

# Raumaktualisierung. Spiele in der ephemeren Stadt

Carolin Höfler

## Vom Einzug in andere Räume

Nehmen Theatergruppen neue Spielräume außerhalb repräsentativer Theaterbauten ein, wird unweigerlich der Zusammenhang von Theater, Öffentlichkeit und Stadt berührt, der „zur Grundausrüstung des neuzeitlichen, städtischen Selbstbewusstseins“<sup>41</sup> gehört. Aufführungen finden dann in stillgelegten Industriehallen, Hangars, Postgebäuden, Bürohäusern oder U-Bahnhöfen statt. Der Auszug aus den Theaterhäusern an Orte, an denen theatrale Spiele nicht unbedingt erwartet werden, hängt eng mit den Veränderungen der sozialräumlichen Ordnungen zusammen, die seit den 1960er Jahren zu beobachten sind. Weltweit werden Städte im Zuge der Globalisierung an die Anforderungen der Märkte angepasst. Primär renditeorientierte Bauten dominieren die städtische Architektur, lenken die Aufmerksamkeit auf sich und beanspruchen Deutungshoheit. Durch sie werden vermarktbar Stadtbilder erzeugt, die in einem medialen Bildkreislauf – einer „Industrie des Sichtbaren“<sup>42</sup> – erfolgreich zirkulieren. In dieser *sichtbaren* Stadt zerfallen die öffentlichen Räume zunehmend in privatisierte Passagen abgestufter Öffentlichkeit und in logistische Infrastrukturen. Herkömmliche Unterscheidungen zwischen innen und außen, privatem und öffentlichem Raum lösen sich auf, was Folgen für die Stadt und das Theater hat.

Wenn die sichtbare und zugleich digital gesteuerte Stadt mit individuellen Kommunikations- und Serviceangeboten auf den Einzelnen zielt und immer weniger ein Ort des Gemeinschaftens darstellt, welche Öffentlichkeit kann dann Theater hervorbringen? Welche theatralen und urbanen Praktiken können entwickelt werden, durch die Konflikte und Ausschlüsse sichtbar werden und die zugleich alternative Formen von Öffentlichkeit und Teilhabe ermöglichen? Und an welchen Orten kann dies geschehen?

Es sind vor allem jene Orte, die verdeckt sind, übersehen werden oder sich bewusst dem Blick entziehen. Sie konfrontieren die Rezipierenden mit verlassenen Räumen, die zu einer Lektüre von Spuren abwesender Protagonisten, fremder Identitäten und versteckter Geschichten auffordern. Solche *unsichtbaren* Räume der Stadt lassen sich mangels Nutzungsbestimmung und determinierter Bedeutung durch Handlung und Imagination in eigene Aktions- und Projektionsflächen verwandeln. Sie werden vorzugsweise von informellen Theatergruppen sowie Kunst- und Architekturkollektiven aufgesucht, temporär gestaltet und bespielt, um sie in Gegenorte städtischer Ordnung und institutionalisierter Kunstproduktion zu verwandeln.

Mit Blick hierauf fragt der vorliegende Beitrag nach den Praktiken der Umwandlung dieser Orte in Möglich-

keitsräume für neue Formen von Theater, Urbanität und Stadtentwicklung. Aneignung, Umnutzung und Erhaltung sind geläufige Begriffe für die Pflege und Transformation von schützenswerten Bauten. Sie beschreiben einen idealtypischen und dominanten Prozess des Zugriffs auf vorhandene Baulichkeiten, treffen jedoch auf die suchenden Herangehensweisen informeller Gruppen und Kollektive nur bedingt zu. Deren Praktiken lassen sich dem Feld des Experimentierens, Kollaborierens und Erprobens zuordnen und reichen von künstlerischen und architektonischen über archäologische bis hin zu ethnologischen Verfahren. Nicht das große bauliche Projekt oder der Masterplan, sondern die unbestimmten Orte der Stadt und ihre Geschichten stehen im Fokus ihrer theatralen Forschung.

Anhand von Fallbeispielen werden im Folgenden solche Suchbewegungen untersucht, ebenso wie ihre Überlappungen und Doppeldeutigkeiten. Konkret nachgezeichnet werden Praktiken, die mit Begriffen wie *erfahren*, *einschreiben*, *freilegen*, *anordnen*, *verhandeln*, *testen* oder *aktualisieren* umschrieben werden und die für eine Vielfalt von Verfahren stehen, welche in der Auseinandersetzung Theaterschaffender mit urbanen Räumen wirken. Sie werden als verkörperte Vollzüge aufgefasst, durch die sich Raum und räumliche Ordnungen performativ herausbilden. Sie sind weniger zeitlich begrenzte Handlungen als vielmehr andauernde Tätigkeiten. Sie folgen keinem festgelegten Ablauf, sondern sind offen für Richtungswechsel, Improvisation und Intuition. Diese Offenheit verwandelt Architektur und Stadt in eine Sphäre, in der Unbestimmtheit und Unvorhersehbarkeit konstitutiv sind.<sup>3</sup>

Die Praktiken informeller Gruppen und Kollektive verweisen auf eine Fülle von Aktivitäten, die zur Stadtentwicklung und Bauerhaltung beitragen, aber diesen Handlungsfeldern bislang kaum zugerechnet oder als sinnvolle strategische Verfahren anerkannt wurden. Der Beitrag möchte diese Polarisierung aufbrechen, indem er danach fragt, ob sich Bauerhaltung und Stadtentwicklung nicht notwendig als eine performative Praxis reflektieren müssen.

