

Stadt und Theater Denken

Über Strategien und Handlungsanweisungen
von Theater zwischen Stadtplanung und Kunst.

Impressum

Dokumentation der Theatralen Konferenz STADT UND THEATER DENKEN am 25.11.2016. STADT UND THEATER DENKEN fand im Rahmen des großen Stadtprojektes des Schauspiel Köln DIE STADT VON DER ANDEREN SEITE SEHEN (Spielzeiten 2015/16 und 2016/17) statt.

Künstlerische Leitung und Konzept

Eva-Maria Baumeister (Regisseurin) und Isabel Finkenberger (Freie Stadtplanerin)

Konzept und Moderation

Dr. Martin Herrndorf (Colabor Köln) und Stawrula Panagiotaki (Schauspiel Köln)

Redaktion

Eva-Maria Baumeister, Isabel Finkenberger und Dr. Martin Herrndorf

Förderer



Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen



Ein Pilotprojekt der Nationalen Stadtentwicklungspolitik des Bundes, gefördert durch das Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit.

Kontakt

Eva-Maria Baumeister, www.evamariabaumeister.de
Isabel Finkenberger (STUDIO if+), www.studioifplus.org
Schauspiel Köln, www.schauspiel.koeln

Inhalt

Intro	Seite 4
Impulse	Seite 6
National Theatre Wales Kully Thiarai, Künstlerische Leiterin	
Königliches Theater Brüssel Ivo Kuyt, ehem. Künstlerischer Leiter	
Kulturstiftung des Bundes Sebastian Brünger, Programmleiter »Doppelpass«	
PlanBude Hamburg Renée Tribble, Stadtplanerin	
Utopiastadt Wuppertal Christian Hampe, Initiator	
Thesen	Seite 12
These 1 Neue Theater- und Stadtpraktiken sind dynamisch, kontextbezogen und flexibel.	
These 2 In neuen Stadt- und Theaterpraktiken sind Orte, Menschen und Themen eng verknüpft.	
These 3 Neue Theater- und Stadtpraktiken erschaffen neue Orte – als Identitätsräume.	
These 4 Neue Theater- und Stadtpraktiken brauchen Rollen- und Positionswechsel.	
These 5 Neue Theater- und Stadtpraktiken nähern sich einander an, ohne ihre spezifischen Kompetenzen zu verlieren.	
These 6 Eigentum, Ressourcen und Gestaltungsmacht werden zu Schlüsselvariablen beim Theater- und Stadtmachen.	
Epilog: Köln	Seite 20

„Damit das Morgen möglich ist, braucht es heute Bewegung statt Stillstand, Mut statt Verzagtheit, Offenheit statt Klüngel und genaues Hinschauen statt selbstbesoffenem Lokalpatriotismus.“¹

THEATER UND STADTENTWICKLUNG ZUSAMMEN DENKEN – IST DAS MÖGLICH?

DIE STADT VON DER ANDEREN SEITE SEHEN wirft einen neuen, einen frischen, einen anderen Blick auf Köln. Zwei Jahre lang schaut das Schauspiel Köln mit einem Projekt aus Workshops, Führungen, Inszenierungen und Interventionen auf die Stadt. Von Mülheim aus, wo derzeit Wandel in Echtzeit passiert. Gemeinsam mit Künstlern und Stadtentwicklern, und natürlich den Bürgern der Stadt. Denn die Stadt neu zu sehen heißt auch, sie aus der Perspektive ihrer Bewohnerinnen und Bewohner zu betrachten und neu zu erfinden.

In dem Projekt treffen Theater als Institution und Praxis auf die Realität der Stadtgesellschaft, auf bürgerschaftliches Engagement, Kunst und Stadtentwicklung. Grund genug, dieses Spannungsfeld im Rahmen der Theatralen Konferenz STADT UND THEATER DENKEN am 25.11.2016 näher zu beleuchten.

Fünf Impulsgeberinnen und Impulsgeber aus Brüssel, Halle, Hamburg, Cardiff und Wuppertal waren eingeladen, einen Einblick in ihre spannende Experimente, Prozesse und alternativen Ansätze zu geben. Alle beschäftigen sich intensiv mit ihrem Kontext und den dort immanenten Themen. Alle suchen nach Möglichkeiten sich einzumischen, und zwar konkret durch Stadtmachen, durch das Schaffen von Strukturen und durch Aushandlungsprozesse zwischen unterschiedlichen urbanen Interessen mit dem Ziel, mehr zu sein als die Summe der einzelnen Teile. Jeder der Gäste hat ihre bzw. seine eigene strukturelle und/ oder räumliche Strategie, mit den jeweils eigenen Methoden, den oft ganz spezifischen Arten der Teilhabe und Mitgestaltungsmöglichkeit und den entsprechend Kompetenzen und Stärken.

Mit ihren unterschiedlichen Hintergründen, Kontexten und dezidierten Schwerpunkten waren sie eingeladen, das Verhältnis von Stadt und Theater in Bezug auf ihre urbane Praxis zu beleuchten, kritisch zu hinterfragen und gemeinsam mit den Teilnehmerinnen und Teilnehmerinnen sowie dem Intendanten des Schauspiel Köln, Stefan Bachmann, zu diskutieren.

Besonders und in dieser Zusammenschau interessant erscheint die Schnittstelle zwischen diesen Ansätzen. Wo und wie begegnet man sich? Wo gibt es Synergien, wo entstehen Reibungen? Wer kann welche Themen wie setzen und bearbeiten? Wie kommt man gemeinsam zu einem fruchtbaren Diskurs, um gemeinsam den Herausforderungen unserer heutigen und zukünftigen Stadtgesellschaft zu begegnen? Und wie sieht eine aktive, alternative Praxis des Stadtmachens in einer neuen städtisch-theatralen Versuchsanordnung aus?

