



Bundesverband Theater
im Öffentlichen Raum e.V.

Wintertagung 2018

am 25.-27.03.2018 in Darmstadt

Dokumentation

Der öffentliche Raum in der Zerreißprobe

Der öffentliche Raum, als Seismograph gesellschaftlicher Befindlichkeit, wird immer stärker von gegeneinander wirkenden Kräften und Interessen bestimmt.

Ordnungsbehörden berregulieren ihn aus Angstprvention. Kommerzielle und privatwirtschaftliche Interessen haben den Vorrang vor individuellen Bedürfnissen. Freiräume und Nischen verschwinden zunehmend. Die sichtbarer werdenden sozialen Ungleichheiten sollen möglichst aus dem Stadtbild entfernt werden. Gleichzeitig breiten sich populistische politische Aktivitäten weiter aus. In diesem Spannungsfeld wird es zusehends schwieriger, künstlerische Projekte im öffentlichen Raum zu realisieren. Es stellt sich mehr und mehr die Frage, wem der öffentliche Raum gehört und wer die Bestimmungshoheit hat. Wo und wie positionieren sich in dieser Gemengelage die darstellenden und performativen Künste? Wo muss die Kunst, ohne sich instrumentalisieren zu lassen, zugreifen und sich wieder ihren Platz nehmen? Welchen Raum hat das Ungeplante, Unerlaubte, das Experiment, das Unbestimmte, das nicht Regulierte?

Mit ihrer Transformationskraft greift die Kunst in vielfältigster Form in das öffentliche Leben ein und schafft Orte für Diskurs, Störung und Austausch. Wie stellen sich relevante Projekte und künstlerische Ausdrucksformen aktuell dar? Welche Möglichkeiten und Perspektiven zeichnen sich ab? Wie reagiert die Kunst auf die veränderten gesellschaftlichen Bedingungen? Diese und viele weitere Fragen werden im Laufe der Wintertagung gestellt und erörtert.

Programm

Sonntag, 25. März 2018

15:00 Uhr Mitgliederversammlung, inkl. Vorstandswahl und Diskussion

18:45 Uhr Grußworte

19:15 Uhr Impulsvortrag Hilke Marit Berger

Montag, 26. März 2018

09:45 Uhr Begrüßung und Organisatorisches

10:00 Uhr Impulsvortrag Ole Frahm

10:45 Uhr Podiumsdiskussion:
Der öffentliche Raum in der Zerreißprobe

14:30 Uhr Workshop AGs

16:45 Uhr Gespräche und Diskussion:
Festivals im öffentlichen Raum - Strukturwandel und Chancen

17:50 Uhr Workshop AG (Teil 2)

19:30 Uhr Apéro in der Orangerie - geführter Spaziergang

21:30 Uhr Open Mic – Geschichten aus der Szene
im Anschluss Party

Dienstag, 27. März 2018

10:00-10:45 Uhr Impulsvortrag Günter Jeschonnek

11:00 Uhr Quo Vadis – What next?
Zusammenfassung der Tagung und Abschlussdiskussion

Sonntag, 25. März 2018

18:45 Uhr

Grußworte

Clair Howells begrüßt die Anwesenden, insbesondere den Oberbürgermeister Jochen Partsch und Hilke Berger, die Impulsrednerin dieses Abends. Sie erluert die Bedeutung der Wintertagung für den Verband, denn bei dieser Veranstaltung können die Mitglieder und Gäste diskutieren, was unter den Nägeln brennt. Das Thema der diesjährigen Tagung dreht sich um die Zerreißung des öffentlichen Raums durch politische Bewegungen und Inanspruchnahme, durch Kommerzialisierung und Privatisierung. Sie weist auf den neuen Koalitionsvertrag hin, in dem auf den Seiten 164-175 die Vorhaben der neuen Regierung in Sachen Kultur zu finden sind.

Jochen Partsch begrüßt die Anwesenden als Streiter*innen für eine offene Straentheaterszene. Er dankt Clair Howells und gratuliert der neuen ersten Vorsitzenden Jana Korb. Der Verband macht wichtige Arbeit, denn es geht darum, Plätze im öffentlichen Raum zu gewinnen und zu erhalten - auch für spontane kulturelle Ereignisse, die nicht so in die normale Ordnung des Ablaufs passen. Denn diese Kunst berührt ganz anders als alles, was „etabliert“ ist. Er freut sich, dass die Tagung in Darmstadt abgehalten wird und begrüßt Rainer Bauer und Iris Daßler als ortsansässige Mitglieder und Organisator*innen. Er begrüßt auch die Fraktionsvorsitzende der Grünen, Landtagsabgeordnete und Vorsitzende des Kulturausschusses Hildegard Förster-Heldmann.

Die Bessunger Knabenschule ist seit 35 Jahren ein soziokulturelles Zentrum und war anfangs alles andere als ein etablierter Ort. An ihrem Beispiel kann man sehen wie es eine Stadt politisch und kulturell verändert, wenn einige Menschen sich vornehmen, etwas anders zu machen und auf die Beine zu stellen. Mittlerweile gibt es einen zweiten Raum für die freie Szene, das Theater Moller Haus. Diese Räume bilden u.a. die Homepage für die Organisator*innen des Just for Fun Straentheaterfestivals. Die Stadt Darmstadt freut sich nicht nur über die Anwesenheit der beiden Orte der freien Szene, sondern investiert auch in deren Erhalt und Weiterentwicklung, beispielsweise mit der Übernahme von Sanierungskosten für das Moller Haus in Höhe von 3 Mio. Euro.

Der Soziologe Walter Siebel beschreibt die Charakteristika der europäischen Stadt als Stätte der Freiheit, der Selbstverwirklichung, der Moderne und der Emanzipation und nicht der Abgeschlossenheit - mit drei Aspekten: die demokratische Selbstverwaltung, die Unterscheidung von öffentlichem und privatem Raum und die Erfahrung des Fremden. Dies macht unsere heutige Stadtgesellschaft aus, da müssen wir nicht über Leitkultur reden. Es ist etwas Gutes, das Fremde zu erfahren und die Künstler*innen, die auf der Straße spielen können leisten genau dazu wesentliche Beiträge.

Der öffentliche Raum in der Zerreißprobe, das ist etwas, das uns regelrecht überflutet. Nicht nur die Diskussion über die Manipulation des amerikanischen Wahlkampfes durch

Zuhilfenahme sozialer Medien, bei der man sehen kann, dass öffentlicher Raum nicht mehr nur analog, sondern auch digital sein kann – sondern auch der Beschluss des Volkskongresses in China über das Sozialkreditpunktekonto. Eine neue Behörde, die offensichtlich eine legitime Überwachung der Bevölkerung herstellen soll, ist aus unserer Sicht völlig unheimlich und unwirklich. Die politischen und wirtschaftlichen Einflüsse werden uns jedoch auch hier über kurz oder lang treffen.

Die Frage, wie wir verhindern, bei der Digitalisierung nur Objekt zu sein, spricht eines der aktuellsten und wichtigsten Themen an, die in den nächsten Tagen hier diskutiert werden. Dass sich Künstlerinnen und Künstler damit beschäftigen und sich politisch herausfordernd in die Debatte begeben, ist ein Beitrag zu einer freien und emanzipatorischen Gesellschaft. Darmstadt ist eine liberale und weltoffene Stadt und auch hier sitzt mittlerweile die AfD im Stadtparlament. Auch wenn sie keine große Rolle spielt, ist sie da und verdirbt auf ihre rohe, verletzende und hässliche Art die öffentliche Diskussion.

Jochen Partsch freut sich, dass die Tagung und ihre Teilnehmer da sind und wünscht eine gute, spannende, intensive und auch lustige Diskussion.

Clair Howells bedankt sich sehr herzlich für die Worte und die finanzielle Unterstützung der Wissenschaftsstadt Darmstadt für die Wintertagung. Sie begrüßt Iris Daßler und Rainer Bauer, die Gastgeber der Wintertagung. Sie organisieren im kommenden Sommer die 25. Ausgabe des Just for Fun Straentheaterfestivals, das jährlich von Tausenden von Leuten besucht wird.

Iris Daßler und Rainer Bauer begrüßen die Anwesenden und danken der Wissenschaftsstadt Darmstadt für die jährliche Unterstützung, ohne die auch die diesjährige 25. Ausgabe des Festivals nicht machbar wäre. Weitere Unterstützer des Festivals sind die über 100 Mitglieder des Fördervereins, darunter auch der Oberbürgermeister Jochen Partsch. Ziel des Festivals ist es, Leute zusammenzubringen. Die Arbeit liegt im Bereich Unterhaltung, ist aber auch eine Kommunikationsaufgabe. Die mehreren hundert bis über tausend Besucher des Festivals haben ein primäres Erlebnis, bei dem sie nebenbei andere Leute treffen und in Kontakt kommen. Das ist das Subversive der Arbeit. Als Organisatoren des Festivals zeigen sie sprechen sie vor jeder Vorstellung, unter anderem über die Ziele und Absichten der Veranstaltung - darunter offene Grenzen und niedrige Zugangsschwellen.

Rainer Bauers Anfänge im Straßentheater liegen in der Aktion „Zivi on the Road“ in Baden-Württemberg. 1990 führte ihn eine Tournee zum Thema Ausländerfeindlichkeit durch die BRD und die DDR. Schon damals war dieses Thema prsent, das sich heute zur gesellschaftlichen Zerreißprobe entwickelt.

