hermes Phettberg, Hannes Moser, Vito Baumüller, La Terre, u. a.

V. *Circus Sodomelli*

Am 28 und 29. August wurde dann der große Circus Sodomelli am Nordwestbahnhof Areal neben dem brut nordwest veranstaltet. Auch dieser Ort markierte einen Bezug zu den 1920er Jahren mit seiner Nähe zum Vergnügungsviertel Prater und dem jüdischen Viertel. Die Nordwestbahnhofhalle wurde in den 1920er Jahren als Ausstellungsraum und Veranstaltungsort für politische aber auch vergnügliche Aktivitäten genutzt; so 1927 als Ski-Halle, dem sogenannte Schneepalast. 1938 fungierte der Ort als Ausstellungsraum für die antisemitische NS-Propagandaschau *Der ewige Jude*. Die *Sodomelli*-Vorstellung war nach der Nummerndramaturgie des historischen traditionellen Zirkus strukturiert, einer Dramaturgie, die sich zum sensationellen Höhepunkt steigert. Als Zirkusdirektorin agierte die Performancekünstlerin Denise Palmieri in der Maske der 1920er Ikone Josephine Baker, unterstützt durch die Zirkusmusikerin Verena Brückner als Miss Zwischenbrücke. Diese Anlehnung an das ebenfalls in den 1920er Jahren von Fritz Grünbaum und Karl Farkas entwickeltem Format der Doppelconférence leitete die Zuschauer*innen durch die Nummern. In der Conférence verwoben sich divergente historische Ereignisse des Ortes mit erfundenen artistischen Biographien.

Yes, we chose this place here one the on hand because it's close to the new brut, but also because in relation to the lively amusement culture in the 20ies here in Vienna.

You have to know Vienna was one of the biggest Circus Cities in the world, especially here in the 2 district, the Prater used to be famous for the biggest amusement halls, circuses for thousands of people and sensational events. But also here at Nordwestbahnhofgelände was one of the biggest skiing and ski jumping halls in the 20ies ... And later also the Nazis used this place in 38 for their exhibition: Ewiger Jude ... and then everything went down... But today and tonight at Nordwestbahnhofgelände we will celebrate with you the new wild 20ies in *SODOM VIENNA*, ... Heimat ist der Tod, mein Arsch ist offen rot! *Circus Sodomelli* is for everyone!!!!

(Auszug aus dem Skript von Circus Sodomelli)

Die *SODOM VIENNA Hymne* war Auftakt für den ‚Einmarsch‘ aller Artist*innen in die Manege; die in der Reihenfolge Folge ihrer Auftritte vorgestellt wurden:

1. Circus Salto Morale / Taubenbrüten Intervention
(Veronika Merklein, Nora Jacobs, Birgit Peter)
2. cie.lou/Zirkus Kaudawelsch — Poetisch-akrobatische Nummer über Zirkusfrauen (Tanja Peinsipp und Susa Siebel ...)

3. Dada Zirkus — Polyamouröse Löwendressur Nummer
(Arno Uhl, André Reitter, Roxanne Szankovich)
4. Josephine Baker Song von Denise Palmieri
5. Two contrasexual Magicians Dr. Dr. Cunt N. Further and Oluchukwu Akusinanwa (aka LoveMore) — ‚die magische Zersägung der Jungfrau — Rise like a Phönix‘ (Noah Safranek, Oluchukwu Akusinanwa)
6. Song *Echos of Love* von Oluchukwu Akusinanwa aka LoveMore
7. Tierdressur Zebra/Tiger Sigrid und Toy
(Peter Kozek, Thomas Hörl, Birgit Peter)
8. Miss Zwischenbrücke — Big Mass Hypnosis in the orgasmic Spirit of Wilhelmine Reich (Verena Brückner)
9. Song *Liberation now* (Verena Brückner)
10. 2 Pigs under one Umbrella — Intervention Horrorclowns
(Beri Sayaci u. a.)
11. Katrinka Kitschovsky und ihre Tuntathletinnen
12. Fearleaders Vienna (Andreas Fleck u. a.)
13. Auszug aller Artist*innen aus der Manege mit *SODOM Hymne* und Fahnen hinter der Pony Kutsche ... Das Publikum folgt
14. Feuershow des Flame Rain Theatre (Arno, Kata, Vrovro)
15. Song *Life on Mars* und Abschied (Gin Müller und Denise Palmieri)
(Ablauf Skript *Circus Sodomelli*)

In der Lazy Life Kollektiv Bar um das Zelt konnten die Zuschauer*innen entspannen, in der Manege zu DJane Mireilles Musikauswahl tanzen.

Die auf Diversität und queere Themen setzende Zirkusshow spielte mit Zitaten einer zeitgenössischen Interpretation der Formate Zirkus und Varieté und stellte eine Montage von affirmativen Attraktionen und kritischen Sensationsblicken dar. Sie zeigte Show-Elemente von provokanter Body-Positivity, queerer Körper-Akrobatik, Zauberei und Musik-Performances, aber auch kritische Reflexionen zu ‚exotischen‘ Schaustellungen im Prater. Das Projekt beschäftigte sich inhaltlich mit der historischen Struktur von Zirkuselementen, aber auch den utopisch-lustvollen Potentialen des Wiens der 1920er Jahre zwischen Tabubrüchen einer ‚Goldenen-Ära‘ und gesellschaftspolitischen Zuspitzungen.

Abb. 4

SODOM VIENNA *Revue* 2021

Foto: Sara Tasha Hauber



SODOM VIENNA
DIE PERVERSE LIEBESREVUE
DES ROTEN WIEN

In der neuen Spielstätte des brut nordwest begeben sich die Performer*innen in der Revue SODOM VIENNA auf Spuren von Persönlichkeiten, psychischen Orgasmen und Utopien des perversen Wiens der roten 20er Jahre und verqueeren sie mit der Gegenwart.



3., 4., 5., 6. NOVEMBER 2021
20.00 UHR
BRUT NORDWEIT,
NORDWESTBAHNSTR. 8 - 10, 1200 WIEN
 Tickets und Infos auf: brut-wien.at

von und mit:
 Denice Bourbon, Gin Müller, Zeza Fernández, Hyo Lee,
 Denise Palmieri, Stefanie Sourial, Alex Franz Zehetbauer

Am Klavier: Ellen Hory - Kastlme / Ausstattung: Larissa Kopp, Thomas Hörl,
 Peter Kozak, Annemarie Arzberger, Rupert Müller - Graphikdesign: Georg Storzner
 Foto-Montage: Sarah Tasha Hauber u.v.a.

VOLXTOOLSCHULE
 5. + 6. November 17:30 Uhr
 mit Birgit Peter, Gabu Heindl, Dreht! Reink!,
 Andreas Brunner, Georg Vogl u.a.

Eine Koproduktion des Vereins zur Förderung der Bewegungsfreiheit und brut Wien. Mit freundlicher Unterstützung der Kulturstiftung der Stadt Wien.

brut  **Stadt Wien**

VI. Diskursives und kontextualisierendes Rahmenprogramm

Als diskursives und kontextualisierendes Rahmenprogramm bot *SODOM VIENNA* 2021 zwei Formate an: Einen Spaziergang zum Drehort von *Sodom und Gomorrha*, zum Arbeiter*innen Vergnügungsviertel des Böhmisches Praters. Anfang der 1920er Jahre wurde auf dem Gelände der Ziegelwerke in Oberlaa auch die größte österreichische Filmproduktion mit mehr als 10.000 Statist*innen gedreht, um die biblische Geschichte rund um die perversen Städte Sodom und Gomorrha, die ‚Legende von Sünde‘, nachzustellen. Große Lust-Tempel wurden als Filmkulisse aufgebaut. Als weiteres Format wurden an zwei Abenden vor der Vorstellung der *SODOM VIENNA Revue* die Volxtoolschule mit Expert*innen angeboten.

Out and about *Auf den Spuren von Sodom & Gomorrha*

Im Vorfeld der *SODOM Revue*, am 16. Oktober luden Gin Müller und Birgit Peter zu einer Tour zum Drehort der Monumentalfilmproduktion *Sodom und Gomorrha* (1921/22) am Laaer Berg in Favoriten. Vom Filmteich im Kurpark Oberlaa ging es zum Böhmisches Prater – den Spuren dieses gigantischen Stummfilmprojekts folgend, an dem 15.000 Menschen beteiligt waren und dessen Kulissenlandschaft die damalige Branche in das biblische Sodom verwandelte.

Im heutigen idyllischen weitläufigen Park erinnerte scheinbar nichts mehr an das monumentalste Filmprojekt der Ersten Republik. Der Tempel der Astarte, Mittelpunkt der Kulissenstadt von Sodom und Gomorrha, am Gipfel des Laaer Bergs errichtet, war weithin sichtbar, neues Wahrzeichen einer sich neuformierenden Stadt. In der Peripherie des Elendsviertels Favoriten angesiedelt, wo die Ziegelindustrie eine dystopische Landschaft formte, fanden Arbeitslose kurzfristig Beschäftigung. Sodom und Gomorrha wurde zur Hoffnung für die Hoffnungslosen, erwies sich allerdings als Chimäre. Ein anderes Utopia befand sich in unmittelbarer Nähe: Der Böhmisches Prater, Freizeit- und Vergnügungsort seit dem späten 19. Jahrhundert des proletarischen Wiens. Der Spaziergang suchte historische Spuren wenig bekannter Aspekte politischer und kultureller Produktionsorte des Roten Wien auf.

Volxtoolschule

Am 5. und 6. November fanden zwei Podiumsdiskussionen im brut nordwest zum Themenkomplex *SODOM VIENNA* statt unmittelbar vor den Vorstellungen der *SODOM VIENNA Revue*. Der erste Nachmittag stand unter dem Motto *Von der roten Revue zum queeren Camp*. Es diskutierten Georg Vogt, Birgit Peter, Denice Bourbon, Denise Palmieri, Veza Fernández und Gin Müller. Der zweite Termin widmete sich dem Thema *Wien Stadt in Aufruhr* mit Beiträgen von Gabu Heindl, Drehli Robnik, Andreas Brunner und Gin Müller.

VII. SODOM VIENNA Revue

Von 3. bis 6. November begaben sich die Künstler*innen um Denice Bourbon und Gin Müller in der *SODOM VIENNA Revue* im restlos ausverkauften brut nordwest auf die Spuren von Persönlichkeiten, psychischen Orgasmen und Utopien des pervertierten Wien der roten 20er-Jahre und verqueerten sie mit der Gegenwart.

Genoss*innen: Kommt und bestaunt solidarisch die glamouröse Revue des Roten Wien, denn in *SODOM VIENNA* lauteten die Parolen:
Heimat ist der Tod, mein Arsch ist offen rot! Ho ruck nach Liebe Links!
(Ankündigungstext, *SODOM VIENNA Revue*)

Die historische Wahl 1919 stand am Beginn des Roten Wien und einer Ära, deren Ästhetik und Politik aufklärerisch, psychoanalytisch, lasziv und schlüpfrig zugleich waren. Wien war eine weltbekannte Revue-, Varieté- und Zirkusstadt. Das Politische Kabarett blühte und das Rote Wien setzte auch im Sinne des Sozialismus auf rote Spieler-Truppen. Rote Revuen und inszenierte Propagandaspektakel standen bürgerlichen Skandalen wie Anita Berbers *Tänzen des Lasters*, Auftritten von Josephine Baker und Arthur Schnitzlers *Reigen* gegenüber. Aber auch die gigantische Stummfilmproduktion *Sodom und Gomorrha* (1921/22) am Laaer Berg vereinte die biblische Geschichte mit der hedonistischen Gegenwart der 1920er-Jahre.

Zum Abschluss des zweijährigen Projekts *SODOM VIENNA* wurde 100 Jahre Rotes Wien im Stile einer queeren 20er-Jahre Revue zelebriert. In der *SODOM VIENNA Revue* führte und moderierte Magna Mater *SODOM VIENNA* aka Denice Bourbon die roten Spieler*innen an. Weiters interpretierte Gin Müller die Persönlichkeit Wilhelm Reich, Stefanie Sourial Sigmund Freud, Denise Palmieri Josephine Baker, und Veza Fernández tanzte als Anita Berber. Hyo Lee zog als Geist durch die Revue und Alex Franz Zehetbauer erschien als Freuds DADA Nase. Elise Mory spielte Livepiano. Die Spieler*innen der Revue ließen Persönlichkeiten dieser Zeit in einer schillernden Show aufleben, frei nach dem Motto, das für das gesamte ar/ktivistische *SODOM VIENNA* Projekt galt:

Wien, du rotes Sodom, deine Farbe steht für Liebe und Revolution und Sodom für die Stadt der Laster, die sich voller Lust den Konventionen widersetzt!
Ganz Wien auf Sodom Queen, feministisch und weltoffen!
FIGHT FUCK FIGHT

Die hier skizzierte Dokumentation über *SODOM VIENNA* stellt eine dramaturgische Möglichkeitsanordnung für irritierende-provokante-lustvolle Intervention vor, die im Queering der für Wiens linke politische Kultur ikonisch erinnerten Phase des Roten Wiens liegt. Historische Identitätskonstruktionen und Selbstversicherungen, vertraut-gewusste Geschichte konnte vielleicht verstört werden, um der

politischen Brisanz von queerer Lebenswirklichkeit und utopischem Potential Platz und Raum in der Stadt zu verschaffen.

ADLER, MAX. *Neue Menschen. Gedanken über sozialistische Erziehung*. Berlin 1924.

SCHWARZ, WERNER MICHAEL, GEORG SPITALER, ELKE WIKIDAL (Hg.). *Das Rote Wien 1919–1934. Ideen, Debatten, Praxis*. Basel und Wien 2019.

Gin Müller ist Dramaturg*, queerer Ar/ctivist*, Lehrender*. Derzeit Lektor* an der Universität Wien (Theater-, Film-, Medienwissenschaft, seit 2008), von 2017–2019 Gastprofessur an der Akademie der bildenden Künste Wien. Daneben zahlreiche Theater/Performance/Kunstprojekte (brut Theater Wien u.a.), kuratorische Tätigkeiten und aktivistische Mitarbeit bei Projekten Queer Base, VolxTheaterKarawane (2001–2004). Buch: GIN/I MÜLLER. *Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken*, Wien: Turia + Kant, 2008.

Birgit Peter, Studium Theaterwissenschaft und Philosophie an der Universität Wien, Leitung des Archivs und der theaterhistorischen Sammlung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Vergessene und verdrängte Theatergeschichte, NS-Theaterwissenschaft und Fachgeschichte, Zirkus, historische Populärkultur in Wien.

Trotzdem Yeah!

CFM (Text und Gestaltung)

Cornelia Friederike Müller aka CFM ist bildende Künstlerin und Soundkünstlerin aus Leipzig. Ihre künstlerische Praxis ist vielseitig und konzeptuell – wobei sie verschiedene Materialien und Medien einsetzt, um gewohnte Hörweisen, Ansichten, Begriffe und Zusammenhänge in Leben und Gesellschaft in Frage zu stellen, aber auch, um die Poesie des Alltags in kleinen Details aufzuspüren. Als Komponistin für Theater-, Film- und Hörspielproduktionen erhielt sie eine Vielzahl renommierter Preise. *Trotzdem Yeah!@Barcelona* wurde 2021 auch Teil der Ausstellung *Appointment X* in der Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig.

Trotzdem Yeah! @ Barcelona

Trotzdem

Yeah

Wednesday
Saturday
Sunday

3 1/2 Months / 41 Episodes

87 Leipziger Artists

50*/50* fem/male/div

40 Styles of Music

Bed of Roses

(J. Bentley, M. Clair)

! ...

It is said that only the strong survive
and I remember how good it is to be alive

Roll around me I see pain and poverty

And it is hard to imagine the things of

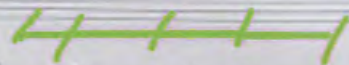
Being all that I can be

But I visualize and I see the light that shines

A life isn't always a bed of roses

You gotta get up, get up, get up
get over it

Be strong!



4bars "Play with the changes!"

When in October 2020 during the Covid lockdown, as everywhere so also in Leipzig, all public places of cultural life had to close, freelance artists in the field of music, club culture, performing arts and the

BEST OFF BEST OFF BEST OFF

food culture, were particularly affected by the cancelled events and income. My self-image as an artist and DJ was overshadowed by the term "system relevance".

BEST OFF

BEST OFF

BEST OFF

Bea Wolf from Tappas Bar Barcelona, then opened the possibility in the empty guest room "to do something, something that supports the DJ's, something that lets us stay in contact...".

BEST OFF

And I became curator and artistic director of the same. With the intention to give a stage to different formats, venues and music styles,

BEST OFF

I invited only local artists from Leipzig. The same number of women and men per evening.

BEST OFF

BEST OFF

To capture the closeness to the action as vividly as possible, Tom Wagner operated two static cameras and one camera was on me, moving around, interacting with the artists and the place.

BEST OFF BEST OFF

The Barcelona - which had closed, but for the duration of 3 months became an event oasis for a varied program, which became accessible via stream on TixforGigs.

BEST OFF

BEST OFF

BEST OFF

Artists: Finally, a gig again! Finally dancing again! That felt good! Audience: Finally Wednesday again! Finally Saturday again! Finally Sunday again! Trotzdem Yeah! made me survive the pandemic.

BEST OFF



TROTZDEM YEAH! was an artist-local-stream collaboration by CFM, Bea Wolf/Barcelona Bar and Tom Wagner/TixForGigs.

The Tapasbar Barcelona in Leipzig, became a temporary studio club, which hosted 41 events with Leipzig based artists and offered a Live+48h video stream on TixForGigs.com from November 2020 to February 2021. The Wednesday Talk, the DANCEFLOOR on Saturday and The Electronic Sunday.

The content was a program with the motto: "Let us entertain you and support artists and art!" in times of Corona. 75% of the virtual entry went to the artists, 25% to the operation and production team.

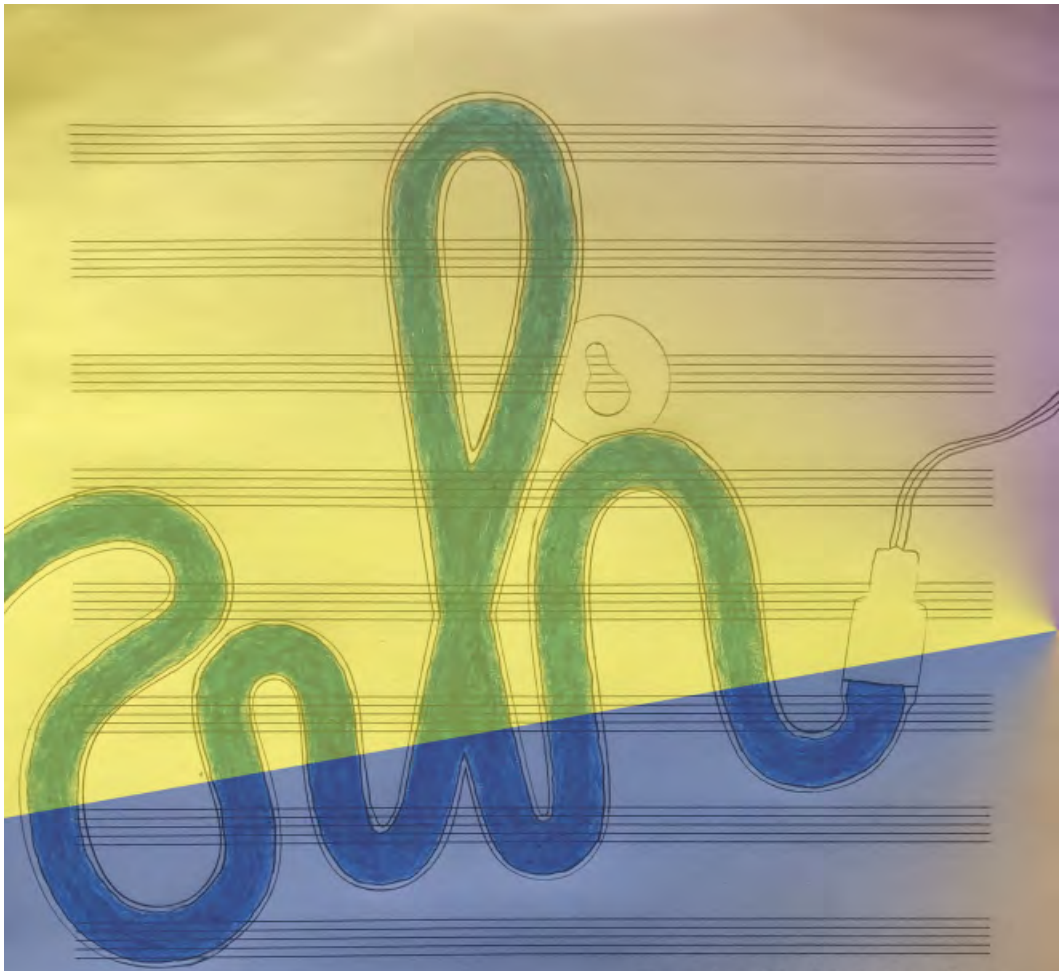
The streaming series has included talks on clubs and cinemas in the pandemic, humanism, biodiversity, butterflies, film music, and local entrepreneurship, also live concerts of classical and electronic musicians and colorful dj sets.

A diverse 50*/50* artist and dj line-up connected 40 different styles of music, interviews, a poetry slam, VJ art, live visual improvisation and 87 artists.

As part of the exhibition APPOINTMENT X, everyone could dance in the „Dancefloor Cube“ installation at GfZK Leipzig to the Saturday program. Additionally all streams could be seen a second time online at TixForGigs as a documentation of a moment in the cultural life in locked down Leipzig.

All donated artist fees and revenues of the original and second run went to LiveKombinat Leipzig e.V. and Land in Sicht e.V., whom support the music cultural scene of the city and cultural projects in Saxony's county area.

CFM
TOM
BEA



Trotzdem Yeah! @ Barcelona

87 Leipzig based Artists

Cornelia Friederike Müller : Artwork, Camera, Curator, Director, Initiator

Tom Wagner_iroïd: Camera, Initiator, Stream Edit, Stream Graphic

Bea Wolf / Barcelona Bar Leipzig : Initiator, Location, Support

Arne Winter / Markus Ohm / www.TixforGigs.com :

Streaming Support, Sponsoring

Mirko Fahr / Barcelona: Production Assistance

Thomas Fichtner: Technical Support

Conne Island Leipzig: Technical Support

performatives Kuratieren

Poröses Leben: Semantischer Materialismus, Kuratieren als Gegenwarts-Sorge

Elke Krasny

18. November 2022. Schauspielhaus Wien. Die tribünenartigen Sitzreihen sind spärlich besetzt. Nur sehr wenige Personen sind bei dem von Barbara Büscher, Lucie Ortman und mir vorbereiteten Symposium *Überschreiten und Übereignen* vor Ort physisch anwesend. Diese verhalten sich vorsichtig und rücksichtsvoll miteinander. Sie halten Abstand. Sie tragen Masken. Die meisten Symposiums-Teilnehmenden sind online zugeschaltet, nicht körperlich im Raum präsent. Der Grund dafür: der nächste pandemiebedingte Lockdown steht unmittelbar bevor. Ab dem 22. November 2022 sind in Wien wieder Corona-Maßnahmen in Kraft, deren Ziel die Verhinderung der Ansteckung mit dem SARS-CoV-2 Virus ist. Der SARS-CoV-2 Virus wird durch Tröpfcheninfektion übertragen, durch Sprechen, Singen, Husten, Niesen. Effizienteste Maßnahme gegen Ansteckung: Vermeidung von Kontakt, Isolation, Abstandhalten von mindestens 1,5 Metern, Masken-Tragen als Mund-Nasen-Schutz. Wenn Lockdown-Maßnahmen gelten, dann bleiben Kindergärten, Schulen, Universitäten, Theater, Museen, Kirchen, Restaurants, Cafés, Sporthallen geschlossen. Auch all jene Geschäfte, die nicht der Abdeckung des täglichen Bedarfs dienen, bleiben geschlossen. All jene Personen, deren Arbeit nicht als systemerhaltend eingestuft ist, bleiben im Home Office, arbeiten von zu Hause aus.

Mit der körperlich, emotional und epistemisch als intensive Erinnerung präsent gebliebenen Situation im Schauspielhaus Wien — Abstand haltend, Maske tragend, in Rücksicht auf andere und sich selbst, zum Schutz von sich selbst und anderen —

begann ich über den Beitrag zu diesem Buch, das unter dem Titel *Porös-Werden, geteilte Räume, urbane Dramaturgien, performatives Kuratieren* den Fragen von ethisch und politisch neu zu definierenden Aufgaben kultureller Institutionen und der Veränderung ihrer Arbeitsweisen und Zusammenarbeit mit städtischen Gesellschaften nachgeht, nachzudenken. Je länger ich über das durch diese Situation Erfahrene nachdachte hinsichtlich der in diesem Text zu behandelnden Frage nach dem Porösen und was dieses für die Arbeit des Kuratierens, verstanden als epistemische, kulturelle, soziale, räumliche und umweltliche Praxis, bedeutet, desto klarer wurde mir, dass das Poröse, die Durchlässigkeit von menschlichen Körpern, Politik, Ökonomie und gesellschaftlichem Leben während der Pandemie zentral bestimmte.

Das Poröse kam direkt aus der pandemischen Lebenserfahrung, drängte nach Weiterbearbeitung, beharrte auf Auseinandersetzung. Das Poröse stellte sich als ethische, epistemologische, politische Frage. Als Kulturtheoretikerin und als Kuratorin begann ich, mich damit zu befassen, was es damit auf sich hat, dass spezifische Gegenwartserfahrungen und ihre konkreten körperlichen, materiellen, räumlichen und umweltlichen Bedingungen, die zuerst als konkrete Situationen erlebt werden und dann als erinnerte Erfahrungen ihr körperhaftes, epistemisches und affektives Nachleben und Weiterwirken in uns haben, sich auf Bewusstsein, Denken, Gefühle und Epistemologien auswirken. Und ich interessierte mich dafür, welche Begriffe solch zentrale Gegenwartserfahrungen hervorbringen, um deren Bedeutung zu fassen. Wie kann Gegenwart als Bedeutungsgeschichte begriffen werden, die in spezifischen Begriffen deutlich wird, durch diese Begriffe fasslich wird und im historischen Rückblick verstehen und erinnern lässt? Ich fragte mich weiters, wohin die mit dem Porösen, dem Durchlässigen, verbundenen Bedeutungen, Vorstellungen und Gefühle, die sich aus der konkreten Erfahrung der Situation menschlicher Körper während der pandemischen Bedingungen als zentral erwiesen, noch führen, wenn das Poröse als wesentlich für die Bedeutungsgeschichte der Gegenwart angesehen wird.

Der nachfolgende Beitrag wird im ersten und längsten Abschnitt ‚Poröses Leben‘ darlegen, wie Weiterdenken und Weiterfühlen, verstanden als Weiterlernen mit dem Porösen, von der Durchlässigkeit lebender Wesen zu Gesteinen führte, und damit dazu, das Poröse als wesentliche Bedeutungsfigur des gegenwärtigen Erdzeitalters, des Anthropozän, aufzufassen. ‚Semantischer Materialismus‘, der zweite Teil dieses Texts, widmet sich der methodischen Frage, wie Bedeutungen historisch-materialistisch fassbar werden. Dabei ist wesentlich, wie Gegenwart, die je erlebte Gegenwart und die nachwirkend, weiterlebende vergangene Gegenwart, als Bedeutungsgeschichte lesbar gemacht werden kann. Darüber hinaus wird semantischer Materialismus als Methode vorgestellt, die in der Verbundenheit von Bedeutungen und historischem Materialismus ethische und politische Dimensionen ausmacht,

die für die affektiven, epistemischen, kulturellen, sozialen, spirituellen und umweltlichen Konfigurationen von Zusammenleben relevant sind. Im dritten Teil ‚Poröses Kuratieren‘ gehe ich den ethischen und politischen Dimensionen und Forderungen, die aus der Auseinandersetzung mit dem Porösen als Bedeutungsgeschichte der Gegenwart resultieren nach und entwickle das Poröse als weitere kritische Praxis des Kuratierens, die zu bestehenden Praxen, antirassistischen, dekolonialen, feministischen, queeren Praxen hinzutritt. In Verbindung mit diesen erlaubt das Poröse kuratorische Praxen zu imaginieren, die mit planetarischer Brüchigkeit befasst sind. Diesen Vorstellungen geht der letzte Abschnitt ‚Gegenwarts-Sorge‘ nach, der Kuratieren als Sorgetragen, hergeleitet vom Lateinischen *curare*, sorgen und heilen, aus der Perspektive des Porösen entwickelt.

Poröses Leben

Was bedeutet porös? Die Bedeutungen von porös lassen sich mit durchlässig, mit kleinen Löchern versehen oder porig zum Ausdruck bringen. Etymologisch ist porös auf das altgriechische Wort *πόρος* zurückzuführen, das Durchgang, Öffnung oder Weg bedeutet. In der Gegenwart jener Zeit, die heute unter der Epochenbezeichnung Antike in der Schule gelehrt wird, war der Begriff eng mit der Vorstellung von menschlichen Körpern verbunden. Von Ärzt*innen der Antike, also von jenen, die mit den Körpern menschlicher Wesen, ihrem Gesundsein, Kranksein, Genesung und Heilung befasst waren, wurde *πόρος* als kleine Hautöffnung, als Eingang und Kanal in den Körper, als Röhre im menschlichen Körper begriffen (siehe: DWDS Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute). An die medizinhistorische Präsenz der Wortbedeutung von *πόρος* zu erinnern ist insofern wesentlich hier als Philosophie und Ideengeschichte der Moderne eine hegemoniale Vorstellung des menschlichen Subjekts entwickelten, das auf dessen Abgeschlossenheit und Unabhängigkeit beruhte. Die Idee des modernen Individuums schließt das Poröse aus. Das moderne Subjekt ist abgeschlossen, autonom, unabhängig. Mit dem Primat von Denken und Erkenntnisvermögen, wie sie sich in der westlichen Philosophiegeschichte zentral durch die Arbeiten von René Descartes und Immanuel Kant verfolgen lassen, werden, im historischen Rückblick, die durchlässigen und löchrigen Körper aus dem *Cogito* verbannt. Diskrepanz, Widerstreit und Konflikt zwischen den realen Körpern menschlicher Wesen, die von Eingängen, Kanälen, Durchgängen und Öffnungen bestimmt sind, und der Vorstellung der Moderne vom abgeschlossenen Individuum als autonomem Subjekt der Erkenntnis treten, wenn wir Porosität und Abgeschlossenheit, Durchlässigkeit und Autonomie so nebeneinanderstellen, deutlich hervor. Seit der Moderne wurden menschliche Wesen den Epistemologien, Ethiken und Politiken, die auf der fundamentalen Trennung von real zueinander und zu ihrer Umwelt durchlässigen Körpern und

der Idee von sich selbst besitzenden und über ihre Grenzen verfügenden autonomen Subjekten aufruchte, unterworfen. Die Konsequenzen dieser Trennung hatten menschliche Körper unter den Verhältnissen imperial-patriarchal-kolonialen Realitäten auszuhalten. Aktivist*innen, Denker*innen, Forscher*innen, deren Arbeit zu antifaschistischen, anti-kolonialen, antirassistischen, dekolonialen, feministischen, indigenen, multi-spezies, queeren und trans Praxen von Analysieren, Denken, Fühlen, Imaginieren und Erkennen beitragen, arbeiten insistent und unermüdlich daran, die gewalttätigen, leidvollen und tödlichen Konsequenzen dieser Trennung aufzuzeigen und zu überwinden und an anderen Zugängen zu dem, was die Anthropologin und queere Denkerin Elizabeth Povinelli in Abwendung vom westlichen Primat von Ontologien als „Analysen der Existenz“ bezeichnet (POVINELLI 2021: 88). Das Poröse als Eingang in Analysen der Existenz in der Bedeutungsgeschichte von Gegenwart aufzufassen, ist Ziel dieses Texts. Das Poröse ist keine ontologische Kategorie. Das Poröse als gelebte, erfahrene, materielle Eigenschaft von Körpern ist bedeutsam und wirksam in dem, wie alle möglichen Körper, nicht nur menschliche Körper, die porös sind, die porös gemacht werden, die porös gemacht worden sind, in der Regelung und Bestimmung ihrer Verhältnisse zueinander existieren können.

Während der Covid-19 Pandemie, deren offizieller Beginn von der Weltgesundheitsorganisation am 11. März 2020 deklariert wurde und die mit der Aufhebung des globalen Gesundheitsnotstands am 5. Mai 2023 endete, trat ins allgemeine Bewusstsein, dass menschliches Leben durch die Durchlässigkeit der Körper menschlicher Wesen bestimmt ist. Wie die Philosophin Judith Butler, die sich mit ethischen Fragen von Verwundbarkeit auseinandersetzt, in ihrem Buch *What World Is This? A Pandemic Philosophy* schreibt, landet der Virus auf einem Körper, dringt in den von seiner Durchlässigkeit teilweise bestimmten Körper ein und macht sich auf, auf dem nächsten Körper zu landen (BUTLER 2023: 61). Genau aus diesem Grund war pandemisches Leben von Abstandhalten bestimmt, weil die Körper menschlicher Wesen porös sind und weil diese Porosität, diese Durchlässigkeit, menschliche Wesen miteinander, mit der Luft, die sie atmen, und mit ihrem gemeinsam geteilten Planeten verbindet. Butler schreibt, dass die als definitiv angenommenen Grenzen des Körpers, die den meisten Formen von Individualismus zu Grunde liegen, durch die Porosität des Körpers in Frage gestellt werden und dass die Öffnungen des Körpers, die Schleimhautauskleidungen, die Luftröhre Fragen von Leben und Tod werden (BUTLER 2023: 33). Wenn nicht Autonomie und Abgeschlossenheit die Bedeutungsgrundlegungen sind, durch die eine Konzeption von menschlichen Wesen als politische Subjekte erfolgt, sondern ihre Porosität und Durchlässigkeit, durch die sie als zueinander durchlässige Wesen und als durch diese Durchlässigkeit miteinander und mit ihrem Planeten verbundene Wesen

begriffen werden müssen, dann hat dies entscheidende ethische, epistemologische und politische Konsequenzen. Die Auseinandersetzung mit dieser Porosität, die Entwicklung politischer Subjektivität und ethischen Zusammenhalts von porösen menschlichen Wesen, sehe ich als grundlegende Aufgabenstellung für poröses Kuratieren und Gegenwarts-Sorge, denen ich mich in den beiden letzten Teilen dieses Texts zuwende.

Durch intensive Befassung mit den Gegenwartsbedingungen von pandemischem Leben, Sterben und Sorgetragen und durch die Frage, wie Gegenwart als Bedeutungsgeschichte zu bestimmten Begriffen führen kann, in diesem Fall zum Verständnis der menschlichen Existenzweise als porösem Leben, begann ich darüber nachzudenken, ob das Poröse auf die menschlichen Körper beschränkt ist oder ob das Poröse insgesamt einen Zugang zur Bedeutungsgeschichte unserer Gegenwart eröffnet. Ich begann mich zu fragen, ob der von den Eingriffen des „Aufklärungs-Mann-Menschen“, also jenem von der Moderne vorgestellten autonomen Individuum, veränderte Planet Erde, für den durch diese Eingriffe ein neues Erdzeitalter, das Anthropozän begonnen hat, auch durch das Poröse gedacht und gefühlt werden kann (TSING 2016: 3; KRASNY 2022: 13). „Anthropozän“ wurde im Jahr 2000 von dem atmosphärischen Chemiker Paul J. Crutzen und dem Biologen Eugene F. Stoermer als Name für das Erdzeitalter, in dem wir leben, vorgeschlagen. Der Beginn des anthropogenen Erdzeitalters, für dessen offiziellen Beginn die Anthropocene Working Group im Juli 2023 das Jahr 1950 festlegte, war ursprünglich von Crutzen und Stoermer ab dem Einsatz der Dampfmaschine datiert worden, also im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und somit in der Epoche der Aufklärung, in der die Konzeption des unabhängigen Subjekts erfolgte. Dieses autonome Subjekt der Moderne, auch universell als ‚der Mensch‘ behauptet, ist im heutigen Wissen als geophysikalische Macht zu begreifen, die für Klimawandel und extreme Wetterereignisse ursächlich verantwortlich ist. Was hat dies nun mit dem Porösen zu tun? Der Umstand, dass menschliche Wesen als poröse Wesen anderer Ethiken, Epistemologien und Politiken für ihr Zusammenleben bedürfen brachte mich dazu, darüber nachzudenken, ob nicht auch Gesteine, die wir, wenn wir der Begriffsdefinition folgen, viel leichter als porös begreifen gelernt haben denn menschliche Wesen, anderer Ethiken, Epistemologien und Politiken für das Zusammenleben mit ihnen bedürfen. Wenn wir als poröse menschliche Wesen nicht nur andere menschliche Wesen, sondern Wesen überhaupt, also auch Gesteins-Wesen, in und durch ihre Porosität fühlen, denken, imaginieren, dann steigt nicht nur das Bewusstsein für die Ineinander-Verwobenheit von porösem Leben, sondern es steigt auch das Bewusstsein für das Verantwortlichsein, etwas porös gemacht zu haben. Alltagssprachlich wird porös mit brüchig assoziiert. Wir sagen, dieser Stoff, dieser Autoreifen, dieses Material ist schon sehr porös und was wir damit meinen,

ist, dass der Stoff, der Autoreifen, dieses Material brüchig und müde ist und Belastungen nicht mehr lange standhalten wird. Auch diese Bedeutungsebenen von porös möchte ich für das Nachdenken über poröses Leben mit dem Planeten Erde und die anthropogene planetarische Klimakatastrophe einsetzen. Was, wenn die Auswirkungen der kolonial-patriarchalen Lebensweise, die der Aufklärungs-Mann-Mensch und seine Ökonomie des Kapitalismus auf den Planeten in seiner Gesamtheit ausgedehnt hat, den Planeten und planetarische Wesen, also diejenigen, die mit diesem Planeten leben, brüchig und müde gemacht haben? Und was bedeutet das für andere Arten und Weisen der Analysen von Existenz und die Entwicklung von Vorstellungen für das Zusammenleben mit einem brüchigen und müden Planeten? Insbesondere feministische politische Ökologie ist mit „Porosität“ befasst und sieht Porosität als „relationale Ökologie zwischen Körpern und Umgebungen“ (IENGO, KOTSILA, NELSON 2023: 76). Was bedeutet poröses Leben in relationalen Ökologien für die Imagination von möglichen Zukünften und für ein kritisches Verständnis von Gegenwart und Vergangenheit?

In den letzten beiden Abschnitten dieses Beitrags werde ich ‚Poröses Kuratieren‘ und Gegenwarts-Sorge als kulturelle Praxen vorstellen, die mit porösem Leben befasst sind und Sorgen um poröses Zusammen-Leben mit einem brüchigen Planeten entfalten. Bevor ich dies tue, wende ich mich nun dem semantischen Materialismus als Methode zu. Diese Methode, die ich bereits in diesem Abschnitt über das poröse Leben zur Anwendung brachte, werde ich nun methodisch darlegen und dabei betonen, dass semantischer Materialismus für Analysen der Existenz in der Bedeutungsgeschichte der gelebten Gegenwart ebenso wesentlich ist wie für historische Untersuchungen und für das Arbeiten mit kuratorischen Praxen.

Semantischer Materialismus

Ein methodisches Anliegen, das mich schon lange beschäftigt, ist, wie sich Begriffe in ihrer semantischen Dichte, Breite, Tiefe und Veränderung als realitätskonfigurierend auffassen lassen und für eine feministisch-materialistische Zugangsweise eingesetzt werden können. Redewendungen, Redefiguren, aber auch Dimensionen der historischen Etymologie sind für diesen Zugang des semantischen Materialismus wesentlich. Aus Begriffen, ihrem Einsatz, ihren Wirkungsweisen und ihrer Handlungsmacht, die realitätserzeugende Effekte und Implikationen haben, ethische und politische Dimensionen abzuleiten, ist zentral für diese Methode. Das Verstehen, wie immaterielle Dimensionen und materielle Dimensionen ineinander verstrickt sind, einander bedingen, ist dafür wesentlich. Das Immaterielle wirkt immer im und durch das Materielle. Das Materielle erzeugt immer Bedeutungen. Mit semantischem Materialismus zu arbeiten hat Nähen zur „Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken“, von denen die feministische Quanten-

physikerin und Philosophin Karen Barad in ihrem Buch *Agentieller Realismus*, das seit 2012 in deutscher Übersetzung vorliegt, spricht (BARAD 2012). Ebenso gibt es in dieser Methode des semantischen Materialismus Verbindungen zu den von der feministischen Biologin und Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway vorgeschlagenen „materiell-semiotischen Knoten“ (HARAWAY 1997: 10). Methodisch ist semantischer Materialismus der marxistischen Denktradition des historischen Materialismus, insbesondere von feministisch-marxistischen Traditionen, die Fragen von sozialer Reproduktion, Ressourcen und Ökologie, in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückten, verpflichtet. In seiner elementarsten Form kann historischer Materialismus, wie die mit Kolonialismus und Kapitalismus befasste Rechts-theoretikerin Brenna Bhandar und die Performance-Poetin und Menschenrechts-aktivistin Rafeef Ziadah in der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Revolutionary Feminisms* unter Bezugnahme auf Roderick Ferguson festhalten, als Form der Kritik verstanden werden, die sich innerhalb der sozialen und gesellschaftlichen Verhältnisse verankert (FERGUSON 2004: 4, zitiert nach BHANDAR UND ZIADAH 2020: 13). Semantischer Materialismus verankert sich als Kritik innerhalb der sozialen, gesellschaftlichen und ökologischen Verhältnisse mit Fokus darauf, wie Worte, welche die Bedeutungsgeschichte von Gegenwart zum Ausdruck bringen, historisch-materialistisch gelesen und analysiert werden können und was diese Analysen bewirken können, wenn sie in die Gegenwart als Analytik von Existenz zurückgelesen werden, um kritische Veränderungen zu bewirken.