Theater trifft auf Stiftung, Förderung trifft auf Bürgerschaft, Kreativwirtschaft trifft auf Stadtplanung, auf das Schauspiel Köln und die am Projekt beteiligten Künstlerinnen und Künstler und Planerinnen und Planer. „Im Blick zurück entstehen die Dinge“ trifft auf „Im Blick nach vorn entsteht das Glück“². Die vielen neuen Ideen, Eindrücke und die fruchtbaren Diskussionen haben nicht nur den Prozess neu befeuert, sondern auch nachdrücklich bewiesen, wie wichtig eine solche kritische Auseinandersetzung mit dem eigenen Handeln heute und in Zukunft ist.

¹ <https://www.schauspiel.koeln/spielplan/stadt-sehen/>

² Tocotronic in »In höchsten Höhen«

³ Vera Lisakowski



Podiumsdiskussion mit Kully Thiarai, Ivo Kuyt, Renée Tribble, Christian Hampe, Sebastian Brünge, Stefan Bachmann, Martin Herrndorf (Moderation) und Stawrula Panagiotaki (Moderation).³

Um zu verstehen, wie sich das Verhältnis von Stadt und Theater ausgestaltet, waren fünf Impulsgeberinnen und Impulsgeber zur Theatralen Konferenz geladen. Alle beschäftigen sich mit Theater und Stadtplanung oder greifen auf einen jeweils spezifischen Mix theatraler und urbaner Praktiken zurück. Ohne die jeweils eigene Herkunft als Theater- oder Stadtmachende zu verleugnen, kombinieren die Akteure das Beste „zweier Welten“ und suchen kontinuierlich nach Anschlusspunkten und Synergien.

Ivo Kuyf, Kully Thiarai und Sebastian Brünger berichteten dabei von ihren Erfahrungen, Theater im globalisiert-urbanen Kontext neu zu denken und aufzustellen. Christian Hampe und Renée Tribble zeigten ihre Erfahrungen in Stadtentwicklung und bürgerschaftlichem Engagement im Rahmen städtischer Übergangsprozesse auf. Abschließend bezog Stefan Bachmann als Gastgeber und Theatermacher Stellung.

National Theatre Wales | Kully Thiarai, Künstlerische Leiterin

<http://nationaltheatrewales.org>

Ein Theater ohne Gebäude? Das National Theatre Wales, das jüngste Nationaltheater in Großbritannien, begann als Online-Plattform, auf der die Bürger in Wales in einen Dialog treten konnten. Heute agiert es aus einem Ladenlokal in Cardiff als einzigem festen Ort heraus. Der Anspruch ist, Theater „for Wales and across Wales“ zu machen. Die Stücke werden an unterschiedlichen Orten gezeigt, teilweise auch in der Natur: In Zügen und Taxen, an Stränden, in Arbeiter-Clubhäusern, Shopping-Centern und den walisischen Berglandschaften.

Diese Herangehensweise beeinflusst die Interaktion sowohl mit den beteiligten Künstlern als auch den lokalen Gemeinschaften. Das Theater arbeitet flexibel mit Schauspielern, Regisseuren etc., die je nach Anforderungen der Stücke besetzt werden. Es arbeitet mit lokalen Handwerkern und Zulieferern. Und es bezieht oft die „regulären“ Besucher der Spielstätten, „Busfahrer, Friseure und Teetrinker“, mit ein, um die Stücke zu entwickeln und umzusetzen.

Wie Kully Thiarai berichtete, fühlt sich das Ensemble durch die freie Arbeitsweise weniger an die Konventionen und Erwartungen gebunden, die ein klassisches Theaterhaus mit sich bringt. So geht das Theater u.a. Kooperationen mit migrantischen Künstlergruppen ein und reagiert auf aktuelle gesellschaftliche Anliegen. Dadurch spricht es auch neue Zielgruppen an. Ein Höhepunkt war eine mehrtägige Kulturparade im öffentlichen Raum, mit der das Theater Cardiff zur »City of the Unexpected« machte – mit über 7.000 Teilnehmenden und zehntausenden Besucherinnen und Besuchern.

„Our stage has been the landscape of Wales, the places where communities gather“.

„(You need) a different kind of negotiation and conversation with the people and the place, a different kind of engagement“.

„Theatre buildings are important. They can be vital, vibrant homes for communities. They can be places of intersection and consolidation, at best, physical and metaphorical living rooms for everyone. But theatre places [...] are not always easy for the public to connect with [...] the walls are fixed and solid, and they come with conventions, traditions and expectations. For many of our communities, these palaces of culture are not for them“.

„To reach and truly connect with a diverse audience you have to leave your »theatre« home.“

**Königlich Flämische
Schauburg | Ivo Kuyt, ehem.
Mitglied der künstlerischen
Leitung**

<http://kvs.be/en>

Das Flämische Stadttheater agierte bis 2001 als Nationaltheater mit dem Auftrag, die flämische Kultur im mehrheitlich frankophonen Brüssel zu „verteidigen“⁴. Der Wandel von Brüssel – sowohl durch Migration aus den ehemaligen Kolonien und anderen Ländern als auch durch die Rolle als „Hauptstadt Europas“ – und der temporäre Umzug des Theaters aus seiner angestammten Spielstätte, der »Schouwburg«, in das benachbarte, (post-)migrantisch geprägte Molenbeek, stellte eben diesen Auftrag in Frage.

Als Reaktion darauf hat sich das Theater als „städtische Plattform“ neu aufgestellt. Um neue Zielgruppen anzusprechen, auch vor Ort im Stadtviertel, wurden Produktionen gemeinsam mit Anwohnerinnen und Anwohnern erarbeitet – zum Beispiel mit chancenarmen Jugendlichen. An die Stelle von klassischem Repertoiretheater traten Eigenproduktionen, oft kontextuell angepasst an die Gegebenheiten vor Ort. Um Produktionen flexibel entwickeln zu können, wurde die Direktion durch ein kollektives Leitungsgremium ersetzt und das feste Ensemble durch einen freien Pool an Schauspielerinnen und Schauspielern. Auch die Internationalisierung von Brüssel griff das Theater auf – durch Gastspiele, Koproduktionen und Partnerschaften, vor allem mit Theatern im Kongo und in Palästina.