Sie freuen sich über die vielen vertrauten Gesichter an diesem Ort, an dem alles angefangen hat, als der damalige Leiter das noch entstehende Festival mit Zuspruch und einer Finanzierungshilfe unterstützte. Solche Möglichkeiten führen dazu, dass Dinge passieren können; das junge, aber auch ältere Menschen etwas ausprobieren und starten können.

Sie danken für die Wertschätzung durch den Oberbürgermeister und die anderen Politiker, Kooperationspartner, Kolleginnen und Kollegen und wünschen allen viel Spaß bei der Tagung.

19:15 Uhr

Impulsvortrag Hilke Marit Berger

Vom Objekt zum Subjekt der Handlung - Der Öffentliche Raum und die Rolle der Kunst

Vielen Dank für die Einladung über die ich mich sehr gefreut habe! Gefreut habe ich mich vor allem über das Thema dieser Wintertagung, denn das letzte Mal als ich zu einer Tagung des Bundesverbandes eingeladen war - das war 2015 zu einem großen Symposium in Berlin - war eben jene Zerreißprobe des öffentlichen Raums und die damit verbundenen Probleme in fast allen damals vorgestellten Projekten wirklich überdeutlich.

Ich hatte mir darum in meinem Fazit der Veranstaltung vor drei Jahren gewünscht, dass die zunehmende Unmöglichkeit den öffentlichen Raum überhaupt noch zu verorten sich stärker in den Inhalten zukünftiger Förderlinien widerspiegelt (siehe dazu auch Berger 2017c: 357-360). Zumal die Thematik „was und wo ist öffentlicher Raum?“ sich ebenso durch die Diskussionen zog, wie der Kampf um diesen. Insofern habe ich natürlich besonders gerne zugesagt, hier heute einen Input zu genau diesem Problem - dem zunehmenden Verschwinden des öffentlichen Raums und der Rolle künstlerischer Praxis in Bezug hierzu zu halten.

Um die Tragweite dieser Entwicklung nachvollziehbar zu machen, werde ich im Folgenden zunächst einmal skizzieren, was denn öffentlicher Raum eigentlich genau ist (vgl. Berger 2017a: 27-46). Denn nur wenn Klarheit darüber herrscht, was sich hinter dieser schillernden Begrifflichkeit alles verbirgt, wenn man sich also einig ist, worüber man eigentlich spricht wenn man „öffentlicher Raum“ sagt, kann man auch produktiv über sein Verschwinden und entsprechende Konsequenzen sprechen.

Der Begriff des öffentlichen Raums ist nämlich vor allem auch ein imaginäres Narrativ, aufgeladen mit normativen, idealisierten Zuschreibungen in immer wieder wechselnden Erzählungen. Er ist untrennbar gekoppelt an die Begriffe des Öffentlichen und der Öffentlichkeit mit ihren wiederum eigenen Narrativen und Diskursen (vgl. Klamt 2012:775). Er ist sowohl konkret ver-ortbar - also ein baulich manifester Ort, als auch ein relationaler, sozialer Raum, der sich erst über Interaktionen von Menschen bildet. Und genau diese Dopplung eines konkreten aber eben auch relationalen öffentlichen Raums ist zentral für die Frage nach der Rolle eines künstlerischen Eingreifens um die es ja hier geht.

„Mit öffentlichem Raum verbinden die meisten Menschen in einer ersten Assoziation vor allem urbane Platzanlagen. Im Sommer 2016 finden sich in mehreren großen deutschen Tageszeitung Serien über zentrale Plätze europäischer Städte. Trotz sehr großer Unterschiede der jeweiligen Orte und ihrer Kontexte, einte diese Beiträge eine bedauernde Klage über den Verlust des öffentlichen Raumes. All die Plätze als Zeichen der modernen europäischen Städte hätten ihre Gestalt, vor allem aber ihre Funktion verloren.

Was wird hier eigentlich genau betrauert? Gibt es so etwas wie ein Ideal des öffentlichen Raumes und seiner Funktion? Hat sich die Stadt verändert? Ihre Materialität? Die Idee von Stadt? Was sind überhaupt öffentliche Räume? Wie sehen sie aus? Welche Funktionen haben sie? Welchen Prinzipien folgt öffentlicher Raum? Und nicht zuletzt: Welche Bedeutung hat er als gesellschaftlicher Raum für das Zusammenleben in den Städten?“ (Berger/Wildner 2018).

Um diese Fragen zu beantworten erscheint es sinnvoll sich zunächst dem öffentlichen Raum als Ort genauer anzusehen.

ffentlicher Raum als Ort

ffentlicher Raum – entstanden als das politische Ideal eines Verhandlungsraums in der Polis der griechischen Antike – wurde in Europa erst im Zuge der Industrialisierung zu einer städtebaulichen Örtlichkeit, die heute die meisten Menschen in einem alltäglichen Verständnis mit dem Begriff verbinden: Promenade, Park oder Platz sind dabei eben die fast immer zuerst genannten Assoziationen (vgl. Benke 2004: 63), öffentliche Räume sind für die allermeisten Menschen erst einmal „Draußen Räume“, was eigentlich gar nicht stimmt, denn auch viele staatliche Institutionen sind öffentliche Räume.

Die Bezeichnung des „ffentlichen Raums“ als einem konkreten Ort in unserem Sprachgebrauch ist dabei vergleichsweise jung und wird in dieser Form erst seit den 1950ern als eine Ableitung des englischen „public space“ gebraucht. Interessant ist hier, dass der Begriff im Deutschen damit sehr viel jünger ist als die anhängige politische Ideologie. Denn zunächst verstand man den öffentlichen Raum als einen viel expliziter an konkrete Baulichkeiten gebunden Ort und sprach von „ffentlichen Straßen und Plätzen“ oder auch „ffentlichen Anlagen“ (vgl. Bernhardt et al. 2005: 10), Deren Entstehung ist in der zunehmenden Industrialisierung der Städte begründet: Um die extreme urbane Verdichtung im 19. Jahrhundert zu kompensieren, wurden zunehmend öffentliche Flächen wie Parks und Plätze angelegt mit dem Ziel, frei zugängliche Erholungsräume für jedermann zu schaffen. Dieser freie Zugang, gekoppelt an freie Nutzung, gilt gemeinhin als ein Hauptdefinitionsmerkmal öffentlicher Räume.

Bereits mit dieser Annahme eines freien Zugangs für alle beginnt aber auch die Geschichte einer Utopie. Denn, so stellt der Stadtsoziologe Walter Siebel fest, öffentlicher Raum war schon immer auch exklusiver Raum (vgl.: Siebel/Wehrheim 2003: 4). Es habe noch nie und in keiner Stadt öffentlichen Raum als einen für jedermann zugänglichen gegeben. Bereits für Agora und Forum, dem Idealbild des öffentlichen Marktplatzes, galten entsprechende Ausschlussregeln. Frei zugänglich war der Platz nur für Privilegierte Männer, Frauen und Sklaven beispielsweise war ein Zutritt verwehrt. (Klamt 2012: 778). Städte unterscheiden sich in verschiedenen historischen Epochen vor allem darin, wer auf welche Weise aus welchen Räumen ausgeschlossen wird: Waren es im 19. Jahrhundert die Frauen und das Proletariat, so sind es heute vor allem Obdachlose und Drogenabhängige (vgl.: Siebel/Wehrheim 2003: 4).

Das Wissen um diese historische Utopie des freien Zugangs ist wichtig denke ich, denn es zeigt vor allem, dass das Konzept des öffentlichen Raums nicht statisch ist und sich im Guten wie im Schlechten immer schon bewegt und verändert hat.

ffentlicher Raum als Prozess

Darum wird in einem zeitgemen Verstandnis öffentlicher Raum auch nicht nur als ein solcher manifester, baulich ganz konkreter Ort definiert, sondern auch als Prozess begriffen. Dabei sind Funktion und Nutzung an gesellschaftliche Transformationsprozesse gekoppelt, die wiederum Einfluss auf Wandlung, Wahrnehmung und Gebrauch des Raums nehmen. Für alle Fragen nach dem Verschwinden des öffentlicher Raums ist darum absolut wesentlich: er wird erst durch das Verhalten der Menschen, die ihn figurativ bilden, räumlich als ein öffentlicher Raum konkret. Ohne Öffentlichkeit also auch kein manifester öffentlicher Raum. Wer diese Öffentlichkeit wie herstellt, ist dabei letztlich immer auch Verhandlungssache und darum ist ein demokratisches System natürlich die Hauptbedingung öffentlicher Räume. Gerade im aktuellen politischen Klima ist es darum so extrem wichtig, öffentliche Räume zu verteidigen, zu hinterfragen einzufordern und vor allem auch zu schaffen.

Denn durch die Privatisierung öffentlicher Räume, in denen jede unwillkommene Verhandlung über das jeweils geltende Hausrecht unterbunden werden kann, geht nicht einfach nur irgendein Platz, ein Bahnhof oder eine Straße in Privatbesitz über, sondern die Gesellschaft verliert einen extrem wichtigen Verhandlungs- und mindestens genauso schlimm – einen Begegnungsraum. Denn öffentlicher Raum ist eine Voraussetzung städtischen Lebens – zumindest in unserm europäischen und auf Demokratie basierendem Verstandnis städtischen Zusammenlebens. Im öffentlichen Raum spiegelt sich das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft. Man könnte sagen, durch ihn wird Stadt überhaupt erst zur Stadt (Bahrtdt 1961). Der öffentliche Raum bietet die Möglichkeit, anonym in der Masse zu verschwinden, aber auch sich mit einer Gruppe zu identifizieren (vgl. Berger/Wildner 2018).