Wie Bedeutungen, die von den Erfahrungen der je historischen Gegenwart bestimmt werden, als Denkfühlfikturen der Bedeutungsgeschichte fassbar werden, damit ist semantischer Materialismus befasst. Denk-Fühl-Figur schlage ich aufbauend auf sentipensar (fühlendenken), wie es von dem Anthropologen Orlando Fals-Borda als Nichtgetrenntheit von Verstand und Herz in den 1980er Jahren beschrieben wurde (FALS-BORDA 2015) und unter anderem von dem Anthropologen Bernardo Escobar in seinen Arbeiten zum Fühlendenken der Erde weitergeführt wird vor (ESOBAR 2014). Das Poröse aus der Sicht des semantischen Materialismus als zentrale Denk-Fühl-Figur für die Bedeutungsgeschichte Gegenwart zu begreifen, das heißt, jener Gegenwart, die durch Pandemie und Klimakatastrophe die Bedingungen der Möglichkeiten des Lebens bestimmt, verlangt daher ethisch und politisch andere Analysen der Existenz und das Arbeiten an der Herstellung von Bedingungen der Möglichkeiten für ein gerechtes Zusammenleben. Poröses Leben als wesentlich für die Bedeutungsgeschichte der Gegenwart zu begreifen und mit Porosität ethisch und politisch zu fühlen-und-zu-denken reduziert porös nicht auf eine Bedeutung, sondern entfaltet unterschiedliche Bedeutungen von porös für ein komplexeres Verständnis aktueller Bedingungen von Existenz.

Poröses Kuratieren

Was kann das bisher Ausgeführte für kulturelle Praxen, die sich als Kuratieren verstehen, bedeuten? Wie kann poröses Leben in den planetarischen Dimensionen von menschlichen und geologischen Zusammenhängen durch Kuratieren greifbar, fühlbar, denkbar werden? An dieser Stelle ist es wesentlich zu betonen, dass ich Kuratieren durch Ethiken und Politiken der Sorge verstehe (siehe KRASNY, LINGG et al 2021; KRASNY UND PERRY 2023). Darüber hinaus möchte ich anmerken, dass ich meine eigene Arbeit als Kuratorin als Erzeugung von Konstellationen begreife, die es erlauben, an den Beziehungen zwischen Bedeutungen, Menschen, Objekten und Räumen zu arbeiten. Im Unterschied zu Texten sind kuratorische Arbeiten, auch wenn diese im Falle meiner eigenen Arbeit nicht unbedingt in Ausstellungen münden, sondern auch die Form von Walks, Gesprächen, Zusammenkünften oder Versammlungen annehmen, an Zeit, Ort und Körper gebunden. Das stellt Ansprüche an das Poröse als zu entwickelnde kritische Praxen. Kuratorische Praxen, insbesondere solche, die sich als kritische Praxen in Allianz mit anti-rassistischen, dekolonialen, feministischen, ökologischen und/oder queeren Bewegungen agierend verstehen, beziehen sich auf spezifische Begriffe und deren politische Vorstellungen. Antirassismus ist solch ein Begriff (siehe BAYER, KAZEEM-KAMINSKÍ, STERNFELD 2017). Dekolonial ist solch ein Begriff (siehe MUÑIZ-REED 2019). Feministisch und Queer sind solche Begriffe (siehe KRASNY, LINGG et al 2021). Ich schlage hier das Poröse als weiteren Begriff, in Allianz mit diesen bereits bestehenden Praxen des Kuratierens vor. Das Poröse verknüpft lebendige Wesen und Gesteine und verbindet in seinen physischen, affektiven und metaphorischen Bedeutungsebenen Durchlässigkeiten und Verletzlichkeiten und verlangt danach, die Rücksichtnahme auf poröses Leben und poröse Begrenztheit von Körpern zu lernen. Poröses Leben rückt in spezifischer Weise das Menschliche und das Geologische, das durch das Anthropozän in ein anderes Verhältnis zueinander getreten ist, in den Fokus und vermag es, das Augenmerk auf Rücksichtnehmen und Sorgetragen zu lenken, wenn im Bewusstsein um Durchlässigkeit und Brüchigkeit gefühlt, gedacht und gehandelt wird. Ethiken und Politiken des Porösen sind hilfreich für die Entwicklung planetarischer Ethiken und Politiken.

„Poröses Kuratieren“ kann den ethischen und politischen Aufgaben nachkommen, den Bedeutung von porösem Leben als relationale Ökologie des Lebens mit dem Planeten Erde Ausdruck zu verleihen. Dafür ist es wesentlich, dass Kuratieren auch gegenüber der eigenen Professionsgeschichte kritische Bewusstseinsarbeit leistet, um zu verstehen, dass historisch das Kuratieren auch zutiefst in Dimensionen des Undurchlässig-Machens verstrickt ist und für dieses verantwortlich zu machen ist. Wenn wir an das moderne Museum denken, von der die Tätigkeit, von der wir heute als Kuratieren sprechen, ihren Ausgang nahm, dann ist es

wichtig, auch wenn diese Tätigkeit heute viele andere kulturelle Praxen als die des Kuratierens von Objekten in musealen Sammlungen umfasst, sich vor Augen zu führen, dass die Vitrine, paradigmatischer Aufbewahrungsort musealer Objekte, diese davor schützen sollte, porös zu werden. Dieser Schutz sperrte Objekte, die aus ihrem Lebenszusammenhang gerissen und im Falle von sogenannten anthropologischen Museen, aber auch in vielen anderen Museen, von kolonialen imperialen Regimen geraubt worden waren, ein (siehe HICKS 2020). Schutz vor Brüchig-Werden bedeutet im Fall der Vitrine Grenzziehung und Einschluss. Das erinnert an die Grenzen, welche die Körper autonomer Subjekte zu haben glauben. Das erinnert an die Grenzen, die nationale Territorien ziehen. Insofern gibt es viel zu verlernen und neu zu fühlendenken, wenn das Poröse als Ethik und Politik von Relationen gedacht wird. Das Poröse verlangt nach dem Schutz von Körpern voneinander, wie durch die Pandemie gelernt wurde, nach Respekt vor den Grenzen anderer, genau, weil diese durchlässig sind und Körper dadurch verletzbar werden. Das Poröse verlangt nach neuen Beziehungsweisen, die Durchlässigkeiten in menschlichen Körpern, Räumen, Objekten, Gesteinen, der Luft, dem Wasser, dem Planeten auf all diesen verschiedenen Ebenen und Maßstäben verbinden lernen. Hier sehe ich die Aufgaben, die ‚Poröses Kuratieren‘ übernimmt und mit Durchlässigkeit Sorge tragend umgeht.

Folgende Fragen erachte ich als relevant für ‚Poröses Kuratieren‘: Wie kann das Poröse für Analysen der Existenz menschlicher Wesen greifbar, fühlbar, denkbar und anders vorstellbar werden? Wie kann Denkenfühlen von Porosität geübt werden, um dadurch zwischenmenschliche Beziehungen anders vorstellbar zu machen und zu einer neuen Vorstellung von ethischer und politischer Subjektivität zu gelangen jenseits der modernen Fiktion abgeschlossener, begrenzter und unabhängiger Individuen? Wie kann die Vorstellung vom porösen Leben hilfreich sein, um die Frage aufzuwerfen, dass es zwar ein eigenes Wort für die Beziehungen zwischen menschlichen Wesen gibt, nämlich das Wort zwischenmenschlich, und dass diese zwischenmenschlichen Beziehungen, wenn wir auf körperliche Porosität fokussieren, anders zu denken sind, aber dass es noch keine Worte dafür gibt, die Beziehungen zwischen Menschen und anderen Wesen, Tieren, Gesteinen, Luft, Wasser, dem Planeten, in Worte zu fassen und durch Porosität diese zu findenden Worte zu entwickeln?

Aus der methodischen Perspektive des semantischen Materialismus gilt mein Interesse dem, wie die Erfahrungen von Leben, in ihren emotionalen, epistemischen, infrastrukturellen, körperlichen, materiellen, sozialen, spirituellen, umweltlichen Dimensionen, in der Gegenwart ihrer Zeit auf der Ebene von sprachlichen Inhalten Bedeutungen annehmen, einen Raum von Bedeutungen einnehmen und artikulieren. Zugleich ist semantischer Materialismus daran interessiert, wie solch sprach-

liche Inhalte von Bedeutungsgeschichte sowohl in der je eigenen Gegenwart, deren Erfahrung von Leben wir als Theoretisierende und Forschende teilen, erkannt und analysiert werden können als auch für die Erforschung und Erkenntnisse vergangener Gegenwart bedeutsam sind. Aus der Perspektive der Arbeit als Kuratorin gilt das Interesse, wie eine Perspektive des semantischen Materialismus für Erfahrbarkeit von Bedeutungsgeschichte von Gegenwart praktiziert werden kann, mit allen Ebenen und Ausdrucksmöglichkeiten, die Kuratieren in Konstellationen zu einander bringen kann, wie Körper, gebaute Räume, Objekte, Umgebungen, Erde, Luft, Wasser, Texte, gesprochenes Wort. Bedeutungsgeschichte von Gegenwart, der auf der Ebene von Sprachlichkeit durch semantischen Materialismus gefolgt wird, kann sich durch Kuratieren mit anderen Ebenen körperlich-räumlich-sinnlicher Erfahrbarkeit verbinden.

Gegenwarts-Sorge

Was bedeutet es, in Sorge um die Gegenwart zu denken, zu fühlen, zu forschen, zu kuratieren? Was bedeutet es, Sorge für die Sorge um die Gegenwart zu übernehmen, wenn poröses Leben als zentrale Perspektive auf diese Gegenwart angesehen wird? Wird Kuratieren als sorgetragende und als emanzipative Praxis aufgefasst, so ist das Ziel dabei, andere Vorstellungen davon, wie Analysen der Existenz durchgeführt werden können, zu entwickeln, um die Verhältnisse der derzeit herrschenden Bedingungen von Leben-Können, Leben-Müssen, Nicht-Leben-Können, Sterben-Müssen, als gemeinsam veränderbar vorstellbar zu machen. Im Zusammenhang von diesem Beitrag, der das Verständnis von porösem Leben als zentral für die Bedeutungsgeschichte der Gegenwart unter den Bedingungen der Pandemie und des Anthropozän erachtet, stellt sich die Frage wie Kuratieren als sorgetragende Arbeit, in ethischer und politischer Hinsicht zu Gegenwarts-Sorge beitragen kann. Joan Tronto und Berenice Fisher verstehen unter Sorgetragen all das, was Menschen tun, die Welt zu erhalten und zu reparieren, damit wir so gut wie möglich in ihr leben können. Das beinhaltet die Körper und die Umwelt, die wir in einem lebenserhaltenden Geflecht zu verbinden suchen (siehe TRONTO UND FISHER 1990: 40). Wenn wir nun Sorgetragen mit der an Hand der methodischen Perspektive des semantischen Materialismus erarbeiteten Vorstellung von porösem Leben, das Gegenwart bedeutet, verbinden, was bedeutet das dann für eine Veränderung der Praxis von Sorgen? Wenn wir durch das Poröse nicht nur die unhintergehbare Verbundenheit von menschlichen Wesen begreifen, sondern auch die unhintergehbare Verbundenheit und Abhängigkeit menschlicher Weisen mit ihren Umwelten, mit der Luft, mit dem Wasser, wie muss Sorge dann gegenwärtig neu verstanden werden? Wenn wir durch das Poröse andere Verbindungen herzustellen beginnen zwischen Porosität von Menschen und Porosität von Gesteinen, was bedeutet das

für Sorgetragen? Wie fühlen-denken wir, dass Knochen, Gestein, Materialien porös werden, brüchig, gebrechlich?

Wie lernen wir Sorge zu tragen für die Porosität, die anthropogene Brüchigkeit des Planeten Erde? Situationen zu erzeugen, in denen Gegenwarts-Sorge aus der Perspektive des Porösen gefühlt, gedacht, gelernt, praktiziert werden kann, ist aus meiner Sicht zentrale Aufgabe für Kuratieren heute.

BARAD, KAREN. *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung diskursiv-materieller Praktiken.* Übersetzt von Jürgen Schröder. Frankfurt 2012.

BAYER, NATALIE, BELINDA KAZEEM-KAMINSKI UND NORA STERNFELD (Hg.). *Kuratieren als antirassistische Praxis.* Berlin 2017.

BHANDAR, BRENNNA UND RAFAEF ZIADAH (Hg.). *Revolutionary Feminisms.* London 2020.

Butler, Judith. *What World Is This? A Pandemic Phenomenology.* New York 2023.

CRUTZEN, PAUL J. UND EUGENE F. STOERMER. „The ‚Anthropocene‘“. In: *Global Change Newsletter.* Nr. 41 / 2000: 17–18.

ESCOBAR, ARTURO. *Sentipensar con la tierra.* Medellín: 2014.

FALS-BORDA, ORLANDO. *Una sociología sentipensante para América Latina.* Herausgegeben von Víctor Manuel Moncayo. Buenos Aires 2015.

HARAWAY, DONNA. *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouse™.* London: Routledge, 1997.

HICKS, DAN. *The Brutish Museum. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution.* London 2020.

IENGO, ILENIA, PANAGIOTA KOTSILO UND INGRID L. NELSON. „Ouch! Eew! Blech! A Trialogue on Porous Technologies, Places and Embodiments.“ In: Harcourt, Wendy, Ana Agostino et al. (Hg.). *Contours of Feminist Political Ecology.* Cham 2023: 75–104.

KRASNY, ELKE UND LARA PERRY (Hg.). *Curating with Care.* London 2023.

KRASNY, ELKE. *Das moderne Museum als Anthropozän-Institution. Für feministisches Kuratieren im Zeitalter des Massensterbens.* Kunstpädagogische Positionen 57. Köln 2022.

KRASNY, ELKE, SOPHIE LINGG et al (Hg.). *Radicalizing Care. Feminist and Queer Activism in Curating.* London 2021.

MUÑIZ-REED, IVAN. „Thoughts on Curatorial Practices in the Decolonial Turn.“ In: *MASP Afterall* 2019, <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QKS7IFajlI9qZzQRqd67.pdf>, 30.07.2023.

POVINELLI, ELIZABETH. *Between Gaia and Ground. Four Axioms of Existence and the Ancestral Catastrophe of Late Liberalism.* Durham, NC und London 2021.

TRONTO, JOAN AND FISHER, BERENICE. „Toward a Feminist Theory of Caring“.

In: Abel, Emily K. und Nelson, Margaret K. (Hg.). *Circles of Care. Work and Identity in Women's Lives*. Albany, NY 1990: 35–62.

TSING, ANNA. „Earth Stalked by Man,“ *The Cambridge Journal of Anthropology* Band 34 Nr. 1 / 2016: 2–16.

Elke Krasny, PhD, ist Professorin für Kunst und Bildung an der Akademie der bildenden Künste Wien. Krasny forscht und kuratiert zu Fragen von Sorgen/Care und untersucht emanzipative Zugänge zu sozialer und ökologischer Un/Gerechtigkeit in Architektur, Kunst, Urbanismus, Erinnerungsarbeit und kuratorischen Praxen in Museen und urbanen Räumen. 2023 erschien ihr Buch *Living with an Infected Planet. Covid-19, Feminism, and the Global Frontline of Care*.

Ein Gespenst geht um im Kulturwesen – das Gespenst der feministischen Spaßverderberinnen¹

Tunay Önder

Egal wo wir auftauchen, wir hinterlassen ein blutiges Schlachtfeld und beleidigte Leberwürste, weiße Tränen und entsetzte Gesichter. Wir wollen keine Krümel, wir wollen die ganze Bäckerei. Wir sind die außerparlamentarische Theateropposition, die keinen Maserati unter'm Arsch hat, aber eine Vagina auf der Zunge. Folgendes Manifest ist für die Wirklichkeit, der wir keinen Spiegel vorhalten, sondern sie mit dem Hammer gestalten.

So lautet die Eröffnung eines Manifests, das ich kürzlich als eine Art Statusmeldung verfasst habe, um Beobachtungen und Erfahrungen im Kontext meiner kuratorischen Praxis an öffentlich geförderten Kulturinstitutionen überspitzt zurückzuspiegeln (ÖNDER 2021). Darin kommt der Wahnsinn zum Ausdruck, dem jene Kurator*innen ausgesetzt sind, deren Verhältnis zu den Institutionen, in denen sie tätig sind, sich genauso anfühlt wie ihre Beziehung zu der Gesellschaft, in der sie leben: zwiespältig. Spürbar weht im Theater und Museum und den meisten anderen Kunst- und Kultureinrichtungen immer noch der Wind ihrer Entstehungszeit. Davon zeugen in der Gegenwart nicht nur der Kanon und die Archive, sondern auch die nach wie vor herrschenden Routinen und Strukturen, kurzum die gesamte

1 Feministische Spaßverderberinnen ist ein Wording von Sara Ahmed. Vgl. AHMED 2021.

Ordnung der Institutionen. Nur punktuell gibt es Anzeichen, die darauf hindeuten, dass ein Bewusstsein für die Realität der postkolonialen Migrationsgesellschaft im Entstehen ist. Das zwiespältige Verhältnis zu Institutionen und zur hegemonialen Kultur, kommt also nicht von irgendwoher. Die kolonialen Muster der Integrationslogik wirken in den vermeintlich aufgeklärten, wissenschaftlich informierten Einrichtungen immer noch fort, genauso wie andernorts auch. Vielleicht ist das der Grund, warum selbst Häuser, die sich dezidiert als progressiv und weltoffen verstehen und die Gesellschaft der Vielen feiern, dies immer noch unter sich tun.

Kostenlose Kopftücher für alle! Mindestens drei Kopftücher pro Sitzreihe.

Nun gibt es glücklicherweise Verbündete und Kompliz*innen, die aus dominanzgesellschaftlichen Zusammenhängen kommen, und dennoch oder gerade deshalb gewillt sind, an den Verhältnissen etwas zu ändern. In gewisser Weise werden diese traditionellen Gatekeeper zu Schleuser*innen, wenn sie Räume und Ressourcen, Definitions- und Entscheidungsmacht an Gastkurator*innen abgeben, die dann wiederum in Relation zu der gewohnten Praxis nicht anders als queere oder gar oppositionelle Figuren auftreten können. Diese Form der Kollaboration scheint vor allem im Rahmen von Festivals und Biennalen für beide Seiten erfolgversprechend zu sein, denn aus Sicht der Institution kann ein kritisches, kuratorisches Projekt sich aufgrund der zeitlichen Begrenzung nicht systemisch auswirken und so die althergebrachte Ordnung gefährden. Für Gastkurator*innen wiederum ist es von Vorteil, wenn sie widerspenstige, machtkritische Formate entwickeln und sich Gehör verschaffen können, ohne sich am Verwaltungsapparat abarbeiten zu müssen.

Flächendeckende Bidets in allen Theatertoiletten! Mindestanforderung: Gießbecher als gleichberechtigtes Angebot zum Toilettenpapier.

Bad News den Einen. Good News den Anderen: migrantenstadl auf der Wiesbaden Biennale

Als die Leiter*innen der Wiesbaden Biennale 2018 (die viel zu früh verstorbene und sehr scharfsinnige Kuratorin Maria Magdalena Ludewig und Martin Hammer) mich einluden während dem Festival — das unter dem Motto *Bad News* stand — die Außenspielstätte des Hessischen Staatstheaters zu bespielen, lautete deren Kernfrage, ob und wie der migrantenstadl Blog, den ich zusammen mit meinem Kollegen Imad Mustafa seit etlichen Jahren bespiele, in einen analogen Raum überführt werden könne. Den Blog hatten wir vor über zehn Jahren als eine digitale Spielwiese für postmigrantische Perspektiven angelegt, um mit allerlei Texten und Bildern unsere Sichtweisen und Geschichten von der Peripherie ins Zentrum zu rücken.



Abb. 1
Fassade Wartburg, Wiesbaden, 2018.
Foto: Tunay Önder

Nun sollte der Blog, der bereits als Buch erschienen war, in den Theaterraum. Es folgten Gespräche, in denen wir miteinander aber auch aneinander vorbeiredeten, und die schließlich dazu führten, dass ein zehntägiges Happening zustande kam, das zwei komplett entgegengesetzte Einladungen aussprach. Während es einige Teile des Publikums irritierte und in ihren gesellschaftspolitischen Vorstellungen vor den Kopf stieß, bestärkte es andere Teile des Publikums und bereitete große Freude. Bereits beim Eingang zur Spielstätte wurden die Besucher*innen mit einem riesigen Banner, der an der Außenfassade hing, mit dem Aufruf „Integriert euch nicht!“ begrüßt.² Diejenigen, an die das Integrationsimperativ stets gerichtet wird, fühlten sich in den heiligen Hallen der Hochkultur endlich mal verstanden und eingeladen, wohingegen Integrationsgläubige der weißen Dominanzgesellschaft regelrecht

2 Eine Referenz auf einen der meistgelesenen Texte *Integriert euch nicht!* auf dem migrantenstadl Blog. Veröffentlicht unter dem Titel *Integrationsdiskurs* im Februar 2012 auf: <http://dasmigrantenstadl.blogspot.com/2012/02/>. Siehe auch: MUSTAFA/ÖNDER 2016.

empört waren und eine Erklärung forderten, die zumindest in Teilen vom Vermittlungsteam erbracht werden konnte. Auch die Eröffnung goutierten einige, alteingesessenen Biennale-Besucher*innen kaum, denn sie begann in Referenz an die muslimischen Freitagspredigten mit einer Donnerstagpredigt von Emine Aslan, einer muslimisch und queer positionierten Bloggerin und Wissenschaftlerin aus Hessen, die tosenden Applaus von jenen erntete, die in der Lage waren, ihr wirklich zuzuhören. In der Folge versammelten sich jeden Abend junge und ältere Expert*innen aus unterschiedlichen Bereichen an einem mächtigen, runden Konferenztisch zu Town Hall Talks und diskutierten aktuelle gesellschaftliche Fragen aus dezidiert postmigrantischer Perspektive: Was sagen Migrant*innen zu rechter Gewalt und rassistischen Strukturen? Ist Europa mit Blick auf die Abschottung an den Grenzen und der Kriminalisierung von Seenothelfer*innen noch zu retten oder soll man es einfach lassen? Wie kann eine kulturelle Kanakisierung und vor allem die Integration der weißen deutschen Parallelgesellschaft gelingen? Wie können Allianzen geschlossen werden, die den real existierenden Rassismus in der Migrationsgesellschaft und real existierende Effekte des Kolonialismus gleichermaßen bekämpfen? Und wie kann der monolinguale Habitus in den Institutionen überwunden und eine Kultur etabliert werden, die der Multilingualität der Bevölkerung inklusive ihrer außereuropäischen Sprachvielfalt gerecht wird?

Es muss Klarheit darüber herrschen, dass Almans, die keine 5 Sätze aus einer der Sprachgruppen migrantischer und migrantisierter Gruppen sprechen, am Theater keine innovativen Formate entwickeln können. Frisch gebrühter Tee muss als Grundausrüstung in allen Kultureinrichtungen etabliert werden.

Männer, die Frauen of Color belehren, müssen mit einer Hand und verbundenen Augen einen Hund töten.

Ein bisschen Spaß muss sein!

Den krönenden Abschluss fand die zehntägige Versammlung mit einer Box-Gala, die zu verantworten und zu organisieren dem Wiesbadener Golden Boxing Gym unter der Leitung von Rashid El Bakry angetragen wurde. El Bakry seinerseits lud mehrere Boxvereine aus und außerhalb der Region zu einem mehrstündigen Wettkampf ein, die in verschiedenen Gewichtsklassen gegeneinander antraten und mit ihren Vereinsmitgliedern, Trainern, Ältestenräten und Vereinspräsidenten die Höchstgrenze des zugelassenen Publikums schon kurz nach Einlassbeginn überschritten. Der unerwartete Andrang führte schließlich zu einem symbolträchtigen Moment an der Tür zum Ballhaus: Die Türsteher — fern jeder Kenntnisse über die Hierarchien am Theater — wollten einige hochrangige Mitarbeiter des Biennale-Teams wegen der überschrittenen Auslastung nicht mehr reinlassen; was den

gewohnten, privilegierten Zugang der Kulturelite für einen kurzen Moment zu ihrem großen Staunen außer Kraft setzte. Damit hatte sich die Versprechung von den Bad News in unerwartete Richtung eingelöst; und die kuratorische Entscheidung mit dem Boxclub zusammenzuarbeiten hatte sich als richtige Setzung erwiesen.

Theater ist nicht nur, wenn abends auf der Bühne gespielt wird, Theater ist immer. (KIYAK 2013)

Kuratieren, sofern es im Bewusstsein seiner gesellschaftspolitischen Dimension praktiziert wird, bedeutet also auch eine parteiische oder solidarische Arbeit, die Machtverhältnisse verschiebt, die gewohnte Ordnung irritiert, unterdrücktem Wissen Gehör verschafft und mit Agency ausstattet. In den urbanen Räumen und (deutschen) Großstädten – den Machtzentren der Wissens- und Wahrheitsproduktion – zeigt sich, wer die marginalisierten Ränder dieser Zentren ‚bewohnt‘ in aller Deutlichkeit, sobald sich der Blick auf Bildungs- oder Kulturinstitutionen, Gerichtssäle, Parlamente oder Medienhäuser richtet: in keinem dieser entscheidenden Orte spiegelt sich die Bevölkerungsstruktur wider. Wer die andere Hälfte der Stadtbewohner*innen in ihrer Handlungsmacht sehen will, geht ins Boxwerk, zum Friseur, zum Discounter, bleibt nach Feierabend noch länger im Seminar- oder Proberaum bis das Putzpersonal kommt, geht in die Fabrik, lässt sich Essen nach Hause liefern und so weiter. Wer diesen Status Quo der Ungleichheit in seiner künst-

Abb. 2
Town Hall 1 Wiesbaden Biennale, 2018.
Foto: Abdul Górmüş



lerischen Praxis nicht fraglos reproduzieren möchte, kann nicht anders als organische Beziehungen herzustellen oder zu reaktivieren und vor allem für jene Akteur*innen Handlungsspielräume und Ressourcen freizumachen, die eine persönliche und politische Verbundenheit mit marginalisierten Teilen der Gesellschaft mitbringen: Menschen, die Beziehungen in verschiedenen Lebenswelten aufweisen und diese auch pflegen wollen, die verschiedene Sprachen und Sprechweisen kultivieren und im besten Fall den Bogen spannen können zwischen hegemonialer und gegenhegemonialer Kultur in Almany.

Weißer Zeigefinger, die migrantische Kulturlandschaften neu zu entdecken glauben, so wie Kolumbus seinerzeit Amerika, müssen mit einer zwei-monatigen Residency den Weg in die eigenen Körperöffnungen aufsuchen und dort eine Weile recherchieren.

Verdopplung der Gehälter für das gesamte Putzpersonal in öffentlichen Einrichtungen, weil ihre Performanz bis heute nicht angemessen gewürdigt wurde.

Kultureinrichtungen, die „Diversität und Inklusion“ auf ihre Fahnen schreiben, dürfen den Untertitel „Jahrzehntelang unter den Teppich gekehrt!“ nicht vergessen.

Räume zum Zuhören und Zusammenkommen:

Tribunale NSU-Komplex-Auflösen

Kritisches, solidarisches Kuratieren kann auch Wunden heilen und es ist daher nicht verwunderlich, dass antirassistisches Engagement zunehmend mit kuratorischer Praxis zusammenfließt. Das verdeutlichen in jüngster Zeit vor allem die Tribunale *NSU-Komplex auflösen* sowie viele andere Versammlungen und Festivals, die Räume schaffen, in denen das Sprechen und vor allem das Hören jener Stimmen möglich wird, die in der Öffentlichkeit gewöhnlich überhört, marginalisiert oder als irrelevant eingestuft werden. Der bedeutendste Verdienst der (mittlerweile in verschiedenen deutschen Städten realisierten) Tribunale *NSU-Komplex auflösen* liegt vielleicht darin, dass sie ganz konkret die rassistischen Routinen zu unterbrechen suchen, mit denen Betroffene rechter und rassistischer Gewalt stets konfrontiert sind: nämlich als Zeug*innen und Wissensquelle seitens der Behörden, der Polizei, der Justiz und auch etlicher Presseleute nicht ernstgenommen, nicht angehört oder falsch verstanden zu werden. Diese Routine haben die Überlebenden des Nagelbombenanschlages in der Kölner Keupstraße 2004 als „Anschlag nach dem Anschlag“ beschrieben, um auf die strukturelle Gewalt zu verweisen, die ihnen direkt nach dem Attentat von Sicherheitsbehörden, Ämtern und auch Medien entgegenschlug, indem man sie verdächtigte anstatt sie als Opfer rechter Gewalt ernst

zu nehmen. Ihr Wissen bleibt aber nicht nur in den Ohren der Ermittlungsbehörden oder der Polizei ungehört. Die zurückhaltende gesellschaftliche Anteilnahme und Solidarität mit jenen, die Zielscheibe von rechter und rassistischer Gewalt sind, lassen darauf schließen, dass hegemoniale Routinen des Hörens offensichtlich durch alle Bereiche der Gesellschaft hindurchwirken, solange sie nicht explizit gemacht werden. Kuratorische Projekte, in denen sich Menschen versammeln, die diese Machtverhältnisse — wenn auch nur für einen zeitlich begrenzten Rahmen — außer Kraft setzen, haben revolutionären Charakter. Wenn es ein richtiges Kuratieren im falschen geben sollte, dann eines, das solche Räume schafft, in denen sich emanzipatorische Kämpfe mit künstlerischen, kuratorischen und kulturellen Strategien verbinden und zu Orten werden, in denen diskriminierende Routinen unterbrochen werden. Es geht dabei in erster Linie weniger um ein abgeschlossenes Ergebnis, sondern um einen Prozess, in dem sich abgebrochene Verbindungen und verlorengegangenes Vertrauen in die Gesellschaft und deren Institutionen wiederherstellen können.

Kultureinrichtungen, die sich „Diversität und Inklusion“ auf die Fahne schreiben, müssen dafür zahlen; rückwirkend und fortlaufend.

Aus dem Scheitern lernen: Koy Koy Kiosk an den Münchner Kammerspielen

Abschließend möchte ich noch eine Erfahrung teilen, an der sich illustrieren lässt, wie das Versprechen von Institutionen nach Demokratisierung („Öffnung zur Stadtgesellschaft“) sich manchmal auch als reines Begehren nach einer Ästhetik der Vielfalt entpuppt, in der Konflikte nicht als integraler Bestandteil des Veränderungsprozesses begriffen werden, für die es Sorge zu tragen gilt, sondern ganz im Gegenteil mit Machtausübung beantwortet und abgeschoben werden; eine Umgangsart, die nicht nur dem Selbstverständnis dieser Institutionen (flache Hierarchien, Power-sharing, ein Leitungsteam statt einer leitenden Person etc.) entgegenläuft, sondern vor allem auch Verbindungen und Beziehungen einreißt, die für eine ernstgemeinte Demokratisierung konstitutiv sind. So wurden zur Eröffnungsspielzeit der neuen Intendanz an den Münchner Kammerspielen 2020 drei Gastkurator*innen aus lokalen und globalen arbeitsmigrantischen, queeren und prekären Zusammenhängen — erprobt darin, Kunst als Ausdruck und Aktionsfeld ihrer emanzipatorischen Kämpfe zu kultivieren — eingeladen, einen neuen Raum der Kammerspiele, die ehemalige Kassenhalle, mit zu konzeptualisieren und zu bespielen, mit der vertraglich notierten Aussicht auf weitere drei Jahre. Zusammen mit Hausdramaturg*innen und anderen Beteiligten wurde ein Konzept entwickelt, das einen multifunktionalen Mehrzweckladen vorsah, der längerfristig als Ort für aktuelle, emanzipatorische Bewegungen etabliert werden sollte. Auf der Pressekonferenz erhielt

die Präsentation des Koy Koy Kiosks nicht nur von Kolleg*innen aus dem Haus, sondern auch von der Presse viel positive Aufmerksamkeit und wurde mehrfach zitiert:³ Umso überraschender kam die Kehrtwende, als das Kurator*innenteam mitten in der Coronakrise ohne nachvollziehbare Begründung ihres Auftrages enthoben und das Projekt den beiden hausinternen Dramaturg*innen übertragen wurde. Innerhalb weniger Tage erfolgte eine Namensänderung (in Habibi Kiosk), ohne jede weitere öffentliche Erklärung über den Verbleib der drei Gastkurator*innen oder die Planänderungen im Kiosk. Im Laufe der Inbetriebnahme des Kiosks zeigte sich, dass das Haus offensichtlich nach wie vor interessiert daran war sogenannte Akteur*innen aus der Stadt – die dezidiert mit emanzipatorischen Kämpfen befasst sind – anzuwerben, um in dem Kiosk tätig zu werden, aber wie sich herausstellte, ohne jegliche konzeptuelle Einbindung oder längerfristige Vertragssituation.

*Kunst- und Kulturhäuser, in denen sich Diversität als optische Täuschung entpuppt, sind verpflichtet mit dem gesamten Leitungsstab wöchentlich Folkloretänze im Foyer aufzuführen. Feministischen Spaßverderberinnen und ihren Freund*innen steht zu diesen Anlässen grenzenlos Champagner auf den Logenplätzen zu!*

Rückblickend lässt sich aus dem Scheitern dieses ausgesprochen ambitionierten Vorhabens mindestens zweierlei lernen. Demokratisierung von Institutionen ist offensichtlich und irrtümlicherweise immer noch oft mit Konsens und einem multi-kulti-shalalala-Gefühl assoziiert, so dass Dissens, Konflikte und Verunsicherungen wiederum als Störung oder gar Gefahr empfunden werden und Abwehrreaktionen hervorrufen. An dieser Baustelle scheinen noch etliche Tiefenbohrungen nötig zu sein. Zum anderen gilt es für die Zukunft den Blick mehr auf die ökonomische Dimension von kuratorischen Formaten und Dramaturgien zu richten, darauf, ob Kunst- und Kulturarbeiter*innen nicht abermals wie seinerzeit die Gastarbeiter*innen als temporäre Lösungen angeworben werden, um je nach Wirtschaftslage als erste wieder verabschiedet zu werden.

3 Vgl. Süddeutsche Zeitung: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/das-programm-der-neuen-chefin-frauenbewegt-1.4912366>, 20.08.2023; Münchner Merkur: <https://www.merkur.de/kultur/barbara-mundel-praesentiert-ihre-erste-spielzeit-an-muenchner-kammerspielen-13769721.html>, 20.08.2023; Nachtkritik: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18161:vielfaeltige-begegnungen-barbara-mundel-stellt-ihre-auftakt-spielzeit-2020-21-an-den-muenchner-kammerspielen-vor&catid=101:debatte&Itemid=84 20.08.23; Abendzeitung: <https://www.abendzeitung-muenchen.de/kultur/buehne/was-barbara-mundel-plant-art-562257>, 20.08.23; Pressmappe MK: <https://docplayer.org/186243056-Mk-die-wirklichkeit-nicht-in-ruhe-lassen.html>, 20.08.2023.

Kartoffelstampfen gehört zu den Grundskills neuer deutscher Theatermacher*innen und sollte in den Kanon aufgenommen werden. Männer, die als Mansplainer am Theater in Erscheinung treten, sind dreistündigen Vaginamonologen zu unterziehen.

Für radikale Wirklichkeiten in Kunst- und Kulturinstitutionen gilt es radikal Sorge zu tragen

Manch einer imaginiert den kulturellen Reichtum einer urbanen Stadt als bunten Strauß an Menschen, die wie in den Werbefotos von United Colors of Benetton lächelnd die Stadt bevölkern. Auch wenn es exakt diese Momente gibt, beruhen sie auf einer Stadtstruktur, die massiv Ungleichheiten, Rassismen und Diskriminierungen (re-)produziert. Gerade urbane Städte sind durchsetzt von Erfahrungen des Ausschlusses, der Ausgrenzung und Ausbeutung. Diese Wirklichkeiten nicht in Ruhe zu lassen, bedeutet Sorge für sie zu tragen. Denn sie sind gefragt, wenn es darum geht, die etablierte Ordnung — in der Gesellschaft und deren Institutionen — anders zu denken, zu gestalten, zu choreographieren und zu erweitern. Mit den herkömmlichen Denk- und Handlungsmustern, in denen man „sich neuen Zielgruppen öffnet“, „neuen Communities die Teilhabe ermöglicht“, sie gar „partizipieren lässt“, „ihre Perspektiven zeigt“ geht es drei Schritte zurück. Räume, Ressourcen und Macht zu teilen ist in gewisser Weise eine revolutionäre, kulturpolitische Praxis, die Mut und unbedingten Veränderungswillen erfordert. Sie verlangt nach feministischen Spaßverderber*innen, die in der Lage sind, zu verrücken ohne verrückt zu werden, zu verschieben ohne abgeschoben zu werden, Dinge zu bewegen ohne den Boden unter den Füßen zu verlieren.

Das Manifest erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Ergänzende Anmerkungen, anmerkende Ergänzungen, ganze Sätze, halbe Sätze, Satz-teile oder Teilsätze sowie Ersatzteile sind gerne willkommen.

AHMED, SARA. *Feministisch leben!* Münster 2021.

KIYAK, MELY: „Dann lieber Friseurkolumnistin“, 2013, siehe:

<https://kolumne.gorki.de/kolumne-1/04.11.2023>.

MUSTAFA, IMAD/ÖNDER, TUNAY. *migrantenstadl*. Münster 2016.

ÖNDER, TUNAY. „Manifest der außerparlamentarischen Theateropposition“.

In: *Die Neue Situation*, Blog der Münchner Kammerspiele, April 2021. Siehe:

<https://www.dieneuesituation.de/artikel/10683-manifest-der-ausser-shy-parlamentar-shy-ischen-theater-shy-opposition>, 11.08.2023.

Tunay Önder ist als Autorin, Kuratorin, Künstlerin und Kulturarbeiterin tätig. Sie entwickelt Formate, die vor allem Rassismus und soziale Ungleichheit aus postmigrantischer Perspektive reflektieren, u.a. für die Münchner Kammerspiele, die Wiesbaden Biennale, das FAVORITEN Festival und das Münchner Stadtmuseum. Sie publizierte u.a. die Bücher *migrantenstadt* und *Urteile* (Unrast) und schreibt für Sachbuch- und Lyrikanthologien. Aktuell ist sie Teil des kuratorischen Komitees im Kunstraum Florida und arbeitet für das Kulturreferat München im Bereich Public History – Erinnerung im Öffentlichen Raum.

Kuratieren als Beziehungsarbeit und ihre Grenzen

Margarita Tsoumou

Das Begehren, die eigenen Feldgrenzen zu überschreiten hin zu einer kollaborativen Kulturproduktion, die zivilgesellschaftliche und stadtpolitische Akteur*innen involviert, ist seit jeher Teil der Visionen progressiver Avantgarden. In den letzten Jahrzehnten haben die Experimente der Inklusion des ‚Kunstaußen‘ eine neue Qualität angenommen und sich in der Pandemie-Zeit nochmals verdichtet, als Kulturinstitutionen nach einer neuen Aufgabe suchten, jenseits der Attraktion von Publikum in ihren Räumen. Ob beim Haus der Kulturen der Welt HKW, dem Gropius-Bau oder dem Hebbel am Ufer HAU – Räume für Gemeinschaftsbildung und für kommunale, lokale Praktiken wurden geöffnet, die sogar gegenseitige Care-Arbeit, Repair-Vorgänge und Healing ermöglichen sollten. Es scheint als wären die kulturpädagogischen Abteilungen ins Zentrum der kuratorischen Programme gerückt – die Verbindungen des gemeinsamen Tuns erlangten Kunstwert und sind, zumindest in den Rhetoriken zentraler Häuser, zunehmend zum ästhetischen Standard avanciert.