Bei allen positiven Erfahrungen ergeben sich für Ivo Kuyt drei kritische Fragenkomplexe auf neue Praxen des Theatermachens:

1. Wie kann man die Hierarchien aufbrechen, die man auch in egalitären Strukturen immer wieder vorfindet?
2. Wie die Vorherrschaft des Theaterapparats über die Künstlerinnen und Künstler?
3. Und wie kann man eine gesellschaftskritische Kunst jenseits einer neoliberal-rationalistischen Moral hervorbringen, eine Kunst die, nach Milo Rau, „nicht auf Verbesserung sondern auf Veränderung aus ist, die nicht dekonstruiert, sondern konfrontiert, die nicht auf Revisionismus sondern auf Revolution eingestellt ist“?

„Allzuoft wird in Stadttheatern im Namen des Anderen geredet, der sich in großer Entfernung von der eigenen Position und in der Marge der eigenen Lebenswelt befindet. Ein Stadttheater ist nur dann politisch, wenn seine Künstler mit dem Anderen arbeiten und für ihn Partei ergreifen.“

„Städte sind nicht nur mit Nationalstaaten, sondern auch mit Europa und der Welt durch die transnationalen städtischen Netzwerken verbunden. Das Globale und Lokale sind hier untrennbar. Deswegen kann man nicht auf eine künstlerische Arbeit verzichten, die über die eigenen städtischen und nationalen Grenzen hinausgeht.“

⁴ Siehe auch Ivo Kuyt: Theater zwischen Stadt und Welt: Ein Beispiel aus Brüssel. In: Dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft, Vol. 02, 2011, S. 23-29

**Kulturstiftung des Bundes
| Sebastian Brünger, Pro-
grammleiter »Doppelpass«**

<http://kulturstiftung-des-bundes.de>

Als fördernde Stiftung setzt die Kulturstiftung des Bundes Impulse – auch, in dem sie mit ihrer Förderung Institutionen und Strukturen in der lokalen Kulturarbeit schafft. Dabei geht es ihr auch um das „Stadtmachen“, um die Frage, wie sich Theater in der Stadtgesellschaft positionieren, sowie um die Zukunftsfähigkeit von Städten.

So fördert beispielsweise der »Doppelpass« Kooperationen zwischen der freien Theaterszene und festen Häusern. Er setzt die Programme »Heimspiel« und »Wanderlust« fort, in denen Theaterhäuser ebenfalls aufgefordert waren, sich mit der Aktualität in ihrer Stadt auseinanderzusetzen. In Leipzig erkundet beispielsweise das Ensemble »copy & waste« gemeinsam mit dem Schauspiel Leipzig das Phänomen »Hypezig«, in dem Stimmen von Akteuren des Strukturwandels in der Stadt verarbeitet werden. In Frankfurt an der Oder setzten sich der »Club Real« und das »Kleist Forum« gemeinsam mit dem alten Kleisttheater, einem hübschen, aber heruntergekommenen Theatergebäude, auseinander. Und in Frankfurt am Main wird das Konzept des »Künstlerhauses« erkundet und neu interpretiert, sowie ein Zwischennutzungskonzept für die »Alte Hafenmeisterei« in Offenbach entwickelt.

Die lokalen Träger hoffen dabei auf künstlerische Impulse und möchten sich zur eigenen Stadt hin öffnen. Insgesamt erfüllen die vom Doppelpass geförderten Projekte diese Erwartungen, auch wenn durchaus Spannungsverhältnisse bestehen, zum Beispiel, wenn erfolgreiche, kontextabhängige Großproduktionen als Satelliten-Projekte mit nur noch geringer Anbindung an die etablierten Theaterstrukturen durchgeführt werden. Oder wenn Künstlergruppen mit ihren urbanen Erkundungen den Boden bereiten für eine „Kreativwirtschaft der ökonomischen Wachstumsmodelle“, in der sie selber keinen Platz mehr finden.

In den geförderten Projekten unterstützt die Kulturstiftung des Bundes zum einen künstlerische Praxis an sich. Zum anderen hilft sie, Stadttheater als Ort für „Selbstbefragung, Selbstkritik und Zukunftsgestaltung“ in der Stadt zu erhalten und weiterzudenken.

„Finanzielle Förderung, die nicht von Dauer ist, kann nur über Strukturen und Institutionen nachhaltig wirksam sein.“

*„Wenn Künstler*innen neue Kunsträume erschließen und Konzepte der Zwischenutzung umsetzen, können sie kaum verhindern, mit ihren Projekten selbst eine Gentrifizierungsdynamik der »Quartiersaufwertung« zu verstärken und als Teil einer Kreativwirtschaft für ökonomische Wachstumsmodelle herzuhalten.“*

<http://planbude.de>

Wie sieht eine Stadtplanungs-Praxis aus, die sich von einem Ort und seinen Bewohnern aus entwickelt?

Die PlanBude ist aus dem Widerstand gegen den Abriss der Esso-Häuser auf St. Pauli durch die Eigentümerin Bayerische Hausbau erwachsen. Sie ist ein interdisziplinäres Kollektiv, das, nach dem Abriss der Häuser, von der Bezirksregierung beauftragt wurde, einen „breiten und niederschweligen Beteiligungsprozess“ zu organisieren, dessen Ergebnis den Stadtteil St. Pauli an dieser entscheidenden Stelle prägen soll.

In der Planbude sind neben Stadtplanerinnen und Stadtplanern auch Künstlerinnen und Künstler und Sozialarbeiterinnen und Sozialarbeiter tätig, die sich diverser künstlerisch-inszenatorischer Elemente bedienen. Sie haben die Anwohnerinnen und Anwohner sowie die Gäste des Viertels kontinuierlich einbezogen, ihre Ideen und Impulse für die Gestaltung des Geländes gesammelt und als „St. Pauli“-Code veröffentlicht. Diese sind auch als Vorgaben in den städtebaulichen und architektonischen Planungs- und Wettbewerbprozess für die Baufläche eingegangen.