Während wegweisende Konzepte zur Theoriebildung des ffentlichkeitsbegriffs von Hanna Arendt oder Jürgen Habermas in den 1960er Jahren noch auf einer grundlegenden Unterscheidung zwischen dem Privatem (Familie und Haus, also dem Eigentum) und dem öffentlichen (dem Politischen und Kulturellen) und entsprechend normativen Zuschreibungen aufbauten, ist letztlich heutzutage – und genau da liegt ja das große Problem – in Städten häufig gar nicht mehr erkennbar, wo sich vermeintlich öffentlicher Raum längst in Privatbesitz befindet und wie eine klare Trennung zwischen „ffentlich“ und „privat“ berhaupt noch gedacht werden kann (vgl. Berger 2017a).

Denn die Privatisierung des öffentlichen Raums wird auch über das Verhalten der Menschen beeinflusst: durch die Überlagerung mit im öffentlichen Raum praktizierten privaten und sogar intimen Handlungen, die durch die technische Entwicklung (z. B. im Mobilfunkbereich) ermöglicht wurden entstehen in der Konsequenz vermehrt Situationen, für die es scheinbar (noch) keinen etablierten Verhaltenskodex gibt, was das unangenehme Gefühl belegt, das entsteht, wenn man beispielsweise unfreiwillig mit der hemmungslosen Preisgabe intimster Details im Rahmen eines eben vermeintlich privat geführten Telefonats im öffentlichen Raum konfrontiert wird und so unklar bleibt, ob der private Raum des Telefonierens im öffentlichen Raum erhalten bleibt bzw. ob öffentlicher Raum für die unfreiwilligen Zuhörer durch solch private Handlungen vereinnahmt wird. Diese Auflösung des Charakters des öffentlichen Raums, der sich gerade auch durch die hiermit verbundenen Verhaltensweisen auszeichnet, zeigt, dass sich unser Verstandnis

dessen was privat und was öffentlich ist ändert. Und das hat eben auch räumliche Konsequenzen. Der öffentliche Raum schwimmt und entzieht sich einer klaren Zuordnung (vgl. Berger/Wildner 2018).

Krise der Stde, Krise des öffentlichen Raumes?

„Im Prinzip taucht die Frage nach dem öffentlichen Raum somit auch erst mit der Feststellung seines Verschwindens wieder auf. Im Zuge der konstatierten Krise der Stde in den 1980er Jahren wird vor allem auch der Verlust des öffentlichen Raumes beklagt (vgl. Häußermann/Siebel 1987). Mit Bezug auf Privatisierungen, Suburbanisierung, vernachlässigte innerstädtische Wohnquartiere, Segregation und Leerstand ist bereits zu Beginn der neunziger Jahre vom Verfall der Grostde oder gar von der zweckentfremdeten Stadt die Rede (Feldtkeller 1994). Das Ergebnis dieser sich nun schon seit einigen Jahrzehnten abzeichnenden Entwicklung ist die beschriebene Auflösung des öffentlichen Raums sowohl in Bezug auf seine Form als auch bezüglich seiner Funktionen“ (Berger/Wildner 2018).

Auf der einen Seite sind inzwischen in vielen Stden z.B. die Bahnhöfe – ein paradigmatischer öffentlicher Verkehrsraum - zur privatisierten Shopping Mall mit Hausrecht geworden. Ein sehr gutes Beispiel sich künstlerisch mit dieser Problematik zu beschäftigen sind die Arbeiten des Performance Kollektives LIGNA, Ole Frahm ist ja heute auch hier und wird morgen sicherlich noch mehr dazu sagen, darum will ich gar nicht so viel vorwegnehmen. Die Arbeit Radio Ballett, die 2002 im Hamburger Bahnhof und 2003 im Leipziger Bahnhof stattfand, und die die TeilnehmerInnen dazu einlud einer Choreographie der verbotenen und ausgeschlossenen Gesten zu folgen, ist – auch wenn das jetzt schon sehr lange her ist und man ja schon fast von ein historischen Arbeit sprechen muss, immer noch ein großartiges Beispiel, wie zum einen die Privatisierung des öffentlichen Raums – hier des Bahnhofs thematisiert wird, aber auch, wie durch die Performance selbst temporär wieder ein öffentlicher Raum entstehen kann. Diese Aktion schien so brisant zu sein, dass deren Realisierung zunächst per Gerichtsentscheid von der Deutschen Bahn AG untersagt worden war. Die nicht angemeldete und doch im Vorfeld an die Öffentlichkeit geratene Aktion war als „Fremdversammlung im öffentlichen Raum Bahnhof“ Inhalt des Streitpunkts. Der Rechtsstreit ging durch zwei Instanzen, in dem LIGNA das „Radioballett“ – im Gegensatz zur Versammlung – als kollektive Form der Zerstreung verargumentierte und gewann. Auch wenn die Meisten von Ihnen die Arbeit vielleicht kennen, hier ein kleiner Ausschnitt (siehe dazu: <http://ligna.blogspot.de/2009/12/radioballett.html>).

Dass ein solcher - ja vergleichsweise kleiner - Eingriff die Privatisierung von Bahnhöfen natürlich nicht aufhalten konnte und es heute alles noch viel schlimmer ist, ist offensichtlich. Dass dieses Beispiel aber immer noch als paradigmatisch in Bezug auf die Sichtbarmachung von privatisiertem öffentlichen Raum gilt und LIGNA bei eigentlich allen Menschen aus ganz unterschiedlichen Kontexten, mit denen ich in der Vorbereitung dieses Vortrags gesprochen habe als Beispielhaft genannt wird, lässt sich finde ich als eine Form der Nachhaltigkeit werten, die doch auch ein großer Erfolg ist.

Den aktuellen Zustand des Ausverkaufs des öffentlichen Raums kann man sich fast schon unfreiwillig künstlerisch symbolisch auch von der anderen Seite her ansehen, denn immer mehr private Einkaufszentren werden ganz gezielt im Stil europäischer Stde und Plätze

gestaltet, mit Springbrunnen und Parkbänken.

Diese baulichen Marker suggerieren dabei recht perfide die Freiheit eines vermeintlich öffentlichen Raums, wobei hier natürlich alles vom Rathaus bis zur Kirche Konsumort ist. Diese Inszenierung die sich ja kein Sciencefiction Autor albtraumhafter ausdenken könnte, ist finde ich der Höhepunkt der Shopping Mall und aller anhängiger Probleme, weil es das städtische Leben gnadenlos als Ware imitiert und den Menschen ihr eigenes Leben als Shopping Event verkauft – und das ganz ironiefrei.

Manuel Delgado, Stadtforscher aus Barcelona, konstatiert entsprechend, dass der öffentliche Raum zu einer Ideologie wird. ffentlicher Raum wird von Stadtplaner*innen, Politiker*innen und Investor*innen als ein Werkzeug benutzt, um exklusive Areale des Konsums und der Kontrolle zu kreieren, in denen sich nur noch ausgewählte Menschen aufhalten können (Delgado 2011).

Der Verlust des öffentlichen Raums ist natürlich vor allem ein Ergebnis der neoliberalen Stadtentwicklungspolitik der letzten Jahrzehnte überall in Europa. Diese hatte einen Verkauf vieler staatlicher Flächen zur Folge, deren Verlust die meisten Menschen erst viel später nämlich als einen nun spürbaren Verlust öffentlicher Räume bemerken, in denen man sich z.B. ohne Konsumzwang aufhalten kann.

Die Privatisierung wird, wenn sie überhaupt thematisiert wird häufig gerechtfertigt über eine entsprechende Narration öffentlicher Räume als besonderer Unsicherheitsfaktor, so dass – verstärkt durch entsprechende Berichterstattung öffentlicher Raum häufig als Angstraum wahrgenommen wird. „Auch wenn der öffentliche Raum den Statistiken zu Folge, beispielsweise gerade für Frauen, die viel eher häuslicher Gewalt ausgesetzt sind, relativ sicher ist, wird dieser aber dennoch als (durch Bedrohung des gefährlichen fremden Mannes) gefährlicher Raum konstruiert und wahrgenommen (vgl. Sailer 2004). Vor allem ein differenzierter, kosmopolitischer öffentlicher Raum wird als Gefahr empfunden und entsprechend durch Sicherheitsdiskurse und -technologien geschtzt (vgl. Eick/Sambale/Töpfer 2007). Die Privatisierung des öffentlichen Raumes durch veränderte Eigentumsansprüche und die Verlegung privater Handlungen geht somit mit einer Vorstellung von einer gesellschaftlichen Homogenität Hand in Hand. Mit der Frage nach Sicherheit und dem Einzug der berwachungsdiskurse wird die klassische Utopie von der europäischen Stadt als ein Möglichkeitsraum nach und nach ad absurdum geführt. Sie wird durch eine Utopie der Sicherheit in prinzipiell unsicheren Räumen ersetzt (vgl. Hfele et al 2016). Der öffentliche Raum wird zu einem umkämpften Gut“ (Berger/Wildner 2018).