Als eine vorläufige Krönung solcher Tendenzen mag vielleicht die so kontrovers diskutierte documenta fifteen betrachtet werden, die Methoden des Community Building in subalternen Kontexten anwandte, um Kollektivitäten aus vornehmlich ehemals kolonialisierten Welten und ihre vielfältigen und oft nicht-westlichen Verständnisse von Kunstproduktion auf die prominenteste Bühne des globalen Kunstfelds zu katapultieren. Mehr noch, die Aktivitäten wurden nicht nur als wenig

beachtete Kunstpraktiken aus postkolonialen Kontexten ausgestellt, sondern wurden kuratorische Ausgangspunkte der Produktionsbedingungen der Ausstellung: eine kollaborative Kurationsdynamik wurde angewandt, durch die die Kollektive selbst die Ausstellung kuratieren konnten.

Statt Kurator*innen-Macht wurde hier eine Art Schwarmdynamik der ‚collective of collectives‘ in Gang gebracht, die potentiell alle Beteiligten zu Akteur*innen des Kuratierens machte: bekanntlich wurden 14 Lumbung Mitglieder eingeladen und 53 Lumbung Künstler*innen, die meisten davon Kollektive, die mit Budgets ausgestattet wurden sowie mit der Gestaltungsmacht, ihrerseits selbst Menschen und andere Zusammenhänge einzuladen. Dabei wurde Selektionsmacht und Budgethöhe horizontal umverteilt und dezentralisiert. An die Stelle also einer Auslese von Künstler*innen, die bisher die Exklusivität und das Gütesiegel der documenta garantierte, entschied hier eine schier unkontrollierbare Emergenz von Verbindungen planetarischer Kunstkontexte, wer in der documenta ausstellt — oft jenseits dessen, was wir Kunstfeld im engeren Sinne nennen. Statt singulärer Objekte oder Werke wurden performative Aktionen und partizipative Forschungen nicht nur ‚präsentiert‘ oder ‚gezeigt‘, sondern vielmehr beständig organisiert und über die 100 Tage aktiviert und belebt. Statt Autor*innenschaft fanden wir nicht eingrenzbare wabernde Kollektivitäten vor, statt Themen Praxen, statt Repräsentation ein dynamisches Feld der Inter-Relationalität, die sich in prozessualer Temporalität — auch über die vier Jahre der Vorbereitung der documenta — und in einer Ausweitung der Orte der Austragung von Kunstevents entfaltete.

Vor dem Hintergrund der anfangs geschilderten Bemühungen um kooperative Formate in unserem Feld, scheint es auffällig, dass das kuratorische Konzept in der Kunstkritik nur wenig Würdigung fand — und das obschon diese documenta die avantgardistische Bewegung der, wenn man will, Sozialpolitisierung der Kunst, quasi bis zur Vollkommenheit ausführte und auch zum ersten Mal in dieser Konsequenz konzeptuell ausweitete. Die Antisemitismusvorwürfe gegen einzelne Werke des deutschen Feuilletons überschatteten diesen Aspekt, mehr noch: etwa die antisemitischen Figuren in Tariq Padis Banner wurden auf die Unkontrollierbarkeit der kuratorischen Dynamik rückgeführt. Kontrolle wurde abgegeben: Farid Rakun, ein ruangruppa Mitglied erklärte: „This is not fully controllable. That’s fine we don’t want to control.“ (Rakun nach HICKLEY 2022) Verantwortung war nicht auszumachen, somit wurde ein westlich juridisches Prinzip gebrochen, das mangels klarer Autor*innenschaft und anzuklagendem Subjekt dazu führte, dass die Vorwürfe verallgemeinert wurden und die documenta fifteen als Ganzes unter Antisemitismusverdacht stand bis hin zu lauten Forderungen nach ihrer Schließung. Dass zudem die Schwarmlogik des kuratorischen Konzepts Kunstpraxen mit sich brachte, die die Regeln, Codes und Ästhetiken des westlichen Kunstfelds nicht befolgten, führte

zu einem Unverständnis gegenüber dem Kunstwert der Ausstellung, welche ohne eine Liste etablierter Künstler*innen-Namen und ohne durch Diskurs historisch ratifizierte und geadelte Werke die Aura nicht zu mobilisieren vermochte, die Kunst – als eine Art unberührbare und vom Profanen entkoppelte Sphäre – oft vor politischen Angriffen schützt.

Ich denke also, dass das Unbehagen der deutschen Medienöffentlichkeit mit der *documenta fifteen* sich nicht nur auf die Frage reduzieren lässt, wie viele Kunstwerke mit eindeutig antisemitischer Bildsprache auf der Ausstellung zu sehen waren.¹ Vielmehr ist der Skandal auch als Symptom für die Geburtswehen einer Reihe von Paradigmenwechseln im Kunst- und Kulturfeld zu verstehen: diese betreffen epistemologische Krisen der Kunstbegriffe im Kontext dekolonialer Diskurse und vor dem Hintergrund des Begehrens zur Commonisierung von Kunstwelten. Dabei spielen sowohl die unkontrollierbare partizipatorische Struktur der kuratorischen Strategie der *d15*, die Ästhetiken, die Feldzugehörigkeit der Akteur*innen aber auch die Tatsache eine Rolle, dass die meisten Künstler*innen auf der *d15* sich selbst postkolonial und im sogenannten Globalen Süden verorten.

Es schien Übersetzungsprobleme zu geben, ja eine Art affektive und kognitive Sperre des hiesigen, medienöffentlich gemachten Kontexts gegenüber den minori-tären Wissensformen und Ästhetiken, der Transformation von Kunstbegriffen und der damit einhergehenden Dekolonisierung der Institution *documenta*. Dies führte dazu, dass die Geste oder auch die Sprache der Ausstellung für den deutschen Kontext unverständlich blieb, nicht gehört werden wollte oder konnte, somit wenig gewürdigt und zu einer leichten Zielscheibe der Kritik des bürgerlichen Feuilletons wurde. Mögliche Auseinandersetzungen mit dem kuratorischen Vorschlag wurden überschattet von dem einen deutschen Trigger-Thema über die Legitimität von Kritik an israelischen Politiken – also einer Debatte, die nicht nur diesen *d15* Fall betrifft, sondern im deutschen Kulturfeld spätestens seit der Mbembe-Debatte tobt.

1 Das Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung *documenta fifteen* schiebt in seinem Abschlussbericht folgendes: „Auf der Ebene der Werke besteht ein Konsens im Gremium, dass vier Werke der *documenta fifteen* auf antisemitische visuelle Codes verweisen oder Aussagen transportieren, die als antisemitisch interpretiert werden können beziehungsweise interpretiert werden müssen. Eindeutige visuelle antisemitische Codes finden sich in *People's Justice* von Taring Padi und einer Zeichnung von Naji al-Ali, die in den Archives des luttes des femmes en Algérie dokumentiert ist. Die Werke *Tokyo Reels*, *Guernica Gaza* und weitere Zeichnungen und Landkarten in den Archives des luttes des femmes en Algérie können zudem plausiblerweise als antisemitisch im Sinne eines israelbezogenen Antisemitismus interpretiert werden.“ Darin werden also zwei Karikaturen als eindeutig antisemitisch deklariert, weitere zwei Kunstwerke können als antisemitisch interpretiert werden, im Sinne eines israelbezogenen Antisemitismus (ABSCHLUSSBERICHT 2023: 5).

Der ‚d15-Skandal‘ vermag mehr über den deutschen Kontext und die impliziten Widerstände gegenüber der Dekonstruktion von kunstinstitutionellen Funktionsweisen, Regeln und Logiken auszusagen, als über ruangrupa und ihr kuratorisches Konzept.

Daran wird auch offenbar, dass obwohl wir mit unseren Debatten darum drängen, etwa das Kunstprodukt zu Gunsten des Kunstprozesses aufzulösen, es noch keine Selbstverständlichkeit ist, dass den Ergebnissen solcher Prozesse ein (Kunst-)Wert zugesprochen wird oder dass unsere Institutionen bereit wären für diese Art der Transformation. Die documenta fifteen ist nur ein Beispiel für eine Reihe von Problematiken, die sich heute angesichts unseres Begehrens einer Umwidmung der Kulturinstitutionen in ‚civic laboratories‘ stellen und die ich hier entlang von einigen Beispielen — auch das der documenta fifteen — diskutieren möchte.

Und ich möchte mit einem alten Problem beginnen: Als ich zuerst vom Lumbung, also der Methode des relationalen Kuratierens hörte, war ich sehr pessimistisch, ob es gelingen würde im Rahmen einer documenta reale Beziehungsarbeit stattfinden zu lassen. Aus meiner Erfahrung mit Kunstereignissen dieses Maßstabs wusste ich um die Gefahr, dass solche Organisationsprozesse, sobald sie die Schwelle des Kunstfeldes überschreiten, oft zu leerer Symbolik des Gemeinsamen verkommen können. Ich kann mich erinnern an die Jahre der Occupy-Bewegungen, wo in geradezu jedem fortschrittlichen Haus, Versammlungsformate und basisdemokratische Agoras probiert wurden. Zu oft jedoch haben dabei der White Cube oder die Black Box die Aktionen neutralisiert, aus ihnen wieder objekthafte Werte geschaffen. Das Gemeinsame wurde zu einer Performance, zum Vorspiel, bestenfalls zu einem Re-enactment einer realen Verhandlung von Politik. Im geschützten autonomen Raum der Kunst, wurden aus all diesen Konzepten, ob Community oder Multitude, Metaphern und pure Ästhetiken, die sich gemütlich auf die Eröffnungshäppchen legten.

Ich habe das selbst, auch als Kuratorin, oft erlebt, zum Beispiel bei der Veranstaltung *The Art of Being Many* auf Kampnagel, die als *Versammlung der Versammlungen* Methoden von Versammlungskulturen der damaligen Real Democracy-Bewegungen re-enactete. Die ‚gesammelten‘ Aktivist*innen fragten, warum sie die bereits getätigte Arbeit an ihren Versammlungen im Kontext des Festivals nochmals ausführen sollten, wenn dabei nicht ein realer politischer Antagonismus auf dem Spiel stand. Die Frage nach den Zielen wurde auch gestellt, weil sich die Community nicht selbstgeneriert zusammengefunden hatte. Vielmehr waren sie als eine von uns kuratierte Gemeinschaft zusammengekommen — und zwar entlang von anderen Kriterien, außer nur deren politischer Relevanz. Aktivist*innen fühlten sich ästhetisiert und instrumentalisiert für die Mis-en-scène eines Gemeinsamen,

das nicht von ihnen hergestellt wurde und für das Kampfnagel Publikum noch mal performt werden sollte.

Es würde sich lohnen, systematisch zu untersuchen worauf diese Neutralisierung oder auch Entleerung der Formate des Gemeinsamen im Kunstfeld zurück zu führen ist. Sicherlich jedoch spielen dabei die Unterschiede zwischen den Bedürfnissen, Wertzuschreibungen, Kapitalsorten und Währungen im Feld der Kunst versus den Logiken und Maßstäben anderer sozialer und gesellschaftlicher Bereiche – denen gegenüber sich die Kunst öffnen möchte – eine Rolle. Denn die Gütekriterien, Ziele oder auch Habitus sozialer Gefüge oder zivilgesellschaftlicher Kämpfe und Kontexte sind nicht ohne weiteres mit denen der Kulturinstitutionen kompatibel. Damit der Kontakt zu Kontexten ‚außerhalb der Künste‘ gelingt, so die über Jahrzehnte mahnende Argumentation aus den Reihen der diskriminierungs-kritischen kulturellen Bildung, sind reale Transformationsbemühungen der Kulturinstitution selbst von Nöten.

Die vermeintlich großzügige Geste der Inklusion ohne Selbsttransformation berge eine Reihe von Gefahren, die die kritische Kulturvermittlung schon länger formuliert hat: Instrumentalisierung der Partner*innen im Rahmen von Agenden der Audience Development oder die Markierung der in unsere Kulturprogramme Einzuschließenden als ‚Anderer‘, als ‚Kulturarme‘. Schließlich würde das Inklusionsbegehren entlang der normativen Grundmaxime von „Diversity“ als „Diversity ohne Diskriminierungskritik und Institutionstransformation“, wie Sandrine Micossé-Aikins und Bahareh Sharifi betonen, soziale Kulturarbeit allenfalls zur „Befriedung sozialer Spannungen“ missbrauchen, wie die Kulturvermittlerin Carmen Mörsch es ausdrückt (MICOSSEE-AIKINS UND SHARIFI 2017; MÖRSCH 2016).

Und genau diese Institutionstransformation ist die schwierigste Herausforderung vor dem Hintergrund der Finanzierungsstrukturen, der Spielplanlogiken, der räumlichen Bedingungen von Theatern oder Museen, den produktionstechnischen Ressourcen, sowie auch der zu erreichenden Aufmerksamkeit in den für die Kunst relevanten Zielgruppen.

Deutlich wurde mir das zum Beispiel in unserem Projekt *Berlin bleibt! Treffpunkt Mehringplatz* des HAU Hebbel am Ufer. Das HAU wollte hier im Rahmen seiner langjährigen Beschäftigung mit stadtpolitischen Themen sich für seine Nachbarschaft am strukturarmen Mehringplatz in Kreuzberg, Berlin öffnen. Die Kulturvermittlungs-Abteilung *HAU to connect*, welche zwischen Presse- und Öffentlichkeitsarbeit und der kuratorischen Abteilung verortet ist, hatte hierfür eine langfristige Vorbereitung vorgeschlagen, die regelmäßige und über Monate stattfindende Treffen zwischen HAU-Künstler*innen und Einwohner*innen benötigte, um nicht zuletzt das Programm entlang der Bedürfnisse der Einwohner*innen zu entwickeln und sie somit auch in die kuratorische Gestaltung einzubinden. Um die Kontakte

für diese Treffen herzustellen, besuchten die Mitarbeiter*innen der Kulturvermittlung über mindestens zwei Jahre hinweg allerlei Gremien der Nachbarschaft wie den Sanierungsbeirat oder das Quartiersmanagement aber auch weniger institutionalisierte soziale Strukturen wie Jugend- und Kieztreffs. Sie waren quasi die Botschafter*innen des Theaters, denen es gelungen ist, langfristige und vertrauensvolle Beziehungen mit verschiedenen Milieus um den Platz aufzubauen. Doch dabei waren sie weitestgehend und im Großteil der Zeit allein, während erst kurz vor dem Festival weitere Mitarbeiter*innen in das Geschehen eingebunden werden konnten – und zwar erst wenn es um die kurzfristige Umsetzung des ‚Projekts‘ ging und nicht als langfristige Auseinandersetzung, die eine Temporalität bewerkstelligt hätte, die wirkliche Erfahrungen der Begegnung für die gesamte Institution zu garantieren vermag. Nadine Vollmer, externe Co-Kuratorin des Projekts, erkennt darin typische Charakteristika der schwierigen Position der Kunstermittlung: eher am Rand oder als Nische der Institution verortet, können die Vermittlungsabteilungen kaum der Aufgabe gerecht werden, das Alltagsgeschäft der Kunst- und Theaterhäuser mit den zivilgesellschaftlichen Belangen ihrer Umfelder zu verschränken – sie werden nie Zentrum, sondern bleiben eher Begleitprogramm des ‚eigentlichen Business‘ unserer Arbeit. Zudem ist die Beziehungsarbeit, so Nadine Vollmer, ein langsames Unterfangen, das an bestimmte Personen gebunden ist und lange ohne Wow-Effekt bleibt, während unsere Vorgänge stets auf ein Ergebnis, ein Projekt, ein Kunstereignis ausgerichtet sind. Auch aus der Sicht der Produktion kam das Haus an seine Grenzen: Veranstaltungen außerhalb unserer Räumlichkeiten sind viel aufwendiger, brauchen offizielle Genehmigungen, eine Menge an mitgebrachter und zu installierender Technik und haben eine Vielzahl an zusätzlichen organisatorischen Akteur*innen, was die Koordinationsarbeit viel schwieriger und teurer macht als bei einer gängigen Theaterproduktion. Hinsichtlich der Vielzahl an Initiativen von *Treffpunkt Mehringplatz* – die Picknicks mit Einwohner*innen, den Lesungen zu migrantischen historischen Figuren, den Workshops zwischen HAU-Künstler*innen und Bewohner*innen oder der zentralen Kiez-Party – war festzustellen, dass das gewöhnliche HAU-Publikum nicht das erhoffte Interesse zeigte, dass die vorbereitende Arbeit mit Bewohner*innen weitestgehend als Prozess unsichtbar blieb und dass schließlich auch der künstlerische Wert der Projekte in Frage stand: die traditionellen Stickereien der Frauen aus dem Geflüchtetenheim an der Stallschreiberstraße oder das Drucken von Gedichten auf T-Shirts in einer Siebdruckwerkstatt hatten – selbst bei objektivem ästhetischem Wert – wenig Chance als gleichwertig zu gelten mit den sonst von Theaterprofis geschaffenen Werken. Auch in dieser Hinsicht sieht Nadine Vollmer Grenzen: wie relevant kann eine Institution wie das HAU sein, wenn für die Bewohner*innen des Mehringplatzes ein Tanz aus der heimischen Kultur weitaus mehr Mehrwert generiert als

eine Meg Stuart Inszenierung? Hier prallen unterschiedliche Deutungshoheiten aufeinander, die nicht notwendig ineinander übersetzbar sind — dafür braucht es eben die zeitliche und persönliche Investition, um eine Beziehungsarbeit zu ermöglichen, die jedoch vorerst nicht als das Kerngeschäft unserer Kulturhäuser sowie unserer Ressourcenallokation und Finanzierungsstrukturen vorgesehen sind. Der letzte Punkt ist natürlich zentral, denn das Geld ist prioritär für ‚Kunst‘ und nicht für ‚Soziales‘ vorgesehen, Budgetlogiken sind quasi ‚untouchables‘. Dabei wäre ihre Reallokation der erste Schritt zu einer erfolgreichen infrastrukturellen Transformation unserer Institutionen. Genau aus diesem Grund ist die Abgabe der Budgethoheit an die Multitude der Beteiligten der *documenta fifteen*, wie sie *ruangrupa* gewagt hat, der eigentlich konsequenteste Schritt an ihrem kuratorischen Konzept.

Neben der Falle der Ästhetisierung und Musealisierung realer gesellschaftlicher Kämpfe und der infrastrukturellen Hürden, wird an diesem Beispiel eine weitere Herausforderung bei der Übersetzung zwischen den Kapitalsorten kultureller und sozialer Kontexte explizit: die Verhandlung der Vereinbarungen über den Begriff und die Vorstellung eines guten Kunstwerks. Auch hinsichtlich der *documenta fifteen* war immer wieder zu hören, ob wir denn noch überhaupt von Kunst sprechen können — wenn doch, wie eine Kritik formulierte — „mehr Sesselkreise als Kunstwerke“ zu sehen waren (BEN SAOUD 2022). Auch hier bahnt sich mit dem anschwellenden Bedürfnis Kunstlogiken zu kollektivieren ein Paradigmenwechsel hinsichtlich der Frage der Formen, des Objekts- oder auch Projektcharakters künstlerischer Praktiken an. Dieser schließt auch an die gegenwärtige Krise der Epistemologien der Moderne an, die Kultur von Natur, Körper von Geist, Humanes von Planetarischem oder eben auch Subjekt vom Objekt unterscheidet.

Die Debatte darum, ob auf der *documenta fifteen* Kunst-Objekte zu sehen waren, beweist auf wunderbare Weise, dass bestimmte Kriterien erfüllt werden müssen, damit etwas überhaupt als ein Objekt gilt! Objekte waren auf der Ausstellung natürlich allgegenwärtig, nur waren sie nicht als getrennt von den mit ihnen verschränkten Subjekten präsentiert — um im Gefolge der westlichen musealen Logik, ihre universale Erhabenheit auf die Betrachter*innen strahlen zu können. Vielmehr waren sie eingebettet in einem Strom von relationaler Praxis: Objekte fungierten hier eher als Knoten, Emergenzen und Hubs dynamischer kollektiver Organisation. Als solche aber waren sie von der hiesigen Kunstkritik nicht mehr wirklich als Objekte erkennbar — sie waren subalterne Artefakte, deren Sprechen unverstanden blieb.

In diesem Sinne hat die *documenta fifteen*, sowohl hinsichtlich ihrer kuratorischen Strategien als auch hinsichtlich der Generierung neuartiger Kunstbegriffe die Documenta-Institution zum ersten Mal wahrhaftig dekolonialisiert. Denn Dekolonisierung bedeutet nicht, wie Françoise Vergès betont, Afrika zu einem

„faszinierenden neuen Raum für ‚Entdeckungen‘ auf dem Kunstmarkt“ zu erklären und ‚einige afrikanische Künstler‘ aufzuwerten, sondern: „To decolonise means to learn to see again — transversally and intersectionally. It means to learn to place all the pieces into the puzzle and to study relationships, circulation, and intermingling. (...) questioning the European narrative and making evident regionalisations and globalisations that do not exclusively obey the logic of North and South“ (VERGÈS 2020). Damit, schließt sie, ginge es im Kern, bei der Dekolonisierung des Kunstfelds darum die strukturelle Organisation der Kulturinstitutionen und die Ökonomie von Produktion und Vertrieb der Werke zu verändern.

Und genau so eine Dekolonisierungsmaschine der transversalen Verbindungen, quer um den Planeten, jenseits der kolonialen Blocklogik, hat ruangrupa losgetreten. Es ist kein Zufall, dass diese, zum ersten Mal in der Dimension eines Megakunstevents ausgeführte, kuratorische soziale Schwarm-Strategie, genau von denjenigen konsequent und glaubwürdig ausgeführt wurde, die die Erfahrung der historischen Kolonisierung im Körper haben — denn Inter-Relationalität ist die Waffe der Subalternen: in einer Welt, die sich darauf vorbereiten muss, in den Ruinen planetarischer Katastrophen zu leben — und dies nicht zuletzt bereits tut — wird die Organisierung von gegenseitiger Sorgearbeit zum Hauptbeziehungsmedium der Subsistenz der Subalternen. Die relationale Praxis der documenta fifteen hat uns eingeladen, zu verstehen und konkret zu erleben, wie Kunst als Medium der Beziehungsbildung und als Verbindungsterrain in der gegenseitigen Angewiesenheit fungieren kann. Wir hätten von ihr lernen können, dass die letzte Instanz von Politik an der Frage der Erschöpfung von Körpern und planetarischen Kräften entschieden wird und dass die Organisierung von Infrastrukturen der reziproken Solidarität, der Reparation, Sorge- und Regenerationsarbeit eine Arbeit ist, die notwendigerweise auch Kultur- und Kunstlogiken verändern wird. Documenta fifteen hat auch vorgeführt, dass die Gründungsagenda der documenta-Institution, als repräsentativer Gastgeber der Weltkunst, Versöhnung anzubieten, an Grenzen geraten ist: vielleicht ist es nicht mehr möglich aus dem Globalen Norden heraus die großzügige Geste der inter-kulturellen Umarmung der Welt zu performen, wenn ein (deutscher) Universalitätsanspruch erzwungen wird, der andere Perspektiven und Referenzsysteme — ästhetische wie politische — diskursiv abgewertet statt als gleichberechtigte Dialogangebote anzuerkennen. Wenn wir das mittlerweile gern bemühte Vokabular der Dekolonisierung ernst nehmen wollen, dann müssten wir den noch freien Sprechraum der Kultur nutzen, um uns auf einen gleichberechtigten Austausch von in jeweils in spezifischen historischen Kontexten gewachsenen Positionen zur Geschichte globaler Konflikte einzulassen.

Wir müssen uns nun überlegen, wo wir uns in den zukünftigen Ruinen verorten wollen, wie wir unsere, unter dem epistemischen Paradigma der Moderne kon-

stituierten Institutionen so umbauen, dass daraus lebendige Orte der Sorge und Regeneration werden, ohne ästhetisierend das Vokabular und die Formate derer anzueignen, die diese außerhalb unserer Institutionen erfunden haben, sondern indem wir Räume, Ressourcen, Produktions- und Repräsentationsmittel real umverteilen. Und das wäre keine Philanthropie gegenüber Ausgeschlossenen, sondern ein kulturpolitischer Transformations- und Organisationsprozess, der den Blick weniger auf die Anderen, sondern vor allem auf das Selbst richtet.

BEN SAOUD, AMIRA. „Documenta: Wo Wettbewerb durch ausgelassenes Miteinander ersetzt wird.“ *Der Standard*. 16.06.2022. <https://www.derstandard.de/story/2000136622638/documenta-wo-wettbewerb-durch-ausgelassenes-miteinander-ersetzt-wird>, 30.07.2023.

Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen.
Abschlussbericht. 2023. https://www.documenta.de/files/230202_Abschlussbericht.pdf, 30.07.2023.

HICKLEY, CATHERINE. „The Bumpy Road to a Group-Led Documenta.“ In: *The New York Times* 10.06.2022. <https://www.nytimes.com/2022/06/10/arts/design/documenta-ruangrupa.html>, 30.07.2023.

MICOSSÉ-AIKINS, SANDRINE UND BAHAREH SHARIFI. „Kulturinstitutionen ohne Grenzen? Annäherung an einen diskriminierungskritischen Kulturbereich.“ In: Anja Schütze und Jens Maedler (Hg.). *Weißer Flecken. Diskurse und Gedanken über Diskriminierung, Diversität und Inklusion in der Kulturellen Bildung*. München 2017: 13–19.

MÖRSCH, CARMEN. „Urteilen Sie selbst: Vom Öffnen und Schließen von Welten.“ *Kultur öffnet Welten*. KIWiT Archiv. 13.06.2016. https://www.kultur-oeffnet-welten.de/positionen/position_2944.html, 30.07.2023.

VERGÈS, FRANÇOISE. „Let’s decolonize the arts. A long, difficult and passionate struggle.“ In: *Artalk Revue* 4, Winter 2020. <https://artalk.cz/wp-content/uploads/2020/01/AR-4-EN-162024.pdf>, 30.07.2023.

Margarita Tsomou ist Kulturwissenschaftlerin und arbeitet von Berlin aus als Autorin, Dramaturgin, Moderatorin, Kuratorin und Professorin. Sie hat 2008 das popfeministische Missy Magazine mitgegründet, ist Kuratorin für Theorie und Diskurs am HAU Hebbel am Ufer in Berlin und Professorin für Zeitgenössische Theaterpraxis an der Hochschule Osnabrück. Zwei ihrer jüngsten kuratorischen Arbeiten sind die Reihe *Burning Futures: On Ecologies of Existence* im HAU-Hebbel am Ufer und die Veranstaltungsreihe der Apatride Society im diskursiven Programm von Paul B. Preciado der documenta 14.

Feministisches Kuratieren zwischen Club und Kunstinstitution

Bürgerkurator Marlene Engel im Gespräch mit Lucie Ortmann

LUCIE ORTMANN: Marlene, du arbeitest seit den 2010er Jahren als Musikkuratorin, veranstaltest Konzerte und Club-Events und hast mit Hyperreality ein eigenes Festival gegründet und geleitet. Du bist in der Freien Szene aktiv, aber auch für etblierte Institutionen wie das Donaufestival in Krems, das Elevate Festival in Graz, für die Wiener Festwochen und derzeit für die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin tätig. Du hast dir selbst eine eigenwillige Berufsbezeichnung gegeben: du bist Bürgerkurator. Was verstehst du darunter?

MARLENE ENGEL: Die Bezeichnung Bürgerkurator kommt aus meiner Zeit bei den Wiener Festwochen, als ich das Hyperreality Festival für Clubkultur initiiert habe. Damals war Heinz-Christian Strache von der rechtspopulistischen Partei FPÖ Vizekanzler in Österreich und er hat sich in den sozialen Medien selbst Bürgerkanzler genannt. Für mich ist das bezeichnend für die Vielschichtigkeit des Narrativs, das sich die Rechten zurechtlegen. Strache sagt Bürger und meint damit eine ganz bestimmte Gruppe von Leuten — ich sage Bürger und meine alle Menschen, die an einem Ort sind, egal welche Staatszugehörigkeit sie haben. Der Begriff ist praktisch, er suggeriert die sogenannte Volksnähe — etwas, was die Politik dieser Partei absolut nicht hat. Hinter diesem Bürgerkanzler versteckt sich eine rechte Blase, die sich volksnah darstellen möchte, aber eigentlich extrem exkludierend ist. Ich wollte mir die Bezeichnung aneignen und als Bürgerkurator

schauen, wie das passiert, wenn man das umdreht und was es für das, was ich mache, heißt.

L.O.: Dass du dir auch die männliche Form aneignest, finde ich faszinierend.

M.E.: Das hat als Unterwanderung oder Störung in der Tat sehr gut funktioniert. Wenn über das Festival oder mich berichtet wurde, gab es immer zahlreiche Rückläufe mit den Redaktionen, weil irgendwer den Titel beim Korrektur lesen (löblicherweise) doch wieder gendern wollte. Irgendwie kam es mir gedankenlos richtig vor, weil die Frechheit, einfach einen Titel für sich zu behaupten, für mich männlich konnotiert ist. Und dann wollte ich die Verwirrung, dass ich die Pronomen er/ihn nicht verwende, zulassen. Verwirrung stiften macht Spaß. Ich glaube nicht an das binäre Geschlechtermodell, aber man kann die Kategorien dazu gebrauchen, um damit vorhandene Diskriminierungen aufzuzeigen.

L.O.: Kommentierst du mit dieser Bezeichnung andere kuratorische Praxen beziehungsweise unterscheidest du dich in deiner Praxis bewusst von anderen Kurator*innen? Erweiterst du damit die Praxis des Kuratierens?

M.E.: Im Feld der Clubkultur und der darstellenden Kunst gibt es feministische Kurator*innen, und viele, die ähnliche Werte vertreten wie ich. Gleichzeitig ist die Kunstwelt nichts Besonderes, vielerorts spiegelt sie dieselben Vorurteile, Hierarchien und Ungerechtigkeiten wie in anderen Berufsfeldern und Gesellschaften auch. Der Aspekt, der sich im Vergleich zu Clubkultur besonders aufdrängt, ist: Wer macht die Kunst und wer konsumiert sie? Als Kurator*in kann man etablierte Künstler*innen und bekannte Positionen zeigen oder diese kritisieren, in neue Zusammenhänge bringen und Raum für neue Stimmen schaffen. Ich finde Kunst, die nur von einer Elite praktiziert und konsumiert wird, jedenfalls nicht relevant.

L.O.: Du warst und bist an den Institutionen wie den Wiener Festwochen oder der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Teil der Dramaturgie-Teams. Zwischen den Arbeitsfeldern von Dramaturg*innen und Kurator*innen gibt es viele Schnittstellen und es haben sich auch neue Aufgaben im Bereich Vermittlung ergeben. Wie verhältst du dich dazu?

M.E.: Ich betrachte mich als Kuratorin, weil ich verschiedene Künstler*innen aussuche und einen Gesamtzusammenhang zwischen diesen Künstler*innen herstelle und darüber hinaus zu aktuellen sozialpolitischen Themen und Verantwortungen kommuniziere. Dramaturgie verstehe ich hauptsächlich als Storytelling und Inszenierung. Das sind Praxen, die sich überschneiden und die ich mit Humor angehe. Dabei leiste ich auch künstlerisch Vermittlungsarbeit.

L.O.: Dramaturgie und Kuration kommen aus bildungsbürgerlichen und theater- beziehungsweise kunsthistorischen Zusammenhängen. Du hast angedeutet, dass du, wenn du von Bürger sprichst, alle Menschen an einem Ort meinst, und deine kuratorische Arbeit öffnen und mehr Menschen erreichen möchtest.

M.E.: Ich bin mit dem oft vom Patriarchat eingeforderten Prinzip, die Kunst vom Mann zu trennen, nicht einverstanden und glaube, dass das wichtig ist, aus welchem Kontext die Dinge kommen. Und gerade bei Musik ist es wichtig, weil Musik als Kunstform schneller reist als der Kontext, aus dem sie entstanden ist. Darum sind für ein kuratiertes Musikprogramm viele Facetten wichtig, besonders wenn es um Clubkultur geht, weil Clubkultur historisch aus der Gegenkultur kommt. In den 1980er Jahren, während der Krise der Automobilwirtschaft in Detroit, haben viele ihr Jobs verloren und die besonders prekär lebende Schwarze Bevölkerung hat die leeren Hallen der Industrie neu besiedelt: mit Clubs, Detroit

Abb. 1

Icons Ball Galore 2, Volksbühne Berlin.

Foto: Bahar Kaygusuz



Techno. Der Club blieb lange ein Auffangbecken für Leute, die eher am Rand einer Gesellschaft stehen, zum Beispiel für die LGBTQIA+ Community oder Sexarbeiter*innen, die sich im Nachtleben selbst etwas erschaffen, weil es in der Mainstream-Gesellschaft keinen Platz für sie gibt. Es ist im kuratorischen Prozess wichtig, die Rahmenbedingungen in Betracht zu ziehen, von den Paradigmen, die ein Spielort mitbringt, bis zu gewissen Sponsoren. Meine Linse ist eine feministische, nicht nur im Sinne der Gleichstellung von verschiedenen Geschlechtern, sondern im Sinne einer kritischen Matrix von Klasse, Geschlecht, Herkunft usw. Und das spielt in der Clubszene und in der Programmierung alles eine Rolle. Adam Harper denkt in seinem 2011 erschienen Buch *Infinite Music: Imagining the Next Millennium of Human Music-Making* die Emanzipation von restriktiven Kategorien, die dem Musizieren traditionell auferlegt wurden, in der Arbeit von Künstlern wie Schönberg und Cage aber auch Adorno einige Schritte weiter. Harper lässt sich von John Cages Klangraum inspirieren. Anstelle des Klangraums schlägt er einen viel umfassenderen Musikraum vor, ein System unendlicher musikalischer Variabilität, das alle existierende Musik in den Kontext ihrer viel umfassenderen und nicht realisierten Möglichkeiten stellt. Solche Variablen umfassen neben neuen Produktionstechniken die soziale Verortung der Veranstaltung (Demographie des Publikums, Zugänglichkeit, Diversität des Programms, Besetzung), die Qualität der Tonalage oder einfach die Tagesverfassung aller Beteiligten (vgl. HARPER 2011: 2–3).

L.O.: 2017 hast du das Hyperreality Festival für Clubkultur im Rahmen der Wiener Festwochen gegründet. Du hast es mal als Festival im Festival bezeichnet. Wie verhält sich deine Arbeit, dein Programm zur Gesamtausrichtung der Häuser? Die Wiener Festwochen und die Volksbühne Berlin stehen für ein progressives Programm, aber sie werden gleichzeitig als elitäre Kunstinstitutionen wahrgenommen. Ist es dir wichtig, dass du eine eigene kuratorische Position vertrittst und auch sichtbar machst?

M.E.: Bei vielen Stadt- oder Kunstfestivals ist Musik ein Rahmenprogramm bei dem man sich abends nach den ‚echten‘ Vorstellungen treffen kann. Für das Festival im Festival bei den Wiener Festwochen war es wichtig, Musik als Programmfokus zu etablieren und die Kriterien dafür gesondert zu definieren. Neben den kuratorischen Kriterien der Programmgestaltung ging es dabei um viele sozial-kulturelle wie zum Beispiel den Austragungsort. Es gibt viele Gerüchte um Clubs, wo Menschen aufgrund von Eigenschaften, die sie sich nicht ausgesucht haben wie Klasse, Armut, oder Herkunft, diskriminiert werden. Wir wollten einen Ort, der keine solche Paradigmen mitbringt. Die Autonomie, die dadurch für Kunst und Publikum entstanden ist, war wichtig. Ich wollte feministische Kriterien strukturell weiterdenken, weshalb wir ein Security-Team hatten, das zumindest über 50 Pro-

zent aus FLINTA-Personen bestanden hat, und aus Menschen verschiedenen Alters und mit unterschiedlichen Religionszugehörigkeiten. Ich erinnere mich, dass eine Kollegin im Security-Team war, die Burka getragen hat. Einige Leute nahmen an, dass diese Security-Mitarbeiterin in Burka eine Inszenierung von mir ist, was sie einfach nicht war. Ich erinnere mich auch an die andauernde Diskussion um die Toiletten. Wir hatten ausschließlich nicht-binäre Toiletten, und haben dafür auch ein Logo, ein Maskottchen entwickelt. Das war ein lachender Kackhaufen, fast wie dieses Emoji auf dem Handy. Und warum der Haufen? Weil es etwas ist, das alle Leute verbindet. Was jedenfalls nicht möglich gewesen wäre, ist, diesen Ansatz auf die gesamten Wiener Festwochen auszubreiten. Es gab Team-intern bereits genug Konfliktpotential.

L.O.: Du hast gerade die anderen Orte für das Festivalprogramm erwähnt. Diese Aspekte der spezifischeren urbanen Verankerung und auch die angesprochene andere Zugänglichkeit, wer sich überhaupt angesprochen fühlt, in Räume zu gehen oder sich da wohlfühlt, finde ich sehr wichtig. Es ist etwas, was man mit deiner Arbeit als Musikkurat*in stark verknüpft — auch schon bei der Eventreihe *BLISS*. Kannst du näher beschreiben, an welchen Locations ihr das Hyperreality-Programm ausgerichtet habt und wie das deine Arbeit beeinflusst hat?

M.E.: Ein Ausgangspunkt dafür sind nostalgische Erinnerungen daran, wie ich die ersten Male auf Festivals war, an Orten, wo jede*r gleichermaßen nicht wusste, wo das Klo ist oder wo die Bar. Das ist ein besonderer Erfahrungsprozess, in einen Raum zu gehen, den man noch nicht kennt. Ich mag es irrsinnig gerne, mir darüber Gedanken zu machen, wie das Publikum den Ort und die künstlerischen Projekte entdeckt und schließlich wahrnimmt. Ich spiele sehr gerne mit allen möglichen Erwartungshaltungen an Räume, die sich historisch auch verändert haben. Früher waren die DJs in Clubs in irgendeiner Nische, die man nicht sieht. Jetzt ist es überall so in diesem EDM-Stil [Electronic Dance Music], wo die DJs als Protagonist*innen und ‚Stars‘ vorne beziehungsweise zentral auf einer Bühne stehen. Die erste Festivalausgabe fand im Schloss Neugebäude statt, einem manieristischen Schloss in Wien-Simmering, das als Munitionsdepot genutzt wurde und nach 1945 als Lager oder Fabrikhalle. In den 1970er Jahren wurde es unter Denkmalschutz gestellt und erst ab 2000 teilsaniert. Der größte Raum des Festivals war der ehemalige Ballettsaal der innen ausgebrannt ist und in dem alle Stockwerke eingestürzt waren. Ein Schloss weckt sicher Erwartungshaltungen — dieses erfüllt wenige davon! Es war ein neuer Ort, der bis dahin keinen wirklichen Bezug zur lokalen Szene hatte.

Mir war es außerdem wichtig, andere Akteur*innen in die Gestaltung einzubeziehen. Es gab lokale und internationale Ko-Kurator*innen. Zum Beispiel habe ich einen Label-Betreiber aus der Voguing-Szene in New York angefragt, ein Abend-



Abb. 2
Konzert Lyra Pramuk, Volksbühne Berlin.
Foto: Bahar Kaygusuz

programm zu buchen, um die Sachen in gewisser Weise aus sich selbst heraus erzählen zu lassen und nicht meine Perspektive und Booking da drüber zu setzen. Es war auch der Versuch, es postkolonial anzugehen, indem man die Inhalte der Akteur*innen sprechen lässt und sich über die verschiedenen technischen und sozial-kulturellen Rahmenbedingungen austauscht. Und es war eine Umverteilungsmaßnahme im weitesten Sinne, inhaltlich wie strukturell. Vor Ort wurden außerdem Maßnahmen getroffen, die nachhaltig Strukturen für andere lokale Akteur*innen hinterlassen haben — zum Beispiel wurde Starkstrom gelegt und vieles mehr.

L.O.: Das ist sehr inspirierend. Machst du an der Volksbühne wieder ein Programm im Programm und verfügst du über ein eigenes Budget? Kannst du diese Arbeit der Umverteilung fortsetzen?