Das Ergebnis bricht mit stadtplanerischen Konventionen, stellt aber trotzdem eine machbare und lokal angepasste Lösung für die Herausforderung des Baugrunds dar und soll die Basis für die Änderung des Bebauungsplans und die entstehenden Architekturen werden.⁵ In diesem Kontext laufen Verhandlungen mit der Besitzerin sowie der Stadtverwaltung, wie die Berücksichtigung der Ergebnisse sichergestellt werden kann.

„Beteiligung ist weniger eine Frage des Formats als eine Frage des Inhalts. Der Inhalt muss Relevanz für den Alltag der Menschen haben, und ihr Beitrag Relevanz für den Inhalt.“

„Um sich über Stadt verständigen zu können, braucht es Plattformen des Austauschs. Die Straße als Planungsbüro zum Beispiel.“

⁵ Für die Grobentwürfe der Planbude, siehe <http://planbude.de/oeffentliche-plandiskussion-22-11-2016-st-pauli-schule/>

Utopiastadt Wuppertal | Christian Hampe, Initiator

<http://utopiastadt.eu>

Nachdem er mit dem Magazin »Clownfish« und diversen partizipativen Events in Wuppertal Akzente für eine neue, offenere, kreative Stadt gesetzt hat, wollten Christian Hampe und seine Mitstreiterinnen und Mitstreiter einen festen Ort schaffen, an dem Utopien für die Zukunft der Stadt in Form eines „ständigen Kongresses“ diskutiert werden können. Ausgewählt dafür wurde nach langer Suche und Verhandlungen mit der Eigentümerin, der Sparkasse Wuppertal, der Mirker Bahnhof. Das stark renovierungsbedürftige, teilweise leerstehende Gebäude liegt direkt an einem Gründerzeitviertel und dem alten, offen gelassenen Bahndamm der »Nordbahntrasse«, deren Umbau zu einem Fuß- und Radweg einige Jahre zuvor von dem Verein »Wuppertalbewegung e.V.« initiiert wurde.

Gemeinsam wird das Gebäude sukzessive saniert und zu einem Café, offenen Werkstätten, Seminarräumen und einem urbanen Garten ausgebaut. Durch bisher circa tausend Events hat Utopiastadt das Haus einem sehr heterogenen Publikum öffentlich zugänglich gemacht. Die Vielfältigkeit betrifft dabei sowohl die Besucher als auch die Aktiven im Haus.

Auch wenn das inzwischen breit aufgestellte Team ehrenamtlich arbeitet, werden die beteiligten Akteure mittlerweile in den geförderten Kulturinstitutionen, wie beim städtischen Theater, wahrgenommen. Das Team von Utopiastadt und andere Wuppertaler zivilgesellschaftliche Akteure sind zudem in einer Reihe von politischen, vorher eher geschlossenen, Gremien platziert und setzen dort Akzente.

Utopiastadt lebt als offener Ort zwischen Kultur und Stadtgestaltung vor, wie neue Orte und Akteurskonstellationen Impulse setzen, die auch weit über den Ort hinaus eine Stadt prägen und gestalten können.

“Theater, Oper und Orchester bleiben oft nur einem Kultur-Establishment vorbehalten.”

“Theater, Oper und Orchester sollten nicht nur Inhalte für ihre Orte, sondern auch Orte für ihre Inhalte suchen.”

Thesen

Vor und während der Theatralen Konferenz wurde deutlich, wie sich Stadt- und Theatermacher in ihrer jeweiligen Mischung aus künstlerischen und politischen Praktiken in einem komplexen, dynamischen und zeitweilig konfliktbehafteten Zusammenspiel der der Felder »Orte«, »Menschen« und »Themen« erfassen lassen. Diese neuen Entwicklungen und Schnittstellen zwischen den drei Feldern sollen in den folgenden sechs Thesen beleuchtet werden.

These 1 | Neue Theater- und Stadtpraktiken sind dynamisch, kontextbezogen und flexibel.

Die erste These fasst neue Praktiken des Theater- und Stadtmachens als „liquide“ – als unterbestimmte, offenen Praktiken.⁶ Sie stehen damit im Kontrast zu klassischen Theater- und Stadtplanungspraktiken, die durch schwere, statische Konfigurationen gekennzeichnet sind.

So hat sich Theatermachen in einem „konservativen Dynamismus“ entwickelt – dem kreativ-rebellischen Anspruch steht ein relativ fixer Status Quo an Kanon, Aufführungsformen und Publikum entgegen. Dieser geht einher mit gewissen, in den Impulsen immer wieder thematisierten, Hierarchie- und Machtstrukturen, mit fest definierten Verfahrensabläufen und mit bestimmten „Konventionen und Erwartungen“⁷.

Ähnliches ist im Bereich der Stadtplanung zu beobachten. Partizipation bleibt im Regelfall mehr Ritual als dynamische Realität, die Interaktion von Investoren, Stadtplanern, Stadtverwaltungen und Bürgerinnen und Bürgern bewegen sich in mehr oder weniger festgelegten Bahnen, die Rollenbilder und Selbstverständnisse sowie die fortschreitende Durchrechtlichung eigentlich freier Praktiken setzen einen engen Rahmen für selbstbestimmtes, autonomes Handeln. Bürger „werden beteiligt“, aber sie bestimmen nicht die Regeln oder Fragestellungen. Es gibt wenige Projekte, in denen Initiativen „von unten“ tatsächlich die Regeln bestimmen, und oft bleiben diese auf periphere, begrenzte Räume beschränkt.

Erst im neuen Zusammenspiel, im „Tango“ von Theater- und Stadtplanung zeichnen sich deutlich dynamischere, situativ angepasste und flexiblere Muster ab:

1. Neue Formen von Theater und Stadtentwicklung finden an neuen Orten statt und definieren oder erschaffen diese erst, ob in zunächst oft unfreiwilligen Interim-Spielstätten wie in Brüssel und Köln, oder in der bewussten Suche nach neuen Kontexten wie in Hamburg, Wales und Wuppertal.
2. Theater- und Stadtmacher stoßen dabei auf neue Themen, die im klassischen Kanon nicht vorkommen – wie die Spuren von Globalisierung und Kolonialisierung im modernen Brüssel, die Effekte des NSU-Terrors in der neuen Nachbarschaft des Schauspiel Köln, die radikale Transformationswelle in dem einmaligen Soziotop der Hamburger Reeperbahn oder FabLabs und offene Werkstätten als Instrument der Stadtteilentwicklung in Wuppertal.
3. Die neuen Praktiken beziehen Einzelpersonen und Gruppen von Menschen auf innovative Weisen ein – Anwohnerinnen und Anwohner, Besucherinnen und Besucher, Stadtaktivistinnen und Stadtaktivisten in der PlanBude, Nachbarn, Kreative und Kommunalpolitik bei Utopiastadt und die Nachbarschaft rund um die neuen Spielstätten – wie beispielsweise die „Teetrinker, Frisöre und Busfahrer“⁸ in Wales.