Das ist alles sehr schlimm. Einerseits. Mit Blick auf die hier aufgezeigte Historie des öffentlichen Raums kann man sich als optimistischer Mensch in finsternen Zeiten zu denen ich gehöre, aber andererseits auch klarmachen, dass öffentlicher Raum, als frei zugänglicher, offener Multifunktionaler Raum nie existiert hat. Schon immer war es Verhandlungssache, was als öffentlicher Raum galt und wer von diesem Raum ausgeschlossen wurde. Und das wiederum heißt, dass es sich immer zu kämpfen lohnt! ffentlicher Raum wird somit vielfältig und beweglich: er ist nicht zwangsläufig an eine bestimmte Örtlichkeit gebunden, er wird temporär unterschiedlich genutzt, ist prozesshaft und situational. Ich zitiere hierzu Simon Sheikh: „Wir müssen (...) die öffentliche Sphäre als fragmentiert denken, als etwas, das aus einer Vielzahl von Räumen und/oder Formationen besteht, die sich bald miteinander verbinden, bald voneinander abschotten,

und die in konflikthafter und widersprüchlichen Beziehungen zueinander stehen“ (vgl. Sheikh 2005: 82).

An dieser Stelle kann man also zusammenfassend feststellen, öffentlicher Raum erfährt temporär unterschiedliche Nutzungen. Er ist nicht durch Stabilität und Kontinuität gekennzeichnet, sondern er ist prozesshaft und situational. Er ist damit ein Verhandlungsraum, materiell und diskursiv umkämpft. Er wird von heterogenen Gruppen oder auch Teilöffentlichkeiten hergestellt, benutzt und verhandelt (vgl. Berger 2017a). Das kontinuierliche Aufeinandertreffen und Aushandeln von unterschiedlichen Interessen und Wertvorstellungen, von – auch widersprüchlichen – Bedeutungszuschreibungen ist das, was öffentliche Räume ausmacht (Wildner 2003). Der öffentliche Raum ist gerade nicht der organisierte, verwaltete, rationale, geplante Raum – sondern der spontane, nicht kalkulierbare, auch flüchtige Raum, der sich in stndiger Bewegung befindet und sich durch das Unvorhersehbare auszeichnet (Delgado 1999).

In diesem Spannungsverhältnis liegt eine zentrale Qualität öffentlicher Räume, da hierdurch neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und des Ausgleichs von Interessen entstehen.

Der Titel dieser Wintertagung „Der öffentliche Raum in der Zerreißprobe“ beschreibt zum einen dieses immer schon da gewesene Spannungsverhältnis. Das Wort Zerreißprobe ist aber zugleich eine Warnung, dass der Bogen langsam überspannt ist und es öffentliche Räume – zumindest in der Form wie wir sie kennen, bald nicht mehr geben wird.

Was also bleibt zu tun? Wie kann Kunst in dieser Gemengelage von diversen gesellschaftspolitischen Entwicklungen agieren? Sollte Sie es überhaupt? Und wenn dann mit welchem Anspruch und in welcher Rolle?

Auch diese Fragen lassen sich mit einem Einerseits / Andererseits beantworten und ich nehme an, je nachdem ob sie es mit unerschütterlichen Optimistinnen wie mir zu tun haben, oder mit nachhaltig frustrierten – ja vielleicht muss man fast schon sagen Realisten. Denn Einerseits ist die große Möglichkeit von Kunst, an die Bedeutung öffentlicher Räume zu erinnern und Menschen zu motivieren, sich wieder mehr an der Mitgestaltung demokratischer Gesellschaft und damit auch an der Schaffung öffentlicher Räume zu beteiligen und damit die Spannung aufrecht zu erhalten und das Zerreißen zu verhindern. Ein Beispiel für eine spannende Arbeit, die den öffentlichen Raum nicht nur bespielt sondern herstellt, ist das Projekt „Völkerwanderung“ von Element drei und TurboPascal in Kooperation mit dem Theater Freiburg, bei dem die Migrationsgeschichte des Freiburger Stadtteils Littenweil durch die Anwohnerinnen zum lebendigen Archiv wurde und so nicht nur die Erinnerung öffentlich wurde, sondern eben auch temporäre öffentliche Räume geschaffen wurden.

Der frustrierte Realist wird jetzt einwenden, dass man andererseits mit künstlerischen Interventionen allein den öffentlichen Raum nicht retten kann und das Klima mit sehr großer Wahrscheinlichkeit trotz solcher Arbeiten schlechter und nicht besser werden wird.

ffentlicher Raum als Verhandlungsraum

Allerdings, dass der öffentliche Raum ein Verhandlungsraum ist, artikuliert sich – außer im Rahmen politischer Demonstrationen bzw. deren Verbot – im Alltag eigentlich nie offensiv und nicht für alle sichtbar. Neben rein politisch motivierten Versammlungen gibt es hierzu eine große Ausnahme: Künstlerische Praktiken im Außenraum. Ich zitiere dazu Walter Grasskamp:

„Nichts skandalisiert den öffentlichen Raum so sehr wie ein Kunstwerk; keine politische Demonstration, kein unansehnliches Hochhaus, keine anwachsende Straßenkriminalität, keine allgegenwärtige Hundescheie noch irgendein Stau des Feierabendverkehrs vermag es, Bürger so sehr zu empören und untereinander zu solidarisieren, wie es eine Plastik von Henry Moore in einer deutschen Kleinstadt der Nachkriegszeit konnte oder ein monumentales Stahlkartenhaus von Richard Serra auf dem Bahnhofsvorplatz einer Industriestadt wie Bochum.“ (Grasskamp 1997: 16f).

Das damals heftig umstrittene „Terminal“, das Bochum bis heute in zwei widerstreitende ästhetische Lager spaltet, wurde am 20. Mai 1979 aufgestellt, und an den nicht enden wollenden Diskussionen dazu lässt sich erkennen, dass es für den öffentlichen Raum als „Benutzeroberfläche“ durchaus ein starkes Bewusstsein gibt.

Kunst und öffentlicher Raum

Für mich als Stadtforscherin ist es darum eine interessante Möglichkeit, die jeweils zu aktualisierende Bedeutung des öffentlichen Raumes über die Stadt und über seine konkreten und normativen Funktionen hinaus mit einem Blick auf sein Verhältnis zur Kunst zu untersuchen (Feldtkeller 1994:91ff).

Galt noch in den 1980er Jahren der öffentliche Raum als Außenraum zur Präsentation von Skulpturen (vor allem den so genannten drop sculptures) und für Kunst am Bau, wurde mit den 1990er Jahren der öffentliche Raum selbst zum Gegenstand der Kunst und der künstlerischen Interventionen (vgl. Babias 1998). Bei dieser „Kunst des öffentlichen“ (im Gegensatz zu einer „Kunst im öffentlichen“) geht es darum, in Anlehnung an Ansätze der Konzeptkunst, der Institutionenkritik und der Gegenkultur der 1960er Jahre, direkt in die Stadt und das politische Feld zu intervenieren (Rollig 1998:14).

Um das Zusammenspiel von Kunst und öffentlichem Raum differenziert darstellen zu können, hat die Kuratorin und Kunstwissenschaftlerin Miwon Kwon eine instruktive Trennung in erstens „Kunst im öffentlichen Raum“, zweitens „Kunst als öffentlicher Raum“ und drittens „Kunst im öffentlichen Interesse“ vorgeschlagen. Hierbei handelt es sich nicht (ausschließlich) um einen historisch linearen Fortschritt, da alle drei Typen öffentlicher Kunst nach wie vor existent sind). Die von Kwon vorgeschlagene Trennung in drei Kategorien zeigt, dass künstlerische Praxis den öffentlichen Raum eben nicht nur bebildert oder verschönert (Kategorie 1), sondern durch ortsspezifische Kunst (sitespecific art) Künstler*innen auf ganz andere Weise in die Herstellung öffentlicher Räume involviert sind (Kategorie 2), bzw. ber Kunst auch öffentliche Räume der Diskussion entstehen können und so der ffentlichkeitsdiskurs selbst mitbestimmt bzw. erzeugt wird (Kategorie 3) (vgl. Berger 2014: 302.) Städtischer Raum wird durch diese Kunst des öffentlichen zu mehr als zu einem beliebigen, austauschbaren Ort für künstlerische Handlungen. Er wird vom Objekt zum Subjekt der Handlung (vgl. Berger/Weber 2016). Nicht die Repräsentation des urbanen Lebens, sondern das Experimentieren mit urbanem Leben

wird so zum Gegenstand der Projekte (vgl. Liinamaa 2014). Durch künstlerische Praxis wird damit nicht nur der Raum, sondern auch die ihn produzierende Öffentlichkeit genuin erzeugt.

Ein Beispiel hierfür ist die Arbeit des Performance Kollektivs geheimagentur, die zuletzt mit ihrer mehrjährigen Serie „Hamburg Port Hydrachy“ das Recht auf Hafen einforderten. „Nach Stationen beim Sommerfestival 2015 mit einem alternativen Kreuzfahrterminal, der Performance PORTS auf dem Festival Theater der Welt 2017 und einer Recherche auf allen sieben Weltmeeren, realisiert sie für neun Tage ihre Utopie eines alternativen Hafens für alle – den FREE PORT BAAKENHÖFT und erinnerten damit daran, dass auch die Wasserflächen Teil des öffentlichen Raums sind. Zwischen Fiktion und Realität lädt der FREE PORT BAAKENHÖFT dazu ein, die Chance zu ergreifen und jenseits menschenleerer Sicherheitszonen, Kreuzfahrterminals und Interessengebieten globaler Konzerne einen „Free Port of the Many“ zu schaffen.“
(vgl. <http://www.geheimagentur.net/hamburg-port-hydrachy-reclaim-the-harbour-2017/>)

In diesem Sinn kann auch von einer Wiederaneignung des öffentlichen Raumes die Rede sein. Künstlerische Praxis kann den öffentlichen Raum mittels symbolischer Aneignung zurückfordern. Damit ist nicht nur der physische Ort der Zusammenkunft, sondern eben auch der öffentliche Raum als Grundvoraussetzung einer demokratischen, städtischen Gesellschaft adressiert.