## Die Stadt als performativer Akt

Wenn Theatergruppen ihre angestammten Spielstätten verlassen, dann ziehen sie nicht nur in neue Innenräume, sondern auch in Außenräume, in offene Bauten oder auf freies Gelände. Hier wird der elementare Zusammenhang von Theater, Öffentlichkeit und Stadt noch stärker tangiert als in innenliegenden Spielräumen, denn die umgebende Architektur lässt sich nicht einfach abdunkeln, ausblenden und so



Abb. 1 Trisha Brown, *Roof Piece*, Performance, New York City, 1973, Silbergelatine-Druck, 30,5 x 45 cm, Foto: Peter Moore

zum visuellen Verschwinden bringen, sondern ist im Spiel immer präsent. Die kontinuierliche Anwesenheit der Stadt hat unweigerlich Auswirkungen auf das Spiel: Gewohnte Repräsentationsformen des Theaters werden unterminiert und neue Aufführungs- und Rezeptionspraktiken erprobt. Diese veränderten Praktiken zielen darauf ab, die theatrale mit der gesellschaftlichen Praxis neu zu verbinden und zu repolitisieren. Das Theater im urbanen Raum hat aber auch Folgen für die Stadt und den öffentlichen Raum selbst. Mit den theatralen Experimenten wird eine Vorstellung von Stadt und öffentlichem Raum angesprochen, die über die objekt- und bildhaften Eigenschaften von Gebäuden hinausweist. Die städtische Umgebung liefert in dieser Perspektive nicht nur einen Hintergrund oder Rahmen für szenische Darstellungen, sondern bildet vielmehr einen performativen Raum, der im konkreten Gebrauch entsteht.<sup>4</sup> Ausgehend von dem Begriff des Performativen in der Sprechakttheorie der 1960er Jahre und seiner spezifischen Bedeutung in der Performance-Kunst deutet die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte den performativen Raum als eine Sphäre, die erst durch die theatrale Handlung geschaffen wird:

„Ein Raum, in dem sich eine Aufführung abspielt, ist als performativer Raum aufzufassen. Er existiert nicht vor, jenseits oder nach der Aufführung, sondern wird immer erst in der und durch die Aufführung hervorgebracht. Er ist daher auch nicht mit dem Raum gleichzusetzen, in dem diese sich ereignet. [...] Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklingen von Lauten vermag ihn zu verändern. Er ist instabil, ständig in Fluktuation begriffen. [...] Der per-

formative Raum eröffnet Möglichkeiten, ohne die Art ihrer Nutzung und Realisierung festzulegen. Darüber läßt er sich auch in einer Weise verwenden, die weder geplant noch vorhergesehen war.“<sup>5</sup>

So gesehen sind Theaterräume immer auch performativ, unabhängig davon, ob sie permanent oder lediglich temporär genutzt werden, ob sie im Inneren eines Gebäudes oder im urbanen Außen liegen. Findet Theater im öffentlichen Raum statt, so richtet sich der Blick auf den Aufführungscharakter der sozialen und urbanen Lebenswelt.<sup>6</sup> Das soziologische Konzept vom relationalen Raum, das Stadträume als sozial konstruiert begreift,<sup>7</sup> wird hier mit einem theaterorientierten Ansatz verschränkt, der Architektur in Situationen entfaltet sieht.<sup>8</sup> Beide Vorstellungen verschieben die Perspektive auf die Stadt grundlegend: Sie führen weg vom gebauten Objekt und hin zur Stadt als performativem Akt.<sup>9</sup>

### Einschreibung im Raum

Mit Blick auf die darstellenden Künste waren es vor allem Arbeiten des zeitgenössischen Tanzes in den frühen 1970er Jahren, welche die Bedeutung des städtischen Raums als Ort der performativen Aktion ins öffentliche Bewusstsein rückten. Beispielhaft hierfür stehen jene Performances, welche die Choreografin Trisha Brown mit ihrer Dance Company in New York aufführte. In *Roof Piece* (1973) positionierten sich zwölf Tänzer:innen auf den Dächern benachbarter Häuserblocks in SoHo (Abb. 1).<sup>10</sup> Über die Dächer hinweg ver-

mittelten sie einander spezifische Gesten und Bewegungen (Abb. 2). Absichtsvoll erschwerte die räumliche Entfernung die zeichenhafte Kommunikation der Körper, Nuancen gingen verloren, Details veränderten sich. Solche durch den urbanen Raum evozierten Verfremdungseffekte charakterisierten auch die Performances *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) und *Woman Walking Down a Ladder* (1973).<sup>11</sup> In der ersten Performance schritt ein Tänzer, gesichert durch ein Seil, die Fassade eines siebenstöckigen Hauses vom Dach bis zum Boden ab, in der zweiten stieg eine Performerin mit dem Gesicht nach unten die Leiter eines Wassertanks hinab (Abb. 3). Dabei standen ihre Körper nahezu im rechten Winkel zur Fassade und zur Leiter, wodurch es schien, als ob sie der Schwerkraft trotzen. Auch in diesen Aufführungen agierten die Architektur und ihre Elemente als zentrale Mitspielerinnen: Fenster und Fensterläden, Mauerwerk und Leiter waren, wie das sichernde Seil, integrale Versatzstücke der Aktionen, die nur an einem Gebäude so vollzogen werden konnten.