Die radikale Kontextualisierung von Stadt- und Theatermachen ermöglicht lokal responsive Antworten auf urbane, aber auch breiter gesellschaftliche Fragestellungen. Dies wirft die Frage auf, inwieweit hier neue ästhetisch-gesellschaftliche Praktiken und Antworten mit Übertragbarkeit und Allgemeingültigkeit im Sinne eines neuen „Kanons“ entstehen können – und ob dies überhaupt sinnvoll und wünschenswert ist, oder ob vielmehr die Einzigartigkeit von Kontext und Prozess bewahrt werden soll.⁹

⁶ Zygmunt, B. (2000). *Liquid modernity*. Polity, Cambridge

⁷⁺⁸ Kully Thairai

⁹ So wäre die Frage, ob Projekte wie die Untersuchung von »Hypezig« und des »St. Pauli Codes« am Ende auf zu konvergierenden oder übertragbaren Einsichten führt, und ob dies die Auseinandersetzung mit dynamischer Urbanität in anderen Kontext überflüssig macht oder verkürzt, weil auf die hier gewonnen Erkenntnisse aufgesetzt werden kann. Oder aber, ob der Prozess des Aushandelns und Erforschens in seinem dialogischen Eigenwert erhalten und übertragen werden soll.

These 2 | In neuen Stadt- und Theaterpraktiken sind Orte, Menschen und Themen eng verknüpft.

Ein Teil der oben beschriebenen Dynamik und Offenheit entstammt der Tatsache, dass Orte, Menschen und Themen im neuen Stadt- und Theatermachen eng miteinander verwoben sind. Statt einer festen Konfiguration gibt es fluide Anpassungsprozesse, wenn eine der Variablen, in einer bewussten Entscheidung oder durch Zufälle bedingt, geändert wird.

So haben in Köln und Brüssel die Änderungen der Spielorte erst zu Dissonanzen, dann zu Anpassungsprozessen geführt. Institution und ihre Macherinnen und Macher waren dem Ort ausgesetzt – samt seinen Konflikten und den Polaritäten von Zentrum/ Peripherie, Mehrheit/ Minderheitsgesellschaft, Abgrenzung/ Anpassung etc. Die Ensembles haben ihren thematischen Fokus erweitert und dabei Themen wie Rassismus, Kolonialismus und Migration/ Integration aktiv aufgegriffen und die „betroffenen“ Personengruppen einbezogen, um die Spannungen aufzulösen und Kongruenz wieder herzustellen. In Wales funktionieren diese Spannungen und ihre Auflösungen ähnlich – wenn auch bewusst herbeigeführt.

Auch in Utopiastadt und bei der PlanBude führte die Beschäftigung mit einem Ort zu einer dynamischen Suche nach den dort verkehrenden und sich mit dem Ort identifizierenden Menschen und ihren Themen. Die neuen Orte provozieren neue Themen, werden aber auch zu möglichen Katalysatoren oder Statements bezüglich größerer Trends – wie beispielsweise die Mobilitätswende oder Aufwertungsprozesse im Quartier. Die periphere Lage von Utopiastadt, an einer aufgegebenen Bahntrasse, warf die Frage nach neuen Formen der Mobilität auf, die in zentralen Räumen der Stadt so nicht gestellt wurde.¹⁰ Auch in St.Pauli hat der offene Prozess neue Themen in den Diskurs eingebracht, wie beispielsweise die Forderung nach Sportplätzen und Angeboten, die einer Immobilienentwicklung in zentraler Lage erst einmal fremd sind und die kreative Lösungen fordern. Übergreifend schaffen beide Projekte Kristallisationsorte, an denen Spannungen und Widersprüche sichtbar werden und von denen Impulse für eine soziale und physische Transformation urbaner Räume ausgehen.

¹⁰ Diese Diskrepanz zeigt sich im Vergleich der Ansätze von Utopiastadt mit dem Umbau des zentral gelegenen Döppersberg und des Bahnhofumfelds – das auch nach einem tiefgreifenden Umbau weiterhin stark vom Autoverkehr und seiner Rationalität geprägt sein wird.

These 3 | Neue Theater- und Stadtpraktiken erschaffen neue Orte – als Identitätsräume.

Stadtmachen, ob als theatraler oder bürgerschaftlicher Akt, ist zentral an Orte und Plätze gebunden. Dabei geht es nicht (nur) um die physische Substanz, um Boden und Mauern, sondern um „places“¹¹, sozial definierte und aufgeladene Identitätsräume, die Menschen berühren und die mit besonderen Erinnerungen, Geschichten, Möglichkeiten und Imaginationen verbunden sind.

Im Austausch von Ort und Mensch sind die Projekte dabei unterschiedlich positioniert. Gemeinsam haben sie, dass sie Orte nicht nur „finden“ oder „nutzen“, sondern durch Austausch, Identitätsarbeit und Bedeutungsaufladung oft erst aktiv erschaffen.

Neue, urbane Orte im Theater dienen als Kristallisationspunkt für neue theatrale Praktiken, in denen Räume, oft mit Anwohnern oder Gästen gemeinsam, angeeignet oder besetzt werden. Gerade Interims-Spielstätten sind hier spannend – provoziert doch das „Hineingeworfen-sein“ in einen Kontext, ob in Köln oder Brüssel, eine Reibung mit den klassischen theatralen Sujets und Zielgruppen. »Keupstraße« und »Moolenbeek« werden dabei zu aufgeladenen Begriffen, die komplexe Konfigurationen von Faszination, Identität und Ängsten¹² bündeln und greifbar machen – weit über den Ort hinaus.