M.E.: Ich habe, was das Musikprogramm angeht, komplett freie Hand und bringe viele Künstler*innen aus der elektronischen und experimentellen Szene mit. Das Theaterprogramm entsteht durch kollektive Entscheidungen, man ist sich aber nicht immer einig. Musikprogramm war immer ein fester Bestandteil des Spielplans an der Volksbühne. Ich bin aber anders als mein Vorgänger fest in der Dramaturgie beschäftigt, weshalb mein Programm stärker mit dem Haus verbunden ist, organisatorisch wie inhaltlich. Viele Musiker*innen aus dem Kontext von Clubmusik arbeiten verstärkt multidisziplinär. Sie können am Theater viel besser arbeiten, da mit den unterschiedlichen Gewerken und Bühnentechnik andere Mittel und Gelegenheiten verfügbar sind. Wenn ich das in der Freien Szene produzieren würde, würde es mich ein Vermögen kosten, weil ich alles kaufen, leihen oder engagieren müsste. Die Stadttheater haben die Ressourcen, die Werkstätten und die professionellen Mitarbeiter*innen sind festangestellt. Ich möchte mit meinen Möglichkeiten an der Volksbühne nicht der Freien Szene und den Clubs ihre Programmpunkte wegschnappen, sondern etwas machen, was im Club schwieriger umsetzbar wäre, etwas, das für die Bühne relevant ist.

Ich bin jetzt das zweite Jahr in Berlin und es fängt langsam an, dass ich das Programm stärker mit der Stadt vernetze. Das war am Anfang während der COVID-Pandemie schwierig. Nun haben wir die ersten ko-kuratierten Reihen im Roten Salon (eine der kleinen Spielstätten der Volksbühne), von lokalen aber international agierenden Labels und Veranstalter*innen. Umverteilung findet auch durch Ressourcen statt, ich versuche beispielsweise Kooperationspartner*innen gelegentlich Proberäume und unser Tonstudio zur Verfügung zu stellen. Außerdem haben viele politische Gruppen Raum am Theater. Ich freue mich jedenfalls über das Interesse aus der Stadt und interessiere mich weiter für Projekte, die den sogenannten hermetischen Kunstraum verlassen, sei es ein Museum oder eine Theaterbühne, Projekte, die etwas unterwandern wollen, und die andere Leute erreichen. Das ist etwas, wo Institutionen strukturell bedingt immer Schwierigkeiten haben werden. Die Art zu produzieren, die Form künstlerischer Arbeit wird an Institutionen leider stark vorgeben.

L.O.: Das andere Teilen von Macht und Ressourcen auch in einem begrenzten Rahmen macht aber doch nicht nur etwas mit und für die Szene, sondern auch mit der Institution. Denkst du, dass deine Arbeit rückwirkt und etwas verändert in der gesamten Aufstellung der Institution?

M.E.: Unbedingt. Es gibt ein starkes Interesse von Theatermacher*innen und Künstler*innen am Haus, mit mir zu arbeiten. Ich habe für große Theaterprojekte Musiker*innen und Künstler*innen aus der Szene vorgeschlagen, wo, glaube ich, gerade neue Allianzen entstehen. Ich finde das wichtig, das verbindet sich jetzt lang-

sam mehr und mehr. Viele Künstler*innen wollen auch deshalb mit mir zusammenarbeiten, weil sie sich in dem Musikprogramm wiederfinden. Mich würde sehr interessieren, mehr bildende Künstler*innen für Bühnenbilder zu engagieren und mehr Risiken und Experimente einzugehen, was alle künstlerischen Gewerke betrifft, da kann die Volksbühne noch mehr machen, finde ich.

L.O.: Bezeichnest du dich an der Volksbühne noch als Bürgerkurator?

M.E.: Ich habe lange mit Volkskurator gespielt. Aber der Begriff Volk ist anders heikel als Bürger. Mit der Verwendung des Wortes Volk wollte man nach dem zweiten Weltkrieg und in der DDR eine Machtfrage stellen, zwischen den Menschen die an einem Ort leben und dem Staat. Leider wird der Begriff von Parteien wie der AfD aber als Abgrenzung genutzt, so erfolgreich oder mit rechts-populistischer Tradition, dass er schwer zu kapern ist. Vielleicht wäre mal eine Bauchbinde [Banner an der Volksbühne] wie „Das Volk ist schwul“ gut. Auch wenn der Ruf der Volksbühne sicher ein linkspolitischer sein mag, bringt sie in anderen Kontexten etwas Elitäres mit sich. Das Festival Hyperreality wurde nach der Kooperation mit den Festwochen zwei Jahre lang frei produziert und durch die Kulturabteilung der Stadt Wien unterstützt. Das ist viel Arbeit und bedeutet irrsinnig viele Unsicherheiten. Dem gegenüber steht (in meiner Arbeitserfahrung) institutionelle Arbeit, die andere, viel klarere Maßstäbe mit sich bringt. Regelwerke, genaues Planen, weniger Flexibilität, dafür viel mehr Sicherheiten. Hinter dieser Sicherheit durch Institutionen und ihren Festanstellungen stand irgendwann auch mal ein sozialdemokratischer Gedanke. Ich finde es wichtig, dass die technische Leitung zum Beispiel das ganze Jahr einen Job hat und nicht nur für die vier Wochen eines Festivals.

L.O.: Switched du denn noch zwischen Institution und Freier Szene? Du bist Mitglied der *Burschenschaft Hysteria*. Arbeitest du parallel noch frei oder hast du dafür keine Kapazitäten? Wie stehen die Felder für dich im Verhältnis?

M.E.: Ich versuche es. Mit der *Burschenschaft Hysteria* verhält es sich so: Ich würde Kuratorinnen und Künstlerinnen im Rahmen von feministischer Arbeit dazu motivieren, Mut zu solchen Polemiken zu haben. Die Polemik schließt ja Leute aus, in diesem Fall Männer, und ist aber zugleich auch eine Umkehrung von etwas, das in der realen Welt genauso stattfindet. Mut zu solchen Polemiken möchte ich aussprechen, weil dann immer gleich Angst geschürt wird, dass die Ausgeschlossenen reagieren, dass man einen Shitstorm auslöst. In der Mitte aller möglichen Kategorien steht oft immer noch der weiße Mann, alle anderen werden vom ihm abgeleitet, und wenn man den Spieß mit der Benennung umdreht, rasten sie aus. Ich weiß noch, beim Donaufestival gab es Diskussionen um das N-Wort, und dieselben Männer, die das N-Wort benutzen wollen, wollten zugleich, dass man sie nicht alte

weiße Männer nennt. Das ist witzig, wie leicht man Leute provozieren kann, indem man sie sichtbar macht. Aber ja: Mut zur Polemik. Das ist ein bisschen wie mit der Bezeichnung Bürgerkurator. Das findet im öffentlichen Leben, aber als Narration, statt.

L.O.: Hast du aus deiner Perspektive, mit den verschiedenen Erfahrungen in der Clubszene und an den Kunstinstitutionen eine Vision für die Zukunft der Clubkultur? Oder auch für die zukünftigen Stadttheater?

M.E.: Das ist eine gute Frage. Ich würde mich dafür interessieren, dass sich die Theater in dem Sinne öffnen, dass sie mehr multidisziplinäres Arbeiten möglich machen und unterstützen. Das kann trotzdem mit einem festen Schauspielensemble sein, aber dass die Häuser gleichzeitig auf bildende Künstler*innen zugehen. Und dass sie sich dahingehend strukturelle Überlegungen machen, weil die Macht von etablierten Verwaltungs- und Arbeitsstrukturen ist nicht zu unterschätzen, was diese ermöglichen und was nicht.

Ich denke, für ein zukünftiges Stadttheater würde ich eine Institution völlig neu aufbauen. Die Kriterien, die multidisziplinäre und feministische Arbeit mitbringt, kann auf alle Gewerke umgelegt werden. Dramaturg*innen können einen multidisziplinären Fokus haben. Die Institutionen geben die Form für die Kunst oft zu stark vor. Mich würde eine Produktionsweise interessieren, die Projekte individuell aufbaut, statt sie auf die Struktur zuzuschneiden. Als Symptom davon, dass an den Institutionen nicht mehr möglich ist, arbeiten Künstler*innen verstärkt in eigenen Kompanien.

Den physischen Raum eines zukünftigen Stadttheaters könnte man auch neu imaginieren. Clubs haben traditionell leerstehende Industriegebäude besiedelt, auch das Berghain war ein Kraftwerk – Theater aber sind in der Regel historische Gebäude. Wie würde ein Raum aussehen, der aus den Perspektiven Theater und Club gedacht ist und sich von der Architektur beider befreit? Und noch wichtiger: Wie ist der organisiert?

Das Gespräch wurde per Zoom am 21. Februar 2023 geführt.

HARPER, ADAM. *Infinite Music: Imagining the Next Millennium of Human Music-Making*. Winchester und Washington 2011.

Marlene Engel ist für die Musikprogrammgestaltung und interdisziplinäre Formate an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin verantwortlich. Engel ist Mitglied der Burschenschaft Hysteria und des Kollektivs Grillverein Heimatverrat sowie Managerin des Popstars Hyäne Fischer. Ihr Künstlernamen ist Bürgerkurator. 2016 gründet sie das *Hyperreality – Festival for Club Culture* im Rahmen der Wiener Festwochen, wo sie bis 2018 als Kuratorin arbeitet. 2013 gründet sie die Veranstaltungsserie *BLISS*. Sie war als Kuratorin beim Donaufestival in Krems a.d. Donau und dem Elevate Festival in Graz tätig.

Land der Lieder: Agonistische Öffentlich- keiten und ländlicher Wandel — Eine kuratorische Perspektive

Katalin Erdódi

In dem vorliegenden Text zeichne ich meinen Werdegang als Kuratorin nach — von meiner ersten Auseinandersetzung mit dem städtischen öffentlichen Raum und der postsozialistischen Stadt bis hin zu meinem derzeitigen Schwerpunkt auf kritische Kunstpraxen im ländlichen Raum. Damit möchte ich die unterschiedlichen Erfahrungen und Einflüsse reflektieren, die meine Arbeitsweise geprägt haben, und auf meine jüngste Kollaboration *News Medley* mit der bildenden Künstlerin Alicja Rogalska und dem Kartaler Frauenchor eingehen, in der sich viele dieser Prägungen herauskristallisieren und verbinden.

Wir wollten eine Lücke füllen: Kuratieren im postsozialistischen Stadtraum

Wir saßen nah beieinander auf einer kleinen Tribüne, die in einem Lastwagen aufgebaut war, der sonst transnational Waren transportiert. Die Seitenwand war durch eine durchsichtige, verspiegelte Glasscheibe ersetzt, unsere ‚vierte Wand‘, durch die wir die Alltagsgeschehen draußen beobachten konnten. Wir hörten den Erzählungen zweier LKW-Fahrer aus Bulgarien zu. Ihr Alltag — verwoben mit der Realität des globalen Güterverkehrs — rückte näher an uns heran, als wir uns durch die Stadt als Kulisse bewegten, vom Zentrum bis zur peri-urbanen Landschaft der Logistikunternehmen. Wir schauten nach Außen, waren aber selber vor

dem Blick der Außenwelt geschützt. Das aber nur bis zu einem dramaturgischen Wendepunkt: Mitten im Belgrader Lebensmittelgroßmarkt trat jemand näher an die Fensterscheibe heran, adressierte uns und deckte unsere Anwesenheit innerhalb des Lasters für alle draußen auf. Es war ein Schlüsselmoment der Interpellation¹, in dem wir, die voyeuristischen Zuschauer*innen, nicht mehr unsichtbar und geschützt waren, sondern uns als Teil — sogar als Kompliz*innen — der Realität der globalen Spedition behaupten mussten. Einer Realität, die sich vor unseren Augen als höchst funktional und ausbeuterisch, faszinierend komplex und hoch problematisch entpuppte.

Cargo Sofia — Belgrad von Rimini Protokoll beim BITEF Theater Festival in 2006. Wenn ich nach den Anfängen meiner kuratorischen Praxis gefragt werde, denke ich immer an diese Performance zurück. Schließlich war sie der Auslöser für meine Gespräche mit Fanni Nánay, einer Theaterkritikerin und Kollegin aus Ungarn, die ich auf dem Festival kennenlernte. Dort fingen wir an, Ideen für ein gemeinsames Projekt zu entwickeln, und zwei Jahre später, im Jahr 2008, gründeten wir das PLACCC Festival, ein Festival für ortsbezogene Performance und Kunst im öffentlichen Raum in Budapest. Mit PLACCC wollten wir die Arbeit internationaler Künstler*innen präsentieren und lokale Kunstschaffende bei der Erprobung ortsbezogener Ansätze unterstützen — eine Kunstform, die damals in Ungarn noch nicht sehr verbreitet war. Künstlerische Projekte im städtischen öffentlichen Raum wurden nur sporadisch, von einigen größeren Kultureinrichtungen organisiert, hatten aber bis dato keine eigene Plattform.² Diese Lücke wollten wir füllen — es

1 Ich verwende hier den Begriff der ‚Interpellation‘ in Anlehnung an den französischen, marxistischen Philosophen Louis Althusser und seine Theorie der ‚ideologischen Staatsapparate‘. Althusser bezeichnet damit den Akt der Anrufung, durch den das Individuum zum Subjekt wird, indem es die ihm zugewiesene gesellschaftliche Position annimmt und als seine eigene erkennt (ALTHUSSER 1977).

2 Einige wichtige Initiativen aus dieser Zeit waren: *Gravitáció – Moszkva tér* (Schwerkraft – Moszkva Platz), Ludwig Museum, 2003, <https://www.ludwigmuseum.hu/en/exhibition/gravity-moszkva-square> 20.06.2023; *pont:itt:most* (genau:hier:jetzt), Budapest Herbstfestival und ARC, 2003-2004. Darüber hinaus wurde im Jahr 2007 ein öffentliches Förderprogramm für Kunstprojekte im Bereich *new genre public art* gegründet, zuerst mit Fokus auf Budapest und regionale Hauptstädte Ungarns, dann ab 2009 auch auf den ländlichen Raum. Allerdings war dieses sehr kurzlebig und wurde bereits im Jahr 2011 eingestellt. Publikationen über dieses Förderprogramm: LÁSZLÓ KERTÉSZ, ZSÓKA LEPOSA (Hg.): *Te itt áll* (Hier stehst du), Magyar Művelődési Intézet, Budapest, 2008; LÁSZLÓ KERTÉSZ, ZSÓKA LEPOSA (Hg.): *A mi kis falunk* (Unser kleines Dorf), Magyar Művelődési Intézet, Budapest, 2010.

war für uns aus mehreren Gründen interessant, eine dezidierte Plattform für ortsbezogene Kunst zu schaffen. Wir waren beide jahrelang als Dramaturginnen in Institutionen für zeitgenössische darstellende Kunst, mit einem Fokus auf Bühnenproduktionen, tätig und sehnten uns danach, außerhalb dieser Black-Box-Räume, vermehrt mit der Stadt zu arbeiten – ihren öffentlichen Orten, ihren ständigen Transformationen, ihren unüblichen Plätzen –, um einen anderen Blick auf diese chaotische Komplexität zu werfen. Mit künstlerischen Interventionen quer durch die Stadt sollten andere Öffentlichkeiten, ein breiteres Publikum und sogar spontane Passant*innen angesprochen und erreicht werden. Unser Wunsch war es, neue künstlerische Arbeitsweisen zu erproben und eine kuratorische Praxis zu entwickeln, die den institutionellen Rahmen verlässt und auf selbstorganisierte Arbeit setzt – mit all der Prekarität, der Freiheit und der Unsicherheit, die damit einhergeht.

Unsere Festivalausgaben waren rund um eine Reihe offener, assoziativer Themen kuratiert, wie beispielsweise um Heimat und Zugehörigkeit – ein Fokus, der uns ermöglichte, gesellschaftspolitische Themen wie die Migrationsbewegungen von Ungarn in westliche Ländern zu adressieren. In der Performance *The Place Where We Belong*³ von Tg Space saß das Publikum hinter gefärbten Fenstern einer Hotel-lounge und blickte auf einen geschäftigen Platz im Stadtzentrum hinunter. Von einer voyeuristischen Position, die jener ähnelte, die wir in *Cargo Sofia-Belgrad* erlebt hatten, haben die Zuschauer*innen mittels Kopfhörer die Theatermacherin und Performerin Petra Ar dai verfolgen können, die unten auf der Straße mit zufällig vorbeilaufenden Menschen Gespräche führte. Sie fragte Passant*innen, wie es sich für sie anfühle, in Ungarn zu leben, und was sie davon hielten, das Land zu verlassen, wie Petra es selbst getan hatte.

Während meiner Zeit als Kuratorin von PLACCC haben mich die folgenden Fragen beschäftigt: Was bedeutet es in den öffentlichen Räumen einer post-sozialistischen Stadt zu arbeiten, deren ‚Öffentlichkeit‘ jahrzehntelang vom autoritären Sozialismus kontrolliert, eingeengt und verformt wurde? Welche Auswirkungen hatte die politische Wende, die sowohl Demokratisierung und Liberalisierung ermöglichte als auch für eine unabdingbare neoliberale Wendung steht? Wie können wir uns mit den architektonischen, sozio-politischen und kulturellen Veränderungen der Stadt auseinandersetzen? Aufgrund der Komplexität dieser Fragen und der Vielfalt der Ansätze, mit denen wir sie angehen wollten, beschlossen wir nach der ersten Ausgabe von PLACCC im Jahr 2008, transdisziplinär zu arbeiten.

3 Tg Space (Petra Ar dai & Luc van Loo): *The Place Where We Belong* (Performance, 2005–2011), <https://www.spaceexplorers.nl/project/the-place-where-we-belong/>, 20.06.2023



Abb. 1

Tg Space (Petra Arday & Luc van Loo): *The Place Where We Belong*

Foto: Tg Space

Wir luden nicht nur Kunschtchaffende aus dem darstellenden Bereich, sondern auch bildende Künstler*innen, Designer*innen und Architekt*innen ein. Für mich war dies ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu einer disziplinübergreifenden kuratorischen Praxis, die meine Arbeit seither bestimmt.

Wir haben PLACCC zu einer Zeit ins Leben gerufen, als viele Kulturschaffende ihre eigenen Initiativen starteten – von Festivals bis hin zu autonomen Kulturzentren und Projekträumen – zumeist in der Hoffnung, sich langfristig zu etablieren. Dieser Optimismus bezog sich auf einige herausragende Beispielen im lokalen Kontext wie dem Trafó – Haus für zeitgenössische Kunst, das durch die Selbstorganisation der darstellenden Kunstszene und den politischen Willen der Stadt initiiert und im Jahr 1998 als neue Institution gegründet wurde. Aus heutiger Sicht würde ich sagen, dass Trafó das Ergebnis eines Post-Wende-Aufschwungs war: Nachdem das Regime des Staatssozialismus jahrzehntelang kritische künstlerische Praktiken unterdrückt hatte, versuchte Ungarn nach der Wende, den Westen ‚einzuholen‘ und war bereit, (bescheiden) in eine progressivere Kulturpolitik zu investieren. Nach der Gründung einiger Vorzeige-Institutionen erwies sich diese Absicht jedoch als kurzlebig, da sie durch die Transformationskrisen der Wirtschaft, die zunehmende

Sparpolitik und das fehlende dauerhafte Engagement für Gegenwartskunst gehemmt wurde. Die meisten Initiativen, die Mitte der 2000er Jahre von einer jüngeren Generation an Kulturschaffenden ins Leben gerufen wurden (zu der auch ich gehörte), sahen sich vermehrt mit der Herausforderung der Nachhaltigkeit konfrontiert und kämpften mit einem permanenten Mangel an Ressourcen (sowohl personell als auch finanziell), gefangen zwischen Brotjobs und der Ungewissheit der projektbezogenen Kulturförderung. Ich habe von 2008 bis 2011 fünf Ausgaben des PLACCC-Festivals kuratiert. Das Festival existiert bis heute unter der Leitung meiner ehemaligen Kollegin Fanni Nánay — ein bemerkenswertes Beispiel für die Widerstandsfähigkeit und Entschlossenheit einiger engagierter Kulturschaffender.

„Politik der kleinen Taten“ als Strategie gegen antidemokratische Tendenzen

„Achtung, Bienen!“ stand auf dem Schild, das am Geländer der hinteren Terrasse der Kunsthalle Budapest befestigt war, wo die Gemischte Bienengruppe eines ihrer ersten Treffen abhielt. Das Frankfurter Künstlerkollektiv finger (Florian Haas & Andreas Wolf) stellte dort seine Praxis der Stadtimkerei vor. Wir versammelten uns in der Nähe der drei Bienenstöcke, die wir in den nächsten Monaten gemeinsam pflegen würden, und alle erzählten von ihrer Motivation, Mitglied der Gruppe zu werden. Ein junger Mann erzählte zurückhaltend von seinem älteren Bruder, einem Imker, der ihn immer demütigte und beschimpfte bis er irgendwann beschloss, nicht mehr von ihm lernen zu wollen, sondern es alleine zu versuchen. Ein Ehepaar, das zusammen zur Gruppe kam, wollte abwechselnd an den Treffen teilnehmen — er war arbeitslos und sie in Pension. Ein anderer Mann war ein Obdachlosen-Aktivist, aber er erwähnte das nicht öffentlich, sondern erzählte die Geschichte seines Großvaters, der in einem kleinen Dorf Bienen gezüchtet hatte. Zu den weiteren Mitgliedern zählten eine Museologe, ein Augenarzt und seine Tochter, eine Mutter von vier Kindern deren Familie Honig liebte, ein Student, der gerade von einem Erasmus-Aufenthalt zurückgekehrt war und wieder Anschluss an die Stadt suchte, und ein junger Geschäftsmann aus einer Familie mit einer langen Tradition der Imkerei, die er bis dahin in der Stadt nicht ausüben konnte. Ich musste oft daran denken, dass sich diese Menschen ohne die Gemischte Bienengruppe wohl nie kennengelernt, geschweige denn zusammengearbeitet hätten. Über 70 Personen hatten sich auf unseren Open Call gemeldet — mit einer so überwältigenden Resonanz hatten wir überhaupt nicht gerechnet.

Im Jahr 2011 ging ich mit einem Arbeitsstipendium für ein Jahr nach Deutschland und arbeitete in der Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig, was sich als Wendepunkt meiner kuratorischen Praxis herausstellte. Aufgrund der anhaltenden politischen Veränderungen seit 2010 (nach der Machtübernahme durch die derzeitige FIDESZ-KDNP-Regierung) interessierte ich mich zunehmend für politisch und sozial engagierte künstlerische und kuratorische Ansätze als mögliches Mittel des Widerstands gegen das antidemokratische Vorgehen dieser Regierung, die erst die Pressefreiheit attackierte, dann zwischen 2011 und 2013 die Autonomie von Hochschulen und Kultureinrichtungen angriff.

In diesem Zusammenhang war ich besonders inspiriert von Chantal Mouffes und Ernesto Laclaus Begriff der ‚radikalen Demokratie‘ und Mouffes agonistischem Ansatz zu öffentlichen Räumen, dem zufolge „öffentliche Räume immer plural sind und die agonistische Konfrontation in einer Vielzahl von diskursiven Ebenen stattfindet“ (MOUFFE 2007: 3; übers. v. B). Mouffe hatte ihre Theorie im Kontext der westlichen liberalen Demokratie formuliert, mit einem Schwerpunkt auf dem agonistischen Kampf gegen die kapitalistische Herrschaft und die Hegemonie des Neoliberalismus. Dennoch fand ich die Art und Weise, wie sie diesen Kampf „als Kern einer lebendigen Demokratie“ und „als ein Kampf zwischen gegensätzlichen hegemonialen Projekten, die niemals rational versöhnt werden können“ (ebd.) konzeptualisierte, sehr aufschlussreich, um zu verstehen, wie wir der antidemokratischen Haltung des gegenwärtigen Regimes in Ungarn und seinem Ziel, neoliberalen, rechten Autoritarismus als neues hegemoniales Projekt zu etablieren, widerstehen können. Angesichts der ständigen Versuche, den öffentlichen Diskurs zu kontrollieren, zu zentralisieren und zu homogenisieren, liegt – ausgehend von Mouffe – unsere Handlungsfähigkeit in der Schaffung agonistischer Räume, zu der auch kritische Kunstpraxen beitragen können, weil sie es vermögen, Dissens zu schüren und weil sie sichtbar machen, was der herrschende Konsens zu verdrängen oder auszulöschen versucht, ohne dass sie selber Konsens erzielen wollen. In dem Gefühl der Machtlosigkeit gegen die übermächtige symbolische Ordnung, die später als ‚System der nationalen Zusammenarbeit‘ bezeichnet wurde und die die regierende Parteikoalition vor zwölf Jahren aufzubauen begann, stellte sich der Ansatz, der das politische Potential von *Kunst als gegenhegemoniale Intervention* bestärkte, als äußerst notwendig und befreiend heraus.

Ein weiterer wichtiger Impuls für meine kuratorische Praxis kam von dem Kurator Paul O’Neill, der 2009 in dem Interview *The Politics of the Small Act* (O’Neill 2010) über das politische Potenzial des Kuratierens sprach. O’Neill plädiert für eine kuratorische Arbeit, die auf kollaborativen, prozessualen Strukturen basiert und widersetzt sich der Vorstellung vom Kurator als *grand auteur*, als autonomer Produzent. Vielmehr betrachtet er die Gestaltung einer Ausstellung als akku-



Abb. 2

Das Neue Museum für Bienen ist eröffnet! Künstlergruppe finger:
Social Honey (2013, Budapest). Foto: Péter P. Seprűs

mulative Struktur und argumentiert in Anlehnung an die *Politik der Geste* des Philosophen Giorgio Agamben, dass „Kuratieren auf einer mikro-utopischen Ebene — mit kleinen politischen Taten — handelt“. Daher „können kleine Veränderungen an sich ausreichend sein, weil man sich auf dieser Mikroebene nämlich sicher sein kann, dass etwas passiert.“ (O’NEILL 2010: 10) Er ruft zu einer ‚Politik der kleinen Taten‘ auf und behauptet, dass eine Mikro-Revolution durch die kumulativen Effekte vieler solcher kleinen Taten unterstützt werden kann, da diese im Laufe der Zeit eine kollektive Dynamik entwickeln.

O’Neills Überlegungen zur ‚kleinen politischen Tat‘, gepaart mit Mouffes Aufruf zur ‚Schaffung agonistischer öffentlicher Räume‘, inspirierten mich in einer bedrückenden politischen Situation, in der klar war, dass meine selbstorganisierten Bemühungen als Kuratorin nur zu dem führen konnten, was O’Neill ‚kleine Taten‘ nannte. Die langfristige Perspektive, dass diese ein kumulatives Potenzial haben (indem sie im Laufe der Zeit miteinander und mit den Bemühungen anderer Menschen verbunden werden), ließ eine solche Arbeit auf Mikroebene nicht nur sinnvoll, sondern auch ermächtigend erscheinen. In diesem Sinne organisierte ich 2012 als Abschluss meines Stipendienjahres in Leipzig einen internationalen Workshop und Aktionsraum mit dem Titel *Politics of the small act*, der Aktivist*innen, Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen aus 13 Ländern zusammenbrachte, „um ‚kleine Taten‘ als Mikrostrategien der Selbstermächtigung und Selbstorganisation zu diskutieren,

wobei die jüngsten sozio-politischen Entwicklungen in Ungarn als Ausgangspunkt dienten.“⁴ Der zweitägige Austausch zwischen den rund 35 Teilnehmer*innen führte zu mehreren interessanten Schlussfolgerungen. Die Notwendigkeit von *interclass action* (klassenübergreifender Aktion) wurde als wichtiges Kriterium für den Aufbau größerer sozialer Bewegungen diskutiert, aber auch als etwas, das im Kontext sozial engagierter Kunstpraktiken und bei der Zusammenarbeit zwischen Kunst und Aktivismus in Betracht gezogen werden sollte. Schließlich wirft der Begriff die Frage auf, wer in wessen Namen spricht oder handelt, insbesondere im Fall von marginalisierten sozialen Gruppen, deren Stimmen oft nicht gehört oder absichtlich überhört werden.

Ein weiteres Anliegen war die Frage der politischen Teilhabe, insbesondere ihr Ausbleiben oder ihre potentielle Krise, die sich in verschiedenen Formen, wie etwa politische Apathie, manifestiert. Wir fragten uns, wie künstlerische Interventionen zu *sites of attraction* (Orte der Anziehung) werden könnten, die Teilhabe fördern und eine breitere, vielfältigere Öffentlichkeit aus diversen sozialen Gruppen ansprechen. Das Erlernen einer neuen Fertigkeit wurde als eine solche Anziehungskraft erkannt, was im Begriff *useful art* (nützlicher Kunst)⁵ nachhallt, der zu dieser Zeit von der Künstlerin Tania Bruguera geprägt wurde. Jedoch reduzierte unsere Auffassung Lernen nicht auf seine Nützlichkeit allein, sondern umfasste ein breites Spektrum von Motivationen, wie zum Beispiel die Freude darüber, etwas Neues zu erfahren.

Der Aufruf zu ‚klassenübergreifenden Aktionen‘ und die Konzeption künstlerischer Projekte als ‚Orte der Anziehung‘ waren wichtige Impulse für meine Zusammenarbeit mit der Künstlergruppe *finger* im Rahmen von *Social Honey* (2013, Budapest), einem Kunstprojekt im öffentlichen Raum, mit dem wir die erste Stadtwerkerei Budapests auf der hinteren Terrasse der Kunsthalle gegründet haben.⁶ Diese wurde von der *Gemischten Bienengruppe*, einer offenen Lerngemeinschaft für städtische Bienenzucht gepflegt, an der sich Interessierte auf der Basis eines Open Call beteiligen konnten. Angesiedelt auf den Bienenstöcken eröffneten wir das *Neue*

4 *politics of the small act* (Ein Aufruf an der Schnittstelle von Kunst und Zivilgesellschaft), 2012, Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig. Internationaler Workshop und Aktionsraum initiiert und organisiert von Katalin Erdődi in Zusammenarbeit mit Julia Kurz und Radmila Joksimovic. <https://gfzk.de/en/2011/small-acts-ein-aufruf-an-der-schnittstelle-von-kunst-und-zivilgesellschaft/>, 20.06.2023.

5 Mehr über Tania Brugueras Auffassung von *useful art*: <https://www.arte-util.org/about/colophon/>, 20.06.2023.

6 Mehr über *Social Honey* (2013, Budapest) von der Künstlergruppe *finger* (Florian Haas, Andreas Wolf), kuratiert von Katalin Erdődi: <https://kozosegi-mez.tumblr.com/> (Projektseite), 20.06.2023, https://fingerweb.org/files/content/pdfs/beejournal_FIX_KLEIN.pdf (Publikation), <https://fingerweb.org/projekte-2013/neues-museum-fuer-bienen-budapest.html>, 20.06.2023.

Museum für Bienen, eine konzeptuelle Kunstinstitution angelehnt an fiktive Museen der jüngeren Kunstgeschichte, wie zum Beispiel Marcel Broodthaers' *Museum of Modern Art, Department of Eagles* (1968). Die Ausstellungsräume waren transparente Modelle (visuelle Zitate klassischer Museumsgebäude), in die die Bienen hineinfliegen konnten, während menschliche Besucher*innen sie von außen besichtigen konnten. Mitglieder der *Gemischten Bienengruppe* führten durch die Ausstellung, die sowohl lokal relevante Fragen, als auch globale Themen verhandelte: Sind Bienen bessere Demokrat*innen als wir? Sollten wir sie essen? Wir ließen uns von Thomas D. Seeleys Forschungen zur ‚Bienendemokratie‘ (SEELEY 2010) und der Schwarm-Intelligenz kollektiver Entscheidungsfindung ebenso wie von der globalen Diskussion über essbares Insektenfleisch als ökologischere, emissionsärmere Alternative zur industriellen Rind- und Schweinefleischproduktion inspirieren. Als Para-Institution setzte sich das *Neue Museum für Bienen* auch mit den hiesigen kulturpolitischen Debatten auseinander: von Angriffen auf die Autonomie führender Kunstinstitutionen und deren politisch motivierten Übernahmen (u. a. der Kunsthalle Budapest, deren hintere Terrasse wir besetzten) bis hin zum groß angelegten Stadtentwicklungsprojekt im benachbarten Stadtpark, das umstrittene Pläne für ein neues Museumsviertel und die Gründung mehrerer neuer Institutionen beinhaltete. Durch *Social Honey* verlagerte sich fortan mein Schwerpunkt: vom öffentlichen Stadtraum auf landwirtschaftliche Praktiken und ländlich-urbane Verflechtungen.

Über die Stadtgrenze hinaus: Die urbane Hegemonie unterwandern

Während meiner Kindheit fuhren wir alle zwei Wochen ins Dorf meiner Großeltern nach Szamosangyalos, hundert Kilometer von meiner Heimatstadt Debrecen entfernt, um dort das Wochenende zu verbringen. Wir verließen die Stadt immer auf demselben Weg, vorbei an der sowjetischen Militärbasis am Stadtrand. Diese monolithische Reihe von Betonbauten und Wachtürmen wurde nach der Revolution von 1956 erbaut, um zu zeigen, dass die Sowjetunion bereit war, jegliche Unruhe mit Gewalt zu unterdrücken. Kurz nach der politischen Wende im Jahr 1989 wurde der Betonzsund mit „Ruszkik haza!“ (Russen raus!) besprüht, das zu einem landesweit wiederkehrenden Graffiti geworden ist. Nachdem die letzten Soldaten 1991 abgezogen waren, wurde der Stützpunkt zum größten Flüchtlingslager Ungarns umfunktioniert; vorerst für Geflüchtete des Krieges im ehemaligen Jugoslawien. All die Jahre war dies der Ort, wo für mich die Stadt endete und der ländliche Raum begann. Das Überschreiten einer Grenze. Die Fahrt zu meinen Großeltern dauerte wegen schlechter

Straßen mehr als anderthalb Stunden. Mit meinem Bruder vertrieben wir uns die Zeit damit, die Namen aller vorbeiziehenden Dörfer und Städte auswendig zu lernen und sie gemeinsam aufzusagen noch bevor wir die Ortsschilder erreichten. Szamosangyalos ist ein Sackgassendorf, dessen letzte Abzweigung von der Hauptstraße ich immer vorausahnte. Genau dort wechselte mein Vater gewöhnlich in seinen lokalen Dialekt, den er sonst nie mit uns sprach. Das Überschreiten einer weiteren Grenze.

Diese Grensräume, diese Erfahrung, mich als Kind zwischen ländlichen und städtischen Kontexten zu bewegen, hat mein Interesse an der kuratorischen Arbeit im ländlichen Raum und an künstlerischen Ansätzen, die sich mit seinen Veränderungen auseinandersetzen, sowohl inspiriert als auch geprägt. Ich bin mit einem Verständnis und einer Wertschätzung verschiedener Lebensrealitäten aufgewachsen, auch wenn ich als Stadtkind, das lediglich regelmäßig zu Besuch war, immer eine Außenseiterin hinsichtlich des Alltags meiner Großeltern und meiner Verwandten auf dem Land blieb. Auf subtile, sanfte Weise machten sie mir immer wieder klar, dass ich von der härtesten Arbeit verschont bleiben müsse — dafür sei ich nicht geeignet —, was mich umso mehr dazu brachte, meine Nützlichkeit unter Beweis zu stellen und mich dazu trieb, neben Familienmitgliedern und Tagelöhner*innen in der Sommerhitze stundenlang Gurken oder Sauerkirschen zu pflücken, um mit meiner Arbeitskraft zur Ökonomie ihres kleinen Hofes etwas beizutragen.

Ich erinnere mich, dass nach der Wende im Jahr 1989 die Art und Weise, wie sich die fortlaufenden Veränderungen auf das Leben meiner Familienmitglieder im Dorf auswirkten, viel leichter zu begreifen waren. Ich erinnere mich an die Aufregung und die Angst, die mit dem extrem schwankenden Anstieg und Fall der Preise, die die örtlichen Händler*innen für Obst und Gemüse anboten, einhergingen. Die Preise änderten sich jeden Tag — oft sogar während des Tages — und entschieden darüber, ob wir uns mit dem mit Gurken oder Sauerkirschen beladenen Karren auf den Weg machten, um sie zu verkaufen. Es waren Zeiten großer Unberechenbarkeit, die in starkem Gegensatz zur relativen Stabilität der 1980er Jahre standen. Die Menschen hatten Mühe, sich mit dem Kapitalismus des freien Marktes zu arrangieren, der die solideren staatssozialistischen Marktmechanismen ablöste. Dies führte zu merkwürdigen Phänomenen, wie der plötzlichen Ausbreitung des Gurkenanbaus in der Region. Gurken wurden zunächst von einigen wenigen ‚Innovator*innen‘ angebaut und da sie sich gut verkauften, folgten viele Landwirt*innen deren Beispiel. Das führte dazu, dass die Preise aufgrund der Überproduktion schon nach wenigen Jahren drastisch fielen. Ich erlebte diese Veränderungen als Jugendliche, verstand sie aber erst im Kontext eines komplexeren

Strukturwandels, als ich Jahre später die Doktorarbeit eines Freundes übersetzte, der dieses Phänomen aus Sicht der Regionalentwicklung und der ländlichen Soziologie untersuchte. Dies veranlasste mich, meine Kindheitserinnerungen neu zu denken und als Erfahrungen eines Transformationsprozesses zu begreifen, die sowohl für soziale als auch für künstlerische Forschung relevant sind.

Ich habe bereits in Budapest studiert, als ich im József-Katona-Theater (einem progressiven Stadttheater) die Aufführung *Portugál* sah. Es war ein Stück, das von der sozialen Not in der Zeit nach der Wende in einem kleinen Dorf handelte und mich wegen seiner stereotypen, unausgewogenen Darstellungen der Landbevölkerung und des Dorflebens empörte. Ich war entsetzt, dass Menschen aus dem kleinbäuerlichen Milieu, wie meine Großeltern, als unwissende, rückständige Menschen dargestellt wurden, die sich in Alkoholismus flüchten und nur in groben Einsilbern miteinander sprechen. Gleichzeitig wurde mir klar, dass vielen Menschen im Publikum, die wenig oder gar keinen Bezug zum Landleben hatten, die problematischen Aspekte dieses Stücks überhaupt nicht bewusst waren. *Portugál* wurde zu einer der erfolgreichsten Inszenierungen in der Geschichte des József-Katona-Theaters und steht auch nach zwanzig Jahren noch auf dem Spielplan.

Rückblickend würde ich den Erfolg des Stücks damit begründen, dass es herrschende Diskurse ‚interner Kolonisierung‘ und die Stigmatisierung der Landbevölkerung als ‚Andere‘ untermauerte. Der polnische Anthropologe Michał Buch-

Abb. 3

Video Still aus *Kartal Roundtable*, Video, 30', 2021.

Courtesy: Katalin Erdődi, Alicja Rogalska



owski hat beobachtet, dass in der Zeit nach der Wende die Praxis des Otherings besonders verbreitet war und dazu diente, die vom Strukturwandel schwer betroffenen (Land-)Arbeiter*innen und kleinbäuerliche Schichten für ihre eigene unwürdige Situation verantwortlich zu machen und sie zugleich aus dem öffentlichen Diskurs verschwinden zu lassen (BUCHOWSKI 2006). Sie wurden als Verlierer*innen konstruiert, als die ‚neuen Anderen der Wende‘, deren Stimmen und Erfahrungen überhört wurden (ebd.: 467). Arbeitslosigkeit, der Schwarzmarkt und wirtschaftliche Probleme wurden als Probleme der Makroebene behandelt, wobei die Graswurzel-Perspektiven der Betroffenen weitgehend ausgeschlossen wurden. Dieser Diskurs, der den Opfern des postsozialistischen Übergangs die Schuld gibt und sie für das systemische wirtschaftliche Versagen verantwortlich macht, war in ganz Ungarn und auch in anderen osteuropäischen Ländern weit verbreitet. Ländliche Gemeinschaften wurden nicht als Menschen mit Problemen gesehen, sondern sie selbst wurden zum Problem gemacht. Diese stigmatisierende Logik wird heute in Diskussionen über den Aufstieg des autoritären Populismus in der Region wieder aufgegriffen. Der Rechtsruck wird häufig auf die Unterstützung der Landbevölkerung zurückgeführt, die als uninformiert, leichtgläubig, korrumpierbar oder manipulierbar dargestellt wird. Es wird selten darüber gesprochen, dass die fehlende Auseinandersetzung mit der Lebensrealität der Menschen in ländlichen Gegenden ein großes Defizit progressiver linker Bewegungen ist, die vorwiegend in städtischen Kontexten aktiv sind. Deshalb halte ich es für wichtig, in Anlehnung an Chantal Mouffe, das Potenzial jener gegenhegemonialen Interventionen im öffentlichen Raum zu betonen, die ländliche Perspektiven und Subjektivitäten in den Vordergrund stellen und subalterne Gegenöffentlichkeiten im Sinne von Nancy Fraser (FRASER 1990) fördern.