Weitere Beispiele wären Arbeiten von Gruppen die wie die geheimagentur auch an der Schnittstelle zum politischen Aktivismus agieren, also z.B. Peng Collective, das Zentrum für politische Schönheit, oder auch alte Hasen der Szene wie John Jordan mit seinen Laboratory of Insurrectionary Imagination.

Ich persönlich bin der Meinung, dass öffentlicher Raum nicht durch Diskussionen gerettet werden kann sondern nur durch Handlung. Das große Alleinstellungsmerkmal urbaner Kunst, gerade in Zeiten einer sich verändernden medialen Kultur, in der sich mehr und mehr Lebenszeit im digitalen Raum abspielt, ist das Moment der unerwarteten Begegnung, der sinnlichen Erfahrung. Und das ist ein unglaublich wertvolles Gut. Künstlerinnen wie die Niederländerin Jeanne van Heeswick, deren partizipative Arbeiten vor allem um die Stärkung lokaler Identitäten kreist, hat in einem Interview zu mir gesagt, sie ließe sich und ihre Kunst gerne Instrumentalisieren, wenn das Ziel der Instrumentalisierung sich mit ihren Zielen decken würde, sei sie gerne bereit als Auftragsgehilfin zu arbeiten (vgl. Berger 2017a).

Mein innerer Gesprächspartner, der frustrierte Realist wird jetzt langsam laut: Kunst hat eh keine Chance da politisch was zu reißen, sagt er. Oder auch, dass ist überhaupt nicht die Aufgabe künstlerischer Praxis. Wir lassen uns nicht Instrumentalisieren, wir wollen gar nicht die Community Nurses sein, die versuchen zu retten was zu retten ist, wenn letztlich doch nur staatliche Verantwortung auf prekär bezahlte Künstlerinnen abgewälzt wird ohne dass sich jemals etwas ändert. Ich kann auch diese Haltung durchaus nachvollziehen, denn in meiner Arbeit an der HafenCity Universität in Hamburg arbeite ich nicht nur in der Forschung, sondern ich unterrichte auch in ganz praktischen Projekten im Stadtraum. Ich weiß also aus eigener Erfahrung sehr gut, was es für die hier anwesenden Künstler*innen bedeutet im öffentlichen Raum zu arbeiten. Was für ein Kraftakt das ist, wie viel

verunmöglicht wird, wie absurd viele Auflagen es gibt, wie viel Energie das kostet usw. Dass der öffentliche Raum ein Verhandlungsraum ist, weiß also jeder der hier arbeiten will aus mit Sicherheit auch schmerzlicher Erfahrung.

Angie Hiesl hat mich in unserem Vorgespräch gebeten auch darauf einzugehen, was man denn in diesen Zeiten ganz praktisch tun kann. Ich kann hier leider kein Kaninchen aus dem Hut zaubern und ich kann auch nicht behaupten, dass es einen einfachen Weg geben würde. Zum einen wünsche ich mir einfach immer, dass diese Verunmöglichung auch künstlerisch noch mehr thematisiert wird und sich auch inhaltlich mit dem Verschwinden öffentlicher Räume mehr beschäftigt wird. Wir brauchen so dringend Utopien und Gegenentwürfe - wo sollen sie denn sonst herkommen, wenn nicht von Menschen deren Profession die Imagination ist?

Zum anderen habe ich die Hoffnung, dass es auch auf behördlicher Seite durchaus Veränderungen gibt, und Vorstöße den Freiraum den der öffentliche Raum bietet wieder mehr nutzbar zu machen und nicht nur als Verhinderer zu agieren. Das zeigt z.B. die Projektstudie des Bundesinstituts für Bau-, Stadt- und Raumforschung zum Thema „Kreative Nutzung von Freiräumen in der Stadt. Deren Ergebnis ist - die kostenlos als Buch oder PDF beziehbar - Freiraumfibel.

Ich zitiere dazu das Bundesinstitut: „Die Fibel soll all jenen eine Starthilfe sein, die sich aktiv in die Gestaltung ihrer Stadt mit einbringen wollen und Lust haben, ihren ganz eigenen Freiraum zu schaffen. Sie informiert über die rechtlichen Bedingungen – von Genehmigungsverfahren über Vertragsgestaltung bis hin zu Haftungsfragen – und gibt zahlreiche Tipps und Beispiele zum Stadtmachen. Außerdem liefert sie gute Argumente, um Sachbearbeiter in den Behörden, Grundstückseigentümer und andere Entscheidungsträger von einer Idee zu überzeugen.“

(siehe: <http://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/Veroeffentlichungen/Sonderveroeffentlichungen/2016/freiraum-fibel.html>)

Ich finde, dass es Mut macht, das eine Bundesbehörde in Eigeninitiative so eine Studie beauftragt.

Ich wünsche Ihnen und uns allen darum vor allem auch mehr kreative SachbearbeiterInnen in den Behörden. Denn letztlich brauchen wir vor allem mehr Komplizinnen (vgl. Ziemer 2013) für reale Utopien! Ich hoffe, dass die Optimistinnen siegen werden, auch wenn die Frustrierten unter Ihnen vielleicht keine Pessimistinnen, sondern leider Realistinnen sind. Einen schönen melancholischen Kommentar auf genau diese Bredouille liefert die kleine aber sehr feine Arbeit „Die apokalyptischen Reiter“ bzw. freizeichen Nr. 7: „Der Einhornsong“ von den AZUBIS aus Hamburg (<http://www.dieazubis.de/index.php/freizeichen.html>).

Nein – Kunst allein kann die Welt nicht retten. Aber ob man die Zukunft unserer Städte pro aktiv mitgestalten will oder jede Handlung aus Angst vor Vereinnahmung verweigert, ob man lieber gemeinsam Utopien behauptet und testet oder den Rückzug ins Private betreibt, ob man kleine Schritte macht oder aus Angst, die falschen zu tun, erst einmal ganz stehen bleibt, ob man nur kritisiert oder auch nach Alternativen sucht – all dies ist auch eine Haltungsfrage nach persönlicher Verantwortung. Vielleicht können bestimmte Dynamiken auch nur über den Entzug jeder Handlung gestoppt werden, damit dann etwas Neues beginnen kann. Vielleicht ist eine große solidarische Veränderung sowieso erst

nach einer kompletten Katastrophe (der Umwelt oder der Gesellschaft oder beidem) möglich. Vielleicht steht uns diese Katastrophe auch morgen schon bevor, und die Wirklichkeit überholt jede Theorie. Wenn all diese Strategien vor allem aber auch eine Frage der individuellen Haltung sind, dann ist der Glaube daran, dass Veränderung zum Positiven möglich ist, für mich persönlich absolut zentral, denn Kritik muss meines Erachtens mit dem Behaupten und Verteidigen von Alternativen einhergehen (vgl. Berger 2017a).

Diese Alternativen zu imaginieren und in Handlung zu übersetzen, das ist finde ich die Aufgabe künstlerischer urbaner Praxis.

Vielen Dank

Copyright © 2018 by Hilke Marit Berger.

Vielen Dank für die freundliche Erlaubnis zur Verwendung des Vortragsskripts!

Literaturliste im Anhang

Montag, 26. März 2018

10:00 Uhr

Impulsvortrag Ole Frahm

Ole Frahm stellt drei Projekte vor, in denen sich seine Gruppe LIGNA mit dem öffentlichen Raum und seiner Veränderung auseinandersetzt. Ursprünglich kommt LIGNA nicht aus dem Theater, sondern aus der Radiopraxis im „Freien Sender Kombinat“ Hamburg.

RADIO MAMUTICA

Mamutica heißt der größte zusammenhängende Wohnkomplex Kroatiens, Teil der Hochhaussiedlung Novi Zagreb vor den Toren der Stadt. Im Jahr 2006 plante die Katholische Kirche, ohne Baugenehmigung eines ihrer Gotteshäuser im Park der Siedlung bauen. Anwohner, die sich gegen diese Besetzung des öffentlichen Raumes zum wehrten, setzten sich massivem Widerstand aus. Eine der Aktivist*innen, Svetlana, mit der LIGNA eng zusammen arbeitete, fand beispielsweise einen Brief mit Patronenhülsen in ihrem Briefkasten und dem Hinweis, jede dieser Kugeln sei für eines ihrer Kinder bestimmt.

RADIO MAMUTICA war eine Produktion im Rahmen des Urban-Festival Zagreb und sendete eine Woche lang von einem Balkon im 18. Stock des Wohnblocks. Mit Funkmikrofonen und Handys wurde jeden Tag von den Straßen und Plätzen rund um Mamutica übertragen. Zielsetzung der Radiostation war, das alltägliche soziale Lebens in der Siedlung hörbar zu machen, Diskussionen über den öffentlichen Raum und seine Besetzung durch die Kirche anzuregen und die Anwohner als Sendende in das Projekt zu involvieren. Nicht einzelne Interessen sollten dabei im Vordergrund stehen, sondern die Ermöglichung eines sozialen Austausches.

LIGNA begann mit einem Workshop mit Kindern, die Flyer für das Radio herstellten und innerhalb kürzester Zeit führte die sichtbare Erkundung des sozialen Lebens mittels eines mobilen, mit zwei überdimensionierten Lautsprechern ausgestatteten Radios, welches das Programm öffentlich hörbar machte, zu einer regen Partizipation an dem Projekt.