Utopiastadt wiederum hat es geschafft, einen verlassenen Bahnhof als Ort zu prägen, an dem sich Individuen versammeln, wo Austausch stattfindet. Die In-Wert-Setzung des Ortes geht einher mit der Entwicklung neuer Rollen und Beziehungen in überlappenden Rollen), die im Sinne eines „Co-Creation“-Prozesses Utopiastadt als „place“, als Erinnerungs- und Möglichkeitsraum entwickelt und dabei ihre eigenen Lebenswege, sozialen Positionierungen und Bezüge neu definieren. Ein ähnlicher Prozess ist bei der PlanBude zu beobachten: Was eine Straße, ein Durchgangsraum war, wird durch die gemeinsame Arbeit mit und von Passanten und Anwohnern zum Raum, an dem Identität und Geschichte des Ortes auf Gestaltungswillen und Imagination treffen.

¹¹ Im Sinne des „Placemaking“, siehe https://www.pps.org/reference/what_is_placemaking/

¹² Hierbei geht es sowohl um die Ängste der „Mehrheitsgesellschaft“ (vor Überfremdung und Kriminalität) als auch der „Minderheitsgesellschaft“ (vor Ausgrenzung und Rassismus), die sich beiden im Konzept des (islamischen oder nationalistisch) „Terrors“ zuspitzen.

Oft verlangt auch die Thematisierung neuer Lebenswelten und kultureller Praxen nach dem Vor-Ort-sein. Dabei können zum einen Inhalte und Form von Theaterproduktionen im Dialog mit den „Betroffenen“ geschaffen und neue Zielgruppen als Publikum erreicht werden. Darüber hinaus kann eine solche Auseinandersetzung Praktiken des Stadtmachens beeinflussen und Orten neu aufladen, indem Theatermacherinnen und Theatermacher und Anwohnerinnen und Anwohner diese als gemeinsame Orte erobern und (um-)definieren.

These 4 | Neue Theater- und Stadtpraktiken brauchen Rollen- und Positionswechsel.

Die oben beschriebenen Umdeutungsprozesse wirken sich auf die Rolle der beteiligten Personen und ihre Positionen in den entsprechenden Prozessen aus. Hierbei verschieben sich die Beziehungen von Peripherie und Zentrum, Oben und Unten, zwischen Beteiligten und Beteiligten, Performern und Zuschauern, Regieführenden und Besuchenden, zwischen dem Theatral-Sakralem und seinen Hütern und dem Lebensweltlich-Banalem und seinen Akteuren.

So werden beim Theatermachen im urbanen Kontext insbesondere Themen nicht für Menschen, sondern mit ihnen entwickelt und von ihnen getragen. Dabei geht es nicht nur um lebensweltliche, sondern insbesondere auch um künstlerische Relevanz im Sinne neuer, forschender, partizipativer Praktiken. Themen ergeben sich dabei durch die Menschen, die räumliche, soziale und politische Nachbarschaft und den jeweiligen Kontext – und werden durch die Akteure selbst in den Prozess eingebracht und repräsentiert.

Dies betrifft die Arbeit mit migrantischen Akteuren in Köln und Brüssel, aber auch jene mit anderen randständigen, aus Sicht der hegemonialen Kulturakteuren peripheren Akteuren: Ein Teil des Ganzen, eines künstlerisch-schaffenden Prozesses zu sein und seine Umwelt bzw. Atmosphären mitgestalten zu können bringt Menschen dazu, gemeinsam etwas zu (er-)schaffen. Authentizität entsteht durch reale Themen, den Stolz, über das eigene Leben berichten zu können. Durch die künstlerische Praxis eine neue Sicht auf die eigene Lebenswelt zu bekommen und die Lebenswelt in der künstlerischen Praxis gespiegelt zu sehen, ist sowohl für die Mitgestaltenden als auch die späteren Betrachter selbst wertvoll.

Beim Stadtmachen gibt es einen zentralen Prozess der „Selbstermächtigung“ von Anwohnern, Bürgern und Interessierten, die sich themen- oder ortsbezogen organisieren und strukturieren und damit zu Impulsgebern und Treibern von Planungsprozessen werden.

Formale Legitimations- und Initiationsmuster, ob elektoral-demokratisch in repräsentativen Politikprozessen, technokratisch-professionell wie bei Architekten und Stadtplaner oder kapitalistisch-marktorientiert wie bei Investoren¹³, werden abgelöst durch fluide, offene Prozesse, in denen informelle und periphere Akteure nicht nur einen Platz und Gehör in stadtplanerischen Prozessen finden, sondern diese selbst in ihren Charakteristiken und Abläufen gestalten. Die Akteure der PlanBude und Utopiastadt haben ihre Positionen nicht über formale Mechanismen, sondern zentral über ihre Fähigkeit zur Ästhetisierung, Zuspitzung und (emotionaler) Mobilisierung erlangt – ein Bruch mit etablierten Prinzipien formeller Stadtplanung.

¹³ Zu verschiedenen Legitimierungs-Logiken, vergleiche Luc Boltanski, Laurent Thévenot (2006): *On Justification: Economies of Worth*, Princeton University Press

¹⁴ Renée Tribble

Dabei bestimmt die doppelte Frage nach Relevanz – „Ist das Thema relevant für die Menschen? Können sie auf relevante Art und Weise beitragen?“¹⁴ – das Momentum von Beteiligung und Selbstermächtigung. Auch dies stellt etablierte Hierarchien und Abläufe in Frage, schafft neue Rollen, gesellschaftliche Positionen und, mittelfristig, neue Berufsbilder.

These 5 | Neue Theater- und Stadtpraktiken nähern sich einander an, ohne ihre spezifischen Kompetenzen zu verlieren.