Vom Land lernen: Der Kartaler Frauenchor und seine Lieder der Resilienz

Die großen Papierbögen flattern im Wind. Wir halten sie hoch, damit die Chormitglieder sie lesen können. Wir haben gemeinsam neue Texte für lokale Volkslieder verfasst, die nun über das Gelände der ehemaligen LPG⁷ schallen, wo wir im Rahmen der kollaborativen künstlerischen Arbeit *News Medley* ein Musikvideo drehen. Für die erste Szene vor dem Wasserturm bitten wir die Frauen und Mädchen, sich in einem Kreis aufzustellen, mit ihren Gesichtern nach außen gedreht. Mit ineinander verschränkten

7 LPG ist die Abkürzung von *Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft*, die für die (Zwangs-) Kollektivierung der Landwirtschaft in der DDR steht. Ich benutze es, um ihr ungarisches Äquivalent (*TSZ*) auf Deutsch zu bezeichnen.

Armen halten sie sich fest, in einer Geste der Gemeinschaft und Solidarität. Die Chormitglieder hatten das LPG-Gelände als Drehort vorgeschlagen; hier wurde der Chor 1969 von Arbeiterinnen der Kooperative gegründet, wahrscheinlich inspiriert von der beliebten Fernsehsendung und dem Volksgesangswettbewerb *Röpülj páva* (Fliege Pfau) der im selben Jahr ins Leben gerufen wurde. Obwohl es damals kaum Fernseher gab, zog die Sendung fast 5 Millionen Zuschauer*innen an (jede*r zweite Einwohner*in des Landes) und löste eine kulturelle Massenbewegung aus — eine Art Selbst-Folklorisierung — die zur Gründung von über 600 lokalen Gesangsgruppen führte. Der Staatssozialismus förderte aktiv die Volkskultur in dem Versuch, bürgerliche Hochkultur zu unterdrücken. Diese Gruppen waren jedoch nicht nur Stellvertreter einer zentralen Kulturpolitik, sondern vielmehr widerstandsfähige Formen der Selbstorganisation in ländlichen Gegenden, und das zu einer Zeit, als Vereinigungen ansonsten verboten waren. Später haben viele dieser Gruppen sich von den LPGs unabhängig gemacht, wie auch der Kartaler Chor in den frühen 1980er Jahren. Nun agiert er als freier Kulturverein mit vielen Mitgliedern, die seit über 20 bis 25 Jahren aktiv dabei sind. Während unserer Zusammenarbeit, die sich aufgrund der Pandemie über zwei Jahre erstreckte, fragte ich mich häufig, warum wir uns bei all den Diskussionen über die Herausforderungen der Selbstorganisation und der Nachhaltigkeit im Kulturbereich (und darüber hinaus) nur so selten den Frauenchören auf dem Land zuwenden, um von ihren Praktiken der Resilienz zu lernen?

Ich habe *News Medley* (2020-2021) zusammen mit der in London lebenden polnischen Künstlerin Alicja Rogalska initiiert, die in einer ihrer früheren Arbeiten (*Broniów Song*, 2011) bereits mit einem Dorfchor in Polen zusammengearbeitet hatte, wo sie auch ein traditionelles Volkslied mit neuen, aktuellen Inhalten umgeschrieben haben. Wir entschieden uns, in Ungarn mit einem Frauenchor zu arbeiten, nicht nur wegen unseres feministischen Ansatzes, sondern weil dieser die verbreitetste Form selbstorganisierter ländlicher Volksgesangsgruppen ist. Ich schlug den ungarischen Titel *Hírdalcsokor* (*Nachrichtenliederkranz*) vor; als Anspielung auf den Volksliederkranz (*népdalcsokor*), wobei ich ‚Volk‘ (*nép*) durch ‚Nachrichten‘ (*hír*) ersetzte. Wir interessierten uns für die subjektiven Realitäten der Chormitglieder; wir wollten von ihren Lebenssituationen und Erfahrungen erzählen und dabei Volkslieder als eine Art gemeinschaftliche Graswurzel-Berichterstattung einsetzen. So konnten wir uns kritisch mit den jüngsten Veränderungen der ungarischen Medienlandschaft auseinandersetzen, in der mehrere wichtige Print- und Online-

Zeitungen geschlossen und regionale Medien von regierungsnahen Unternehmen aufgekauft worden waren. Dies hat zu einem zunehmend zentralisierten und kontrollierten Informationsfluss geführt, der die Hegemonie der Regierungspartei über den öffentlichen Raum stärkte und kritische Stimmen zum Schweigen brachte. Wir stellten folgende Fragen: Welche Mittel und Kanäle haben kleinere ländliche Gemeinschaften um über ihre Situation zu berichten? Und was betrachten wir in Zeiten des Clickbait-Journalismus überhaupt noch als ‚Nachrichten‘?

Wir arbeiteten mit der Volkssängerin Réka Annus zusammen, die uns mit ihrem Wissen über Volksmusik unterstützte. Es war ihr Vorschlag, dass wir uns mit dem Frauenchor von Kartal zusammentun, denn Kartal gehört zur Region des Galga-Flusses, wo die Gesangsgruppen noch authentische lokale Lieder singen und nicht nur die weit verbreiteten, kanonisierten Volkslieder kennen. Der Chor sagte sofort zu, auch wenn sie später einräumten, dass sie sich ursprünglich nicht wirklich etwas unter unseren Plänen vorstellen konnten. Aber sie waren offen, neugierig und hatten große Lust aufzutreten. Unsere ersten Treffen über mögliche Inhalte für die neuen Texte waren anarchisch und breit gefächert, aber etwas wurde schnell klar: Statt allgemein über das Leben im Dorf zu sprechen, waren die Chormitglieder viel mehr daran interessiert, über das Leben der Frauen und ihre eigenen Erfahrungen zu berichten. Verblüffend persönlich teilten sie uns vielstimmige Mikrogeschichten über ländliche Lebensrealitäten mit und brachten damit auf bewegende Weise jenes Credo zum Ausdruck, das die feministischen Bewegungen der zweiten Welle als „das Persönliche ist politisch“ bezeichnet hatten.

Aus dem Repertoire des Chores wählten wir zumeist Landarbeiter*innen-Lieder aus, die mit den Erzählungen der Frauen besonders übereinstimmten, weil sie ihr ganzes Leben lang sehr hart gearbeitet hatten: vom Schuften auf dem Acker, den Nachtschichten auf dem Lebensmittelgroßmarkt und dem Pendeln zur Arbeit nach Budapest bis hin zur Haus- und Pflegearbeit, die sie auch zu erledigen hatten. Die Chormitglieder beschrieben ihre nicht enden wollenden Arbeitstage und machten dabei zwischen bezahlter und unbezahlter Arbeit keinen Unterschied – eine Haltung, die zeigt, dass reproduktive Arbeit nur für diejenigen ‚unsichtbar‘ ist, die sie nicht als Teil ihrer alltäglichen Realität erleben. Mit der Zeit, als wir mehr Vertrauen aufgebaut hatten, erzählten sie uns auch von privateren Kämpfen, von familiärer Unterdrückung, von Zwangsheiraten bis hin zur Trennung von ihren Partnern aufgrund von Alkoholismus, und sprachen über die größere Freiheit der jüngeren Frauen des Chors. Gemeinsam entschieden wir die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem zu überschreiten und das Schweigen um diese Geschichten zu brechen, weil sie nicht nur von Schwierigkeiten erzählen, sondern auch von der Kraft sie zu überwinden. Das letzte Lied des Medleys ist ein Rekrutierungslied, das auf die Tradition der Soldatenlieder in der ungarischen Volksmusik zurück-



Abb. 4

Video Still aus *News Medley*, Video, 9', 2020.

Courtesy: Alicja Rogalska, Katalin Erdódi, Réka Annus, Kartaler Frauenchor.

greift. Sein militärischer Inhalt wird jedoch überschrieben; mit Strategien der Selbstorganisation, der ‚Rekrutierung‘ neuer Mitglieder und dem Gemeinschaftsgefühl, das ein Chor zu schaffen vermag.

Beim Schreiben der neuen Liedtexte haben wir sehr wortgetreu gearbeitet — wie es bei dokumentarischen Arbeitsweisen, auch im Dokumentartheater, üblich ist. Auf diese Weise kann nicht nur der Inhalt, sondern auch die persönliche Wortwahl und der Stil der Erzählung beibehalten werden. Dies ermöglichte den Frauen, sich in den Texten wiederzufinden: Das Dokumentieren ihrer Leben in Form von Liedern wurde zur Quelle von Stolz und Emotion, es maß ihren Erfahrungen neuen Wert zu⁸. Mit dem Akt des Umschreibens griffen wir auf die volkstümliche Tradition des Umdichtens zurück, mit dem versierte Sänger*innen kleine Änderungen in Liedtexten vornahmen, um über persönliche Situationen und Gefühle zu sprechen, sowie auf die feministische Praxis, dass Frauen die ‚Autorinnenschaft‘ über ihr Leben erlangen⁹. In diesem Zusammenhang sehe ich die Lieder von *News Medley* als Lieder der Resilienz, als Artikulationen feministischer Gegenöffentlich-

8 Siehe dazu: „We Stick Together — Members of the Women’s Choir of Kartal in conversation with Katalin Erdódi.“ In: Erdódi 2021: 14–21.

9 Siehe dazu: „There Is a Strength in the Collective Voice, Especially the Collective Female Voice — The artistic team of *News Medley* in conversation.“ In: Erdódi 2021: 22–37.

keit. Die heterogenen und subjektiven Realitäten der Chormitglieder werden in einer kollektiven Stimme geteilt, was den einzelnen Geschichten eine gewisse Anonymität verleiht und zugleich die Gemeinsamkeiten der Frauenschicksale unterstreicht.

Zusätzlich zum Musikvideo, das wir auf dem Gelände der ehemaligen LPG und im örtlichen Kulturzentrum gedreht haben, dokumentierten wir filmisch auch das Diskutieren, Schreiben und Einstudieren der neuen Liedtexte, das im Vorfeld der Dreharbeiten, während einem dreitägigen Workshop in Kartal, passiert ist. Aus diesem Filmmaterial ist eine weitere Videoarbeit mit dem Titel *Kartal Roundtable*¹⁰ entstanden. Die beiden Werke wurden erstmals auf der *OFF-Biennale Budapest* (23. April–31. Mai 2020) in den Räumen einer ehemaligen Wäscherei als Teil unserer Ausstellung *We Are Not Made of Sugar, We Are from Concrete* (*Wir sind nicht aus Zucker, wir sind aus Beton*) gezeigt. Der Titel wurde von einer der Chormitglieder, Marika Kozjárné, inspiriert, die meine Frage, ob sie nach einem langen Tag aus Proben und Dreharbeiten müde sei, mit diesem beherzten Kommentar erwiderte.

Zurück in die Stadt: Die Aneignung urbaner Räume aus ländlichen Perspektiven

„Ich war auch dabei, als das Nationaltheater abgerissen wurde. Wir wurden von der Arbeit freigestellt, um es sehen zu können. Ich habe am Astoria und am Kálvin-Platz gearbeitet. Auf Baustellen, als Bauarbeiterin. Ich war vierzehn und mein Körper hat die physische Belastung nicht mehr ertragen. Meine Chefs versetzten mich zu einem Auslieferungsjob. Ich wohnte in einem Arbeiter*innenwohnheim in der Szentkirályi-Straße. Ich fing zu früh an und hörte zu spät auf, um dann noch nach Hause zu fahren. Ich lebte dort bis ich heiratete. Ich war noch keine achtzehn Jahre alt. Aus Liebe habe ich nicht geheiratet. Meine Mutter hat ihn für mich ausgesucht. Wir lebten zusammen und kämpften uns siebzehn Jahre lang durch. Der Alkohol war stärker.“

Ihre Stimme ist sanft und beharrlich, verstärkt durch einen Chor junger Frauen, die sich unter das Publikum mischen. Sie wiederholen ihre Worte und verwandeln sie zur kollektiven Erfahrung, die von vielen Frauen ihrer Generation geteilt wird. Die Chormitglieder wechseln sich mit dem Sprechen ab, sieben persönliche Geschichten werden an wechselnden Orten erzählt: Bei der ehemaligen Zentrale des Ungarischen Rundfunks,

¹⁰ Katalin Erdődi und Alicja Rogalska, *Kartal Roundtable* (Video, 30', 2021), <https://vimeo.com/543623349/4d312552b9>, 20.06.2023.

dem wichtigsten öffentlichen Sender des Landes, der von den politischen Veränderungen der letzten Jahre radikal geprägt wurde. In der intimen Umgebung einer feministischen Gemeindebibliothek, die sich in einem Gebäude aus der Jahrhundertwende mit bröckelnder Patina befindet. Im verglasten Innenhof des East-West Business Centre, das 1991 als eines der ersten modernen Bürogebäude der Stadt eröffnet wurde. Es befindet sich am Astoria, wo Piroska als Bauarbeiterin tätig war. Die Chormitglieder erzählten mir diese Geschichten, als ich sie nach ihren Verbindungen zu Budapest fragte. Durch ihre Erzählungen ist mir bewusst geworden, wie wenig wir darüber wissen, wie das Leben von ländlichen Frauen aus der Arbeiter*innenklasse mit dem städtischen Wandel verwoben ist. Wie sie die Stadt im wahrsten Sinne des Wortes aufgebaut haben, auf Baustellen, in Fabriken, Kantinen und Reinigungsabteilungen oder als Landwirtinnen, die sich auf den Lebensmittelgroßmarkt einschlichen bevor dieser geöffnet wurde, um den besten Platz zu ergattern.

Diese persönlichen Geschichten waren Teil des ortsspezifischen Performance-Walks, der im September und Oktober 2021 nach einer längeren pandemiebedingten Pause in Budapest stattfand. Es war immer schon Alicjas und mein Anliegen, *News Medley* live aufzuführen, aber wir konnten die Performances nicht wie ursprünglich geplant während unserer Ausstellung auf der OFF-Biennale realisieren — aufgrund der Beschränkungen von Covid-19 für Versammlungen im öffentlichen Raum. Rückblickend hat diese Verzögerung unser Projekt bereichert, da wir mehr Zeit hatten, unseren Austausch mit dem Kartaler Chor zu vertiefen und weitere Gespräche zu führen. Daraus sind diese neuen Geschichten entstanden, die den Lebenserfahrungen der Frauen noch mehr Nuancen verliehen, ergänzend zu dem, was sie in verdichteter Form in den Liedern von *News Medley* erzählen. Auch jene Chormitglieder, die sich bis dahin nicht geöffnet hatten, ergriffen nun die Gelegenheit. Ich spürte eine gewisse Dringlichkeit, mit der sie ihre Geschichte mitteilen wollten, um nicht außen vor zu bleiben, weshalb wir unbedingt einen guten Weg finden mussten, ihre Erzählungen in die Aufführung einzubeziehen. Gemeinsam beschlossen wir, mit der kollektiven Anonymität der Liedtexte zu brechen: Alle erklärten sich überraschenderweise bereit, ihre Geschichten ganz persönlich, in Form von Monologen, darzustellen. Die *Varsányi Sirenen* und ihr kollektives Echo ermöglichten es uns, die Stimmen der Chormitglieder auf natürliche Weise zu verstärken und uns keine Sorgen über die Fragilität einer solchen ‚unplugged‘ Situation zu machen.



Abb. 5 und Abb. 6

Kartaler Frauenchor & Varsányi Sirenen: *News Medley Live*, Performance-Walk, 2021.

Dramaturgie: Katalin Erdődi und Alicja Rogalska mit Réka Annus und Laura Szári.

Fotos: Szabolcs Vida

Die *Varsányi Sirenen*¹¹ sind ein selbstorganisierter Chor junger Frauen aus Budapest, die durch ihre feministischen Texte und ihre subversive Art, bekannte Popsongs zu covern, bekannt geworden sind. Wir haben sie zur Zusammenarbeit eingeladen, weil wir einen Dialog über Generationen, ländliche und urbane Kontexte, aber auch über Popmusik und Volkskultur initiieren wollten. Als Antwort auf *News Medley* schrieben die *Varsányi Sirenen* einen eigenen Liederkranz, in dem sie ihre alltäglichen Erfahrungen und Kämpfe denen des Kartaler Chors gegenüberstellten. Wir entwickelten eine Dramaturgie des ständigen Rufens und Antwortens, indem wir die Lieder der beiden Chöre miteinander verwoben. So wurden ihre unterschiedlichen Perspektiven miteinander verflochten und ein unerwarteter und kraftvoller Raum der Resonanz entstand. Der Performance-Spaziergang erstreckte sich über mehrere Orte in der Stadt, die meist aufgrund ihrer Relevanz für den Inhalt der Lieder ausgewählt wurden. Wir inszenierten jede Situation anders um die Beziehung zwischen den beiden Chören und dem, was sie einander zu sagen hatten, komplexer zu gestalten. Von einem ‚Battle‘ über Ehe- und Beziehungsprobleme in einem öffentlichen Park bis hin zu einem Duett über unsichtbare Arbeit in einer verlassenen Wäscherei, das darin gipfelte, dass beide Chöre unisono den Refrain von J-Lo's *I ain't your mama* sangen. Den Abschluss bildete eine gemeinsame Aufführung des Rekrutierungslieds von *News Medley* mit einer zusätzlichen

11 Der Name *Varsányi Sirenen* ist ein Wortspiel, das den Namen der berühmten Schauspielerin *Iréen Varsányi* mit dem Begriff *Sirenen* als mythologische Figuren gefährlicher Frauen kombiniert. Deshalb verwendet der Chor die Schreibweise *Sirenen*, um beide Verbindungen zu betonen.

Strophe der *Varsányi Sirenen* über das befreiende Potenzial und die Freude am gemeinsamen Singen sowie die Bedeutung der Gemeinschaft in ihrem Leben.

Während unserer vier Aufführungen führten die Chöre ein Publikum von jeweils 60 bis 90 Personen durch die Stadt und zogen oft die Aufmerksamkeit von Passant*innen auf sich, die sich nicht ganz sicher waren, was sie da sahen – eine Prozession, einen Demozug oder eine Performance? Die traditionelle, auffällig prächtige und farbige Tracht des Kartaler Chors trug zu dieser Verwirrung bei, während sie gleichzeitig einen starken visuellen Eindruck hinterließ. Aufgrund der Entfernungen zwischen den einzelnen Orten war der Performance-Walk mit längeren Strecken des Gehens verbunden. Was gemeinsames Gehen eigentlich bedeutet, wurde mir durch diese Arbeit klar: Die Frauen aus Kartal konnten aufgrund ihres Alters nur in einem bestimmten Tempo gehen, dem wir uns alle, auch das Publikum, anpassen mussten. Diese kollektive ‚Verlangsamung‘ – die vielen von uns, die an das unaufhaltsame Tempo der Stadt gewöhnt sind, nicht leichtfiel und unnatürlich wirkte – schuf eine Atmosphäre gegenseitiger Fürsorge und Aufmerksamkeit. Eine verkörperte Praxis der Solidarität, die die zapatistische Bewegung aus Mexiko so treffend als „Gehen im Tempo der Langsamsten“ bezeichnet hat.

„Anstatt zu seufzen, singen wir.“ Kollaboration als Widerstand

Wir beenden den Performance-Spaziergang im Zentrum von Budapest auf dem Ferenc-Deák-Platz, einem der belebtesten Plätze der Stadt. Als die Chormitglieder ihre Stimmen erheben, um über das weiße Rauschen des geschäftigen Verkehrs hinweg gehört zu werden, werde ich an den Begriff des „schwachen Widerstands“ der polnischen Theoretikerin Ewa Majewska erinnert (MAJESWKA 2021). Sie schlägt eine feministische Neuinterpretation des politischen Handelns vor, die das Schwache, das Gewöhnliche und das Nicht-Heldenhafte einbezieht, und nennt die polnische *Solidarność*-Bewegung und die jüngeren *Czarny-Proteste* (Schwarze Proteste) gegen das Abtreibungsverbot als Beispiele für einen solchen alltäglichen Widerstand. „Diese Form des Widerstands beinhaltet keine Ausnahmesituation oder heroische Gesten“, schreibt Majewska, „sie erfordert Beharrlichkeit und Strategien des Alltagslebens“ (MAJESWKA 2021: 220). „Anstatt zu seufzen, singen wir“, singen die Frauen aus Kartal. Was ist das, wenn nicht ein Bekenntnis zur Schwäche ebenso wie ein Aufbruch aus der Schwäche, um ihre Stimmen zu erheben und ihre Geschichten zu erzählen? Sie brechen das Schweigen, lehnen das beschämende Stigma der gescheiterten Ehe ab und sprechen über die unsichtbar gemachte Last der Haus- und Care-Arbeit. Und sie sind sich ihrer Macht bewusst: „Die Welt

bleibt stehen, wenn wir stehen bleiben¹² / Die Zeit für Veränderung ist gekommen.“ Diese Zeilen haben Alicja und ich zum Liedtext beigesteuert, um uns auf aktuelle feministische Kämpfe und den Aufruf zum feministischen Streik zu beziehen, aber sie spiegeln auch die Erkenntnisse der Chormitglieder darüber wider, wie sehr ihr Umfeld von ihrer Arbeit abhängt. Diese Gemeinsamkeiten im Leben von Frauen finden ihren Widerhall im bissigen Humor des Liedes *Girl from Pest* der Varsányi Sirenen über die gegenwärtige Realität junger Frauen, die von ihren Bürojobs in männerdominierten Umgebungen nach Hause rennen, um noch Lebensmittel einzukaufen, während ihre Partner das Besorgen von Toilettenpapier vergessen.

Unser ursprüngliches Anliegen, die Mikrogeschichten ländlicher Frauen mit einer Performance in den städtischen, öffentlichen Raum einzuschreiben und dadurch subalternen feministischen Gegenöffentlichkeiten Ausdruck zu verleihen, wurde auf vielfältige, oft unerwartete Weise erweitert. Wir entdeckten, dass diese Geschichten untrennbar mit dem städtischen Wandel verbunden sind. Sie erzählen von Verflechtungen und Interdependenzen und stellen damit das binäre Denken über das Stadt-Land-Gefälle in Frage. Zudem verdeutlichen sie die Notwendigkeit dekolonialer Interventionen im Hinblick darauf, wie wir das Ländliche und das Städtische verstehen. Der Dialog zwischen Frauen aus verschiedenen Generationen und mit unterschiedlichen Hintergründen – ältere Frauen vom Land und ihre jüngeren Gegenüber aus der Stadt – unterstreicht dies ebenfalls und verleiht heterogenen Erfahrungen und transversalen Kämpfen eine Stimme. Diese Mehrstimmigkeit impliziert jedoch weder einen Konsens noch verdeckt sie Spannungen oder Meinungsverschiedenheiten, die sowohl in den Liedtexten als auch in den Geschichten sehr präsent sind. Vielmehr bietet sie Raum für die von Chantal Mouffe befürwortete Agonistik.

Ich glaube, das wahre Potenzial der von *News Medley* geschaffenen Gegenöffentlichkeiten liegt in ihrem kollaborativen Charakter und in der Tatsache, dass sie aus dem Zusammentreffen sehr unterschiedlicher Menschen, in unserem Fall Mitglieder der beiden Chöre und unseres künstlerischen Teams, entstanden sind. Alle haben mit unterschiedlichen Ansichten und Erfahrungen zu dieser agonistischen Öffentlichkeit beigetragen. Diese Zusammenarbeit über Unterschiede über einen längeren Zeitraum hinweg beinhaltete umfangreiche Verhandlungen und Kon-

12 Referenz zum Slogan „If we stop, the world stops“ des 8M feministischen Streiks im Jahr 2018 in Spanien. <https://www.transform-network.net/en/blog/article/if-we-women-stop-the-world-stops/>, 20.06.2023.

frontationen, Momente des Unbehagens und gelegentliche Krisen (vor allem im Prozess des gegenseitigen Kennenlernens) neben Momenten der Zusammengehörigkeit, der Nähe und der Katharsis (vor allem, wenn man die Zeit teilt und sehr eng zusammenarbeitet, wie wir es beim Videodreh oder bei der Performance getan haben). Nicht zuletzt bedeutet Zusammenarbeit auch eine Menge emotionaler und affektiver Arbeit sowie Maintenance (Wartungsarbeit) im Sinne der feministischen Künstlerin Mierle Laderman Ukeles¹³. Ich führe diese Punkte nicht auf, um unsere Leistung als heroisch darzustellen, sondern um sie als nicht-heroische Aspekte der Kollaboration als einer Form des Widerstands zu beleuchten.

In diesem Punkt würde ich Chantal Mouffes Forderung nach „gegenhegemonialen Interventionen“ zur Schaffung agonistischer öffentlicher Räume widersprechen. Anstatt einen solchen interventionistischen Ansatz zu befürworten — den Mouffe selbst als disruptiv beschreibt, indem sie Beispiele aus Alfredo Jaars künstlerischer Arbeit anführt (MOUFFE 2007) — würde ich dafür plädieren, dass *gegenhegemoniale Kollaborationen* notwendig sind, die diese agonistischen öffentlichen Räume nicht nur schaffen, sondern auch aufrechterhalten und sie ‚warten‘ können. Während der Performance-Spaziergang von *News Medley* eindeutig ein interventionistisches Potenzial hatte, indem er die hegemoniale Öffentlichkeit mit feministischen Botschaften und ländlichen Erzählungen störte, glaube ich, dass eine solche kollektive Performance ohne den kollaborativen Prozess und den anhaltenden Dialog, der die von uns geschaffene Gegenöffentlichkeit unterstützte und ermächtigte, nicht möglich gewesen wäre.

Mit einem breiten Spektrum an Formaten — von zwei Videoarbeiten, einer Ausstellung und einer Publikation bis hin zu einer Live-Performance und einer Online-Lesung (die ich im vorliegenden Text nicht besprochen habe) — strebt *News Medley* nach dem kumulativen Potenzial, von dem Paul O’Neill spricht, wenn er kuratorische Arbeit auf der Grundlage kollaborativer, prozessualer Strukturen und kleiner politischer Taten befürwortet. In meinem Verständnis von feministischer kuratorischer Praxis setze ich mich nicht nur thematisch, sondern auch strukturell, mit dem Feminismus auseinander, und versuche dabei O’Neills ‚Politik der kleinen Tat‘ mit Ewa Majewskas Begriff des ‚schwachen Widerstands‘ zusammenzubringen. So ist es mir möglich, die unvermeidlichen Misserfolge der Kollaboration ebenso wie ihr Potenzial, das Miteinander einzuüben (‚rehearsing togetherness‘), anzunehmen und Raum dafür zu schaffen, dass ihr Inhalt von den verschiedenen Beteiligten auf vielstimmige und agonistische Weise gestaltet wird.

13 Siehe dazu z. B.: Bastian Hartig, „Mierle Laderman Ukeles — Die Begründerin der *Maintenance Art*“, 20.03.2021, Deutschlandfunk Kultur, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/mierle-laderman-ukeles-die-begruenderin-der-maintenance-art-100.html>, 20.06.2023.

Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche: Barbara Juch

- ALTHUSSER, LOUIS. *Ideologie und ideologische Staatsapparate* (O:1969). Hamburg 2010.
- BUCHOWSKI, MICHAŁ. „The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother“. In: *Anthropological Quarterly* 79(3) 2006: 463–482.
- ERDŐDI, KATALIN (Hg.). *We Are Not Made of Sugar, We Are From Concrete*. Zürich 2021.
- FRASER, NANCY. „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“, *Social Text*, Nr. 25/26 1990: 56–80.
- MAJEWSKA, EWA. *Feminist Antifascism: Counterpublics of the Common*. London 2021.
- MOUFFE, CHANTAL. „Artistic Activism and Agonistic Spaces“, *Art & Research*, Vol. 1, Nr. 2, Sommer 2007: 1–5.
- O'NEILL, PAUL. „The Politics of the Small Act“ (Interview). In: *The Political Potential of Curatorial Practise*. Hg. Gerd Elise Mørland, Heidi Bale Amundsen, *OnCurating* #04, 2010: 6–10. https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue4.pdf, 20.06.2023.
- SEELEY, THOMAS D. *Honeybee Democracy*. Princeton, 2010.

Katalin Erdődi (geb. 1980, Debrecen, Ungarn) ist Kuratorin und Dramaturgin mit Arbeitsschwerpunkten in sozial engagierter Kunst, experimenteller Performance und Interventionen im öffentlichen Raum. Seit 2016 forscht sie, unter Anwendung kollaborativer künstlerischer und kuratorischer Ansätze, zu soziopolitischen Transformationsprozessen im postsozialistischen ländlichen Raum, mit Fokus auf Ungarn. Aktuell arbeitet sie als Ko-Kuratorin des künstlerischen Forschungsprojekts *Salt. Clay. Rock.* (2023–2024, nGbK Berlin) und der Biennale *Matter of Art* (2024, Prag). Sie lebt in Wien.

Sich gemeinsam aus dem Fenster Lehnen. Der *Freiraum* im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg MK&G

Tulga Beyerle, Nina Lucia Groß, Tilman Walther

Der *Freiraum* ist der offene Projektraum und Treffpunkt im Herzen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Seit September 2020 sind wir kostenlos und konsumfrei für die Nachbar*innenschaft, die Stadtgesellschaft, die Gäst*innen des Museums, Mitarbeitende und Reisende vom Hauptbahnhof zugänglich. Dienstags bis sonntags von 10-18 Uhr und donnerstags bis 21 Uhr treffen sich im *Freiraum* Menschen zum gemeinsamen Lernen, Spielen, um sich zu unterhalten, Freund*innen wiederzusehen, kurz nicht zu Hause zu sein, zum Arbeiten oder um mit dem kuratorischen Team des *Freiraums* gemeinsam Programm zu entwickeln.

Der vorliegende Text entstand im Frühjahr 2022 als Zusammenarbeit zwischen Tulga Beyerle, Direktorin des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg und Initiatorin des Freiraumprojekts und der kuratorischen Leitung des *Freiraums*, Nina Lucia Groß und Tilman Walther. Tulga Beyerle berichtet im ersten Abschnitt über Vorgänge und Überlegungen, die zur Umwidmung der Sonderausstellungsfläche im Museum und zur strukturellen Ermöglichung des *Freiraums* geführt haben und gibt dabei eine persönliche Analyse über die zeitgenössische Lage und Rolle von Kunstgewerbemuseen. Im zweiten Abschnitt geben Nina Lucia Groß und Tilman Walther in einem gemeinsam verfassten Text Einblick in die Praxis eines offenen Raumes und denken über die Bedingungen von institutioneller Strukturveränderung nach.

Überlegungen zur Begründung des *Freiraums*.

Eine Einführung der Direktorin des MK&G Tulga Beyerle

Städte stehen seit geraumer Zeit unter Stress: Zuzug, Migration, Verdichtung, Klimawandel und die daraus resultierende spürbare Erhitzung sind enorme Herausforderungen. Gleichzeitig laborieren Städte an den Konsequenzen eines neoliberalen Wirtschaftsdenkens nach Thatcher und Co.: Gentrifizierung, Vernachlässigung der Infrastruktur, Gated Communities, hohe Einkommensunterschiede, erschwerter Zugang zu weiterführender Bildung und vieles mehr. Zugegeben, gerade die zuletzt genannten Zustände beschreiben eher Städte im UK oder den USA, aber auch in unseren wohlhabenden Kommunen in der Mitte Europas ist ein konsumfreier Aufenthalt für eine mehrköpfige Familie kaum möglich. Dieser Stress, diese Spannungen, sind Gründe für die hier dargelegten Überlegungen zur Relevanz von Museen in der Zukunft und Auslöser für die Etablierung eines konsumfreien Raumes im Museum für Kunst und Gewerbe MK&G in Hamburg.

Abb. 1

Ansicht *Freiraum*, 06.09.2021

Foto: Henning Rogge



In der Tradition der modernen Volksaufklärung des 19. Jahrhunderts waren städtische Büchereien ehemals der Bildung vorbehalten. Heute definieren sie sich in vielen Städten – von den USA über Europa und weit darüber hinaus – als integrative, soziale Orte, als Orte der Begegnung und des Austausches, als sogenannte Dritte Orte jenseits von Arbeit und Zuhause. Dabei haben sie ihre zentralen Aufgaben, das zur Verfügung stellen von Information, die Möglichkeit zur (Weiter-) Bildung und Unterhaltung in Form von analogen oder digitalen Medien, keineswegs aufgegeben. Oder wie es meine direkte Nachbarin, die Direktorin der Bücherhallen in Hamburg Frauke Untiedt, mir gegenüber vor vier Jahren auf den Punkt brachte: „Früher blieben unsere Nutzer*innen knapp acht Minuten, um ein Buch zurückzubringen und ein neues auszuborgen. Heute verbringen sie acht Stunden bei uns, lesen, surfen im Internet, besuchen Deutschkurse, lernen gemeinsam oder üben Klavier.“

Im Gegensatz zu Museen sind es wirklich sehr unterschiedliche Mitglieder der Gesellschaft, die städtische Büchereien als einen ihnen zur Verfügung stehenden Ort begreifen und nutzen. Nicht alle diese Orte hatten die Chance sich von Grund auf so umfassend neu zu erfinden wie beispielsweise das Dokk 1 in Aarhus. Sehr viele unter ihnen aber sind dennoch gleichermaßen beeindruckend-lebendige und diverse Orte der Begegnung, des Lernens, des Austausches und tragen daher ganz zentral zum gesellschaftlichen Zusammenhalt bei. Alles Angebote, die das Netz vielleicht auch bieten könnte – wie wir auch in Zeiten der Pandemie gelernt haben –, aber nicht mit dem Mehrwert der Gemeinsamkeit und Begegnung, des konsumfreien Aufenthalts an einem angenehmen Ort. Außerdem ist ein freier WLAN-Zugang weiterhin nicht für alle Mitglieder der Gesellschaft selbstverständlich.

Museen hingegen verstehen sich als Orte des Originals, ausborgen kann man sich dort nichts. Sie leben davon, dass sie von der Achtsamkeit und dem Respekt aller für die Originale ausgehen können, dass ‚man‘ die ungeschriebenen Rituale der Nutzung des Ortes kennt. Schon die Öffnung in Richtung Digitalisierung war und ist keine einfache Aufgabe. Oft konnte man gar den Eindruck gewinnen, Museen oder besser ihre Leitungen hätten Angst durch die Digitalisierung könnte ihnen etwas genommen werden. Dabei hatten gerade die Kunstgewerbemuseen traditionell immer auch Sammlungen, oft Lehrmittelsammlungen genannt, die man sich ausborgen oder vor Ort in die Hand nehmen und kopieren konnte, die der Inspiration dienten. Erst mit Verlust dieser Funktion wurde dieser Typus Museum museal und verstaubte in Folge nicht nur einmal.

Museen, in diesem Falle Museen für angewandte Kunst, Kunstgewerbe oder auch Gestaltung, wurden im 19. Jahrhundert aus einer ganz ähnlichen Motivation wie die städtischen Büchereien gegründet. Als Bildungsinstitutionen sollten ihre Sammlungen als herausragende Vorbilder für konkrete Gestaltungsbedürfnisse

und -lösungen dienen und das Verständnis für moderne Gestaltung fördern. Diese ursprüngliche Aufgabe hat sich gewandelt. In der didaktischen und oft auch bevorzughenden Bildung über die gute Form sehen wir unsere Aufgabe nicht mehr, sondern vielmehr geht es meiner Ansicht nach darum, Besucher*innen in die Lage zu versetzen, an der Gestaltung der Welt teilzuhaben: Teilhabe in Form von Wissen und Verstehen oder auch Teilhabe in Form von aktiver Co-Gestaltung. Den *Freiraum* des MK&G kann man als einen solchen Ort verstehen.

Museen als System faszinieren mich, aber das System ist nicht mehr aktuell, es ist sogar, wie ich denke, auf Dauer nicht überlebensfähig. Dieses System, entwickelt im 19. Jahrhundert, erdacht zur Bildung und Inspiration, beauftragt von der bürgerlichen Gesellschaft zu sammeln, zu bewahren, zu forschen und zu vermitteln, ist aus der Zeit gefallen. Dennoch bin ich davon überzeugt, dass es sich lohnt all diese Dinge zu tun, und ich habe großen Respekt vor allen Mitarbeiter*innen in Museen, die sich mit ihrer Expertise und Leidenschaft stets bemühen, sowohl den grundlegenden Erwartungen des 19. Jahrhunderts wie vielen neuen Erwartungen des 20. und 21. Jahrhunderts gerecht zu werden. Diese Erwartungen beinhalten vor allem komplexe Aufgaben wie Partizipation, Inklusion, Dekolonialisierung, Diversität, Nachhaltigkeit. Außerdem wurden auch das Museum und seine Aufgaben in Zeiten der Globalisierung und des neoliberalen Wirtschaftsverständnisses selbst zur Ware gemacht, mit den damit einhergehenden Erwartungen an eine Währung des Tausches (Ausstellungen versus Einnahmen) und Erwartungen an Wachstum (mehr Ausstellungen, mehr Besucher*innen) und Effizienz (Digitalisierung ersetzt Erweiterung des Stellenplans). Nichts davon ist per se falsch, aber in Summe stehen wir vor einem nicht mehr zu bewältigenden Spagat der Erwartungen.

Inzwischen hat sich die Welt dramatisch geändert. Aus einer Krise sind viele Krisen geworden, andauernde Krisen, die nicht mehr aufzulösen sind. Natürlich könnten wir uns als Leiter*innen von Museen auf den Standpunkt zurückziehen, dass wir es weiterhin als erste und zentrale Aufgabe sehen, unserer Verantwortung für die Bewahrung und Vermittlung des Kulturguts nachzukommen und es damit gut sein lassen. Aber ich fürchte, dass wir dann mit einem getrübbten Blick die realen Herausforderungen der uns umgebenden Welt nicht scharf sehen können. Wir müssen uns mehr denn je fragen, welche Relevanz unsere Arbeit für ein modernes, diverses Publikum hat, oder anders gefragt — ob diese wunderbaren Orte voller Schönheit und Kultur von einer Mehrheit der unter Druck geratenen Gesellschaften überhaupt als ein möglicher Ort des Rückzuges und der Inspiration oder des Austausches wahrgenommen werden?

Museen für angewandte Kunst, konkret das MK&G in Hamburg, sind zauberhafte Orte (in diesem Fall an einem sehr herausfordernden Standort). Eine faszinierende Sammlung von über 600.000 Objekten, analog nur in einem Bruchteil

erfahrbar, digital immer umfassender zu nutzen, können im Idealfall Menschen zum Nachdenken darüber anregen, wie wir gemeinsam die Welt gestalten wollen. Aber das enthebt uns nicht der Aufgabe, unsere Relevanz als Museum – letztlich egal welchen Typus – zu hinterfragen. Die Konsequenz als MK&G gemeinsam mit unserem Publikum die Gestaltung der Welt zu hinterfragen und neu zu denken, ist unsere Vision. Das System Museum selbst neu zu denken eine Herausforderung der nächsten Jahre. Die Etablierung und Eröffnung des Freiraums, als konsumfreier Ort des Aufenthalts, des Arbeitens, der Pause, ein erster Schritt auf diesem Weg. Ohne den allseits gerne verwendeten Begriff des Outreach zu bemühen, entstand hier ein gemeinschaftlich genutzter Ort, der nach innen wie nach außen Wirkung entfaltet.

Wenn der Freiraum zur Porosität des Museums beiträgt, und so scheint es nach zwei Jahren Betrieb zu sein, dann haben wir einen ersten Schritt der Systemveränderung gesetzt. Wie sich das in Zukunft anfühlen wird, weiß man heute noch nicht.

Der Freiraum als kollektive Kompetenzüberschreitung.

Ein Feldbericht des kuratorischen Teams Nina Lucia Groß und Tilman Walther

Ängste am Eingang

Als wir im September 2020 den *Freiraum* eröffneten, war gerade eine gefühlte Corona-Pause. Es war ein warmer Frühherbst. Menschen hatten noch diese bunten Tücher als Mund- und Nasenschutz im Gesicht und das Corona-Virus schien Tischtennisball-groß zu sein, sodass man keine Angst haben musste sich anzustecken durch die Lücken links und rechts von der individuell gestalteten Maske. Durch die Hygieneregeln war es uns nicht möglich, die Eröffnung mit Sektempfang und kalten Platten zu feiern, wie normalerweise Eröffnungen im Museum begangen werden. Wir, also Nina Lucia Groß und Tilman Walther, stellten daher kleine Tüten mit Süßigkeiten aus dem Kiosk zusammen: Leckmuscheln, Popcorn, Saure Dinosaurier. Für jede*n Gäst*in eine eigene kleine Auswahl. Es hätte nicht besser kommen können, denn das Corona-Virus hatte der ersten musealen Machtgeste des Sektempfangs mit Canapés einen Riegel vorgeschoben. Das mussten wir also nicht tun, so ganz neu im Haus und dick eingepackt in die kollektive Sorge der Stammgäst*innen, dass sich das Haus mit dem freien Eintritt nun zum überdachten Bahnhofsvorplatz mit Kriminalität, Drogenumschlag und allgemeiner Kulturlosigkeit entwickeln könnte.