Zunächst wurden Stücke über die Zerstörung des Radios ausgestrahlt, und darüber, wie Radio öffentlichen Raum herstellt. LIGNA ging durch die Siedlung und sprach mit verschiedenen Gruppen, nicht über den Kirchenbau, sondern über die Lebens- und Alltagssituation in dem Gelände. Die Kinder hatten viel Spaß daran, ihre Stimmen durch das Radio zu hören. So wurde versucht, langsam in einen Diskurs zu kommen. Dann gab es eine Weile eine Anrufsendung, es gab sogar Anfragen, Werbung über den Sender laufen zu lassen.

Ein Manko des Projekts war die Beschränkung der Laufzeit auf 14 Tage. Am Ende der ersten Woche lief es langsam an und nach der zweiten Woche hätte man richtig thematisch in die Tiefe gehen können. Doch leider war das Festival beendet, und eine Fortführung aus finanziellen und zeitlichen Gründen nicht möglich. Was das Projekt konnte war, eine Zeitlang den Rest des öffentlichen Diskurses zu bewahren und zu schützen.

FIRST INTERNATIONALE DER SHOPPING MALLS

Dieses Projekt bearbeitet die Shopping Mall als öffentlichen Raum. Ein utopischer Ort. Die ganze Stadt findet sich idealtypisch unter ihrem Glasdach ein. Doch innerhalb dieser glänzenden, perfekten Welt ist per Hausrecht vieles verboten, beispielsweise das Trinken von Alkohol, Betteln, „Rumhngen“.

Shopping Malls spiegeln die aktuelle Entwicklung öffentlicher Rume wider. hnlich wie die Wandelhallen von Bahnhöfen werden sie vom öffentlichen Raum zum privatisierten Einkaufszentrum umgewidmet. Interessant sind diese Rume besonders deshalb, weil sie als Modelle zu begreifen sind, Vorbilder fur die von Stadtplanern preferierte Funktionsweise von öffentlichen Raum in den Stadten unserer Zeit: berwacht, kontrolliert, sicher, mit einheitlicher Atmosphere, getrankt in eine bestimmte Form von Homogenitat.

LIGNA grundete die Erste Internationale der Shopping Malls, mit dem Ziel dem Gebaude eine andere Perspektive zu eröffnen – Handlungsfreiheit in Rumen herzustellen, in denen es keine kollektive Handlungsmöglichkeiten mehr gibt und zugleich andere Formen der Subjektivitat zu gestalten mit denen man sich durch diese Rume bewegen kann.

VIDEO Shoppig Malls Berlin, Buenos Aires, Warsaw, Zurich
<https://youtu.be/do9UiEGCWKU>

UNFREIWILLIGES ERBE

Dieses Projekt entstand anlasslich der Ausstellung „Depot Erbe“ in der Stadt Freiburg. Erarbeitet wurde ein QR-Code Audio-Walk, der am Museum begann und zum Theater fuhrte. Den Teilnehmern wurden über die Kopfhörer Fragen gestellt, wahrend sie sich durch die Stadt bewegten. „Was haben Sie unfreiwillig geerbt?“ „Haben Sie Angst vor Fluten?“ Eigentlich als unpolitisch zu kategorisierende Fragen, die im öffentlichen Raum jedoch eine andere, konkretere Konnotation erhalten. Ein unfreiwilliges Erbe: das des Faschismus. Es wurden Orte wie der einstige Standort der Synagoge angelaufen. Dabei ging es weniger um eine historische Aufarbeitung, als um die unheimlichen Wiederganger des Erbes in jungster Zeit: die Herrschaft des Ressentiments, die Angstlust an einer paranoiden Weltwahrnehmung und die Wiederkehr des autoritaren Charakters. Die Hrsituationen erschienen dabei selbst als unkontrollierbares Erbe, als Produktion, in der die Frage nach der politischen Verantwortung und Handlungsfahigkeit bearbeitbar wird.

Dieses Projekt war nicht ohne Widerspruch und Gegnerschaft seitens eines Teils der Stadtpolitiker*innen umzusetzen. Zum Gluck stand mit der Intendantin des Theaters eine starke und gut vernetzte Partnerin an seiner Seite.

10:00 Uhr

Podiumsdiskussion: Der öffentliche Raum in der Zerreißprobe

Moderation: Holger Bergmann, Leiter Fonds Darstellende Künste

Sprecher*innen und Gäste:

Hilke Marit Berger, Kulturwissenschaftlerin

Fanti Baum, Knsterische Leiterin Favoriten Festival 2018

Jonas Zipf, Leiter JenaKultur

Ole Frahm, LIGNA

Clair Howells, Bundesverband Theater im öffentlichen Raum, Theater Titanick

Clair Howells begrüßt die Anwesenden im Namen des Bundesverbands und stellt die Gäste des Podiums, sowie den Moderator Holger Bergmann vor.

Holger Bergmann begrüßt die Referent*innen und das Publikum und benennt drei Phänomene, die zur Zerreißung des öffentlichen Raums führen: Gentrifizierung, Hass-Proteste und Translokaliitt.

Der öffentliche Raum wurde am Vortag als Aushandlungsraum bezeichnet. Die mittlerweile als Standard hingenommene, geringe Wahlbeteiligung und die geringe Zustimmung zur großen Koalition von knapp über 51% lassen auf eine Krise der repräsentativen Demokratie schließen. Durch den Zuwachs an rechtsextremen Positionen sowohl in den Parlamenten, als auch außerhalb scheint seit langer Zeit zum ersten Mal das Ende dieser Demokratie am Horizont auf.

Jonas Zipf ist als Werksleiter von JenaKultur ein Vertreter des Gemeinwesens, also der Institution, die nach dem Subsidiaritisprinzip am ehesten dazu da ist, das Aushandeln in der Öffentlichkeit zu gestalten. An ihn geht die Frage: Wie dringend brauchen wir Aushandlungsprozesse knsterischer Art im öffentlichen Raum?

Jonas Zipf erläutert zunächst, dass JenaKultur eine städtische Tochter ist, zuständig für Marketing und Tourismus, jedoch vornehmlich für Kultur. Jena möchte gerne von sich verbreiten, dass es nicht Teil dessen ist, was man manchmal Dunkeldeutschland nennt und dass das in jedem Fall nicht dem Lebensgefühl der Menschen dort entspricht. Dies versucht man jedoch eher über das Stadtmarketing zu schaffen, nicht über öffentliche Diskurse.

Er spezifiziert vier Aspekte des öffentlichen Raums, die für seine Arbeit von Bedeutung sind: Der erste Aspekt betrifft ihn ganz konkret als Veranstalter. Darin ist der öffentliche Raum der Ort, an dem Großveranstaltungen, Events, Flohmärkte, Weihnachtsmärkte und Festivals statt finden. Es sind Breitenkulturangebote, bei denen sich Menschen begegnen, die sich sonst nicht begegnen, wodurch sie per se öffentliche, weil durchlässige Räume sind. Das gilt besonders für Märkte und Feste und man muss sich fragen, wie man sie gestaltet, wenn man die öffentlichen Räume offen halten will.

Aspekt zwei betrifft die Frage nach Kunst im öffentlichen Raum und Architektur. Als konkretes Beispiel passt das gerade gesehene Beispiel aus Freiburg. JenaKultur ist zuständig für die Kunst im öffentlichen Raum und wegen der kulturellen und künstlerischen Gesichtspunkte auch immer beteiligt an allen Wettbewerben, die öffentliche Gebäude betreffen.

Aspekt drei dreht sich um urbane Interventionen, um Kunst in der Schnittmenge mit Aktivismus, wobei wiederum zwei Bereichen zu unterscheiden sind. Auf der einen Seite sind die Aktionen, die hauptsächlich Kunst sein wollen, aber auf ihre Art trotzdem extrem politisch sind. Und auf der anderen Seite politische Aktionen, die trotzdem mit künstlerischer Motivation begleitet werden.

Der vierte Aspekt betrifft Räume, die nach Außen zunächst gar nicht zugänglich sind, die aber im Zusammenhang einer Kulturverwaltung eine ganz wesentliche Rolle für öffentliche Räume übernehmen. Es handelt sich dabei um Bibliotheken, Volkshochschulen, Musikschulen und Ähnliches. Gerade moderne Bibliotheken sind mittlerweile darauf ausgelegt, per Aufenthaltsqualität das zu schaffen, was für den ersten der vier Aspekte gilt, nämlich wie die Feste und Großevents die Begegnung von Gruppen zu organisieren, die sich sonst nicht begegnen. Diese Aufenthaltsqualität wurde bei der Konzeption einer neuen Bibliothek in Jena als wesentlicher Aspekt definiert, noch wichtiger als die Anzahl der Entleihen oder Besucher.

Holger Bergmann befragt die Möglichkeiten von Aushandlungsprozessen auch anhand der Bevölkerungsstruktur. Er stellt die These auf, dass es der Ladenkette TK Maxx vielleicht besser gelänge, unterschiedliche Bevölkerungsschichten zusammenzubringen, als kulturellen Akteur*innen. Allerdings sei der Austausch bei TK Maxx oder beim Stadtfest doch nicht ganz so intensiv, sondern eher der Eventcharakter.

Braucht es für die Gestaltung von öffentlichem, gemeinschaftlichem Raum überhaupt Kunst oder muss das zurück in die eigentlichen Aufgaben eines städtischen Gemeinwesens?