Browns Performances gehören zu jenen Arbeiten postmoderner und zeitgenössischer Choreografie, die Körperbewegungen als ephemere Einschreibungen im Raum organisieren und hierdurch die Wahrnehmung von Raum verändern. Unvorhersehbarkeit und Momenthaftigkeit rücken als raumwirkende Elemente in den Vordergrund. Auf diese Weise wird Räumlichkeit als dynamischer Prozess erfahren, affektiv verstanden und körperlich rezipiert wie inszeniert. Die Zeitlichkeit des Jetzt verschränkt sich mit der dynamischen Räumlichkeit und geht im Begriff der Situation auf. Gerade weil die performativen Aktionsformen Räumlichkeit und Zeitlichkeit für das soziale Handeln mit anderen in Interaktion produktiv machen, sind sie von größtem Wert für die Entwicklung und den Erhalt von Architektur und Stadt. Sie helfen, die Bedeutung von urbanen Räumen für das soziale Handeln zu erschließen und gleichermaßen zu erkunden, was die Architektur hinsichtlich des Sozialen vermag.

## Urbane Gefüge

Einen Ausgangspunkt für diese prozessuale, offene Form des Verschaltens von Körper, Stadt und Zeichen liefert das topologische Feld der Relationen, das die Postmoderne als Deutungsfeld erschlossen hat. Hier nimmt die Vorstellung von der Stadt als Theater eine zentrale Funktion ein: Sie gehört zu jenen wirkmächtigen historischen Stadtmetaphern, die in der Theorie der postmodernen Architektur wieder aufgegriffen und als Inszenierung gedeutet wurde.<sup>12</sup> Der Ansatz geht davon aus, dass sich die Stadt als ein relationales Gefüge aus Bedeutungen verstehen und gestalten lässt, die vornehmlich durch räumliche und visuelle Zeichen vermittelt werden. Orte verwandeln sich dann in Schauplätze und fiktionale Wirklichkeitsinszenierungen; sie erzählen ihre Geschichten und schaffen hierdurch semantisierte Räume, die Identitätskonstruktionen begünstigen und als Projektionsflächen für Stimmungen oder Ausdrucksträger für kulturelle Vorstellungen fungieren.<sup>13</sup> Der Begriff der Collage oder auch Assemblage, wie er zur Beschreibung der postmodernen Stadt verwendet wurde, verweist dabei auf die Prozesse des Zusammensetzens oder Versammelns heterogener Elemente, durch die ei-

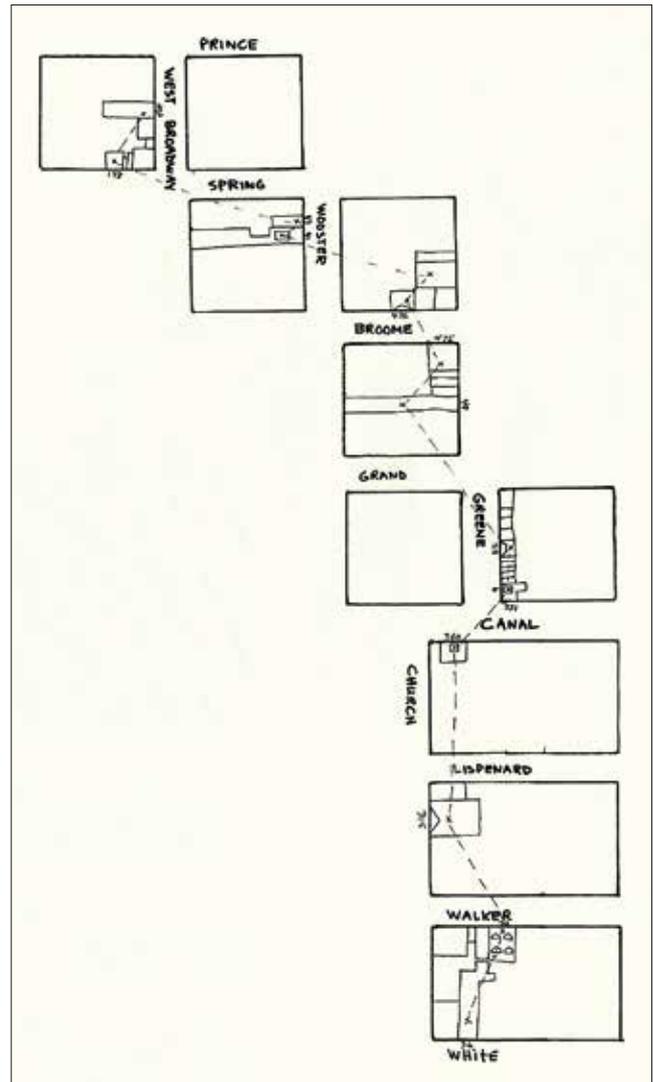


Abb. 2 Trisha Brown, *Roof Piece*, Performance, New York City, 1973, notation



Abb. 3 Trisha Brown, *Woman Walking Down a Ladder*, 1973, Diptychon 2010, Silbergelatine-Druck, 17,8 x 24,9 cm, Foto: Babette Mangolte



Abb. 4 Winterreise im Olympiastadion, Regie: Klaus Michael Grüber; Bühne: Antonio Recalcati, Olympiastadion Berlin, 1977, Foto: Ruth Walz

ne Stadt erst zu einem Handlungsraum, einer Szenerie oder einem Ort der Erinnerung wird.