Dazu muss man vielleicht die Situation um das Museum für Kunst und Gewerbe kurz erläutern: Das Museum befindet sich direkt neben dem Hamburger Hauptbahnhof. Wir waren zwar zuerst da, aber die Stadt ist um uns herum

gewachsen und mit ihr ein dicker, grauer, wilhelminischer Klotz, als hätte Bismarck ihn direkt aus dem deutschen Urgestein geschlagen. Ein lautes, chaotisches Tauben-
nest, ein Brötchengeschäft mit Gleisen dran, eine überdimensionale Schoko-
ladenwerbung voller Fußballfans. Von dort aus kann man fast in die ganze Welt
reisen. Der direkte Bahnhofsvorplatz ist, wie in großen Städten so oft, wirklich ein
Platz für großes Elend, Beschaffungskriminalität und schwere Armut. Menschen
kommen in die Stadt, weil sie vielleicht irgendeine individuelle Hoffnung in ihr
sehen und bleiben dann da, keine zwanzig Meter hinter dem Bahnsteig, weil sie aus
diversen Gründen in der deutschen Verkettung von ‚Kein Wohnsitz — Keine Arbeit‘
gelandet sind. Die Angst kam also nicht von irgendwo, sondern bildete eine gese-
hene, gefühlte und unverstandene Realität ab, die sich direkt vor den Eingangstüren
des Museums auführte. Wir formulierten Regeln für den *Freiraum*, denn diese
Erfahrung konnten wir in vergangenen Projekten machen: Ein Raum ohne Regeln
führt schnell zur Herrschaft der Starken und Lauten. Zusammenfassend sagen
diese Regeln: Willkommen sind alle, die sich so verhalten, dass es anderen auch
noch möglich ist, einen Teil des Raumes für sich in Anspruch zu nehmen. Will-
kommen sind alle, denen die anderen nicht egal sind. Der Freiraum ist zuallererst
ein solidarischer — und dann erst in zweiter Linie ein freier Raum. Die Kontakt-
und Beratungsstelle Drob Inn betreut in der direkten Nachbar*innenschaft die
Menschen in Drogenabhängigkeiten, also ließen wir uns von den Kolleg*innen vor
Ort beraten, um mit Hilfe ihrer Expertise unsere Ängste und Befürchtungen zu
beleuchten. Diese gaben uns eine verhaltene Entwarnung. Die Schwelle der herr-
schaftlichen Eingangstür des Museums, die von uniformierten Aufsichten bewacht
wird, war und ist, ob mit Eintritt oder ohne, eine gigantische Hürde für viele
Menschen, ob mit Drogenerfahrung oder ohne. Gut und schlecht so weit, wie so
viele in der alltäglichen Arbeit mit Institutionen und ihren Möglichkeiten. Wir
waren uns einig, dass wir auch die Gäst*innen des Drob Inn im Freiraum begrüßen
werden, wenn sie, das war eine Ergänzung der Mitarbeiter*innen des Drob Inn, voll-
ständig gekleidet und ansprechbar sind. Uns war aber auch klar, dass wir, als Kultur-
arbeiter*innen, nicht die Kapazitäten, Kraft und Ausbildung haben, um Menschen
psycho-sozial zu betreuen.

Einen Raum für Unbekannt

Dennoch war und ist es unsere Aufgabe mit dem *Freiraum*, das Museum hin zur
Gesellschaft bzw. zu einer unbekanntenen Summe an Gesellschaften zu öffnen. Wer
damit gemeint sein könnte oder ist, ist interpretationsoffen und lässt sich bis heute
nur un abgeschlossen formulieren. Gemeinsam mit dem Architektur- und Design-
kollektiv Constructlab entwickelten wir, auch mit Hilfe einer Reihe von Workshops
und Expert*innenbefragungen, eine basale Grundausstattung des Raums: Möbel,

von denen wir uns vorstellten, dass sie einladend, freundlich, multifunktional und gleichermaßen neutral wie aktiv gesetzt erscheinen können. Wir alle hatten eine ungefähre Vorstellung von solch einem Raum, merkten in den Gesprächen mit Externen aber schnell, dass diese Vorstellung keine Universalie war, sondern das Ergebnis einer ähnlichen Sozialisations- und Designgeschichte, deren Wohlfühlfaktor für Außenstehende ebenso in eine ablehnende Hermetik kippen kann, ohne dass wir es jemals merken würden. Das Mobiliar des *Freiraums* ist also mehr als Vorschlag und konstanter Testlauf zu verstehen, denn als feste Instanz. Wir haben einen Vorschlag gemacht, der uns sinnvoll erschien, mit dem Wissen, dass wir ihn eventuell über die Zeit revidieren müssen. Gute Gestaltung (was auch immer das individuell und kollektiv bedeuten mag) ist eine Sache, aber leere Räume und verwaiste Möbel können noch so durchdacht sein und bleiben dennoch kalt und leer, wenn niemand sie nutzt und vor allem, wenn es niemanden gibt, der zwischen dem Materialhaufen eine Stimme und ein Ohr sein kann. Der Raum steht und fällt mit unseren Gäst*innen und den Gastgebenden. Menschen haben ein gewisses magnetisches Anziehungsfeld und ohne Beispielpersonen, die den Raum nutzen, darin atmen, sprechen, lachen und Kratzer in die Tische machen, bleibt der Raum leer. Da wir beide aus der bildenden Kunst kommen und die lähmende Leere des White Cubes als Schreckgespenst verinnerlicht haben, war uns diese magnetische Besonderheit von Menschen im dreidimensionalen Raum sehr bewusst. Aber Vorsicht: ein leerer Raum kann genauso abschreckend sein wie ein Raum voller Personen einer homogenen Gruppe.

Unsere erste, wichtigste und andauernde Aufgabe war und ist es, Einladungen auszusprechen: ‚Kommt vorbei!‘ Das sagen wir auf zig unterschiedliche Arten und Weisen, in diversen Sprachen und Dialekten; aufmunternd, herzlich, vorsichtig; zwischen Tür und Angel, auf dem Plenum, im Garten anderer stehend. ‚Wenn ihr mögt,‘ fügen wir hinzu und meinen damit auch ‚Wenn der Raum euch nützlich sein kann.‘ Unser Angebot schließlich ist genauso beliebig wie es spezifisch ist – und damit für manches genau richtig, für anderes mangelhaft. Wir bieten Platz, praktische Verlässlichkeit und inhaltliche Mobilität, wir können etwas Sicherheit abgeben und Sichtbarkeit für Anliegen und Bilder ausleihen. Wir tun das, indem wir Gruppen einladen, mit uns gemeinsam den Freiraum temporär zu gestalten und zu füllen – mit Installationen und Präsentationen, Vorträgen, Workshops oder informellen Treffen; unsere infrastrukturellen Privilegien (über Drittmittel gesicherte Material- und Honorarbudgets, technische Ausstattung und ein unterstützendes Team) und unsere eigene kuratorische Expertise und die Bereitschaft, diese zu teilen und zu erweitern, ermöglichen es, Themen der Stadtgesellschaft, des städtischen Aktivismus und der Soziokultur repräsentativ zu verhandeln, die öffentliche Autorität des Museums verleiht den mit uns kooperierenden Gruppen

außerdem zuweilen einen gewissen Legitimationsanschub — so konnte z. B. unsere Zusammenarbeit mit der Initiative Dessauer Ufer einen verstärkt öffentlich geführten Diskurs zur Geschichte von NS-Zwangsarbeit in Hamburg amplifizieren. Doch auch abseits von öffentlichen Veranstaltungen bietet die infrastrukturelle Verlässlichkeit des Raumes Möglichkeiten: Gruppen verabreden sich regelmäßig wie spontan im *Freiraum*, so zum Beispiel Creative Writing Groups, Planungsgruppen für den Hamburger Schulbau, Kreativangebote für Neu-Hamburgerinnen, Zeichentreffs, Uni-Seminare, Senior*innen-Gruppen oder zivilgesellschaftliche Initiativen, die ihre Plena und Planungstreffen bei uns abhalten. Das alles kann der *Freiraum* ganz gut, vieles andere können andere Räume sehr viel besser — der Spielplatz, der Vorgarten, der Innenhof, das Freibad, die Bushaltestelle, der Bauwagenplatz, die Bücherei, das Kaffeehaus, die Eckkneipe, das Gemeindezentrum, das Stadtteilarchiv, der Kiosk, der Skatepark, das Wohnprojekt, der Elbstrand: von all diesen Orten haben wir versucht, zu lernen, ohne sie zu imitieren. Wie stellen sie Gemeinschaft her, für wen schaffen sie Platz? Sie alle sind Orte der Beziehungen; sie sind Schauplatz von Nachbar*innen- und Freund*innenschaften, heimeliges Milieu von Kollektiven, Gruppen und Interessensgemeinschaften und selbst als Ort Teil einer Verflechtung an Beziehungen, Bekannt- und Verwandtschaften.

Wesentliche Anregungen für die Konzeption des Freiraums fanden wir in den Überlegungen der politischen Autorin Bini Adamczak. Ihr Buch *Beziehungsweise Revolution* von 2017 hat uns sehr geholfen. Darin stellt sie die beziehungstheoretische Perspektive vor, die davon ausgeht, dass Handlungsmacht nicht durch einzelne Akteur*innen entsteht, sondern aus Verbindungen hervorgeht. An zentraler Stelle schreibt Adamczak: „Beziehungstheoretisch verschiebt sich die Frage nach dem Kern der Identität — als wirkliches Wesen oder ideologischer Schleier — zu jener danach, aus welchen Beziehungen sie als Effekt hervorgeht, das bedeutet auch, auf welches spezifische und spezifisch unbefriedigte Begehren sie eine Antwort darstellt.“ (ADAMCZAK 2017: 252–253)

Wir sind also, wen wir kennen; wir sind, wem und was wir uns verbunden fühlen — und so ist auch der *Freiraum* die Summe der Beziehungen und Verbindungen, die in ihm gelebt, auf die Probe gestellt und neu geknüpft werden. Wir als Gastgebende und Einladende sind dann vielleicht so etwas wie Kuppler*innen, die aber niemals ganz unbeteiligt bleiben. Der Freiraum ist nicht nur die Summe, sondern auch die Differenz der Beziehungen, die Schnittstellen und Reste, das Unvereinbare und die offenen Enden. Adamczak schreibt: „Es geht darum, eine doppelte Idee zurückzuweisen, die Idee des Einzelnen und die Idee des Ganzen [...] Es geht darum, Kollektivität nicht zu dem ‚Kollektiv‘ zu essenzialisieren, das wie ‚die Partei‘ zum Subjekt wird — und mit einer einzelnen Stimme spricht: von einer Grenze umrandet, vom nächsten Kollektiv getrennt. Nicht um den Punkt geht es also und

nicht um den Kreis, sondern um Linien, Knoten oder Schlaufen: Verbindungen.“
(ADAMCZAK 2017: 256)

Unschärfe Grenzen

Auch das Museum ist ein Beziehungsnetz. Das MK&G ist in unterschiedlichen Sammlungsbereichen organisiert, verbunden und durchzogen von den sogenannten Querschnittsabteilungen: Bildung & Vermittlung, Digitale Strategie, Kommunikation, Provenienzforschung, Technischer Dienst u.v.m. Auch wenn wir das Programm des Freiraums autonom gestalten, verstehen wir uns gerne als Teil des Querschnitts – durch und mit allen Sammlungen und Teams und Strukturen verflochten. Neben uns beiden, der kuratorischen Leitung, arbeitet im *Freiraum* ein Team von fünf Gastgeber*innen, ein*e studentische Mitarbeiter*in und mehrere freie Springer*innen, sollten Corona, Krankheit oder Familienangelegenheiten den Raum vakant machen. Das Denken und Arbeiten in Abteilungen, mit kurzen und längeren Dienstwegen mussten wir erst lernen. Für uns beide hieß kuratorische Arbeit vor dem Museum vor allem: in Nächten, auf Leitern, in Kofferräumen, vollgehängt mit Werkzeug und in Baumärkten zu wirken, alles selbst zu machen und sich irgendwie durchzuwursteln. Ein Museum allerdings ist, wie eine Behörde, ein großes Freibad oder eine Partei, ein arbeitsteilig organisierter Apparat innerhalb des nächst größeren, arbeitsteilig organisierten Apparats, der Stadt. Dem Museum – und seinen Abteilungen – kommt dabei innerhalb des Funktionsnetzwerkes der Stadt historisch wie gegenwärtig die Aufgabe zu, Sammlungen und ihre Sachwerte zu bewahren, kulturelle Bildungsangebote zu machen – und damit schließlich, so sagen wir: Geschichte zu definieren und somit die Zukunft vorzuformulieren. Besonders der Punkt der Geschichtsdefinition war und ist ein neuralgischer Punkt im Gewebe bürgerlichen Machterhalts, fällt aber in der Diskussion um Sammlungsschutz und Ausstellungsdidaktik oftmals vom Tisch. Wahrheit, so nennt man diejenige Erzählung, auf die sich die Mehrheit der Sprechenden einer spezifischen Gesellschaft demokratisch oder mit Gewalt geeinigt hat, weil es für sie vorteilhaft ist, an ebendiese zu glauben. Wir folgen hier dem von Richard Rorty vorgeschlagenen Wahrheitsbegriff und verwenden diesen nicht als Argument gegen diese Wahrheit, sondern um die Kontextabhängigkeit jedweder gesellschaftlichen Geschichtserzählung aufzuzeigen (siehe RORTY: 1992: 134ff). Die Geschichte wird von ihren Sprecher*innen reproduziert und im Anschluss werden von ihr Vorstellungen von Glück, Rechtmäßigkeit, Besitzverhältnissen und die Verteilung von Gütern, kurz: die materielle und ideelle Zukunft abgeleitet. Die Frage ist also: Wer hat wo die Möglichkeit an dieser Geschichtsdefinition zu partizipieren und was können Orte sein, wo dies geschieht? So wie wir in der Gestaltungsphase des *Freiraums* gemeinsam mit Constructlab nicht aus den Fußstapfen unserer geteilten

Designgeschichte und dem Empfinden von Gemütlichkeit und der folgerichtigen Form alleine hinaustreten konnten, so kann der Bruch mit der Reproduktion von bürgerlichem Machtwissen nicht allein aus der Position bürgerlichen Machtwissens, also aus dem Museum heraus gemacht werden: Es braucht die Expertise, also die Wahrheiten, von außen und es braucht Strukturen, in denen andere Geschichtserzählungen und ihre Metaphern strukturell der akademischen Erzählung wertschätzend und ernstnehmend gegenüber- und beigestellt werden können. Diese Strukturen versuchen wir mit dem Freiraum zu schaffen und damit andere Expertisen ins Museum mit einzubinden. Als Erzählungen, die zwar noch nicht wahr aber wahrscheinlich richtig sind, und für deren Aufnahme in die geteilten Erzählungen über die Welt wir uns als Museum stark machen wollen, indem wir durch unsere Möglichkeit zur Aufmerksamkeitsproduktion beim Publikum dafür Überzeugungsarbeit leisten. Wie aber müssen solche Strukturen aussehen und wie können wir Inhalte von außen sinnvoll verarbeiten, ohne dass sich ein konstantes Gefühl der Überforderung in Abwehrreaktionen kulminiert?

Der nach Außen gerichtete Leistungsbereich und die Form der Wahrheitsreproduktion eines Museums sind die Ausstellungen. Die Herstellung von Ausstellungen ist bestimmten Regeln unterworfen, damit sie arbeitsteilig erfolgen kann. Das ist in der Reproduktionslogik des Ausstellungsmachens sinnvoll, bedeutet allerdings auch, dass nur diejenigen Personengruppen am Ausstellungsmachen partizipieren können, die diese Regeln kennen und die notwendigen finanziellen, zeitlichen und sprachlichen Kapazitäten haben. Das bedeutet: Menschen, die Leihverträge lesen oder schreiben können und die einen Zukunftshorizont und Wartemöglichkeiten für zwei bis drei Jahre haben. Und hier kommen wir oftmals an ein Dead End in der Arbeit an Strukturveränderungen im Museum. All diese Regeln und Strukturen machen offensichtlich Sinn. Sie schaffen Planungssicherheit, geben Räume für Drittmittelakquise, ermöglichen konservatorische Vorbereitungen und den Aufbau eines Vermittlungsprogrammes, und: Sie sorgen dafür, dass wir immer wieder da landen, wo wir angefangen haben. Nicht die Einzelperson in einer Flaschenhalsposition steht antagonistisch zum Bruch mit dem bürgerlichen Machtwissen (die gibt es natürlich auch), sondern die arbeitsteilige Struktur und ihre Grundbedingungen. Ausgestattet mit beschränkten Kompetenzen können alle Abteilungen des Hauses einen Strukturwandel begrüßen, und ihn doch nicht herbeiführen, da die eigenen Kompetenzen nicht ausreichend sind, um bestimmte Zugangs- und Arbeitsregeln zu ignorieren. Wir arbeiten in einem kollektiven Gefühl, dass uns die Hände gebunden sind und uns sind die Hände gebunden. Das Museum ist ein Mauerwerk: Jeder Stein hat einen spezifischen Raum und hält durch Reibung und Formschlüssigkeit auch die anderen an ihrem Platz. Ein Mauerwerk hält den Wind ab, den Regen, die Geräusche der Straße und wenn man eine Öffnung hinein-

schneiden möchte, dann muss man einen Sturz hinzufügen, damit die oberen Steine nicht nach unten in die Öffnung fallen. Strukturen reproduzieren sich selbst und Veränderungen gehen in jede Richtung. Wir selbst merken manchmal überrascht, wie wir bei unkonkreten Anfragen zittrig nach den passenden Formularen greifen. Der *Freiraum* kann zu einer Entspannung des Gesamtgefüges führen, genauso, wie das Gesamtgefüge zu einer Anspannung des *Freiraums* führen kann.

Ein Strukturwandel, der Porositäten schafft, in die sich Inhalte, Geschichten und Geschichte außerhalb des bürgerlichen Machtwissens festsetzen können, beginnt also mit einem Klima der ansteckenden kollektiven Kompetenzüberschreitung. Wir lehnen uns so lange aus dem Fenster, bis das feste Wandgefüge auseinanderbröseln und wir erkennen, dass auch ein loser Haufen Steine nicht nur Trümmer, sondern auch verbindlicher Zusammenhang sein kann. Diesmal aber als durchlässiger Lebensraum. Um überhaupt zur Ermöglichung einer kollektiven Kompetenzüberschreitung zu gelangen, braucht es ein solidarisches Arbeitsgefüge, in dem die jeweils anderen die Aufgaben aller Bereiche zumindest grundlegend kennen und verstehen. Nicht weil sie diese Arbeit selbst machen sollen, sondern um Sorgen, spezifische Workloads, Arbeitsweisen aber auch Repressionsängste und das Rudern um Stellenfristen zu kennen und zu verstehen. Das lässt sich wahrscheinlich eher nicht über Workshops und Labformate regeln, sondern bedarf viel Lauf- und Redearbeit. Die Menschen im Museum, Gäste wie Mitarbeiter*innen sind ja nicht bloße Funktionsträger*innen, sondern kulminierte Hobbyhaufen, Kinder, Eltern, Angehörige. Das gegenseitige Wissen darüber, macht das gemeinsame Sich-aus-dem-Fenster-Lehnen einfacher. Wir arbeiten daran, laufen uns die Füße wund, schütteln Hände, springen ein. So lange bleibt der *Freiraum* eine provisorische Knautschzone. Eine Zone des Austauschs und der Möglichkeit, im Dissens zu crashen, ohne dabei ernsthaft verletzt zu werden. In der Hoffnung, dass jede Person, die den Aufprall unbeschadet überstanden hat, von nun an Agent*in der infektiösen Kompetenzüberschreitung wird.

ADAMCZAK, BINI. *Beziehungsweise Revolution, 1917, 1968 und kommende*. Berlin 2017.

DOKK1. <https://dokk1.dk/english>, 30.07.2023.

RORTY, RICHARD. *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt am Main 1992.

Tulga Beyerle. Nach ihrer Tischlerinnenlehre mit Gesellenprüfung studierte sie Industrial Design in Wien an der Universität für angewandte Kunst. 2006 gründete sie mit Lilli Hollein und Thomas Geisler die Vienna Design Week. Von 2001 bis 2013 war sie freie Design-Kuratorin für Ausstellungsprojekte in ganz Europa. Beyerle war von 2014 bis 2018 Direktorin des Kunstgewerbemuseums Dresden. Seit 12/2018 leitet sie als Direktorin das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

Nina Lucia Groß ist als Kunsthistorikerin und Kuratorin in diversen Zusammenhängen tätig und beschäftigt sich dabei mit der Sozio- und Kulturgeschichte von Architektur, Kunst, Popkultur und privaten wie öffentlichen Sammlungen.

Tilman Walther ist als Künstler und Kurator tätig und schreibt und spricht zu Partizipation und Inklusion in musealer Kulturproduktion und zu Geschichts- und Opfernarrationen der frühen BRD.

Beide arbeiten zusammen als kuratorische Leitung des *Freiraums* im Museum für Kunst & Gewerbe. Gemeinsam mit ihrem Team konzipieren, kuratieren und begleiten Nina Lucia Groß und Tilman Walther ein Veranstaltungs- und Diskursprogramm zur politischen und kulturellen Bildung im *Freiraum*. Im Mittelpunkt stehen dabei Fragen der Mitgestaltung: (Mit)Gestaltung von Zusammenleben, Geschichtsschreibung und gemeinsamer Gegenwart, Stadtraum, Konflikt und Kooperation.

<https://www.mkg-hamburg.de/freiraum> / @mkgfreiraum

Durch Wände bohren. Vermittlung und Mitgestaltung von Transformationsprozessen in institutionellen Ausstellungsräumen

Constructlab / Mascha Fehse und Licia Soldavini

Constructlab ist ein transnationales Netzwerk freier Praktiker*innen aus gestalterischen Disziplinen. Ihre Arbeit richtet sich an Gemeinschaften, insbesondere durch design-build Ansätze, und manifestiert sich in kontextspezifischen Zusammenschlüssen, um gestalterische Projekte für öffentliche und gemeinschaftsstiftende Auftraggeber*innen oder selbstinitiiert zu planen und zu realisieren.

In den letzten zehn Jahren hat sich die Art der Aufträge, die von Museen und kulturellen Einrichtungen an Constructlab vergeben werden, stark verändert. Ursprünglich war die Zusammenarbeit durch das Interesse motiviert, sozial engagierte räumliche Praktiken in einem institutionellen Gefäß zu präsentieren und zu archivieren, in dem Versuch solche Praktiken als soziale Architektur oder als engagierte Kunst zu systematisieren. Angesichts der zeitgenössischen Herausforderungen auf Grund der zunehmend dramatischen sozialen und ökologischen Krise hat sich im Laufe der Jahre diese Anforderung verschoben, hin zu einem Wunsch nach direkter Beteiligung an öffentlichen Diskursen und der Mitgestaltung der Umwelt im Allgemeinen und der direkten Umgebungen im Speziellen.

Mit der öffentlichen Forderung nach mehr Transparenz und einer engagierteren Reflexion ihrer Rolle, die unter anderem von feministischen und dekolonialen Aktivist*innen erhoben wurde, haben viele öffentliche Institutionen ihre isolierte und privilegierte Position in Frage gestellt und nach Strategien gesucht, um vernetzte Synergien zu schaffen, die unser soziales und öffentliches Leben beeinflussen

(z.B. Archiv und Museum, Bibliothek und Anlaufstelle für marginalisierte Gruppen zugleich). Hier waren Constructlab und andere gefordert, vermittelnd einzugreifen und ihre Strategien und Werkzeuge zur Verfügung zu stellen, um Institutionen in ihrer neuen Rolle als Akteur*innen des Wandels zu unterstützen.

Diese Verschiebung spiegelt auch unser Bestreben wider, die Praxis von Constructlab erfahrbar und vermittelbar zu machen, durch die Museumswände zu bohren, ihr transformatives Potenzial in den Dienst bestehender Angelegenheiten zu stellen. Auf diese Weise können die Ressourcen, die für dieses Bestreben zur Verfügung gestellt werden, durch direkte Interventionen indirekt vom Museumsraum in die Stadt übertragen werden, während die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks einen gewissen Handlungsspielraum im Stadtraum garantiert.

Die Zusammenarbeit von Constructlab mit dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G) lässt sich in einer Genealogie von Projekten einschreiben, die die Schwellen von Kulturinstitutionen beobachteten und neu interpretierten, in dem Versuch, sie porös zu machen. Wir konzentrieren uns dabei auf das Projekt *ARGE Unmittelbare Nachbarschaft* (2019), während an anderer Stelle in diesem Band die anschließende und teilweise darauf aufbauende Zusammenarbeit in dem Projekt *Freiraum* (2020) ausführlicher dargestellt wird (siehe: Tulga Beyerle, Nina Lucia Groß, Tilman Walther in diesem Band). Beide Projekte waren und sind symbolische Schritte, mit denen sich das MK&G in den urbanen Diskurs Hamburgs einbringt und die Stadtgesellschaft in seine Hallen einlädt.

Die Arbeit von Constructlab ist gekennzeichnet durch eine Skepsis gegenüber vorgefertigten Lösungen und Werkzeugen, die sich vor allem in spezifischen sozialen und räumlichen Kontexten meistens als unterkomplex und unangemessen erweisen. Stattdessen wird das Handeln von forschenden Grundsätzen der Materialität, der Undisziplinarität und der Togetherness geleitet.

Materialität – Binaritäten werden bei der Betrachtung der neuen Projekte vermieden. Stattdessen werden zentral, peripher, natürlich, kulturell, sicher, gefährlich, gesund, krank zu relationalen Begriffen, die die wahrgenommenen Gebiete und ihre vielen Schichten beschreiben. Die Präsenz vor Ort, oder Verkörperung, ermöglicht es, diese Gebiete in ihrer Tiefe zu verstehen und auf die lokalen Realitäten zu reagieren, anstatt generalisierende, kategorische Hypothesen auf einen Ort zu projizieren.

Un-Disziplinarität ist der Schlüssel zu einer umfassenden Kenntnis eines Gebiets. Kulturelle Institutionen reproduzieren in ihren Organisations-, Präsentations- und Archivierungsformen oft die Logik von Wettbewerb, Klassen- und Geschlechterdiskriminierung und Rassismus. Um diese Logik zu überwinden, wird die Definition des Expert*innenbegriffs auf diejenigen erweitert, die in einem Gebiet leben, es nutzen und verändern. Sie alle bringen ein spezifisches Wissen und

Vokabular mit, ob durch akademische Ausbildung oder auf alltäglichen Erfahrungen beruhend. Als kontextuelle Arbeitsgemeinschaft positioniert sich Constructlab hier als Vermittlerin und Übersetzerin zwischen den beteiligten menschlichen und nicht-menschlichen Agent*innen, den räumlichen Kontexten und den Nutzungsszenarien.

Togetherness — Diese Übersetzungsarbeit impliziert die Notwendigkeit, einen physischen und sozialen Raum zu schaffen, der Begegnung und Dialog zwischen allen Beteiligten ermöglicht. Wir verstehen Constructlab als eine Praxis der Fürsorge, der Übernahme von Verantwortung für einen kurzen oder längeren Zeitraum, für einen Ort, in dem Begegnungen entstehen. Wir sind uns bewusst, dass die Raumproduktion mit sozialer Bedeutung behaftet ist und Machtverhältnisse, interne Widersprüche und zugrunde liegende Ideologien beinhaltet. Togetherness ist ein Versuch, diese durch Relationalität sichtbar zu machen, um eine autonome, kritische, radikale, gemeinschaftliche Erzählung zu schaffen.

Gemeinsam mit Partner*innen vor Ort und geleitet von dem gesammelten Wissen schaffen wir Raum für Experimente, indem wir uns in kleinen Schritten bewegen, improvisieren, Prototypen entwickeln, wiederholen, anpassen und mit anderen vor Ort austauschen. Unser Arbeitsprozess ist anpassungsfähig und trägt das Risiko, Fehler zu machen, in sich. Jeder Schritt ist ein nüchterner und gleichzeitig ehrgeiziger Versuch, mit Ungewissheit umzugehen.

Die verschiedenen Mitglieder des Constructlab-Netzwerks haben an einer Vielzahl von Projekten für unterschiedliche Auftraggeber*innen in verschiedenen europäischen Ländern gearbeitet und dabei die oben genannten Prinzipien Materialität, Undisziplinarität und Togetherness eher langsam entdeckt als von vornherein angewendet. Bevor wir auf die Zusammenarbeit mit dem MK&G zu sprechen kommen, möchten wir kurz auf drei Projekte eingehen, die emblematisch für diese Suche nach sinnstiftender Repräsentation und Aktion stehen, die die Entwicklung von Constructlab begleitet hat, vor allem aber für die Verschiebung der Rolle der Institution vom Container zur Akteurin.

Die Ausstellung *Cittadellarte — Sharing Transformation* (Kunsthhaus Graz, 29.09.2012–20.01.2013) im Rahmen des Festivals steirischer herbst 2012 untersuchte, inspiriert von den Werken Michelangelo Pistolettos, das Ideal der partizipativen Arbeit im Bereich der Kunst als soziale Intervention. Präsentiert wurden Projekte von Künstler*innen und Kollektiven, die versuchen, durch Kultur subversive, offene und nachhaltige Modelle zu schaffen. Für die aktive Szenografie der Ausstellung entwickelte Constructlab die Kunststadt, eine kompakte Version von Graz als Ort der Produktion und Reproduktion, des Austauschs und der Erholung: ein Markt, ein Platz, eine Fabrik, ... die die Werke der eingeladenen Künstler*innen, Workshops und Diskussionen beherbergen konnten. Die Entscheidung, standardisierte Holz-

bretter zu verwenden und diese so intakt wie möglich zu lassen, ermöglichte es, das Bühnenbild nach dem Ende der Ausstellung als flexible, wiederverwertbare materielle Ressource zu Partner*innen in der Stadt zu transportieren, um urbane Transformationsprozesse zu unterstützen.

Die Ausstellung *Museum of Arte Útil* (Van Abbe Museum, 07.12.2013–30.03. 2014) wurde von der Künstlerin Tania Bruguera initiiert.

The sense of Arte Útil (grob aus dem Spanischen in nützliche Kunst übersetzbar) is to imagine, create, develop and implement something that, produced in artistic practice, offers the people a clearly beneficial result. (BRUGUERA 2012)

Die Szenografie für diese Ausstellung, von Constructlab in Zusammenarbeit mit dem Künstlerduo Bureaux d'Études und dem Designbüro Collective Works entwickelt, spiegelte den Wunsch des Museums, selbst nützlich zu werden. *Social Power Plant* ist eine räumliche Intervention, die die performative Struktur der Ausstellung unterstützt. Dieses interaktive Set-Design ermöglicht es Künstler*innen, Publikum und lokalen Praktiker*innen, die präsentierten Fallstudien zu aktivieren, zu diskutieren und mit der Zeit zu erweitern. Auch hier ermöglichten Design und Handhabung der Materialien die Wiederverwendung von Baumaterialien durch lokale Initiativen in Eindhoven.

Cittadellarte–Sharing Transformation und *Museum of Arte Útil* sind unserer Meinung nach Beispiele für zwei Tendenzen, die sich nicht unbedingt widersprechen: die Musealisierung sozial engagierter Praktiken und die transformative Kapazität dieser Praktiken innerhalb und außerhalb des Museums. In Graz reflektieren die Ausstellung und ihre Szenografie die Beziehung zwischen Innen und Außen: Wie kann die Stadt in Peter Cooks riesige jellybean eingeladen werden und welche Spuren kann sie hinterlassen? Wie kann die Ausstellung urbane Transformationen unterstützen? In Eindhoven lädt die performative Baustelle von Constructlab dazu ein, die Normen der Institution in Frage zu stellen und sich ihre Räume anzueignen – anekdotisch wurde uns erzählt, dass vor Constructlab nur die Königin der Niederlande in den Hallen des Museums speisen durfte. Beide Institutionen haben das Zusammentreffen lokaler und internationaler Initiativen ermöglicht, die schmutzige Nutzung ihrer Räume erlaubt und die Wiederverwendung der Szenografie durch nicht-institutionelle städtische Initiativen gefördert. Das dritte Projekt, das wir vorstellen möchten, markiert eine Veränderung des Auftrags, eine radikale, wie wir meinen: Die Institution Museum stellt nicht mehr nur aus, sie exponiert sich, sie überschreitet ihre Grenzen, um aktiv an der Veränderung der Stadt teilzunehmen.

Die Initiative *Nachbarschaften 2025* (Kunsthaus Dresden, 2018–2019) entwickelte gemeinsam mit der Stadtgesellschaft und Expert*innen für Kultur und Alltag in Dresden Visionen und Formate für eine pan-europäische Kulturarbeit. Der gemein-

same Vorschlag von dem Kunsthaus Dresden und Constructlab, ergänzt durch lokale Partnerschaften, war Teil der Bewerbung Dresdens als Kulturhauptstadt Europas 2025. In einer Reihe von Workshops, die mit der Direktorin des Kunsthauses Dresden Christiane Mennicke-Schwarz und den Kurator*innen Cornelia Mothes und Robert Thiele konzipiert und durchgeführt wurden und an denen insgesamt 120 Expert*innen aus der Dresdner Kunst, Alltagskultur und Wissenschaft teilnahmen, wurden Visionen und Antworten auf wichtige Veränderungen in der europäischen Kultur und Gesellschaft entwickelt. So führte die Untersuchung der ökologischen Interaktion zwischen Neophyten und endemischen Arten zur Schaffung eines Kunstgartens; ein Manifest für die nachhaltige Organisation von Kulturveranstaltungen wurde in Zusammenarbeit mit dem Technikmuseum und lokalen Akteuren der Kreislaufwirtschaft entwickelt; verschiedene Versuche, bildende Kunst, Popmusik und Oper außerhalb institutioneller Mauern zu präsentieren, führten uns zu Plattenbauten, Dorfplätzen und Stadien. Ziel des Projekts war es nicht, ein neues Publikum zu finden, sondern mit unterstützenden Alternativen auf lokale Ereignisse zu reagieren, die eine sich entwickelnde Zivilgesellschaft herausfordern, wie der Aufstieg der extremen Rechten und der Pegida-Bewegung. Die Ergebnisse des Prozesses, der Anfang 2018 begann, wurden in einer Ausstellung mit Modellen und künstlerischen Arbeiten in 2019 präsentiert. *Nachbarschaften 2025* zeigt die Bereitschaft der Institution Museum, Sprachrohr eines Veränderungswillens zu sein, die sich nicht auf einen Diskurs beschränkt, sondern aktiv am sozialen Wandel der Umgebung teilnimmt und auf die gesellschaftspolitische Situation reagiert. Eine Überlegung und ein Wille, die sich in der Zusammenarbeit zwischen Constructlab und MK&G ebenfalls manifestieren.

ARGE Unmittelbare Nachbarschaft

Das MK&G kooperierte mit ConstructLab, um sich als *Arbeitsgemeinschaft Unmittelbare Nachbarschaft* auf konstruktive und prozessorientierte Weise seiner nächsten Nachbarschaft zu widmen und sich damit über eine für den Kontext spezifisch entwickelte, inklusive Arbeitsweise gemeinsamen Bildern und Gestaltungsvisionen aller beteiligten Akteur*innen anzunähern. Für Constructlab taten sich in diesem Projekt zusammen: Johanna Padge für die Kuration und das Programm, Felix Egle für das Mapping und die grafische Gestaltung, Licia Soldavini für die Mediation, Mascha Fehse für Textarbeit und Konzeption und Alexander Römer für Koordination und Konzeption.

Der Prozess beinhaltete Untersuchungen, Objekte und Interventionen, die auf eine komplexe Entwicklung abzielten. Die unmittelbare Umgebung des MK&G in Hamburg St. Georg besteht aus sehr fragmentierten Räumen, einer enormen Verkehrsinfrastruktur mit dem anliegenden Haupt- und Zentralomnibusbahnhof,



Abb. 1

Seilspringen auf dem Carl-Legien-Platz: das zeit=festival von Studierenden der HfbK Hamburg erprobte über einen Zeitraum von vier Tagen verschiedene Nutzungen und Angebote rund um Menstruation, sportliche Betätigung und kostenloses Kulturprogramm in den Parkflächen zwischen MK&G und Drob Inn. Foto: Klasse Karga, sportliches Programm: Sebastian Tuchnitz, Dennise Salinas Vazquez, Jia Kim, Peiyi Zhang

diversen öffentlichen Institutionen und dem Drob Inn, einer Kontakt- und Beratungsstelle der Jugendhilfe e.V., mit integriertem Drogenkonsumraum für erwachsene Konsument*innen. Zwischen dem MK&G und dem Drob Inn liegen eine vierspurige Straße, der kleine August-Bebel-Park und ein Platz, auf dem sich große Teile der Hamburger Drogenszene versammeln, die das Drob Inn bewusst anzieht.

Sichtweisen auf den an das MK&G grenzenden öffentlichen Raum überlagerten sich in einem wachsenden Archiv als Teil des situativen Rahmenprogramms zu der *Social Design* Ausstellung (29.03.–27.10.2019 im MK&G) und in den im Vorhinein sowie zeitlich parallel zur Ausstellung laufenden Workshops von Constructlab und informierten einen Prozess, der sich einige konkrete Ziele gesteckt hatte, aber auch offen für dynamische Entwicklungen bleiben sollte. Benannte Absichten waren die Öffnung und Begegnung der anliegenden Institutionen und die Gestaltung einiger permanenter Elemente für den August-Bebel-Park, die einen menschenwürdigen Aufenthalt für die Drogenkonsument*innen ermöglichen. Der städtische Raum, in dem Suchterkrankte sich bewegen, ist nur selten so gestaltet, dass er versucht, die Barrieren, die diese Beeinträchtigung mitbringt, abzubauen. Im Gegenteil, die meisten städtebaulichen Eingriffe sind ausgrenzend.

Über das gemeinsame Arbeiten und zu schaffende Berührungspunkte sollte die *ARGE Unmittelbare Nachbarschaften* eine gegenseitig achtsame Haltung aller in diesem Raum verbundenen Akteur*innen und Nachbar*innen anregen. Im Folgenden werden die Gestaltungsetappen als Schritte in einem offenen Prozess skizziert. Das Beobachten, Sammeln, Zuhören und Sprechen, Perspektiven Darstellen, Einladungen Aussprechen, Reagieren und zuletzt Verstetigen sind aufeinander aufbauende, parallel ablaufende, sich verzahnende Prozesse, die anhand des Projektes mit Beispielen erörtert werden.

Die Beobachtung

Contexte trouv e: spezifischer, kontextueller Umgang mit Konstellationen und Situationen als Ausgangspunkt für künstlerisches Schaffen

Das 1877 eröffnete Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, zu seiner Bauzeit eingebettet in einem großen Park, steht jetzt, bedingt durch die stetige Veränderung der Stadt, an schroffen Br uchen im städtischen Gefüge. Bedingt durch raumgreifende Infrastrukturen erscheint es als befestigtes Archipel zwischen Gleisen, vielspurigen Straßen, Brücken, Wällen, Bus- und Hauptbahnhof: weniger als Baustein eines Stadtteils, mehr ein Raum des Dazwischen, inmitten von Transitr umen, die verbinden und trennen. Das MK&G erinnert an eine verbarriadierte Schatztruhe von rund 500.000 Objekten aus 4.000 Jahren Menschheitsgeschichte (was die Sammlung zu einer der wichtigsten Sammlungen für Kunst und Design in Europa macht). In unmittelbarer Nähe und Sichtweite und in Analogie, aber nichtsdestotrotz in fast vollständiger Unkenntnis voneinander bewegen sich jährlich 6 Millionen Menschen aus allen Gegenden der Welt (wöchentliche Direktverbindungen in 28 europäische Länder, Stand 2019) über den ZOB. Die verschiedenen Orte um das MK&G und das Museum selbst sind ihrem Programm entsprechend stark vernetzt und ziehen unterschiedliche Nutzer*innengruppen an.