Neue Stadt- und Theaterpraktiken existieren in einem Spannungsfeld – zwischen ihrem neuen Vorgehen und den spezifischen Kompetenzen, Strukturen und Funktionslogiken von Theater und Stadtplanung. Diese spezifischen Logiken dienen den Akteuren dabei als Referenzrahmen, Repertoire und Rückversicherung. Gleichzeitig sind die neuen Praktiken durch partielle oder vollständige Infragestellung, Umdeutung und Unterwanderung dieser Logiken gekennzeichnet. Ob eine produktive Synthese und Zusammenführung gelingt, in dem Neues und Altes zu gleichem Recht kommt, ist dabei vom Einzelfall abhängig.

So ist Theater davon gekennzeichnet, dass auch unterschwellige Themen erspürt und zugespitzt, packende Inszenierungen gefunden, Stimmungen geschaffen und Spannungsbögen aufgebaut und gehalten werden. Uneindeutigkeiten, Ambivalenzen, moralische Dilemmata ohne eindeutige Auflösung sind dabei geschätzt, sowohl im Material als auch inszenatorisch. Das Theater eröffnet Denkweisen und Prozesse und beseitigt dabei gegebenenfalls Eindeutigkeit und Klarheit. Es entzieht sich der Funktionslogik kapitalistischer oder politischer Verwertung und Nützlichkeit.

Wer Theaterprozesse partizipativ und politisch öffnet läuft Gefahr, diese Eigenständigkeit des Theaters in Frage zu stellen – es „zu einem Umschlagplatz für Statements zu machen, zu einer zweiten politischen Bühne“, die ähnlichen Funktionslogiken verhaftet ist wie der politische Betrieb.¹⁵ Dies schränkt durchaus die Autonomie ein, auch radikale Fragen zu stellen, was auch Ivo Kuyls Beobachtung in Brüssel entspricht: Bleibt Theater einer politischen Korrektheit verhaftet? Wie geht es, zum Beispiel, mit Mysogonie, Homophobie oder Antisemitismus bei Minderheiten um? Werden diese Themen tabuisiert, aus Angst, stigmatisierend zu wirken, werden sie pädagogisiert, wegdefiniert?

Auf der anderen Seite kann sich das Theatermachen im urbanen Raum vom Theaterapparat und seinen spezifischen Abläufen und Strukturen entkoppeln, wie sowohl Sebastian Brünger als auch Kully Thiarai kritisch angemerkt haben. Durch die Offenheit für urbane Einflüsse und die Teilnahme von Menschen ohne professionellen Theaterhintergrund, ohne Sprechtraining etc., verändert sich die Präsenz des genuin theatralen, der inszenatorisch-ästhetischen Qualität, der Leichtigkeit des „als-ob“, des spielerisch-simulatorischen im Theaterprozess. Auch, ob sich die gewünschten Impulse für die allgemeine Arbeit am Theater realisieren lassen, ist im Einzelfall fraglich, wenn sich urbane Experimente zu sehr entkoppeln.

Beim Stadtmachen ist die Ausgangslage gegenüber dem Theater in zentralen Punkten entgegengesetzt: Konflikte im städtischen Raum müssen zu konkreten Entscheidungen und Festlegungen geführt werden, die juristisch, bautechnisch etc. abbildbar sind. Hierbei berücksichtigen sie rechtliche Auflagen, geologische und meteorologische Rahmenbedingungen, technische und infrastrukturelle Möglichkeiten sowie in weiten Teilen die Profitabilität und Vermarktbarkeit der geplanten Vorhaben.

Stadtplanung greift tief und dauerhaft in persönliche Lebensentwürfe ein. Dem inszenatorisch-leichten „als-ob“ des Theaters stehen hier harte Interessen entgegen – von Anliegern, aktuellen und zukünftigen Nutzern, von Politik, und nicht zuletzt von Investoren. Uneindeutigkeiten und Ambivalenzen sind unerwünscht und müssen in Planungsergebnissen aufgelöst und geklärt werden.

In neuen Stadtpraktiken verschwinden diese Herausforderungen nicht, werden aber in inszenatorisch-ästhetischen, partizipativen Übergangsprozessen neu abgebildet und bearbeitet. Diese beginnen oft mit Praktiken der identitären und symbolischen Aufladung und Bespielung von Räumen, wie bei Utopiastadt oder beim „St. Pauli Code“ der PlanBude, bevor sie planungsrechtliche Aspekte bearbeiten.

Ähnlich wie beim Theater liegt hier die Herausforderung in einer Verbindung beider Welten. Spielerische Stadtentwicklungspraktiken, die sich den Anforderungen real existierender Stadträume verweigern laufen dabei Gefahr, im Symbolischen zu verharren. Auf der anderen Seite verpasst ein rein auf Um- und Durchsetzbarkeit fokussierte Arbeit, zum Beispiel in klassischen Bürgerinitiativen, oft, kreative Frei- und Gestaltungsräume zu öffnen, beispielsweise durch neue und überraschende Konstellationen zwischen Bürgerinitiativen und Investoren.

Sowohl Utopiastadt als auch die PlanBude zeigen hier interessante Wege auf, beide Welten zu verbinden. Sie bewahren sich dabei ihre ästhetisch-kreativen Alleinstellungsmerkmale – und werden doch den Erfordernissen städtischer Entscheidungsprozesse gerecht.

¹⁵ Mounia Meiborg in der Zeit, siehe <http://www.zeit.de/kultur/2015-11/dresden-theater-loesch-graf-oederland-morgenland-premiere/seite-2>

These 6 | Eigentum, Ressourcen und Gestaltungsmacht werden zu Schlüsselvariablen beim Theater- und Stadtmachen.

Abschließend werfen neue, fluide Praktiken des Theater- und Stadtmachens auch Fragen nach Eigentum, Ressourcen und Gestaltungsmacht neu auf.

Wem gehört die Stadt? Wem gehört das Theater?

Beim Theatermachen stellt sich zentral die Frage der Verantwortung der Institution Theater gegenüber der Stadtgesellschaft. Was kann das Theater und seine Spielstätten als öffentlicher Ort leisten? Welche Verantwortung liegt auch darin, nicht Kultur- und Stadtentwicklungsdienstleister zu sein oder werden, sondern sich Autonomie und Eigenständigkeit zu bewahren? ¹⁶ Wenn sich Theater für Einflüsse von Außen öffnet werden diese Fragen drängender – und zwar nicht nur abstrakt, sondern auch konkret im Zugriff auf die materiellen und ideellen Ressourcen des Theaters.