Jonas Zipf bekräftigt die Wichtigkeit des öffentlichen Raums und erläutert, dass die unterschiedlichen Funktionen des öffentlichen Raums auch unterschiedliche Aufgaben an ein Gemeinwesen stellt. Sei es beispielsweise, dass eine Plattform, eine Agora geboten wird, in welcher der öffentliche Raum vorgehalten und ermöglicht wird. Oder sei es, indem sich die Stadt, als wesentliche Funktion von Kunst und Kunstförderung oder auch Kulturverwaltung, kritisch in die öffentlichen Diskurse einmischt und Auseinandersetzung ermöglicht. Er beschreibt Jena als eine kleine Stadt im Saaletal in einer Blase, die von sich selbst annimmt, sie sei Universitätsstadt, Wirtschaftsstandort usw., anders als die umliegenden Dörfer.

In die Kulturinstitutionen kommen selten Menschen als Zuschauer, die Pegida oder Thügida-Demonstrationen besuchen. Sie kommen in der Regel eher zur Kirmes, zum Flohmarkt oder zum Weihnachtsmarkt. Diese nicht-privatisierten, öffentlichen Räume sind die eigentlichen Plattformen, wo Diskurs gestaltet werden könnte. Das ist bemerkenswert gegenüber den Räumen, die von sich sagen, sie seien wahnsinnig diskursiv, wo aber in der Regel gar kein richtiger Diskurs mehr statt findet, da sich dort ein relativ homogenes Publikum versammelt.

Beispielsweise ist das Theaterhaus Jena überregional bekannt für seinen kritischen Geist und zeigt regelmäßig Stücke und Gastspiele mit Potenzial zu Diskurs und Kontroverse. Im Publikum sitzen allerdings Menschen, die im Rahmen der Diskurse von vornherein eher die gleiche Meinung vertreten. Daher ist das mit dem Aushandlungsprozess eine sehr relative Angelegenheit.

Die Orte, wo sich Menschen begegnen, die sich sonst nicht begegnen, sind die wirklich interessanten Plattformen für den Austausch, und bieten die Möglichkeit, so einen Aushandlungsprozess zu gestalten.

Holger Bergmann wendet sich an Fanti Baum mit der Frage, wie sie als Festivalleiterin und Organisatorin von Projekten im öffentlichen Raum an das Feld Aushandlung und Verhandlungsprozesse aus kultur- oder kunsthistorischer oder kunsttheoretischer Sicht herangeht.

Fanti Baum erklärt, dass die Herangehensweise auf dem Favoriten Festival eine andere ist als die von Frankfurt Independent Dance. Diese Vereinigung von Künstler*innen in Frankfurt, die seit vielen Jahren mit dem Implantieren Festival versucht, im Öffentlichen und im öffentlichen Raum gemeinschaftlich zu produzieren und einen Festivalkontext herzustellen, um so eine gemeinsame Sichtbarkeit zu erreichen. Beispielsweise wurden 2016 im Stadtarchiv, auf dem Boot, im Club, auf der Rennbahn u.s.w. Performances gemacht und auch selbst organisiert und bestimmt.

Beim Favoriten Festival ist das Arbeiten im öffentlichen Raum jedoch gar nicht so sehr vorgesehen. Der Auftrag dort ist, in NRW Arbeiten zu sichten, die über einen Zeitraum von zwei Jahren entstanden sind und diese dann nach Dortmund einzuladen. Es sind überwiegend Arbeiten, die in einer klassischen Black Box entstanden sind, nicht im öffentlichen Raum. In der Programmierung des Festivals stellen sich eigentlich die Fragen: Wie verortet man sich da als Festival? Warum sind wir in Dortmund, was machen wir da? Mit wem sprechen wir? Mit wem vernetzen wir uns? Wo findet das Festival statt und warum? Diese Fragen sind zu stellen, noch bevor jede Art von Sichtung überhaupt statt findet. Bevor man überhaupt weiß, was man einlädt, ist die Frage, wie agiert man überhaupt in dieser Stadt? Wie und wo landet man mit diesem Avantgarde-Ufo? Oder versucht man, auch andere Formen von Begegnungen herzustellen?

Holger Bergmann kristallisiert aus den bisherigen Beiträgen etwas heraus, das man als soziale Filterblasen im Netz kennt und stellt die Frage, wie man mit diesen Blasen umgeht. Da sind einerseits künstlerische Arbeiten, die nicht nur Kunst sein müssen, aber Kunst anstreben, durchaus als Prozess, der sich nicht in erster Linie mitten in die Gesellschaft stellt, sondern ein oft theoretischer Diskurs, der ganz stark von der Bildenden Kunst betrieben wird. Auf der anderen Seite steht die lange Tradition des Freien Theaters, in der gesellschaftspolitischen Schnittstelle zu arbeiten, genreübergreifend diskursiv mit Minoritäten zu arbeiten, die Repräsentation abzulehnen als einen Vorgang, um auf Selbstermächtigung aufzubauen und sichtbar zu machen.

Diese beiden künstlerischen Prozesse in Einklang zu bringen oder zu beobachten, ist schon lange die Aufgabe von Hilke an der Hafen City Universität, wo man beide Stränge hat. Hilkes Forschungsschwerpunkt beleuchtet stark die soziale Komponente, also das, wo das

Gemeinwesen wirklich berührt wird, neue soziale Strategien des Umgangs miteinander, neue soziale Verantwortung.

Er stellt die Frage, ob diese Szenen gerade durch die urbanistischen Interventionen stärker ineinander geraten. Also entsteht häufiger dort Kunst, wo man eigentlich nur Soziokultur vermutet hat und manchmal eine Kunstblase dort, wo behauptet wird, man ist unheimlich politisch?

Hilke Berger erwidert, die Frage sei ein bisschen gemein, da es darauf ankommt, was man unter Kunst versteht. Sie sieht, dass mehr und mehr Künstler*innen Lust haben in eine Verantwortung zu gehen und auch an Schnittstellen zu arbeiten, also künstlerische Praktiken auch in Kontexten zu vollziehen, mit Menschen zu vollziehen, Begegnungen zu inszenieren, um nicht immer dieses 'preaching to the choir' Phänomen zu haben, also sowieso immer Menschen von problematischen Themen zu erzählen, die sowieso Arte im Abo gucken, und schon alles darüber wissen, sondern mit Menschen in Kontakt zu kommen, die sich vielleicht noch nicht so viel damit beschäftigt haben.

Es gibt etwas, das Hilke zugespitzt eine Sehnsucht nach Relevanz nennt, auch wenn das ein bisschen gemein ist, weil es ein wenig unterstellt, dass die andere künstlerische Praxis nicht so eine große Relevanz hätte.

Arbeiten, wie die von LIGNA, und anderen Künstler*innen, die an diesen Schnittstellen zum politischen Aktivismus stattfinden, bergen eine große Chance, Dinge anders zu bewegen, weil zum einen diese Begegnungen unerwartet inszeniert sind, also ein Alleinstellungsmerkmal künstlerischer Praxis ist, dass sie Begegnungen inszenieren kann und dass unerwartete Begegnungen etwas sind, das uns fehlt in der Gesellschaft, gerade im Rahmen der ganzen Blasenthematik usw. Der öffentlichen Raum ist der ideale Raum, um diese Begegnungen zu inszenieren.

Künstlerische Praxis ist deshalb toll, um diese Relevanz vollziehen zu können, weil sie im Grundgesetz geschtzt ist. Der Schutz der künstlerischen Freiheit ist im Grundgesetz verankert, das ist ein hehres Gut. Und nicht umsonst fangen das Zentrum für Politische Schönheit, Peng Collective usw. an, sich vermehrt unter diesem Schutzmantel zu bewegen und auch an den Grenzen zum Illegalen zu arbeiten. Und genau diese ganzen Grenzen – zum Illegalen, zu sozialer Praxis usw. – sind toll und sie sollten begangen und ausgeweitet und genutzt werden und ob dann am Ende Kunst im Sinne einer ästhetischen Wertung passiert, ist nach Hilkes Ansicht nicht interessant, sondern was das bewegen kann, in Bezug auf das Thema, das hier diskutiert wird.

Holger Bergmann kommt auf die Relevanz dieser Arbeiten zu sprechen, die sich auf der einen Seite aus einer langen Geschichte des öffentlichen Raums in Kunstpraxis und Kunsttheorie speist, also nicht nur des politischen öffentlichen Raums, sondern auch aus der Kunst in den 20er Jahren, Agitprop, Situationisten, Performances, die berühmte Phase der Fluxus-Bewegung.

Er vermutet auf der anderen Seite, dass Clair doch mit der Überlegung der Zerreißprobe genau an die Stelle kommt, wenn sie sagt, dass wir einen sehr heterogenen öffentlichen Raum erleben, wenn wir ihn denn noch vorfinden, viel stärker reglementiert als wir es noch vor 10-15 Jahren erlebt haben. Er fragt nach den diesbezüglichen Erfahrungen aus der Arbeit des Bundesverbands und Clairs Tätigkeit.

Clair Howells erläutert, dass die Schwierigkeiten aus organisatorischer Sicht in den letzten 10-15 Jahren viel mit dem Sicherheitsgedanken und der Angst im öffentlichen Raum zu tun haben. Es wird immer schwieriger, Plätze zu finden und Erlaubnisse einzuholen. Wo darf gespielt werden? Und wenn gespielt werden darf, wie viele Betonblöcke müssen aufgestellt werden, um die Sicherheit zu gewährleisten? Genehmigungsfragen werden immer stärkeres Thema und ihre Beantwortung erfordert immer mehr Zeit.