Im Unterschied zu historischen Platzensembles, die Bühnen der Macht präsentieren und Geschichten der Herrschaft ihrer Zeit im öffentlichen Raum erzählen, geht es bei der Theatermetapher in der Postmoderne um eine städtische Architektur im Alltag, die nach der „aussagelosen“ Nachkriegsmoderne wieder zu einem Medium öffentlicher Kommunikation werden soll. Im Zuge der umfassenden Kommerzialisierung des öffentlichen Raumes in den 1980er und 1990er Jahren wurde die Theatermetapher zwar zum werbewirksamen Slogan für die Imagebildung und Vermarktung der Städte, aber in der Theorie der postmodernen Architektur beschrieb sie zunächst den Versuch, die Stadt wieder näher an die alltägliche Wirklichkeit städtischen Lebens heranzuführen und sie als „Bühnen des Alltags“ wahr-

zunehmen, auf der sich das tägliche Leben abspielt. Die Stadt als Theater zu denken, setzt jedoch voraus, dass die Alltagsszenarien und Alltagsästhetik der Gegenwartsstadt eine Wertschätzung erfahren. In den 1960er und 1970er Jahren erfolgte eine solche Aufwertung, indem das Widersprüchliche, Collagenhafte und Unfertige der Metropolen zum Leitbild der zukünftigen Stadt erhoben wurde. In ihrer programmatischen Abhandlung *Learning from Las Vegas* von 1972 erklärten Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour die auf den ersten Blick chaotisch wirkende Erscheinung des Strips von Las Vegas aus der Raumerfahrung seiner automobilisierten Benutzer:innen.<sup>14</sup> Die künstliche Glücksspielstadt in der Wüste eignete sich vorzüglich, um die Stadt als Bühne von Performanzen zu deuten und über die „Narration des Urbanen“ oder die „Illusionierung von Stadt“ zu diskutieren, die im Fall von Las Vegas weit über das hinausgeht, was gewöhnlich den Alltag einer Stadt ausmacht. Auch wenn sich die Bauten von Las Vegas nicht gerade als Alltagsarchitekturen bezeichnen lassen, verfolgt dieser Ansatz die Selbstinszenierung einer Stadt anhand alltäglicher stadträumlicher Markierungen, die nicht bewusst geplant sind, sondern sich aus dem Ensemble der heterogenen Elemente ergeben.

### Traumatisierte Räume

In den 1970er Jahren zeigten vor allem Kollektivtheater, die ihre Inszenierungen im urbanen Raum erarbeiteten, wie sich die Stadt mithilfe des Verfahrens der Assemblage kritisch denken und verstehen lässt. Eingespannt in neue Gefüge aus diversen Akteur:innen und Versatzstücken, sollten die städtischen Orte die Komplexität gesellschaftlicher Zustände und politischer Problemlagen greifbar machen. Zu den vorhandenen Fundstücken wurden nachgebildete Spuren und Relikte aus anderen Räumen und Zeiten hinzugefügt, um unterschiedliche Zeit- und Gebrauchsschichten der Orte performativ freizulegen und das geschichtliche wie gegenwärtige Leben als fragmentarische, zeichenhafte Wirklichkeit zu erschließen.

Beispielhaft für dieses Vorgehen steht *Die Winterreise*, die der Regisseur Klaus Michael Grüber 1977 im Berliner Olympiastadion (1934–1936) inszenierte – ein Trauerspiel aus Textfragmenten von Friedrich Hölderlin und zugleich eine Assoziation an jene propagandistischen Massenspiele, die ab 1936 an diesem Ort stattfanden (Abb. 4).<sup>15</sup> Grü-



Abb. 5 Winterreise im Olympiastadion, Regie: Klaus Michael Grüber; Bühne: Antonio Recalcati, Olympiastadion Berlin, 1977, Film der Schaubühne am Halleschen Ufer, gesendet vom NDR, 1979, Stills

ber verknüpfte das theatrale Ereignis mit politischen Bildraumerfahrungen des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs: Die medial verbreiteten Fotografien und Filme der Olympischen Sommerspiele 1936 sind in der *Winterreise* ebenso reflektiert wie das kriegszerstörte und geteilte Berlin: Zwei Stunden lang drehte ein echter Langstreckenläufer seine Runden im Stadion und ein Stabhochspringer trainierte den Fosbury-Flop, während Schauspieler über die Laufbahnen hetzten (Abb. 5). Wo gewöhnlich ein Fußballtor steht, erhob sich die nachgebildete Fassade des Anhalter Bahnhofs von Franz Schwechten, jener Symbolruine, die wie die beschädigte Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche erhalten wurde: Als Bild für die ausweglose Situation der einstigen Hauptstadt des Deutschen Reichs erinnert sie an Krieg und Zerstörung sowie an die politische Vergangenheit der geteilten Stadt Berlin. Ähnliche Assoziationen löste ein Gräberfeld mit weißen Holzkreuzen auf der Gegentribüne aus, das sich auf die nahe gelegene Kriegsgräberstätte an der Heerstraße bezog. Fünf Fahnen flatterten auf der Krone des Stadions im Wind, darunter die schwarze Fahne der Anarchie. Sie verwies auf die Doppeldeutigkeit des Aufführungstitels: Als „Winterreise“ wurde auch die erste große Polizeiaktion im Bundesgebiet gegen die Terrorist:innen der Roten-Armee-Fraktion bezeichnet. Wenn am Ende des Spiels zwei Jeeps einen Flüchtenden durch das Stadion verfolgten, wurden auch Bilder und Berichte vom Estadio Nacional de Chile ins Gedächtnis gerufen, in dem nach dem Sturz der Regierung Salvador Allendes 1973 ein Internierungslager der Junta entstanden war.