Der Gestaltungsprozess begann mit der genauen Beobachtung, aber auch der Lust an kreativer Inspiration und Umgestaltung. In diesem Sinn sprechen wir von

Abb. 2

Archivmaterial, Photodokumentationen und Kartierungen mit unterschiedlichem Fokus sind die Inhalte der Ausstellungsszenografie am Eingang zur *Social Design* Ausstellung. Die Materialien, an Pinnw anden ausgestellt und in Karteiordnern gesammelt, wurden während des laufenden Programms im Zeitraum der Ausstellung ergänzt und erweitert. Dieser Ausschnitt zeigt Teile der Sammlung von Zäunen und Gittern, die in unmittelbarer Nachbarschaft des MK&G den öffentlichen Raum stark prägen und begrenzen. Foto: Felix Egle

4
Eingang Besenbinderhof



Beschreibung: Stahl- und Gitterkonstruktion nachträglich eingefügt, dahinter sammelt sich Laub
Ort, Datum: Besenbinderhof, 24.02.2019, 10:00 Uhr

Eingang Gesundheitsamt



Beschreibung: Eingang Gesundheitsamt Hartburg, mit Gitter am Wochenende geschlossen, gelb-schwarze Absperrung
Ort, Datum: Besenbinderhof, 24.02.2019, 10:00 Uhr

Seiteneingang Gewerkschaftshaus

6
Durchgang Innenhof



Beschreibung: Vergitterter Eingang, videoüberwacht
Ort, Datum: Besenbinderhof, 24.02.2019, 10:30 Uhr

8
Unter der Bahntrasse



Beschreibung: Nische unter den Bahngleisen, Müll und Fäkalien finden dennoch ihren Weg hinter den Zaun
Ort, Datum: Repsoldstraße, Anfang Nordenstraße, 24.02.2019, 11:20 Uhr

42
Vor dem DGB

6
An der Bahntrasse



Beschreibung: Knapp kniehohere Mauer am Zaun zur Bahntrasse, einziges Sitzobjekt am August-Bebel-Park
Ort, Datum: August-Bebel-Park, 22.02.2019, 14:30 Uhr

9
Trennung ZOB und Park



Beschreibung: Trennung zwischen ZOB und Carl-Legien-Platz, angebracht, um das Überqueren der Busspur zu verhindern
Ort, Datum: Carl-Legien-Platz, 24.02.2019, 12:30 Uhr

43
Pyramiden

2
Treppe Westseite MKG



Beschreibung: Dreistufige Treppe Richtung Innenstadt, schöner Ort um zu sitzen, gutes Licht und Ausblick
Ort, Datum: Jülia-Kobler-Weg, 22.03.2019, 9:30 Uhr

46
Treppeneingang MKG



Beschreibung: Südwestseite des MKG, Eingang zum Keller ist unbesetzt und mit Spitzen gesichert
Ort, Datum: Repsoldstraße, 24.02.2019, 12:30 Uhr

47
Aufzug MKG

Contexte trouvé, in Anlehnung an das surrealistische *objet trouvé* – Elemente, die vorhanden sind und gleichzeitig durch die konstruktive Beobachtung selbst schon transformiert werden. Die Beobachtung dient dem Erkennen von Potentialen, um sie als Begegnungsmomente zu nutzen.

Das Sammeln und Abbilden

Aus systematischen Beobachtungen entstand das bereits erwähnte Archiv im ersten Stock des MK&G, am Eingang der Social Design Ausstellung. Das Archiv zeigte Aspekte, die erforscht worden waren, wie die Veränderung des öffentlichen Raums über Zeit (beispielsweise das Abtragen von Mauern, die als Sitzgelegenheiten dienten), die Materialisierung von Grenzen, Schwellen, Zäunen und Sitzgelegenheiten; aber auch infrastrukturelle Eigenschaften und Vernetzung. Bei der Erforschung eines kleinen Raums ist das Sammeln eine bewegliche Praxis. Die Erkundungen zusammen mit Zeitungsarchiven, Google Maps, Archivmaterial und anderen Quellen half in einer kritischen Kartografie, solche Fragmente in Bezug zueinander zu stellen und komplexe Zusammenhänge zu beleuchten und nachvollziehbar zu machen.

Gesprächsführung und vorurteilsfrei Zuhören

Die Gegensätze an diesem Ort sind markant: es bedarf gleichsam pragmatischer, unzerstörbarer Antworten auf existenzielle Bedürfnisse und den kreativen, aufgeschlossenen Umgang mit einem stigmatisierten Raum. Durch den vielschichtigen Ansatz wurde versucht beides, die gegenseitigen Widersprüche zulassend und aufzeigend, zu adressieren. Es fand eine Reihe von Workshops statt mit vielen verschiedenen Gesprächspartner*innen, von den ehrenamtlichen und angestellten Mitarbeiter*innen des Drob Inn und seinen Nutzer*innen bis hin zu Mitarbeiter*innen der anliegenden Bibliothek, Vertreter*innen der lokalen Polizeiwache, Bezirksamtsleitung, Stadtreinigung, städtische Wasserbetriebe und Behörde für Gesundheitsschutz. Der Austausch sollte ermöglichen, multiperspektivisches Wissen über den Ort und seine Nutzungen zu gewinnen. Constructlab strebte in dieser Praxis nicht nur die Vermittlung von Inhalten, sondern auch das Gespräch über sehr unterschiedliche Interessen und Organisationsformen hinweg an, wobei letzteres die größte Herausforderung darstellte. Es entstand eine Öffentlichkeit, in dem Sinne, dass komplexe, politische Fragen Sichtbarkeit gewannen und dadurch diskutiert werden konnten.

Eine solche Frage im Zusammenhang mit dem Drob Inn ist die nach einem w rdvollen oder zumindest anerkennenden Umgang mit der Präsenz von Menschen im Stadtraum und in unmittelbarer Nachbarschaft, die oftmals unsichtbar und unerwünscht sind: deren Sichtbarkeit schnell als störend wahrgenommen

wird, deren Lebenslagen undurchsichtig scheinen, deren Reaktionen unvorhersehbar sein mögen und deren Wohlergehen erstmal unabsehbar wirkt. Der Blick hinüber vom MK&G zum Drob Inn hat viel mit Verborgenheit zu tun, auch weil sich der Drogenkonsum und viele damit verbundene Tätigkeiten in der Illegalität verorten. Hier wird vieles geduldet, was andernorts geahndet wird, wodurch ein sensibles Gleichgewicht von Sichtbarkeit und Diskretion auf der einen Seite und Sicherheit durch Einblicknahme auf der anderen Seite nötig ist, welches den Ort und seinen anrainenden Vorplatz bestimmt. Spekulative und voreilige Zuschreibungen sind die Konsequenz, die die proklamierten Gegensätze, die diesen Ort von anderen Stadträumen isolieren, noch verstärken: krank und gesund, arm und reich, anders und normal. Nur zu leicht wirken Kontraste bloßstellend, weshalb es wichtig ist, sich unter dem Radar des Urteils verborgen zu halten. Aber heimlich ist auch die Faszination für das Obskure, die die Beobachtenden teilen.

Lesart finden und vermitteln

Wann ist Design sozial? Wer ist ein*e Designer*in? Die *ARGE Unmittelbare Nachbarschaft* würdigte in der Ausstellung die erfolgreiche Arbeit des Drob Inn und das Recht der Klient*innen auf einen Raum in der Stadt, durch eine — quasi subversive — Lesart als Social-Design-Beispiel im Rahmen von anderen Projektbeispielen, die medial viel mehr und positivere Aufmerksamkeit bekommen haben, und überwiegend von Künstler*innen und Designer*innen konzipiert wurden. Der Spritzen-tausch des Drob Inns, beispielsweise, der am kleinen Fenster neben dem Eingang stattfindet, wo dem Anschein nach auch Fahrkarten verkauft werden könnten, tauscht kostenlos gebrauchte gegen neue, sterile Spritzen ein. Damit ist er ein fast unsichtbares aber überaus wirksames Design, das den Stadtraum verändert, weil er die unscheinbaren, gleichsam stark konnotierten Objekte aus Gebüsch, Bahnhofswinkeln und Spielplatzhäuschen verschwinden lässt, die, weit über ihre physische Präsenz hinweg, eine Wirkung auf die Bewohner*innenschaft, und damit verbunden, das soziale und gewerbliche Gefüge der Stadt haben.

Einladungen aussprechen

Parallel zu den eigenen Untersuchungen sprachen wir in alle Richtungen Einladungen aus. Diese resultieren unter anderem in Kooperationen mit Hamburger Hochschulen, deren Studierende Interventionen und Performances plant. Filmabende mit thematischen Bezügen zu der Umgebung, öffentliche Sportkurse und der Tamponkiosk, als Anlaufstelle und Veranstaltungsort zu Themen wie Weiblichkeit, Menstruation und Hygiene im Kontext von Obdachlosigkeit und Drogenabhängigkeit wurden von der Klasse für die Einführung in das künstlerische Arbeiten von Valentina Karga an der Hochschule für bildende Künste Hamburg kuratiert.

Die Einladungen richteten sich an diverse Nutzer*innen des öffentlichen Raums und versuchten unterschiedliche Öffentlichkeiten einzubeziehen, um unterschiedliche Positionen in öffentlichen Räumen zu konfrontieren. Interventionen testeten Nutzungsangebote prototypisch und überschrieben dabei die Grenzen zwischen Museumsbesucher*innen, Gestaltenden und Konsumraumnutzer*innen. Es wurden einfache Infrastrukturen geschaffen, um das Arbeiten vor Ort zu erleichtern und Berührungsflächen für den Austausch zu generieren. Im Zentrum stand die gewaltfreie Konfrontation und gleichzeitige, gemeinsame Suche nach konstruktivem Dialog. Schließlich wurde eine formale Einladung ausgesprochen und ein erster runder Tisch zum Thema Umgestaltung des Platzes zwischen MK&G und Drob Inn mit Vertreter*innen aus Politik, Anrainer-Institutionen, Museumsdirektion und Polizei von Constructlab als Mediator*innen moderiert. Ergebnisse und Dokumentation von Veranstaltungen und Workshops wurden grafisch aufgearbeitet und an der Museumswand im Rahmen der Ausstellung präsentiert.

Auf Angebote / Möglichkeiten / Begegnungen reagieren

Bei der Gestaltung des Platzes vor dem Drob Inn, angrenzend an den August-Bebel-Park und das Mk&G fanden sich Gegensätze wieder, die in den Anforderungen deutlich wurden: Es bestand der Bedarf nach einem Ort, der Schutz bietet, aber kein Versteck; hier ist ein Treffpunkt, aber allzu große Gruppierungen sollen vermieden werden; die Aufenthaltsqualität sollte verbessert, Verstetigung aber verhindert werden; alles was entsteht sollte solide sein, die Nutzung hingegen flüchtig.

Constructlab entwickelte in Zusammenarbeit mit den zwei Hamburger Designern Felix Egle und Felix Schreiber, die dieser Recherche und Gestaltung ihre Masterarbeit widmeten, eine Serie von schlichten, soliden Objekten, die zum Sitzen, Beleuchten und Verschatten dienen. Bei der Gestaltung, die schließlich der Hamburger Behörde vorgelegt wurde, lag ein Augenmerk auf der präzisen Beschreibung und Darstellung des Orts und seiner Nutzung, die gleichzeitig respektvoll und abstrahiert sein sollte, um Konnotationen vorzubeugen. Die visuelle Repräsentation arbeitete mit Renderings, die den Vorplatz des Drob Inn akkurat in einer unwirklichen Parallelwelt nachbauten. Das Gestaltungskonzept erhielt den German Social Design Award und ist schon daher interessant, weil es in Europa kaum oder keine anderen Konsumräume gibt, die eine derartig präzise Wirkung in den öffentlichen Raum hinein haben.¹ Der Bearbeitungsstand von behördlicher Seite ist im Juni 2023 noch nicht fortgeschritten.

1 German Design Graduates. „Vorplatzgestaltung für einen Drogenkonsumraum“. <https://germandesigngraduates.com/vorplatzgestaltung-fuer-einen-drogenkonsumraum>, 30.07.2023.

Durchlässigkeit / Vermittlung / Präsenz / Verstetigung

Das Projekt *ARGE Unmittelbare Nachbarschaften* war eine Einladung des MK&G durch die damals frisch berufene Leiterin Tulga Beyerle im Rahmen der Wanderausstellung *Social Design* ein lokales, situatives Begleitprogramm zu der Ausstellung zu kuratieren, um das Museum im städtischen Diskurs neu zu positionieren und seine Hallen wieder als öffentliche Räume zu öffnen; seine schweren Türen durchlässiger für seine direkte Umgebung zu machen und durch die dicken Wände zu bohren. Diese Bestrebungen sind im MK&G langfristig verankert, wie die Arbeit an der Entstehung und Bespielung des *Freiraums* (2020) zeigt, der für Besucher*innen, Nachbar*innen, Reisende und Museumsmitarbeiter*innen kostenlos zugänglich ist und einen Ort zum Verweilen, zum Arbeiten oder zum Gespräch mit anderen bietet.

Fazit

Wir blicken auf ein Jahrzehnt inspirierender Zusammenarbeit mit hoch motivierten und engagierten Kulturinstitutionen zurück. Ein Projekt wie die *ARGE Unmittelbare Nachbarschaften* beinhaltet viele kleine Erfolge und Missgeschicke. Genealogien von Projekten mit ähnlichem Charakter helfen, die Perspektive auf diese Arbeit auszuweiten und Verstetigungen, wie auch Kontinuitäten zu erkennen, die mit Impulsen, die in Projekten geschaffen werden, zusammenhängen. Die strukturelle Herausforderung einer so komplexen und vielschichtigen Projektkonzeption — die sehr viele Kooperationspartner*innen involviert — ist nach wie vor, diesen flüchtigen, vielschichtigen Charakter zugänglich zu machen und zu repräsentieren. Hierin liegt ein scheinbar unüberwindliches Paradox unserer Arbeit: die Verweigerung gegenüber Repräsentation, die im Konflikt steht mit den Interessen der Repräsentierten, beispielsweise die Bloßstellung von Konsument*innen des Drob Inn oder die kulturelle Aneignung von politischen Kämpfen, als einschränkende Maßgabe in der Repräsentation auf der einen Seite und die Notwendigkeit der Vermittlung eines solchen Prozesses, um die Vorgehensweise zu legitimieren, auf der anderen Seite. Eine Antwort hierauf findet sich in der Strategie unterschiedlich weiche, flüchtige, unsichtbare oder solide, nachvollziehbare, konkrete Interventionen und Ansätze zu produzieren. In der *ARGE Unmittelbare Nachbarschaften*, wie auch in den anderen erwähnten Projekten, war Constructlab ein interdisziplinäres Team, das sehr unterschiedliche Kompetenzen zusammenbrachte. Nach Innen bedeutet dies ein kontinuierliches Verhandeln von Prioritäten und heterogenen Herangehensweisen und nach Außen die Notwendigkeit, unterschiedliche Stränge narrativ, visuell oder auf andere Art und Weise zusammenzuhalten.

ARGE Unmittelbare Nachbarschaften ist ein temporärer und performativer Versuch, die Rolle des Museums zu stören, es außerhalb seiner Mauern zu bringen

und die für die Realisierung einer Ausstellung vorgesehenen Mittel zur Umgestaltung des umgebenden Stadtraums umzuleiten. Dieser Ansatz unterscheidet sich von anderen künstlerischen Ansätzen der Institutionskritik dadurch, dass er zwar autonom und transformativ bleibt, jedoch dennoch versucht, mit der Institution Museum zusammenzuarbeiten. Auf der Suche nach einer neuen Position und diese Ablenkungsversuche wohlwollend zur Kenntnis nehmend und unterstützend, kooperierten wir mit dem gemeinsamen Ziel, neue Allianzen zu suchen und neue Formen der Zusammenarbeit zu schaffen, um die vor uns liegenden Herausforderungen zu bewältigen.

TANIA BRUGUERA. „Reflexions on Arte Útil (Useful) (2012)“.

<https://www.taniabriguera.com/reflexions-on-arte-util-useful-art/>, 30.07.2023.

GERMAN DESIGN GRADUATES. „Vorplatzgestaltung für einen Drogenkonsumraum“.

<https://germandesigngraduates.com/vorplatzgestaltung-fuer-einen-drogenkonsumraum/>, 30.07.2023.

Mascha Fehse befasst sich architektonisch und künstlerisch mit der Produktion des Öffentlichen und Räumen der Allgemeinheit, mit Fokus auf mikro-Kollisionen und angewandte experimentelle Ansätze für einen Gestaltungsdiskurs, der Neugierde anstößt und Möglichkeiten für unterschiedliche Perspektiven bietet.

Licia Soldavini hat Soziologie studiert. Als Kuratorin und Pädagogin arbeitet sie an der Schnittstelle von mehr-als-menschlichen Ökologien, kollektiven Infrastrukturen und der kritischen Auseinandersetzungen mit Stadt.

Beide lernten sich 2014 bei einem Projekt des europäischen Netzwerks constructlab kennen und arbeiten seitdem in verschiedenen Konstellationen zusammen, um Praktiken des Commoning in institutionellen und nicht-institutionellen Räumen zu etablieren. Im Jahr 2020 gründeten sie *Who are we?*, eine Initiative für FLINTA-Praktiker*innen zur Förderung feministischer Ansätze in der Produktion und Analyse (kollektiver) Raumpraktiken.

<https://maschafehse.com/news-tax/who-are-we/>

<https://constructlab.net/projects/arge-unmittelbare-nachbarschaft/>

***PARKS*: Von der Fragilität und Widerstandsfähigkeit der Porosität**

Renée Tribble, *PARKS*-Team Julia Marie Englert, Dorothee Halbrock, Johanna Padge, Nuriye Tohermes

Der vorliegende Text erzählt die Entstehung eines vielschichtigen und multi-codierten Freiraums und untersucht die Bedingungen und Herausforderungen, die in der prozesshaften Zusammenarbeit von kommunaler Verwaltung und emanzipierter Nachbar*innenschaft entstehen. Dafür wird auf Erinnerungsfragmente der Autor*innen aus einem gemeinsamen Schreibworkshop zurückgegriffen, die um distanzierte Rückblicke ergänzt werden. In der Praxis zur Herstellung von *PARKS* wird Kuratieren als Sorge tragen verstanden, mit der Absicht, Hohlräume in der Stadt – Porositäten – offenzuhalten.

Porosität im Stadtgewebe

Porosität ist eine Messgröße zur Klassifizierung eines Stoffes. Uns dient der Begriff als Beschreibung einer Qualität von Freiräumen in der Stadt. Diese Freiräume sind – wie Poren im Gestein – Möglichkeits- und Schutzraum zugleich. Das soziale und gebaute Gewebe der Stadt befindet sich in stetiger Bearbeitung und Veränderung. In diesem Gewebe entstehen durch gesellschaftliche und stadtplanerische Entwicklungen Hohlräume. Henri Lefebvre nennt sie „Lücken und Löcher“ in der Stadt (LEFEBVRE 1996: 156). Sie sind rar und werden durch Überplanung immer rarer. Diesen verbliebenen Räumen kommt eine wichtige Funktion zu: Sie sind eine gemeinschaftliche Ressource der Stadt. Gerade wenn diese Lücken und Löcher (noch) nicht im Scheinwerferlicht zukünftiger Entwicklungen stehen, sind es die häufig



für profitorientierte Stadtentwicklungen heranbeschwörten Kreativen, die diese Freiräume suchen und in ihnen wirken. Nicht selten entstehen daraus nachbarschaftliche Initiativen, die Interessen lokaler Akteur*innen zu vertreten versuchen, wenn der Transformationsdruck auf diese Räume steigt. *PARKS* entstand in einem solchen Freiraum. Dieser Raum ist ein Lufteinschluss im porösen Stadtgewebe.

Im Denkspiel dieses Textes wenden wir den Begriff der Porosität auf zwei Ebenen in Bezug auf *PARKS* an. Zum einen auf der Makroebene: die Stadt als Ganzes in der *PARKS* Lufteinschluss, Hohlraum, Möglichkeits- und Schutzraum zugleich ist und sich durch Planungsverzögerungen und Zufälle aufgetan hat. Und zum anderen auf der Mikroebene von *PARKS* selbst: In der Porosität als Raumprogramm verstanden und von vielen gestaltet und genutzt wird. Durch eine ‚sanfte Kuration‘ entsteht ein elastischer und widerstandsfähiger Hohlraum. Das bedeutet in der Praxis unter anderem, zwischen Veranstaltungen Ruhephasen zu lassen, um den Freiraum im gebauten Raum und seiner Programmatik zu erhalten.

Der Name *PARKS* ist in erster Linie eine Arbeitshypothese, die in eine Handlungsanweisung übertragen wird: In einer Reihe von Flächen, die eine vier Kilometer lange Grünverbindung in Hamburgs Osten bilden sollen, dem Alster-Bille-Elbe Grünzug, die Diversitäten zu erhalten. Nicht ein Grünzug, sondern viele Parks nebeneinander, aneinander, miteinander. Was ein Park ist und wie er genutzt wird, wird in Aushandlung zwischen der jeweiligen Nachbar*innenschaft, der Stadtgesellschaft und den städtischen Verantwortlichen definiert. *PARKS* entwickelt einen Teil des Grünzugs, einen ehemaligen Recyclinghof und in Teilen das angrenzende Hochwasserbassin im Stadtteil Hammerbrook mit und aus der Nachbar*innenschaft heraus.

Stadtraum und Kontext um den Alten Recyclinghof

Die Geschichte vom Projekt *PARKS* spielt im Hamburger Osten, im Stadtteil Hammerbrook, der nach 1945 dazu bestimmt wurde, vorrangig eine Fläche für Gewerbe und Industrie zu sein. Hier wurden die alten, im Krieg zerstörten Baustrukturen des eng besiedelten Arbeiterviertels bewusst nicht wieder aufgebaut und in den folgenden Jahrzehnten fast völlig überformt. Es entstand die sogenannte

Abb. 1

Blick auf Alster-Bille-Elbe-*PARKS*, 2022.

Foto: Antje Sauer

Abb. 2

Gemeinschaftliche Umsetzung des Pionierfeldes, 2020.

Foto: Antje Sauer

City Süd mit ihren Bürogebäuden und Industrieanlagen. Dazwischen finden sich Berufsschulen, einzelne Wohnhäuser und an den Rändern Auto-, Schrotthändler*innen und Kleingärten. Die alten Kanäle und Wasserwege sind erhalten. Sie prägen den Stadtteil jedoch nahezu unsichtbar, nur selten geben die Gebäude und privaten Flächen den Blick auf das Wasser frei. Noch seltener ist ein direkter Zugang zum Wasser möglich.

Mittendrin, parallel zum mehrspurigen Zubringer zur Autobahn und zur Bahntrasse nach Berlin, liegt das Hochwasserbassin, an dessen Ostseite sich ein schmaler, grüner Uferstreifen entlang zieht. Die Freiflächen sind Überbleibsel einer Parkanlage der Vorkriegszeit. Sportplätze befinden sich neben verwilderten Böschungen. Atelierhäuser sind umgeben von Grün, Straßen durchschneiden das Gebiet. Nördlich schließt der Berliner Bogen das Hochwasserbassin ab, ein das Wasser überspannendes gläsernes Bürogebäude. Den Abschluss am südlichen Ende bildet der ehemalige Recyclinghof, auf dem Gelände der ersten Müllverbrennungsanlage des europäischen Festlands (1896 bis 1924), dort wo das Hochwasserbassin sich mit dem Fluss Bille — einem weit verzweigten Flusssystem im Hamburger Osten, das schließlich in die Elbe mündet — verbindet. Östlich davon, hinter den Bahngleisen der Strecke Hamburg — Berlin und des Nahverkehrs steht ein ehemaliges Kraftwerk, das im Zweiten Weltkrieg stark zerstört worden war und noch bis 1955 betrieben wurde. Seit den 1970er Jahren wird es von Künstler*innen genutzt, in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts von Vattenfall veräußert und wechselt seitdem als Spekulations- und Entwicklungsobjekt die Besitzer*innen. Im Süden des Kraftwerks fließt die Bille und verbindet das Gelände mit dem nebenliegenden Recyclinghof. In der weiteren Nachbar*innenschaft befinden sich die Stadtreinigung Hamburg, Logistikfirmen und industrielle Betriebe. Südlich der Bille wird seit einigen Jahren das Gelände des sogenannten Huckepackbahnhofs, ein ehemaliger Güterbahnhof, von der Billebogenentwicklungsgesellschaft (BBEG) zu einem Ort für Industrie und urbane Produktion „digital und grün“ entwickelt (HAFENCITY GmbH 2022). Die Tochter der HafenCity GmbH sorgt damit und mit der Entwicklung des Stadteingangs Elbbrücken für einen Anschluss der bestehenden Quartiere an die von Westen an sie heranrückende HafenCity, deren finaler Abschlussstein das sich bereits im Bau befindliche gut 60 Stockwerke zählende Hochhaus der SIGNA Prime Selection SG bildet. Der ehemalige Recyclinghof selbst war einige Jahre verschlossen und ist ein zentraler Abschnitt des Alster-Bille-Elbe Grünzugs, den die Umweltbehörde (BUKEA) seit über zwei Jahrzehnten plant.

In diesem Kontext findet *PARKS* statt. *PARKS* entstand aus der Initiative des Hallo: e.V., weiteren lokalen Akteur*innen, dem Landschaftsarchitekturbüro atelier le balto und der Umweltbehörde Hamburgs. Der Hallo: Verein zur Förderung raumöffnender Kultur e.V. hat es sich zur Aufgabe gemacht, den Stoff Stadt

poröser zu machen, Lufteinschlüsse oder Freiräume aufzuspüren und weiter zu öffnen. Werkzeug der Öffnung ist kulturelle Produktion: Festivals, Radio, Ausstellungen, Lesungen und soziale Produktion: Das Schaffen von Räumen als Treffpunkte, Nachbar*innenschaftscafé, Werkstatt, Stadteilküche und Seminarräumen.

Bei PARKS ging es um die Öffnung des ehemaligen Recyclinghofs und das Herstellen dieses Raums mit den Elementen Raumgestaltung und Landschaftsarchitektur, der kulturellen und sozialen Produktion. So beispielsweise das Gärtnern, Bau- und Reflexions-Workshops, Sport, Performances, Konzerten, wie auch die Selbstorganisation der Pflege und der Erhaltung des Ortes, der Nachbarschaftsorganisation und Sensibilisierung für die stadtpolitischen Entwicklungen sowie vieles mehr. Auch der Umweltbehörde (BUKEA) ging es um die Öffnung des ehemaligen Recyclinghofs und darum den Freiraum, der aus ihrer Perspektive Grünraum werden soll, durch die Zwischennutzung des Halle: e.V.s als öffentlichen Raum auf die mentalen Landkarten der Stadtbevölkerung zu bringen. Denn Freiräume sind hart umkämpft und können zu Investitionsflächen werden, wenn sie nicht anderweitig besetzt sind.

Szenische Beschreibung: Die Geschichte von PARKS. Eine Nacherzählung.

2015 finden die ersten Halle: Festspiele in dem ehemaligen Kraftwerk am Bullerdeich statt und der Verein zieht ins Viertel ein. Zwischen Bahndamm, Brombeergewächsen und ehemaliger Kohlenhalle das Festival. Ein schmaler Gang. Open Air. Dauerregen. Langsam häufen sich — über die Festspiele und die Aktivitäten des Vereins hinaus — die Anlässe, welche sich östlich der abends und am Wochenende menschenleeren City Süd bewegen: Eine Kunstausstellung im ehemaligen Ostsee-Strand-Haus der Tante im Grünstreifen neben dem Bassin, hinter und zwischen niedrigen Backsteingebäuden. Einige Ateliers bestehen in der Gegend seit Jahrzehnten, von Vielen unbemerkt. Sommer gehen, ein Club um die Ecke eröffnet, ein zweiter in fußläufiger Nähe muss bald wieder schließen. Er muss der sich nach Osten entwickelnden HafenCity und der Neuplanung des Stadteingangs ‚Elbbrücken‘ weichen.

Ein Jahr später öffnet der Halle: e.V. die Schaltzentrale, ein experimentelles Stadteilmüro, im Kraftwerk. Weitere Editionen des Festivals folgen. Die Schaltzentrale etabliert sich. Die Akteur*innen hoffen, einen Ort gefunden zu haben, der bestehen bleibt, geschützt durch das Industriegebiet. Industriegebiete schließen Wohnnutzungen planungsrechtlich aus. Gefühlte Sicherheit — zumindest im Planungsrecht. Doch auch das Kapital versucht einzuziehen ins Viertel. Die ‚Pionier*innen‘ müssen sich zusammenschließen und wehren, um nicht verdrängt zu werden. Der Prozess ist bekannt. Die Erfolgchancen gering. Bisher schlägt sich das Viertel ganz gut.

Die Idee von *PARKS* entsteht zwischen Land und Wasser und vom Wasser zum Land: Die Zugänglichkeiten der Bille werden von Nachbar*innen, Wasserexpert*innen, einem Seminar der HafenCity Universität und dem Hallo: e.V. erforscht. Anlässlich der Hallo:Festspiele 2018 unter dem Titel *Wasser als öffentlicher und sozialer Raum* sitzen an einem heißen Tag im Mai Vereinsmitglieder, Studierende der HafenCity Universität und ein Mitarbeiter der Umweltbehörde Hamburg auf Stahlpontons an einer gemeinschaftlich gezeichneten Kartierung des Gewässer- raums der Bille. So wird auch über die Fläche des ehemaligen Recyclinghofs ge- sprochen: Ein asphaltierter, auf drei Seiten von Gebäuden umschlossener Hof neben Bahndamm und Kraftwerk, der östlich und südlich direkt am Wasser liegt.

Das Ufer, nur vom Wasser aus wahrnehmbar und einst liebevoll bepflanzt von Mitarbeitenden der Stadtreinigung: Tulpen, Narzissen und ein Apfelbaum, die im Frühjahr immer noch zwischen den, sich Raum aneignenden, Böschungsgewächsen blühen. Nach mehreren Jahren des Leerstands werden hier minderjährige, unbe- gleitete Geflüchtete gefängnisgleich untergebracht. Nachdem die Jugendlichen noch weiter östlich, und noch weiter entfernt von der Innenstadt, einquartiert werden, zeugen nur ein verwaister Basketballkorb, Graffitis und vor allem hohe Zäune von dieser Nutzung. Sonst alte Hallen und Gebäude für die Sortierung, ein ehemaliges pittoresk wirkendes Pförtnerhäuschen mit Vorgarten, ein breites Tor als Zufahrt.

Die Genese eines Grünzugs: Planungsschritte.

Der Alster-Bille-Elbe Grünzug geht auf einen fast 25-jährigen Planungsverlauf – fast ein ganzes Dienstal-ter – zurück. Mit ihm sollen die drei großen Flussläufe Ham- burgs – Alster, Bille und Elbe – miteinander verbunden werden. Zudem kommt dem Grünzug aus planerischer Sicht eine Schlüsselrolle im Landschaftsprogramm Grünes Netz Hamburg zu, da er vier Landschaftsachsen miteinander verbindet. Das übergeordnete Ziel der städtischen Landschaftsplanungsabteilung ist es, Park-, Spiel-, und Sportanlagen, Kleingärten und Friedhöfe in Grünzügen zu ver- binden, so dass von diesen – möglichst ungestört vom motorisierten Verkehr – die freie Landschaft am Stadtrand erreicht werden kann. Während der zukünftige Grünzug im seit 1997 aufgestellten Flächennutzungsplan Hamburgs als Grünfläche gesichert ist und im Landschaftsprogramm die „Entwicklung des Landschaftsbildes“ sowie die Nutzung als „Parkanlage“ vorgemerkt sind, wurde der zugehörige Bebau- ungsplan „Hammerbrook 9“ seit seiner Aufstellung in 2006 nicht weiterverfolgt. 2011 lobt die Umweltbehörde einen freiraumplanerischen Wettbewerb mit dem Namen Hochwasserbassin in Abstimmung mit den zuständigen Abteilungen des Bezirks aus, der in den überarbeiteten Masterplan für den Grünzug am Hochwasser- bassin mündet. 2015 wird vom Hamburger Senat mit dem Konzept Stromaufwärts an Elbe und Bille – Wohnen und urbane Produktion in Hamburg Ost der östliche

Teil Hamburgs in den Fokus der Stadtentwicklung bis 2030 genommen. Damit beginnt auch die Möglichkeit, die Entwicklung des fragmentierten Grünzugs zu einem zusammenhängenden Park anzugehen. Auf dem unscheinbaren und versiegelten Gelände wird von der Umweltbehörde zunächst die ‚große Geste‘ gewünscht: graue Industrieflächen sollen in Grünflächen transformiert und dauerhaft als Freiräume gesichert werden. Der ehemalige Recyclinghof ist ein wichtiges Puzzlestück. Er liegt etwa mittig im Alster-Bille-Elbe Grünzug und zukünftig soll hier eine Fußgängerbrücke die bestehenden Grünzugfragmente am Hochwasserbassin über die Bille mit den südlich entstehenden Teilen verbinden. Damit das bereits 2014 in das Verwaltungsvermögen Stadtgrün übergegangene Gelände mit seiner Grünwertung jedoch nicht auf die langwierigen Planungsprozesse eines Brückenbaus warten muss und um Aufmerksamkeit für den geplanten Grünzug stadtweit zu erzeugen, schreibt die Umweltbehörde den öffentlichen Teilnahmewettbewerb *Alster-Bille-Elbe Grünzug, temporäre Gestaltung, Aktivierungen und Nutzungen – Konzept und Umsetzung* europaweit aus. Ein besonderer Fokus liegt auf dem Gelände des ehemaligen Recyclinghofs, der durch die – zunächst von Behördenseite als temporär angelegten – Maßnahmen für die Stadtöffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll.

Der Hallo: e.V. und weitere lokale Akteur*innen sehen mit der Möglichkeit der Transformation, Öffnung und Bespielung des ehemaligen Recyclinghofs und anderer Orte, eine Chance, einerseits neue Räume zu erschließen und zugänglich zu machen und andererseits an der Entwicklung unmittelbarer Nachbar*innenschaft beteiligt zu sein und diese mitgestalten zu können. Die im Masterplan von 2011 vorgesehene breite Promenade entlang des Ufers am Hochwasserbassin würde bei der Realisierung den Abriss dort bestehender Gebäude bedeuten und stellt für die vorhandenen Nutzer*innen eine Bedrohung dar. Mit der gemeinsamen Gestaltungsarbeit wächst auch die Hoffnung, die bestehenden Nutzungen sichern zu können.

Um am Wettbewerb teilnehmen zu können, gründet eine Gruppe bestehend aus Mitgliedern des Hallo: e.V. und Akteur*innen aus der Nachbar*innenschaft gemeinsam mit den Architekten von Studio umschichten und den Landschaftsarchitekt*innen von atelier le balto die ‚Arge Hallo: Park‘. Wie in solchen Ausschreibungsverfahren üblich, muss eine ausführliche Konzeption erarbeitet werden. Die Teilnahme erfordert einen hohen Einsatz an Ressourcen, der sich in der Regel nicht über den Auftrag refinanziert. Für den Hallo: e.V. Neuland. Die formale Sprache der Ausschreibung muss übersetzt und erläutert werden. Unzählige Paragraphen-Verweise werden nachgeschlagen, um zu gewährleisten, dass alle formalen Anforderungen erfüllt und nachgewiesen werden können. Trotz aller Hürden gelingt es. Die Arge Hallo: Park erhält 2019 den Auftrag von der Hamburger Umweltbehörde.

Das Auftragsverhältnis wird im späteren Verlauf des Prozesses aus formalen Gründen aufgegeben und eine Zuwendung der Behörde für Umwelt, Klima, Energie und Agrarwirtschaft ermöglicht die Offenhaltung des Alten Recyclinghofs.

Aktivierung durch Künstler*innen: Der ehemalige Recyclinghof wird zum Alten Recyclinghof.

Durch eine Kombination mehrerer normativer Bedingungen kommt es zum Prozess *PARKS*: die leerstehende Fläche, eine Verzögerung im Baustellenablauf für eine Brückensanierung an der Bahnstrecke, der Wunsch nach einer Aktualisierung des prämierten Landschaftsarchitekturentwurfs von 2011 sowie der politische Wille, das Projekt „Alster-Bille-Elbe Grünzug“ voranzutreiben. Oder anders betrachtet: ein Hohlraum entsteht, das Gefüge der Stadt wird porös. Ein Möglichkeitsraum öffnet sich.

Im Juni 2019 wird das Gelände des ehemaligen Recyclinghofs eröffnet. Die erste Studentin breitet ihr Handtuch auf dem Asphalt aus und legt sich in die Sonne. Der Raum mit Hinterhofcharakter wird behutsam behandelt, genau angesehen und bedacht verändert. Es wird kaum etwas Neues hinzugefügt, fast alles, was entsteht, kommt aus ihm heraus, wird abgeschraubt, abgetragen und zu etwas Neuem zusammengesetzt. Der Asphalt wird aufgeschnitten, vertikale Gärten werden angelegt und Nutzungen getestet. Alles dreht sich um den Bestand: den gebauten, den gewachsenen und den Wissensbestand der Nachbar*innenschaft. Zahlreiche Gespräche werden geführt. Mit den umliegenden Nutzer*innen, Besucher*innen und den Auftraggeber*innen. Schnell wird deutlich, dass sich alle Beteiligten auf ein Wagnis eingelassen haben – dass nicht die gleiche ‚Sprache‘ gesprochen wird¹, erschwert die Verständigung zusätzlich. In *Werkstätten für den Kopf* werden Wünsche und Bedarfe gesammelt und ein Name für das Vorhaben gesucht. Die Entscheidung fällt auf Alster-Bille-Elbe *PARKS*, um zu verdeutlichen, dass der Grünzug aus vielen verschiedenen Parks besteht, die jeweils den Charakter der umliegenden, sehr unterschiedlichen Stadtteile widerspiegeln. Auch der Teilbereich des ehemaligen Recyclinghofs wird in Alter Recyclinghof umbenannt.

In Abrissnarben im Asphalt wachsen von Nachbar*innen gepflanzte Setzlinge innerhalb von drei Monaten zu hohen Stauden empor, mit atelier le balto werden hängende Gärten gespannt, Sitzbänke gebaut, Pflanzen aus der Umgebung werden von anderen Brachen auf Spaziergängen gesammelt und eingepflanzt, Komposttoiletten installiert, Infrastruktur wie Lagermöglichkeiten, Strom- und Wasserver-

1 Gemeint ist der Unterschied der Sprachlichkeit unterschiedlicher professioneller Hintergründe, hier sprachen Planer*innen mit Künstler*innen und Aktiven.

sorgung geschaffen. Es wird vergemeinschaftet, was vergemeinschaftet werden kann: Schlüssel, Verantwortung, Care-Arbeit und die Kuration des Raumes. Das ehemalige Pförtnerhäuschen wird als Parkhaus zum Treffpunkt, Parkmeister*innen und Kümmer*innen aus der Nachbar*innenschaft übernehmen gemeinsam Verantwortung für die Pflege des Geländes. Am Ende des ersten Sommers werden einige Hallen und Gebäude abgerissen, damit ist der Lärmschutz zum über die Bille rollenden Berufsverkehr zur Autobahnauffahrt an den Elbbrücken dahin, dafür entsteht eine neue Zugänglichkeit zum Wasser und wird gärtnerisch angelegt. Ein Ponton landet an, im Sommer ein wunderbarer und heimlicher Spot, um ans Wasser zu gelangen. Schwimmen ist nicht offiziell erlaubt, geht aber, nur der Boden darf nicht berührt werden. Wenn der Boden aufgewühlt wird, kommt der Dreck hoch. Springen verboten.

Es entstehen die fast magischen *PARKS*-Momente: Strickkurse neben Techno-Tischtennis, Gärtnern während Buchvorstellungen, Thaiboxen neben Picknick. Die Zuneigung zur und die Verantwortung für die Fläche wird weitergegeben und spürbar. Die Kümmer*innen des Grünraums kommen auch, weil immer wieder überraschende Veranstaltungen stattfinden, neue Menschen den Weg auf die Fläche finden. Eine Biodiversität in Flora und Fauna wächst durch ein liebevolles, intensives Kümmern mit Augenmaß. Es entsteht nicht nur ein Nebeneinander, sondern etwas Neues — ein besonderes Miteinander, das Synergien produziert.

Eine gemeinsame Sprache finden, sich verständigen

Diese zeitaufwändige Detailarbeit ist das, was oft für Menschen, die nicht Teil des *PARKS*-Teams sind, schwer vermittelbar ist, selbst für solche, die umfassend im Prozess involviert sind, wie etwa die Umweltbehörde oder das verantwortliche Bezirksamt. Das Finden einer gemeinsamen Sprache zwischen Behörden und *PARKS*-Team kristallisiert sich als zentrale Aufgabe heraus.