Dabei stellt sich auch die Frage, wie Kulturpolitik räumlich positioniert und ablesbar ist. Behauptet das Stadttheater seine Position in den zentralen (und nachgefragten) Innenstadtlagen? Oder sucht es aktiv die peripheren Räume? Lässt sich beides verbinden, und kann das Theater gar ein Modell für neue, offenere Zentrums-Peripherie-Strukturen sein?

Macht und Ressourcen spielen auch in der Stadtplanung eine Rolle. So gelingt Projekten wie Utopiastadt und PlanBude der Zugriff auf Orte – und zwar ganz praktisch auf Boden, Gebäude und Bebauungspläne – aber auch auf Geschichten, Identitäten und Ausdrucksmöglichkeiten. Die von unten konstruierten und definierten Projekte stehen hier im Kontrast zur Geschichts- und Identitätssimulation bei den durchkommerzialisierten, als „Höfe“ und „Arkaden“ deklarierten Neubauprojekte.

Auch bürgerschaftliche Stadtentwicklungspraktiken müssen sich zwischen Zentrum und Peripherie positionieren. Utopiastadt, als peripherer Akteur, schafft einen Ort fern des klassischen Zentrums, der in Wuppertal von einer Shopping-Mall sowie einem geplanten Outlet-Center definiert wird. Die PlanBude wiederum besetzt einen Raum, der geprägt ist durch peripheres (teils semi-legales) Wirtschaften. Ob und wie sich die Impulse auch auf die Zentren auswirken, und ob diese Auswirkung über Kosmetik hinausgeht, bleibt offen.

Wie wir in Zukunft leben wollen und welche Stadt wir dafür brauchen, schafft eine gemeinsame Schnittstelle von Theater und Stadtmachen. Bei ihrer Verhandlung werden ähnliche Subfragen abgeleitet: Wer kann und darf welche Kompetenzen und Methoden einbringen? Wer erreicht welche Zielgruppen, wer ist welcher Gruppe verhaftet und bekommt darüber welche Position zugeschrieben? Wer hat Entscheidungsbefugnisse, wer kann Dinge konkret verändern? Und wer hat oder übernimmt welche Verantwortung?

¹⁶ In einem Antwortversuch resümiert Volker Hagedorn in der Zeit: „Wenn aber das Theater unentwegt seine Relevanz im Bezug auf politische Gegenwart nachweisen muss, dann verliert es seine Freiheit, dann sind wir in der DDR. Es ist eben keine Reparaturwerkstatt der Gesellschaft, sondern ein Ort ihres unmittelbaren Zu-sich-Kommens und ihrer Identität“. <http://www.zeit.de/kultur/musik/2016-03/kultursubventionen-theater-oper-luxus>.

Epilog: Köln

Auch in Köln ist die Theater- und Stadtlandschaft in Bewegung.

Das Schauspiel hat durch das unfreiwillig lange Interim in Mülheim eine neue Haupt- bzw. zukünftigen Zweitspielstätte gewonnen.

Die Kunst- und freie Theaterszene erobert sich neue Orte, Menschen und Themen.

Temporäre Freiräume entstehen im Übergang zwischen Deindustrialisierung und (kreativ- oder wohnungs-)wirtschaftlicher Anschlussverwertung und werden zu Orten der Auseinandersetzung über die Zukunft der Stadt.

Bei der Gestaltung der Stadt erheben Bürger ihre Stimme und mischen sich auf neuartige Weise ein. Dies geschieht quer durch die Stadt, aber insbesondere bei den zahlreichen und umfangreichen Großprojekten wie im Deutzer Hafen, dem Ehrenfelder Güterbahnhof und der „Parkstadt Süd“ auf dem Raderberger Großmarktareal. Erfolge wie die Verhinderung eines Einkaufszentrums auf dem Helios-Gelände haben die Phantasie beflügelt und auch bei der Stadtverwaltung für mehr Sensibilität gesorgt.

Welche Orte, Themen und Menschen sind in Köln relevant oder werden ins Rampenlicht gerückt, welche stehen im Schatten? Und welche warten darauf, erobert und in den künstlerisch-theatralen oder stadtplanerischen Diskurs einbezogen zu werden?

Diese Debatte möchte STADT SEHEN gemeinsam mit weiteren Kölner Theater- und Stadtmachern anregen – auch über den Abschluss von DIE STADT VON DER ANDEREN SEITE SEHEN im Sommer 2017 hinaus.

- Wer ist wer und wer macht was im Spannungsfeld zwischen Theater und Stadt? Kennen sich die Akteure – oder wie können sie sich kennenlernen?
- Wie lassen sich die relevanten Themen und Inhalte, die Diskurse und Erkenntnisse aus den jeweiligen Arbeits- und Lernprozessen zusammenführen?
- Wie können sie zusammen einen synergetischen Mehrwert für die Kölner Stadtgesellschaft schaffen? Nicht nur symbolisch-virtuell, sondern real?
- Wie sehen externe Akteure die Kölner Theater- und Stadtmacher – in Politik und Verwaltung und in den verschiedenen gesellschaftlichen Kreisen?
- Wie lässt sich inhaltliches Arbeiten abseits der Förderstrukturen und Eigeninteressen organisieren?
- Wie können neue (performative) Formate entstehen und verankert werden, die relevante Themen verhandeln, in den Fokus zu rücken und „interessant“ machen?

¹⁷ Mirko Plengemeyer



2. Theatrale Konferenz - Teil 1 »Im
Blick zurück entstehen die Dinge - Eine
Expedition auf die andere Seite« am
08.10.2016. ¹⁷



»Die Trompeten von Jericho« von subbotnik im Rahmen des Festivals und Grande Finales DIE STADT VON MORGEN vom 29.06.-02.07.2017. ¹⁸

¹⁸ Ana Lukenda