Ein solches Theater, wie es Grüber auch an anderen historischen Orten wie etwa im kriegsbeschädigten Hotel Esplanade am Potsdamer Platz inszenierte, reflektiert die Prozesse der Aneignung, Umnutzung und Erhaltung von denkmalwerten Baulichkeiten als Konzentrationen von Fragmenten. Durch Praktiken des Anordnens und Verknüpfens unterschiedlicher Protagonisten, Dinge und Handlungen werden die Orte zu poetischen Bezugsräumen und in neue kommunikative Zusammenhänge gebracht, ohne dass ihre Verknüpfungen im Vorhinein bestimmt werden.<sup>16</sup> Dieser Ansatz ermöglicht es, herkömmliche Raumvorstellungen auf eine andere Topologie hin zu öffnen – eine Topologie, mit der die Stadt als eine reale und zugleich phantasmatische Landschaft in den Blick rückt und die neben baulichen Aspekten auch soziale, gesellschaftliche und politische Dimensionen von Stadt aufzeigt.

## Interstice Social

Die hier vorgestellten choreografischen und theatralen Arbeiten der 1970er Jahre gehen grundsätzlich von einem relationalen Raum als sozialer Kategorie aus, wodurch sie zu unmittelbaren Vorläuferinnen zeitgenössischer Praktiken im Schnittfeld von Theater, Öffentlichkeit und Stadt werden. Ende der 1990er Jahre prägte der französische Kritiker Nicolas Bourriaud den Begriff der „relationalen Ästhetik“. Er beschrieb damit eine Kunstform, die mit einem gewissen Grad an Willkürlichkeit zwischenmenschliche Begegnungen und interaktive Situationen herbeiführt.<sup>17</sup> Relationale Kunstwerke bezeichnen konkrete Lebensweisen und Handlungen,

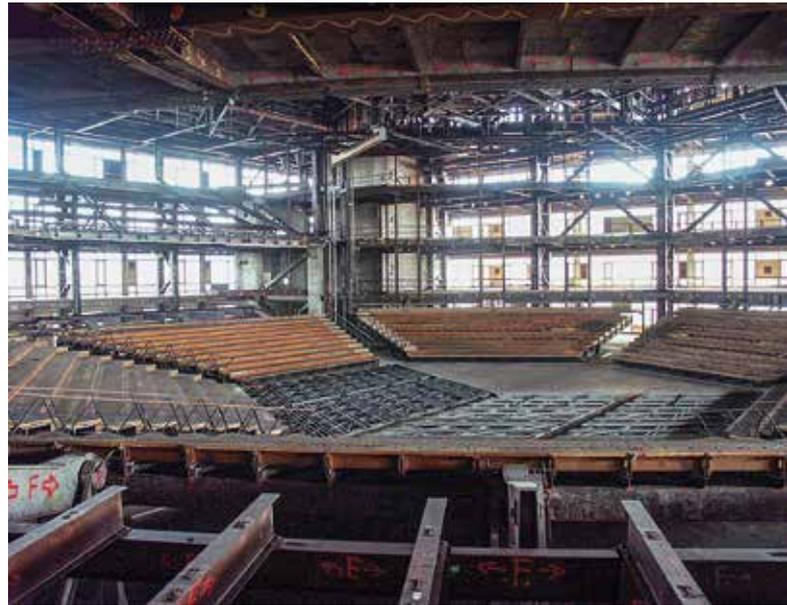


Abb. 6 Der entkernte Große Saal des Palastes der Republik während des Rückbaus, Berlin, 2004, Foto: GeoTrinity



Abb. 7 Lars Ø Ramberg, ZWEIFEL, Palast der Republik, Berlin, 2005, Foto: Lars Ø Ramberg

die sich im Realen abspielen und einen sozialen Zwischenraum – einen *interstice social* – für Kommunikation und Kollaboration bieten.<sup>18</sup>

Seit der Wende zum 21. Jahrhundert sind es vor allem die Offszenen, die solche Formen gezielt in das städtische Leben einbringen, um soziale Wirkungsräume zu konstituieren und zu verändern. Auf geradezu programmatische Weise schuf die kulturelle Zwischennutzung des ehemaligen Berliner *Palastes der Republik* in den Jahren 2004/05 einen sozialen Raum, wie ihn Bourriaud fasste (Abb. 6).<sup>19</sup> Die verschiedenen performativen, künstlerischen und diskursiven Formen des *VOLKSPALASTES* unter der Leitung von Amelie Deuffhard regten eine öffentliche Diskussion darüber an, wie mit



Abb. 8 *The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung*, initiiert von HAU Hebbel am Ufer und raumlaborberlin, Tempelhofer Park, Berlin, 2012, Festivalzentrum der Gruppe umschichten, Foto: Carolin Höfler



Abb. 9 *The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung*, initiiert von HAU Hebbel am Ufer und raumlaborberlin, Tempelhofer Park, Berlin, 2012, temporäres Theater von Toshiki Okada, Foto: Carolin Höfler

dem ehemaligen Kultur- und Parlamentsgebäude der DDR adäquat umzugehen sei.<sup>20</sup> Mit räumlichen Interventionen wurden die Pläne des Abrisses und des Wiederaufbaus des 1951 von der DDR-Regierung gesprengten Berliner Stadtschlösses buchstäblich in Zweifel gezogen (Abb. 7).