Die gewünschte Aktivierung wirft bei allen Beteiligten Fragen auf: Könnte die Bespielung des Ortes in dem Maße zur Aufwertung führen, dass langjährig ansässige kreative und kulturelle Nutzungen verdrängt werden? Wird es innerhalb der kurzen Auftragsdauer möglich sein, langfristigen Einfluss auf die Planung zu gewinnen? Oder aus anderer Perspektive: Wieso wird von den Menschen vor Ort zunehmend von Verstetigung und nicht von Aktivierung gesprochen? Wie ließe sich eine verstetigte Nutzung politisch argumentieren und finanziell konsolidieren?

Im Konzept der Arge wurde die Begleitung durch einen Prozessbeirat mit Expertise in Architektur, Landschaftsplanung, gemeinwohlorientierter Stadtentwicklung, künstlerischen und innovativen Beteiligungsverfahren und schwimmender Architektur vorgeschlagen. Der Beirat wird gebraucht, denn es ist viel Übersetzungsarbeit notwendig. Es gibt Vorbehalte und auch Missverständnisse zwischen

Beteiligten. Das *PARKS*-Team arbeitet daran, die Positionen aus der Nachbar*innen-schaft weiter zu vermitteln und in direkten Austausch mit den Behörden zu bringen. Es entsteht der Eindruck, die aus lokalem Blick divers wirkende Nachbar*innen-schaft würde behördenseitig als zu homogen empfunden, die – wenn auch prekär – nur ihre eigenen Interessen verfolge. Die vielen Jahre des Vor-Ort-Seins, des Raum-Erschließens wird nicht als Kompetenz und Expertise verstanden, sondern erscheint oft als pionierhaftes Hedonist*innentum. Die Erwartungen, mit Kunst und Kultur den Alten Recyclinghof binnen kurzer Zeit stadtweit bekannt zu machen und breite Bevölkerungsschichten zu erreichen, sind hoch.

Unterschiedliche Verständnisse zentraler Begriffe, wie ‚Grünwerdung‘, ‚Aktivierung‘, ‚Beteiligung‘, ‚öffentlicher Raum‘, behindern die gemeinsame Zieldefinition. Hinzu kommt die Wirkmacht vorhandener Planungen und Visionen wie dem über zehn Jahre alten Masterplan mit Renderings von Wiesen ohne Bestandsgebäude. Die Synchronisation der unterschiedlichen Rhythmen, Zeitlichkeiten, Regelwerke und Rahmenbedingungen der Beteiligten erschweren den Prozess. Missverständnisse werden befeuert durch ‚Triggerworte‘ wie ‚Verstetigung‘, ‚Gemeinwohl‘, ‚Vergemeinschaftung‘ und ‚Recht auf Stadt‘ und können, wenn überhaupt, nur durch gemeinsame Gespräche vor Ort aufgelöst werden. Es folgen zahlreiche Aushandlungen, Verhandlungen und Diskussionen. Die Auftraggeber*innen sind wöchentlich vor Ort, für vieles sind detaillierte Absprachen notwendig. Weitere Aushandlungsthemen zwischen Arge und Auftraggeberin sind der Abgleich zwischen praktischer Umsetzung und Verteilung von Verantwortung, z.B. für die Gewährleistung der Verkehrssicherheit eines noch nicht als öffentlicher Grünraum gewidmeten Raums. Während dieser (internen) Aushandlungen verändert sich der Raum physisch. Mal in großen, kontrovers diskutierten Schritten, wie dem Abriss der Hallen, doch zumeist in kleinen Schritten, die in öffentlichen Workshops und von zahlreichen helfenden Händen in einer genauen Auseinandersetzung mit dem Raum in überlegten Eingriffen entstehen.

Porosität auf Mikroebene: Resilienz durch Kuration

„Somit archiviert, bzw. erhält *PARKS* nicht nur in seiner Funktion als Sammlung historisch gewachsene bauliche Strukturen, kulturelle Artefakte oder soziale Prozesse und Relationen – im rein konservatorischen Sinne, sondern reichert auch stetig Neues und noch Werdendes an.“ (HALBROCK, PADGE, TOHERMES; ARGE HALLO: PARK 2021: 78)

Durch das Kuratieren im Sinne des Sorgetragens ist ein Raum entstanden, der vieles kann und vieles zulässt. Kuration bedeutet bei *PARKS* nicht nur die Setzung oder die Fokussierung auf bestimmte Inhalte, sondern auch die Schaffung von Freiräumen, indem eine solche Setzung eben nicht stattfindet. Dies trägt zur Auf-

rechterhaltung von Hohlräumen bei: Porosität nutzen und beibehalten, als Möglichkeits- oder Schutzräume. Entscheidungen sind machtwirksam, werden jedoch bei PARKS als veränderbare, revidierbare oder umnutzbare Entscheidungen im Prozess verstanden. Der Zugang zum Wasser zum Beispiel schafft die Möglichkeit, auf eigene Gefahr schwimmen zu gehen oder kleine Boote von hier aus ins Wasser zu lassen und somit die umliegenden Wasserräume zu nutzen. Die Nutzungsweisen werden nur in Bezug auf Erhalt und Pflege kuratiert, etwa wenn entschieden wird, den Ponton neu zu streichen. Finden Nutzungen statt, die andere längerfristig ausschließen, involviert sich das PARKS-Team. Etwa wird strikt gegen übergriffiges Verhalten vorgegangen, um zum Beispiel die Möglichkeit für alle zu erhalten, schwimmen zu gehen (was ein vulnerabler Akt sein kann). Somit greift die Herstellung von Schutzräumen und Möglichkeitsräumen ineinander, um im Sinne der Porosität produktiv zu sein.

PARKS weitet den Begriff des Kuratierens aus, vom Konzeptionieren bis zum konkreten Kümern und der Reproduktionsarbeit, die ein solcher Raum mit seinen Menschen braucht. Das hat unterschiedliche Gründe. Es ist die Ästhetik des Raums — Gärtnern ist Gestalten — dessen Herstellung mit der Nutzung des Begriffs ‚Kuratieren‘ Wertschätzung beigemessen werden soll. Zum anderen ist es die Wertschätzung des offenen Prozesses, dessen Herstellung in den Details liegt, in der Art und Weise wie Hinweisschilder formuliert sind, wie Menschen persönlich angesprochen und ihnen der Prozess mit seinen Grenzen und Möglichkeiten vermittelt wird, wie Bauworkshops durchgeführt werden und auch Texte wie dieser formuliert werden.

PARKS als Teil des porösen Stoffes der Stadt soll seine elastischen und widerstandsfähigen Eigenschaften nicht verlieren. Im Gegenteil sollen diese durch Kuration konstant hergestellt werden. Kuratieren im Sinne des lateinischen Ursprungsbegriffs *curare* Sorge tragen, sich kümmern ermöglicht viel mehr als es wehrt. Es beinhaltet die Tätigkeiten des Vermittelns, Moderierens, Räume Schaffens, inhaltliche Rahmen Setzens und Überprüfens sowie die Organisation des Erhalts, die Weiterentwicklung und die Pflege dieser Räume durch eine einladende Praxis sowie ein gemeinsames Reflektieren und Dokumentieren. Kuratieren ist ein thematisches Ausrichten, ein gewolltes Versammeln, um dadurch neue Beziehungen entstehen zu lassen. Ein ‚in Szene setzen‘ ohne die Szene zu bestimmen. Das Szenenbild, die Fläche des Alten Recyclinghofs zum Beispiel, wird von einer Vielzahl von Akteur*innen zugleich bespielt. Je mehr sich dabei überlagert, desto dichter und spannungsgeladener die Szene. Es ist das Sorge Tragen für dieses Zusammengestellte und dessen Pflege, damit es im Sinne eines intersektional gedachten und gelebten Raumes lebendig bleibt. Damit bekommt Kuratieren eine langfristige Bedeutung. Es ist eine fortwährende Praxis, die einzelne Situationen

und – im Gesamtgefüge kontinuierlich – Möglichkeiten herstellt. So wird Zukunft als offener und gleichzeitig kuratierter Prozess verstanden, der die Porosität des Raumes erhalten soll. Konkret bedeutet dies, dass entschieden wird, bestimmte Nutzungen so nebeneinander zu stellen, dass der Raum nicht konnotiert wird mit ‚Raum für Kunst‘, ‚urban gardening‘, ‚Konzertraum‘, ‚Sportplatz‘, ‚Ort zum Abhängen‘, ‚Seminarraum‘, ‚Forschungsstätte‘, sondern alles zusammen sein darf und noch mehr, auch Unerwartetes. Anfragen von Nutzer*innen werden entsprechend kuratiert, sodass z.B. nicht vier Konzerte hintereinander stattfinden, sondern ein Konzert läuft, während eine Sportgruppe trainiert, eine benachbarte Firma grillt und die Gärtner*innengruppe die Gemeinschaftsgärten pflegt. Die Berührungs- und Aushandlungspunkte, die entstehen, machen *PARKS* und speziell den Alten Recyclinghof zu einem gemeinschaftlichen Ort, einem Treffpunkt, der unerwartete Beziehungen herstellt.

Porosität auf Makroebene: die Fragilität des *PARKS*-Prozesses

PARKS konnte initial nur in der Porosität der Stadt und ihrer Abläufe entstehen: als Zwischennutzung, durch Überschneidungen von Planungszeiträumen wie dem Bau der Brücke im Zusammenspiel mit den Aktiven des Hallo: e.V., atelier le balto und anderen, die ‚vorgebohrt‘ haben. Zwischen dem Auftragsverhältnis, in dem Details vorformuliert werden, und der Arbeitsweise von *PARKS* liegen Diskrepanzen, die Reibungen erzeugen. *PARKS* versucht, offen und prozesshaft die Fläche zu transformieren und Nutzungen einzuladen. *PARKS* will den Alten Recyclinghof nicht überformen, sondern ihn als Möglichkeitsraum porös halten.

Die Zwischennutzung als poröser Raum ist fragil. Strukturen und Abläufe zielen auf Dichte und Abgeschlossenheit hin. Geld muss ausgegeben werden, an politische Ziele wollen Entscheidungsträger*innen Häkchen setzen, Genehmigungen gibt es für klassisch geplantes und Versicherungen für Dinge, die fertig gebaut sind. Das *PARKS*-Team versucht, hier immer wieder Brücken zu bauen, übernimmt Verantwortung, sucht Fallbeispiele, die übertragbar sind, evaluiert und probiert. Es besteht das Potenzial, dass *PARKS* Lernraum für die zukünftigen Entwicklungen sein kann und ist – nicht nur für die lokalen Aktiven, sondern auch für die Behördenseite und alle am Prozess Beteiligten.

Aber: Stoffe können in ihren Qualitäten verändert werden, Poröses kann imprägniert werden. Es sind aktive Entscheidungen, die dazu führen, Möglichkeits- und Schutzräume zu erhalten oder sogar zu vergrößern. Der Raum, der sich aufgetan hat, um *PARKS* herzustellen, kann wieder geschlossen werden. Und Porosität könnte von einigen verstanden werden als etwas, das die Stadt zerbrechlich macht, weniger dicht, brüchig, kantig und weniger verwertbar. Dies versteht *PARKS* als Qualität. Diese Qualität in Prozesse der Stadtentwicklung bewusst einzuschreiben

und zugleich in ihrer Porosität zu erhalten, wäre ein Novum in der Stadtentwicklung und ist das Potenzial, das aus dem PARKS Prozess gehoben werden könnte.

PARKS ist ein prozesshaft und gemeinschaftlich entstehender Park, der in Herangehens- und Wirkungsweise über den Recyclinghof hinausstrahlt und das Nachbar*innennetzwerk stärkt. Inzwischen ist im Zuge des PARKS-Prozesses ein Zusammenschluss der Aktiven und der (zum Teil durch die Stadtentwicklung bedrohten) Anlieger*innen von PARKS am Hochwasserbassin entstanden: Der Hochwasserbassin e.V. ist, wenn auch kein physischer, so doch ein sozialer Schutz- und Möglichkeitsraum. Vereinszweck ist es, regelmäßigen Austausch zu haben, das Kümern im Parkraum zu organisieren und für die städtischen Vertreter*innen ansprechbar zu sein — als legale Körperschaft. Der gemeinnützige Verein bietet perspektivisch auch die Möglichkeit, von der öffentlichen Hand für konkrete Aufgaben des Kümerns beauftragt zu werden. Gleichzeitig bietet er den Schutz des Zusammenschlusses: Wissen wird weitergegeben, Ressourcen werden geteilt und es wird sich gegenseitig unterstützt. Im Herbst 2022 lief nach einem vorgeschalteten Beteiligungsverfahren ein nicht-offener freiraumplanerischer Realisierungswettbewerb mit freiraumplanerisch-städtebaulichem Ideenteil unter dem Namen *Park am Hochwasserbassin* in Hamburg (Freie Hansestadt Hamburg). Mittlerweile im Sommer 2023, hat atelier le balto, beraten vom PARKS-Team, den Wettbewerb gewonnen. Trotzdem basiert PARKS noch immer auf einer Zwischennutzung, der Ausgang des Prozesses ist offen.

FREIE UND HANSESTADT HAMBURG, Behörde für Stadtentwicklung und Wohnen.

Stromaufwärts an Elbe und Bille. Wohnen und urbane Produktion in HamburgOst.

Hamburg: Behörde für Stadtentwicklung und Wohnen, 2015.

<https://www.hamburg.de/contentblob/4388924/d75c7a6ff6294381744f16b8f8foed5d/data/do-broschuere-low.pdf>, 30.07.2023.

FREIE UND HANSESTADT HAMBURG, Bezirksamt Hamburg-Mitte, Fachamt

Management des öffentlichen Raumes, <https://www.wettbewerbe-aktuell.de/ausschreibung/park-am-hochwasserbassin-hamburg-240743>, 30.07.2023.

HAFENCITY GmbH. „Billebogen“. 2022, <https://billebogen.de/billebecken/>, 30.07.2023.

HALBROCK, DOROTHEE, JOHANNA PADGE, NURIYE TOHERMES; ARGE HALLO: PARK.

PARKS Reflexionsbericht 2019. Hamburg 2021.

LEFEBVRE, HENRI. *Writings On Cities.* Übers. und hg. von Eleonore Kofman und Elizabeth Lebas, Oxford 1996.

Julia Marie Englert interessiert sich für eine Praxis des Unfertigen, kollektive Aushandlungsprozesse und Lücken im System. Als Designerin und Stadtsoziologin arbeitet sie an der Schnittstelle beider Professionen in Projekten der kollaborativen Programm- und Raumkuration, Stadt- und Sozialraumforschung, kooperativer Planung und deren gemeinschaftlicher Umsetzung sowie an Design- und Kunstformaten. Sie ist eine der Projektleitungen von *PARKS* und im Vorstand des Hallo: e.V.

Dorothee Halbrock trägt Sorge für mehrere Räume, zwei Kinder und weitere nahe Menschen. Das Interesse dabei besteht im gemeinsamen Schaffen von unterstützenden selbstorganisierten Strukturen, queeren Netzen und antikapitalistischen, ermöglichenden Räumen. Dazu hat Halbrock u.a. den Hallo: e.V. in Hamburg und die Floating University in Berlin mitgegründet, deren Ziel dauerhafte gemeinschaftliche Raumkonzepte sind. Ein Wirkungsort von ‚Hallo:‘ – ein ehemaliges Kraftwerk – ging Anfang 2023 ans Kapital verloren, direkt daneben auf dem Alten Recyclinghof grünt ein weiterer: *PARKS*.

Johanna Padge ist Designerin und Tischlermeisterin. Als Gestalterin gilt ihr Interesse gilt sowohl der sozialen als auch der gebauten Architektur, die sie als prozesshaft begreift. Dabei setzt sie sich mit den Themen partizipative Gestaltung, Teilhabe und Stadtplanung auseinander. Ihr Arbeit nimmt Form an in gemeinschaftlichen Projekten, gestalteten Räumen, Ausstellungen, Publikationen, Archiven, Workshops und Gesprächsformaten.

Nuriye Tohermes konzeptioniert, entwirft, plant, baut, programmiert und pflegt Räume gemeinsam mit Vielen. Die Räume sollen Treffpunkte sein, Orte des Austauschs und der Selbstorganisation, Aushandlungsräume, öffentliche Räume und solche, die sich kontinuierlich verändern. Einer davon ist *PARKS*, ein anderer ist die offene Gemeinschaftsküche *NEUE WIRTSCHAFT* nahe Chemnitz, wieder andere die Containerstruktur *ZOLLO* (Kein öffentlicher Raum, keine Institution, keine Dienstleistung) oder ein schwimmendes Fernsehstudio *There Is No Time*.

Renée Tribble leitet das Fachgebiet Städtebau, Bauleitplanung und Stadtgestaltungsprozesse an der Fakultät Raumplanung der TU Dortmund. Sie ist selbständige Planerin sowie Gründungsmitglied und Gesellschafterin der PlanBude Hamburg und von Projektbüro. Ihr Fokus liegt auf partizipativer Stadtentwicklung und Prozessgestaltung, kooperativen Planungsprozessen und Urbaner Praxis. Sie studierte Architektur an der Bauhaus-Universität Weimar und promovierte 2021 an der Hafen-City Universität Hamburg.

Kuratorische Arbeit und dekolonialer Feminismus

Françoise Vergès

Ich versuche, in meiner Praxis kuratorische Arbeit und dekolonialen Feminismus zusammen zu bringen. Ich strebe danach, andere Arten und Weisen des Lernens und der Pädagogik für die Dekolonisierung des Selbst und des Kollektivs zu erfinden und zu praktizieren. Das sind die Ziele, die ich verfolge. Ich hoffe, dass diese Praxis den Wunsch von Künstler*innen fördern wird, kollaborativ und kollektiv zu arbeiten und nicht nur individuelle Kunstwerke zu machen. Es geht um Räume, in denen es möglich ist, auf neue Art und Weise zu lernen, zu verlernen, neu zu lernen und zu kreieren.

Wie praktizieren wir dekolonisieren? Es geht nicht darum, nur den Begriff zu verwenden, sondern tatsächlich Dekolonisierung zu praktizieren. Wie kann ich dekoloniale Praxis von anderen Formen kritischer Praxis unterscheiden? Davon spreche ich, wenn ich von der Frage der Dekolonisierung spreche. Ich möchte betonen, dass die Arbeit, die wir tun, zweierlei umdeutet und verändert: sowohl Vermittlung als auch Vorstellungskraft. An Kunstuniversitäten bedeutet Vermittlung, das Curriculum zu vervollständigen, indem Frauen, die vergessen worden sind, indem Schwarze, Indigene, Menschen aus Asien, Queere oder Latinx, die marginalisiert oder ausgelöscht wurden, gefunden werden. Aber es geht nicht nur darum, das bestehende Curriculum zu verändern, sondern es ganz neu zu erfinden. Das bedeutet, dass auch die Arten und Weisen, wie wir lehren und lernen neu erfunden werden müssen. Saidiya Hartman schreibt nicht-fiktionale Literatur. Das

erinnert mich daran, wie wir mit Abwesenheiten, Stücken und Fragmenten an einem Museum auf La Réunion, das jedoch nie realisiert worden ist, gearbeitet haben. Wir argumentierten, dass wir nicht alles sehen, nicht alles zeigen müssen. Ich schlug sogar ein Museum ohne Objekte vor, um mit dem Mangel und der Abwesenheit zu arbeiten. Mangel und Abwesenheit sind nicht dasselbe sind wie Nicht-Existenz. Wir mussten mit unserer Vorstellungskraft arbeiten.

Die vierte Ausgabe von *L'Atelier*, die ich 2017 in Paris kuratierte, hatte das Thema *Dystopia, Utopia, Heterotopia*. Es ging um revolutionäres, utopisches Denken. Welchen Raum für dieses Denken wird es geben? Wo befindet sich dieser Raum? In Europa gilt die Stadt als der Raum, in dem sich das Narrativ der Revolution entfaltet. Die Darstellung von Revolution ist urban, Barrikaden übernehmen Gebäude, überwinden die Orte der Macht und so weiter. Ich fragte: Warum nicht der Wald? Der Wald ist der Ort der Hexen, der Maroons, der Geister und der Guerillas. Dennoch ist der Wald in den revolutionären utopischen Narrativen Europas nicht wirklich präsent. Deshalb gingen wir in einen richtigen Wald – nicht in einen Park, sondern in einen richtigen Wald – zwei Stunden von Paris entfernt.

Wir waren eine sehr diverse Gruppe, unterschiedliches Alter, unterschiedliche Geschlechter, Künstler*innen und Aktivist*innen of Color. Bevor wir in den Wald hineingingen, baten wir die Geister mit Opfern, mit Essen und Getränken, darum, uns willkommen zu heißen. Gemeinsam zu gehen, das Essen und andere Dinge zu tragen, gab unseren Körpern eine Präsenz, die das Sitzen nicht gibt. Gehen hat seine eigene Dynamik: du gehst, du sprichst mit jemandem, dann mit jemandem anderen, oder du gehst schweigend. Die Art, wie das Gespräch sich entwickelt, die Dynamik, die geschaffen wird, ist nicht formatiert, nicht vorgeschrieben. Es gibt Serendipität, Zufälle mit Überraschungen. Gehen bewirkt das. Nachdem wir drei Stunden gegangen waren, saßen wir unter einer prachtvollen Eiche auf schönen Stoffen, die wir mitgebracht hatten, und aßen. Nach dem Essen bat ich die Gruppe darum, eine halbe Stunde zu schweigen, eine halbe Stunde, nicht weniger, nicht die konventionelle Schweigeminute. Ich sah, wie unsere Körper ihre Positionen veränderten. Wir haben gegessen, hatten gegessen und getrunken, wir hatten Rum zu Ehren der Geister gebracht, und dann, während der 30 Minuten der Stille, sah ich, dass wir begannen, uns aneinander anzulehnen und unsere Augen zu schließen. Wir begannen, die Vögel und die Bäume zu hören. Wir konnten dem Wald zuhören, ihn hören und fühlen. Während sich unsere Körper veränderten, veränderten sich auch die die Arten und Weisen des Hörens. Das ist eine Art des Verlernens. Es veränderte den Tonfall der Gespräche. Wir sprachen ruhiger. Gemeinsam im Wald zu sein gab uns Kraft und diese Kraft brachten wir zu der öffentlichen

Performance des Manifests am nächsten Tag in La Colonie¹. Utopie bedeutete Utopisches denken und utopisches Denken, nicht eine Utopie zu bauen, nicht eine Stadt auf einem Hügel zu errichten, sondern unsere Vorstellungskraft zu erproben. Und keine Angst vor verrückten Träumen zu haben. Offen zu sein für neue Horizonte, das zu singen, was sein wird, was wir verwirklichen wollen. Die Workshops, die ich veranstalte, basieren immer auf einer sehr bescheidenen Ökonomie, auf einer Ökonomie des Geringen, das heißt, wir versuchen, so wenig wie möglich zu kaufen. Wenn wir Textilien, Gläser oder anderes brauchen, dann versuchen wir, alles zu Hause zu finden. Wir brachten alles zu La Colonie, was wir für die öffentliche Performance brauchten. Meine zweitägigen Workshops enden immer mit einer öffentlichen Performance.

Freiheit praktizieren

Während der kolonialen Sklaverei, die Jahrhunderte lang bestand, gab es nicht einen Tag, an dem versklavte Frauen und Männer nicht sagten: Wir werden frei sein, eines Tages werden wir frei sein. Sich Freiheit vorzustellen in einer Welt, in der Versklavung von Schwarzen Menschen durch Kirche, Staat, Kultur und Gesellschaft naturalisiert worden war, beruhte auf der Vorstellungskraft, beruhte darauf, diese Vorstellung zu praktizieren. Die Möglichkeit, sich vorzustellen, dass es eine Welt geben kann, in der Sklaverei nicht natürlich ist, eine Welt der Freiheit und dass die Vorstellungskraft dazu beitragen würde, diese Welt zu bauen, ist eine Lehre von Mut, Tapferkeit und unermüdlichem Kampf. Das ist so eine starke Lehre! Workshops geben auch die Möglichkeit, kollektiv dekolonialen Feminismus zu praktizieren. Zum Beispiel, wie wir zuhören und alles in Frage stellen, was wir sagen. Ich meine, ich sage dieses oder jenes, aber was meine ich eigentlich damit? Wenn ich weiter und weiter vordringe, was werde ich finden? Zum Beispiel, wenn ich spontan Linearität und Binarität kritisiere, da die dominanten Narrative auf diesen beiden Elementen beruhen, habe ich diese Ideen dann erschöpft? Warum akzeptiere ich, dass Binarität und Linearität die Eigenschaften haben, durch die der Westen diese beiden Begriffe auf alle Fälle definiert hat? Sollte ich mich nicht fragen, ob Linearität manchmal nützlich ist? Oder Binarität? In binären Begriffen zu denken ist nicht ausschließlich der westlichen Tradition vorbehalten. Wiewohl wir Verbindungen zwischen verschiedenen lebenden Entitäten haben, zwischen Tag und Nacht, der Sonne und dem Mond, Wasser und Land, können wir sie auch als Gegensätze begreifen. Es gibt viele Erzählungen und Fabeln, die mit diesen Gegensätzen ope-

1 La Colonie war ein Ausstellungsraum und Kulturzentrum in der Nähe des Gare du Nord in Paris, gegründet 2016 von dem Künstler Kader Attia und der Gastronomin Zico Selloum. Bis zum Jahr 2020, als La Colonie schloss, fanden regelmäßig Workshops, Lesungen und Vorträge zu zeithistorischen und politischen Themen statt.

rieren. Sie beruhen nicht auf der rigiden Unterscheidung dominanter westlicher Ideologie, sondern auf einem flexiblen Verständnis von Gegensätzen. Es gibt eine Unterscheidung, aber diese ist flexibel. Die Erde ist eine Schildkröte, Tag und Nacht verbinden sich, die Bäume sprechen. Falls ich es nicht deutlich machen konnte, was ich zum Ausdruck bringen möchte ist, dass es Momente gibt, in denen binäres Denken notwendig ist, wenn miteinander in Konflikt befindliche Interessen nicht miteinander versöhnt werden können, für Freiheit zu kämpfen, wenn die herrschenden Kräfte Unfreiheit aufrechterhalten wollen, in solch einer Situation kann es keine Vermischungen geben. Es ist nicht einfach, uns von der patriarchalen kolonialen Weltansicht zu befreien. Wir müssen uns jeden einzelnen Schritt in diesem Prozess vorstellen, jeden einzelnen Schritt überprüfen. In einer Welt von unvorstellbarer kapitalistischer, patriarchaler und rassistischer Brutalität zu überleben, bedarf vieler Werkzeuge.

Die Ökonomie des Geringen

Um zu dem Workshop zurückzukehren, den ich kuratiere, ich propagiere immer eine bescheidene Ökonomie, eine Ökonomie des Geringen. Das ist meine Methode. Ich versuche eine Antwort auf die folgende Frage in meinen Workshops zu geben: Sind wir in der Lage, eine kollektive Performance zu realisieren, die nicht viel braucht? Falls wir nicht in der Lage sind, dann ist das in Ordnung, aber wir sollten es auf jeden Fall versuchen. Das ist eine Praxis des Reparierens. Diese Praxis lehnt den patriarchalen/kolonialen/rassistischen Diskurs des Mangels ab — Frauen fehlt dies; Kolonialisierten fehlt jenes; Schwarzen Menschen, Araber*innen, Asiat*innen, queeren Menschen ... allen fehlt dieses oder jenes. Der einzige vollständige Mensch ist der weiße heterosexuelle bürgerliche Mann. Den Diskurs des Mangels zu verweigern trägt zur Praxis des Reparierens bei. Ich stelle fest, dass ich mehr habe als ich dachte. Ich dachte, ich habe nicht viel, da ich an die Ideologie des Mangels geglaubt hatte — wenn ich dieses hätte, dann könnte ich jenes tun. Rassialisierender Kapitalismus erzeugt Situationen von totalem materiellem Mangel. Davon spreche ich nicht. Ich spreche davon, dass Reichtum nicht das ist, wie der Kapitalismus Reichtum definiert. Ich bin nicht die erste, die das sagt! Am Anfang von einem Workshop sage ich beispielsweise: ‚Okay, wir alle hier, welche Sprachen sprechen wir? Was können wir mit unseren Händen tun? Was brauchen wir, um etwas zu bauen?‘ Wenn wir alle Sprachen zusammennehmen, die jede* von uns spricht, unsere Erinnerungen, unser Wissen, dann erkennen wir, wie viel wir haben. Wir müssen ein Bewusstsein für unseren eigenen Reichtum und unseren Wert entwickeln. Wir müssen die bürgerliche Vorstellung von Reichtum und Armut zurückweisen. Armut ist eine Erfindung. Kapitalismus und Rassismus verurteilen Menschen dazu, in Armut weiter zu leben, sich durch Armut zu definieren und lässt sie

im Glauben, dass sie arm an Kreativität oder Vorstellungskraft sind. In dieser Ideologie ist soziale Armut synonym mit der Armut der Vorstellungskraft. Wir fangen nicht bei Armut als dem natürlichen Zustand an.

Als wir im Rahmen des Workshops *Water/War/Peace* 2018 im Kunstraum Khiasma in Paris unsere Performance realisierten, gingen wir von Folgendem aus: in Frankreich war es strafbar, jemandem Wasser zu geben. Einer migrierten Person Wasser zu geben, machte einen in den Augen des Staates zu einer Kompliz*in von Schmuggler*innen. Jemandem Wasser zu geben, ist eine grundlegende zwischenmenschliche Geste. Ohne Wasser können menschliche Wesen nicht sehr lange überleben. Wir können drei Tage lang ohne Essen überleben, aber wenn wir drei Tage lang nicht trinken, dann sterben wir. Wasser ist der Grund für Kriege, diese werden in der nahen Zukunft zunehmen. Verschmutzung, Kontamination und Privatisierung von Wasser sind ebenfalls eine Art von Krieg. Frieden ist nur ein Zwischenspiel zwischen Kriegen. Rund um dieses Thema schlug ich vor, in drei Gruppen zu arbeiten: Cassandra, die uns warnt, aber der niemand zuhört; die Hüter*innen des Wassers, Migrant*innen, geflüchtete Menschen, indigene Menschen, Nomad*innen, Menschen, die zu Verletzlichen gemacht werden, jedoch die eigentlichen Hüter*innen von Wasser, dieser fragilen Entität, sind; und die Amzonen, die sich auf den Krieg vorbereiten und lernen, ihre Waffen einzusetzen. Wir waren eine Gruppe von Künstler*innen, Aktivist*innen und Wissenschaftler*innen of Color. Am Freitag am Abend musste sich alle* für eine Gruppe entscheiden. Am nächsten Tag gingen wir zum Friedhof Père Lachaise, um der Kommunard*innen zu gedenken, die von der reaktionären Armee Frankreichs im Jahr 1871 erschossen worden waren. Dann gingen wir zur Cité Internationale des Arts und arbeiteten in den Gruppen. Die Performance war am Sonntag am Abend in Khiasma, einem Raum, den Olivier Marboeuf in *Les Lilas*, in der Nähe Paris, initiiert hatte. Es war wirklich beeindruckend, dass die drei Gruppen wunderbar zusammen arbeiteten ohne repetitiv zu sein. Diese Fluidität beweist, dass eine gemeinsame Methode und Prinzipien kollektiver Kreation es ermöglichen, eine öffentliche Performance zu kreieren. Es war eine sehr schöne Performance. Die Öffentlichkeit war total erstaunt, dass wir das in nur zwei Tagen umgesetzt hatten. Wir bemühten uns, nur Dinge zu verwenden, die wir schon hatten: eine Gruppe brauchte Schuhe, alle* brachten Schuhe; eine andere Gruppe brauchte Früchte und Blume, wir pflückten sie bei uns zu Hause. Nichts sollte viel kosten. Nichts. Wir müssen mit dem arbeiten, was wir haben und dadurch herausfinden, dass wir viel mehr haben als wir denken.

Zufluchtsorte und spirituelle Schutzorte

Zufluchtsorte sind eine historische Form des Widerstands. Hier ist an die Underground Railway zu denken, die während der anti-kolonialen Kriege ein Netzwerk

von geheimen und sicheren Schutzräumen organisierte oder an zeitgenössische Räume für Geflüchtete und Migrierte. Ich sehe Zufluchtsorte als Orte, an denen gerastet werden kann, in Frieden gerastet werden kann, im Vertrauen darauf, dass niemand einen terrorisiert oder verfolgt. Ich las Berichte von Geflüchteten, die nie in Ruhe schlafen können, weil sie vor der Polizei und der Miliz Angst haben, weil sie in Wäldern schlafen, in der Kälte oder in der Hitze. Einen Zufluchtsort zu finden bedeutet das Recht auf Rasten, das Recht, den Kopf auf ein sauberes Kissen zu legen und tief zu schlafen. Wir wissen, dass Schlafentzug eine Form der Folter ist, eine Tortur, die zu Verrücktwerden führen kann. Sicher können wir fordern, dass der Staat für die Frauen, die mitten in der Nacht einen Schutzraum finden müssen, da sie von ihrem Gefährten bedroht werden, solche Zufluchtsorte schafft. Aber diese vom Staat organisierten Zufluchtsorte sind von staatlichen Gesetzen und Normen bestimmt. Ich sehe Zufluchtsorte als den Aufbau von Autonomie. Zufluchtsorte werden oft geschaffen, um einer Bedrohung zu entkommen. Aber sie können auch Orte des Lernens sein, wo neue Kraft und mehr Autonomie gewonnen werden.

Einen spirituellen Schutzort zu definieren, ist schwieriger. Ich sehe das als einen Raum, der länger besteht, als ein Zufluchtsort. Zufluchtsorte und spirituelle Schutzorte müssen verteidigt werden, wenn notwendig mit Waffengewalt. Die Vorstellung von Bedrohung hilft uns dabei zu verstehen, was für Räume gebraucht werden: was für eine Bedrohung? Ein Zufluchtsort kann ein Raum sein, in dem Frauen, Männer, Mädchen sitzen und rasten, miteinander reden, sich unterhalten, Tee trinken, Essen kochen, lesen. Nicht nur utilitaristisch, ein Raum, um zu atmen. Abseits von der feindlichen Umgebung, die die rassistische, sexistische, kapitalistische Gesellschaft jeden Tag baut. Wenn ich von der feindlichen Umgebung spreche, dann meine ich nicht nur die Polizeigewalt, sondern das Verbot, sich frei zu bewegen als Schwarzer Mensch, als Araber*in, Sexarbeiter*in, queere Person, trans Person, Geflüchtete, Migrant*in oder als arme Person. Weiters gibt es Ausgangssperren. Es ist nicht notwendig, schriftlich festzulegen, dass es Ausgangssperren für diese Gruppen gibt. Es gab sie immer schon. Während der Pandemie, hatten wir offiziell, vom Staat verordnete Ausgangssperren, aber für diese Gruppen hatten Ausgangssperren immer schon bestanden. Die Stadt ist strukturell bürgerlich, rassistisch und sexistisch; eine feindliche Umgebung für viele.

Reparationen

Ich habe zur Frage der Reparation gearbeitet, sowohl als politische Forderung als auch als Frage von Pädagogik und Lernen. Wie denken wir Reparieren in einer Welt, in der Zerstörung und Verwüstung, die Rassismus, Kapitalismus und Imperialismus verursachen, jeden Tag beschleunigt werden? Zerstörung passiert so schnell,

dass einen das Gefühl beschleicht, es gibt kaum Zeit, mit dem Reparieren auch nur zu beginnen. Wie verstehen wir das Irreparable? Ich untersuche die ineinander verwobenen zeitlichen Dimensionen von dekolonialem Reparieren. Wir reparieren immer noch die Vergangenheit, und diese wird langsam repariert. Wir reparieren die Gegenwart. Und wir sind bereits damit befasst, die Zukunft zu reparieren, da wir erkennen, wie sie in der Gegenwart zerstört wird und dass wir sie reparieren müssen, weil es sonst keine Zukunft für die nächsten Generationen geben würde. Diese Frage diskutierten wir während der *School La Colonie nomade*, April bis Juli 2021. Ich organisierte diese Schule als Teil von Kader Attias Ausstellung *Fragments of Repair* und einer Reihe von Vorträgen, die BAK in Utrecht organisierte. In seiner Arbeit argumentiert Kadar Attia, dass Reparieren nicht bedeutet, die Narben auszulöschen. Das war unser Ausgangspunkt. Wir fragen uns, was wir mit unseren Händen reparieren konnten. Aber auch, wie Abwesenheit und Mangel nicht unbedingt Trauma hervorrufen. Es gibt eine Unvollständigkeit im Leben, die der konsumbasierte Kapitalismus verweigert. Der Kapitalismus fordert, dass wir unsere Leben mit Produkten füllen. Trauern für das, was unwiederbringlich verloren ist auf Grund des rassialisierenden Kapitalismus, ist nicht willkommen; Trauern muss eine Angelegenheit sein, die dem nationalen Narrativ dienlich ist. Trauern hat nicht nur mit Melancholie zu tun. Zu verstehen, was Leben bedeutet, hat mit Trauern zu tun, sonst würde Leben als ohne Verluste verstanden werden. Ein Leben ohne Verluste, nicht die Verluste, die rassialisierender Kapitalismus bedingt, kann es nicht geben. Trauern lernen ist eine intergenerationale Geste. Intergenerationales Denken und intergenerationale Praxis sind sehr wichtig für mich.

In seinen Gesprächen mit mir, die unter dem Titel *Resolutely Black* im Jahr 2020 veröffentlicht wurden, sagte Aimé Césaire dass er Reparationszahlungen misstraute, weil er Angst hat, dass der Westen dann sagen würde: ‚Okay, erledigt! Lasst uns einen Schlussstrich ziehen‘. Für ihn ist Sklaverei irreparabel, was bedeutet, dass die Geschichte am Leben erhalten werden muss. Aber wir müssen Politiken der Reparation als multipel und divers begreifen. Der Westen muss reparieren, Reparationen leisten, und die Menschen müssen entscheiden, wie diese Reparationen gehandhabt werden sollen, es gibt nicht eine alleingültige Antwort. Papiere fälschen, Menschen Ausweispapiere zur Verfügung stellen, autonome Schulen aufbauen, Land fordern, gegen die Isolation arbeiten, die Neoliberalismus, Rassismus und Patriarchat aufzulegen, das sind alles Arten und Weisen des Reparierens. Reparationen finden jeden Tag statt, Reparationen sind Handlungen. Es gibt keine Policy für Reparationen, die für immer und für alle allgemeingültig ist. Solidarität, Liebe, die Politiken revolutionärer Liebe, das sind unsere Waffen. Reparieren bedeutet das Ende von Kapitalismus, Patriarchat, Rassismus und Privilegien. Das wäre für mich eine Welt, die repariert worden ist.

Dieser Text basiert auf einem Gespräch zwischen Françoise Vergès und Elke Krasny, aufgezeichnet am 18. Juni 2021. Die englische Originalversion ist in dem von Elke Krasny und Lara Perry 2023 bei Routledge herausgegebenen Band *Curating with Care* erstveröffentlicht. In deutscher Übersetzung, von Elke Krasny, erscheint dieses Gespräch erstmals in diesem Band.

VERGÈS, FRANÇOISE „Curatorial Labor and Decolonial Feminism.“ In: Elke Krasny und Lara Perry (Hg.). *Curating with Care*. London 2023: 13–19.

Françoise Vergès, PhD in Political Theory, Berkeley, ist eine dekoloniale antiras-sistische Feministin. Als unabhängige Kuratorin organisiert sie Workshops mit Künstler*innen und Aktivist*innen, die zu einer öffentlichen Performance führen. Veröffentlichungen: *Dekolonialer Feminismus*. Übersetzt von Esther von der Osten (Wien, 2020) und *Eine feministische Theorie der Gewalt*. Übersetzt von Teresa Awa (Wien 2023).

Wo finden heute öffentliche Begegnungen und gesellschaftliche Auseinandersetzungen statt? Wie können die Räume von Theatern oder Museen porös werden, um neue Vorstellungen geteilter Räume in migrantischen und diasporischen Stadtgesellschaften zu erproben? Stadttheater, städtische Museen und Kunst im öffentlichen Raum sind mehr denn je herausgefordert, Öffentlichkeiten als demokratisches Gut herzustellen, ihre Relevanz für Stadtgesellschaften unter Beweis zu stellen und ihre Ressourcen zu teilen. Institutionen sind damit befasst, ihre infrastrukturellen Verpflichtungen und öffentlichen gesellschaftlichen Aufgaben zu reflektieren und zu verändern. Selbstorganisierte Initiativen, auch in Kollaboration mit Institutionen, leisten Wesentliches für das Porös-Werden und erzeugen durch kulturelle und künstlerische Arbeiten neue Vorstellungen geteilter öffentlicher Räume. Dieses Buch versammelt Beiträge von Dramaturg*innen, Kurator*innen und Wissenschaftler*innen, die neue Praxen geteilter Räume, performativen Kuratierens und urbaner Dramaturgien vorstellen und theoretisch reflektieren.