Die flexiblen Programmierungen, die Verfremdungen und kreativen Interpretationen des Gebäudes zielten auf die Herausbildung von Umgangsweisen, die sich von traditionellen Formen der Stadtproduktion und Herangehensweisen der Stadtplanung unterscheiden. Die künstlerischen Arbeiten befassten sich mit dem *Freilegen* von Zeit- und Bedeutungsschichten des Ortes, aber auch mit dem *Freisetzen* der Potenziale des Palastes für eine künftige Stadtentwicklung – insbesondere für eine Erneuerung der Stadtmitte Berlins, die Ost und West zusammenführen sollte. Durch das temporäre Bespielen konnten alternative Perspektiven auf die Architektur und ihre vielseitige wie flexible Nutzbarkeit geschaffen werden. Im Kern ging es um die Entwicklung neuer Formen für eine anpassungsfähige, situative, prozessuale und partizipative Stadtplanung.

Welche Prinzipien und Verfahren des *VOLKSPALASTES* lassen sich für die Aneignung, Umnutzung und Erhaltung vorhandener Baulichkeiten nutzen? Es sind zunächst die Begriffe von Form und Material, die bei relationalen Projekten grundsätzlich neu gedacht werden müssen. Sie gehen weit über die Vorstellungen einer physischen Materie hinaus und umfassen auch scheinbar immaterielle Prozesse. Theatrale und performative Interventionen im urbanen Raum beziehen sich nicht nur auf Strukturen und Materialien, die baulich-physisch vorhanden sind, sondern auch auf solche Formen, die sich als Begegnungen oder Situationen darbieten. Aneignung und Umnutzung eines leerstehenden Gebäudes oder einer brachliegenden Fläche bedeuten dann vor allem, mit heterogenen Akteur:innen zu kommunizieren und zu kollaborieren. Partizipation und offene Autorenschaft sind häufige Charakteristika relationaler Arbeiten. Laien wirken dann als „Experten des Alltags“<sup>21</sup> mit, wodurch sie eigene

Aktionsmöglichkeiten in der Stadtgesellschaft modellhaft erfahren.

### Stadt der Zukunft im Jetzt

Der Philosoph und Soziologe Oliver Marchart beschreibt dieses Konzept des Probehandelns als *preenactment*.<sup>22</sup> Anders als im rückwärtsgewandten *reenactment* werden im *preenactment* gegenwärtige Phänomene aufgespürt und mit Performance- und Theatermitteln in die Zukunft fortgeschrieben. So können beispielsweise Handlungsformen für eine alternative Zukunft, Öffentlichkeit und Repräsentation durch künstlerisch-performative Praktiken experimentell antizipiert werden. Auf eine künftige anpassungsfähige und partizipative Stadtentwicklung wird dann nicht vertröstet, sondern sie entsteht im Prozess des *preenactment* selbst – als eine „Realutopie“ in der Gegenwart.

Im Fall des *VOLKSPALASTES* war das *preenactment* insofern wirkungsvoll, als sich die öffentliche Debatte zugunsten des Erhalts des Gebäudes veränderte. Paradoxerweise dürfte es den Beschluss für den sofortigen Abriss des Bauwerks sogar befördert haben.<sup>23</sup> Erfolgreich im Sinne des Erhalts war hingegen eine kulturelle Bespielung des ehemaligen Tempelhofer Flugfeldes im Jahr 2012. Unter dem Motto *The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung* organisierten das Architekturkollektiv raumlaborberlin und das Theater Hebbel am Ufer gemeinsam mit verschiedenen Künstlergruppen einen Monat lang Theater- und Filmaufführungen, performative Aktionen, Seminare und andere Formate in 15 Pavillons, die auf Wiesen und Asphaltbahnen errichtet wurden (Abb. 8 und 9).<sup>24</sup> Improvisiert zusammengebaut und teilweise getarnt in der rotweißen Signalästhetik des ehemaligen Flughafens, passten sich die Versuchsbauten an den Ort an. Absichtsvoll verzichteten sie auf eine übergreifende Inszenierung des Geländes.

Mithilfe dieser Architekturen und Aktionen wurde das ehemalige Flugfeld als urbane Bühne für kulturelle Nutzungen getestet, wodurch es erstmals als kollektiver Erinnerungs- und Erholungsraum wahrgenommen werden konnte. In Anlehnung an die Spielpraktiken der Situationistischen Internationale aus den 1950er Jahren schweiften die Besucher:innen auf dem weitläufigen Gelände umher und folgten den Anregungen der Pavillons und den durch sie hervorgerufenen Begegnungen. *Die Große Weltausstellung* verstand sich als ein mögliches Zukunftsszenario, das im Rahmen der theatralen und performativen Interventionen experimentell aktualisiert wurde. Zwei Jahre nach der *Weltausstellung* stimmte die Berliner Bevölkerung bei einem Volksentscheid gegen die Randbebauung des Tempelhofer Feldes, womit es für die Öffentlichkeit als urbaner Freiraum erhalten blieb.

Seitdem gab es in Berlin weitere einflussreiche Modellprojekte der künstlerischen Offszene, bei denen die Teilnehmenden neue Formen städtischen Handelns durchspielten – sei es die *Floating University Berlin* von raumlabor, eine temporäre, wie Pfahlbauten über dem Wasser schwebende Bildungslandschaft in einem Regenwasserrückhaltebecken hinter dem Tempelhofer Feld (Abb. 10),<sup>25</sup> oder der Umbau des *Hauses der Statistik*, eines Plattenbaus am Alexanderplatz, der zeigt, wie man den Bestand klimaschonend so umbaut, dass eine Vielzahl unterschiedlicher Akteur:innen von Werkstätten über kleine Läden bis hin zu Wohngemeinschaften Platz findet.<sup>26</sup>

## Aktualisieren

Alle hier diskutierten performativen und aktivistischen Interventionen im urbanen Raum verfolgen eine Form der Aktualisierung leerstehender Gebäude und brachliegender Flächen, die sich sowohl von einer strikten Bauerhaltung als auch von ideologisch oder ökonomisch getriebenen Abrissfantasien unterscheiden. Eine Aktualisierung widerspricht einem linearen Zeitverständnis und damit der Idee eines immer gültigen Bauzustandes, aber auch der eines Endes, sei es das Ende eines Gebäudes, einer Nutzung oder einer politischen Geschichte. Im Prozess der Aktualisierung wird eine perspektivische Interpretation oder Definition des zeitgenössischen Moments ermöglicht. Wird ein Gebäude oder ein Gelände aktualisiert, so werden Situationen hervorgerufen, in denen unausgeschöpfte Potenziale vorhandener Baulichkeiten wiederbelebt und mit neuen Perspektiven von Stadt, Öffentlichkeit und Repräsentation ausgestattet werden. Eine Aktualisierung rückt einen erweiterten Begriff von Raum ins Zentrum, demzufolge die Begegnungen und Interaktionen der Nutzer:innen in und mit dem Raum diesen erst konstituieren. Ein wesentliches Charakteristikum von Aktualisierungen besteht in der Möglichkeit, aktiv handelnd Einfluss auf das Raumgeschehen zu nehmen.

Es sind diese eigeninitiierten, selbstorganisierten und spielerischen Aktualisierungen von urbanen Räumen, in denen sich eine kritische und widerständige Haltung zum globalen Umbau der Städte äußert. Ihre Kritik richtet sich sowohl gegen den forcierten Abbruch vermeintlich ausgedienter Gebäude als auch gegen das zunehmende Verschwinden



Abb. 10 *Floating University Berlin*, eine Initiative von raumlaborberlin, Regenwasserrückhaltebecken, Berlin, 2018, Foto: Carolin Höfler

frei zugänglicher öffentlicher Räume. Sie artikulieren den Wunsch nach einem gesellschaftlichen Recht auf jene urbanen Qualitäten, die in der Begegnung, im Austausch und in einem kollektiv gestalteten und genutzten städtischen Raum liegen. Im Zuge eines ökologischen und technologischen Strukturwandels können diese kreativen Raumaktivierungen schon bald zum zentralen Moment einer zukünftigen Stadtproduktion werden.

## Literatur

- Tim BIRKHOLZ, „Schloss mit der Debatte!“? Die Zwischenutzungen im Palast der Republik im Kontext der Schlossplatzdebatte, Berlin 2008, [https://depositionce.tu-berlin.de/bitstream/11303/2303/1/Dokument\\_10.pdf](https://depositionce.tu-berlin.de/bitstream/11303/2303/1/Dokument_10.pdf) [01.01.2022].
- Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon 2001 [1998].
- Christopher DELL, *Epistemologie der Stadt. Improvisatorische Praxis und gestalterische Diagrammatik im urbanen Kontext*, Bielefeld 2016.
- Amelie DEUFLHARD/Sophie KREML-KLIEEISEN/Philipp OSWALT et al. (Hrsg.), *VOLKSPALAST. Zwischen Aktivismus und Kunst*, Berlin 2006.
- Burcu DOGRAMACI, *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit*, Paderborn 2018.
- Miriam DREYSSE/Florian MALZACHER (Hrsg.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007.
- Ignacio FARÍAS, Introduction: Decentring the Object of Urban Studies, in: Ders./Thomas BENDER (Hrsg.), *Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*, London/New York 2010, S. 1–24.
- Erika FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.
- Floating e.V., *Floating University Berlin: A Natureculture Learning Site*, 2018, <https://floating-berlin.org> [01.01.2022].
- Benjamin FOERSTER-BALDENIUS/Matthias RICK, raumlaborberlin, *The Great Worlds Fair 2012*, Berlin 2012,

- <https://raumlabor.net/die-grosse-weltausstellung/> [01.01.2022].
- Ulrike HASS, Ein Theater zieht nicht einfach um, in: Magazin Theater ohne Haus, Forum Freies Theater Düsseldorf, 20.09.2021, <https://www.fft-duesseldorf.de/journal/ein-theater-zieht-nicht-einfach-um> [01.01.2022].
- Ilse HELBRECHT/Peter DIRKSMEIER, Stadt und Performanz, in: Harald A. MIEG/Christoph HEYL (Hrsg.), Stadt. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2013, S.283–298.
- Werner HENNINGS/Uwe HORST/Jürgen KRAMER, Die Stadt als Bühne. Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert, Bielefeld 2015.
- Karl-Ernst HERRMANN/Peter KRUMME/Ruth WALZ (Red.), Schaubühne. Am Halleschen Ufer, am Lehniner Platz. 1962–1987, Frankfurt am Main/Berlin 1987.
- Sonja HNILICA, Metaphern für die Stadt. Zur Bedeutung von Denkmodellen in der Architekturtheorie, Bielefeld 2012.
- Tom HOLERT, Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit, in: Ders. (Hrsg.), Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit, Köln 2000, S. 14–33.
- Doris KLEILEIN, Die Große Weltausstellung 2012, in: Bauwelt 2012, Heft 25, S. 26–29.
- Martina Löw, Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2001.
- Oliver MARCHART, Präfiguration und Pre-enactments. Politische und künstlerische Aktionsformen der Zukunft im Jetzt, Konstanz 2018, <https://www.exc16.uni-konstanz.de/5521.html> [01.01.2021].
- Rolf MICHAELIS, Blumen über dem Eisfeld. Klaus Michael Grüber inszeniert im Olympiastadion Bilder deut-
- schen Wahns, in: Die Zeit 1977, Nr. 51, <https://www.zeit.de/1977/51/blumen-ueber-dem-eisfeld> [01.01.2022].
- Robert VENTURI/Denise SCOTT BROWN/Steven IZENOUR, Learning from Las Vegas, Cambridge, MA/London 1972.
- Werkstatt Haus der Statistik, Modellprojekt Haus der Statistik, Berlin 2016, <https://hausderstatistik.org> [01.01.2022].
- Sophie WOLFRUM, Performative Urbanism, in: Dies./Nikolai von BRANDIS (Hrsg.), Performative Urbanism: Generating and Designing Urban Space, Berlin 2014, S. 5–6.

### Bildnachweis

- Abb. 1: © Barbara Moore/ARS, New York, via Paula Cooper Gallery, in: André Mesquita (Hrsg.), Trisha Brown: Choreographing Life, São Paulo 2020, S. 52–53
- Abb. 2: © Trisha Brown Archive
- Abb. 3: © Babette Mangolte und Broadway 1602
- Abb. 4: © Ruth Walz, in: Karl-Ernst Herrmann, Peter Krumme, Ruth Walz (Red.), Schaubühne. Am Halleschen Ufer, am Lehniner Platz. 1962–1987, Frankfurt am Main/Berlin 1987, S. 213
- Abb. 5: © Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin (West) und NDR, in: youtube.com, 18.09.2018, [https://www.youtube.com/watch?v=moD9Jk\\_Fv8s](https://www.youtube.com/watch?v=moD9Jk_Fv8s) [01.01.2022]
- Abb. 6: © GeoTrinity, in: Wikimedia Commons, 09.10.2014, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palast\\_der\\_Republik\\_Rückbau.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palast_der_Republik_Rückbau.JPG) [01.01.2022]
- Abb. 7: © Lars Ø Ramberg, in: Studio Ramberg, <https://www.studioramberg.net/#/zweifel/> [01.01.2022]
- Abb. 8, 9, 10: © Carolin Höfler

<sup>1</sup> HASS, Ein Theater zieht nicht einfach um, 2021, o. S.

<sup>2</sup> HOLERT, Bildfähigkeiten, 2000, S. 29.

<sup>3</sup> Vgl. DELL, Epistemologie der Stadt, 2016, S. 21 f., 60, 69ff. und 76 f.

<sup>4</sup> Vgl. WOLFRUM, Performative Urbanism, 2014, S. 5.

<sup>5</sup> FISCHER-LICHTE, Ästhetik des Performativen, 2004, S. 187–189.

<sup>6</sup> Siehe HELBRECHT/DIRKSMEIER, Stadt und Performanz, 2013, S. 283 f.

<sup>7</sup> Siehe Löw, Raumsoziologie, 2001, bes. S. 132 f.

<sup>8</sup> Vgl. WOLFRUM, Performative Urbanism, 2014, S. 5.

<sup>9</sup> Siehe DELL, Epistemologie der Stadt, 2016, S. 287 und 302.

<sup>10</sup> Siehe DOGRAMACI, Fotografie der Performance, 2018, S. 125–127.

<sup>11</sup> Siehe ebd., S. 69–75.

<sup>12</sup> Siehe HNILICA, Metaphern für die Stadt, 2012, S. 9 und 177–200.

<sup>13</sup> Vgl. HENNINGS/HORST/KRAMER, Die Stadt als Bühne, 2015, S. 7f.

<sup>14</sup> Siehe VENTURI/SCOTT BROWN/IZENOUR, Learning from Las Vegas, 1972.

<sup>15</sup> Vgl. MICHAELIS, Blumen über dem Eisfeld, 1977.

<sup>16</sup> Vgl. FARÍAS, Introduction, 2010, S. 2 und 14 f.

<sup>17</sup> BOURRIAUD, Esthétique relationnelle, 2001.

<sup>18</sup> Ebd., S. 18.

<sup>19</sup> Grundlegend: BIRKHOLZ, „Schloss mit der Debatte!“?, 2008.

<sup>20</sup> Vgl. DEUFLHARD/KREMPL-KLIEEISEN/OSWALD et al. (Hrsg.), VOLKSPALAST, 2006.

<sup>21</sup> DREYSSE/MALZACHER (Hrsg.), Experten des Alltags, 2007.

<sup>22</sup> Siehe MARCHART, Präfiguration und Pre-enactments, 2018.

<sup>23</sup> Siehe BIRKHOLZ, „Schloss mit der Debatte!“?, 2008, S. 29 und 46.

<sup>24</sup> Siehe FOERSTER-BALDENIUS/RICK, The Great Worlds Fair, 2012; KLEILEIN, Die Große Weltausstellung 2012.

<sup>25</sup> Siehe Floating e.V., Floating University Berlin, 2018. Den Organisator:innen wurde im Nachgang untersagt, das Wort „Universität“ oder „University“ im Projekttitle zu verwenden, da sie dazu nach Berliner Landesrecht (Paragraf 123 Berliner Hochschulgesetz) bzw. nach dem Recht eines anderen Bundeslandes oder Landes nicht berechtigt sind. Statt den Titel zu ändern, strichen sie den Begriff „University“ kurzerhand durch.

<sup>26</sup> Siehe Werkstatt, Modellprojekt Haus der Statistik, 2016.