Dazu kommt die wachsende Menge an Veranstaltungen. Ein Festival, das als Ziel hat hochkarätige Kunst im öffentlichen Raum in allen unterschiedlichen Formen darzustellen muss mittlerweile mit vielen Veranstaltungen wie Flohmarkt, Kirmes und auch Events der Gewerbetreibenden konkurrieren.

Eine große Diskussion innerhalb des Verbands dreht sich um die Frage von Kunst und Relevanz. Relevanz ist ein großes Wort. Die Künste im öffentlichen Raum sind sehr relevant und viele Akteur*innen haben trotzdem den Eindruck, dies immer wieder beweisen zu müssen.

Auf der anderen Seite möchten die Künstler*innen nicht nur instrumentalisiert sein und Entertainment vor Karstadt zu machen, um damit die Leute anlocken.

Holger Bergmann erinnert auch an die Schwierigkeiten, die LIGNA in Freiburg mit der Anbringung von Plakaten hatte. Er stellt fest, dass einerseits die Sicherheitsbestimmungen umfangreicher werden, andererseits auch Einschränkungen durch behördliche Vorgaben hinzunehmen sind. Forderungen können u.a. auch von Sponsoren und Förderern kommen. Er fragt, ob es bei der Vorphase des Festivals Favoriten ein Spannungsverhältnis ähnlicher Art gibt

Fanti Baum erwidert, dass sie damit gerade nicht so sehr konfrontiert sind. Man muss eines klar sagen, was allen Anwesenden in dieser Runde klar ist. Theater im öffentlichen Raum zu machen ist mit hunderttausend Sondergenehmigungen verbunden und die sind in der Regel teuer. Damit ist man konfrontiert, bei jedem Ort, der zur Spielstätte gemacht werden soll. Es kostet bereits viel Geld, um überhaupt die „Tür“ aufzumachen.

Nichtsdestotrotz ist in Dortmund die Stadt Mitveranstalter des freien Theaterfestivals, das bietet einen Background, den man in freien Zusammenhängen nicht hat. Gleichzeitig hat man auch eine ganz andere Verantwortung, denn so einfach illegal Handeln geht nun auch nicht. Das ist ein entscheidender Unterschied. Ein Beispiel ist eine Arbeit von Katze und Krieg, die ohne jede Genehmigung in Bürohäuser reinfallen und Performances machen und die Mitarbeiter stören. Als Veranstalterin muss man sich fragen, ob man das machen kann. Als Künstlerin kann man das auf jeden Fall.

Holger Bergmann bemerkt heftiges Nicken auf dem Podium und vermutet darin den Traum vom Kapern der Marketingveranstaltungen. Möglicherweise kann sich Jonas Zipf als Chef des Marketings in Jena nicht dazu äußern?

Jonas Zipf erwidert, dass er sich gerne öffentlich äußert, weil seine Haltung bekannt ist. Er kommt aus der Kunst und dort schlägt sein Herz als Chef dieser Behörde. Marketing und Tourismus sind schöne Synergievehikel für die Kunst. In Jena wird versucht, Märkte und Feste mit kritischeren Formaten zu bespielen. Das ist nicht so leicht, weil es private Stakeholder gibt.

Beispielsweise hat während dem letzten Altstadtfest Hans Ferenz, ein deutsch-ungarischer Künstler auf dem Markt eine Foto-Ausstellung gemacht, die sich Begrüßungsgeld nannte. Dabei wurden mitten unter den Ständen Fotos gegenübergestellt von Flüchtenden der letzten Jahre mit den Flüchtlingen, die über die Botschaft in Ungarn 1989 ausgereist sind. Das war Stein des Anstoßes und heftiger Debatte.

Er teilt die Erfahrung von Fanti Baum, dass es im Ausloten der Graubereiche der Legalität einen wesentlichen Unterschied gibt, wenn man selbst verantwortlicher Veranstalter wird. Mit einer temporären Ausnahmesituation nachher noch durchzukommen, ist dann nicht mehr so leicht.

Auch bekräftigt er, dass die Arbeit der Veranstalter zunehmend durch die Sicherheitsauflagen belastet werden. Sehr viele Genehmigungsverfahren waren vor 10 Jahren noch ein deutlich liberaler. Einzelne Stadtverwaltungsmitarbeiter sind sehr viel vorsichtiger geworden, als sie ohnehin schon waren, durch Prozesse wie dem in Duisburg, weil dort möglicherweise jemand wie sie die Verantwortung tragen muss, egal ob sie im Ordnungsamt oder Kulturamt sitzen.

Ein anderes Thema ist, dass ein immer kleinerer Teil des öffentlichen Raums tatsächlich noch öffentlich ist. Flächen, die vorher der Stadt, dem Land oder dem Bund gehörten, sind jetzt oftmals in outgesourcten Verhältnissen, Immobilien-Tochterunternehmen. In 2019 begeht Jena ein Bauhaus-Jubiläum. 100 Jahre Bauhaus ist in Thüringen ein riesiges Thema. In der Plattenbausiedlung Jena Lobeda soll dazu ein partizipatives Großprojekt mit dem Namen 72 Hour Urban Action umgesetzt werden. Es zielt darauf, Menschen dazu zu bringen, in 72 Stunden den öffentlichen Raum zu bebauen, mit Formaten, mit Dingen, die sie selber machen wollen. Das Projekt ist ein wunderschönes Instrument für Stadtplanung, um Themen anzustoßen, die dann auch nachhaltigen Effekt haben. Wann Kunst eine Nachhaltigkeit erzielt, wäre allerdings ein Thema für sich.

Lobeda müsste aufgrund der Rechtsnachfolge der Gebietskörperschaft eigentlich zu über 90% der Stadt gehören. Diese Beteiligung hat die Stadt Jena jedoch im Laufe der Jahre seit der Wiedervereinigung an verschiedene Tochterunternehmen abgetreten. Sie ist immer beteiligt, durch Aktienbeteiligung oder indem sie in den Aufsichtsräten sitzt, sie hat aber keinen direkten Zugriff mehr darauf. Das macht es wesentlich schwerer, ein Großprojekt wie 72 Hour Urban Action zu realisieren. Die Interessen dieser Gesellschaften werden nicht durch öffentliche Teilhabe bestimmt, sondern sind privatwirtschaftlich. Da schließt sich der Kreis zum Marketing.

Fanti Baum erläutert ein anderes Beispiel für den Umgang mit Genehmigungen aus der eigenen künstlerischen Praxis. 2016 hat sie eine Performance auf der Pferderennbahn in Frankfurt realisiert, welche ein höchst umstrittenes Gelände war und ist. Die Stadt Frankfurt hat das Gelände an den DFB verkauft. Der DFB will dort eine Fußballakademie bauen. Die Pferderennbesitzer beharren jedoch auf dem Pachtvertrag, den sie bis 2022 haben. Es gibt mehrere laufende Gerichtsprozesse.

Nun war sie als Künstlerin damit konfrontiert, Fördergelder der Stadt Frankfurt zu bekommen, das Liegenschaftsamt jedoch mit der Räumung drohte, sobald das Gelände betreten wird. Eine Situation, die Einfallsreichtum erfordert, was als eigenständige Künstlerin einfacher ist, denn als Festivalleiterin.

Das Projekt auf der Rennbahn konnte letztendlich durch den persönlichen Kontakt mit dem Hausmeister realisiert werden, der es als Privatveranstaltung anmeldete.

Holger Bergmann betont den Aspekt, Umwege und Schwierigkeiten in der eigenen Arbeit sichtbar zu machen und sie auch als Teil der Arbeit für den öffentlichen Raum zu begreifen. Es geht nicht nur um ein losgelöstes, ästhetisches Statement im öffentlichen Raum, sondern ganz klassisch – um wieder die Vorgänger dieser Bewegung zu nennen – um das Prozesshafte, was dazu führt, es zu machen. Wo sind die Grenzen? Wo findet der Ausschluss statt?

Der Vortrag von Hilke Berger am Vortag erläuterte, dass es im öffentlichen Raum entgegen der vordergründigen Behauptung der allgemeinen Zugänglichkeit schon immer Ausschluss gab und Künstler*innen mit diesem Ausschluss arbeiten. Kunst stört. Wie im Beispiel der Shopping Malls stört Kunst häufig die Konsum- und Einkaufswelten, möglicherweise gerade weil sie selber mit der Verkunstung arbeiten. Also sie erzeugen selber Kunst (Beispiel iPhone, das als erstes Elektronik-Device den Anspruch hatte, mehr zu sein als ein Hilfsmittel, sondern ein Identifikationsmittel, ein Kommunikationsmittel für Weltoffenheit, für Sicherheit, für die perfekte Benutzeroberfläche). Nun erleben wir ein paar Jahre später nachgebaute Städte in denen eingekauft wird. Es entsteht immer mehr künstlicher Raum, der den Fokus der Aushandlung eigentlich auf Waren und Einzelpersonen richten soll.

In genau diesem Fokus ist LIGNA schon lange Vorgänger einer Multitude, als es den Begriff noch gar nicht gab, sozusagen die Zerstreung der Produzenten. Wie viel muss man sich über Grenzen hinweg bewegen? Wie stark den Prozess deutlich machen im öffentlichen Raum? Wo finden die eigentlichen Verschiebungen in den Arbeiten von LIGNA statt? Ist es dann, wenn die Leute im Raum sind oder die Arbeit davor, mit den Malls, mit den städtischen Behörden?

Ole Frahm erklärt, dass sie von LIGNA selten mit Behörden zu tun haben. Meistens wird so gearbeitet, dass nichts angemeldet wird, wenn es sich vermeiden lässt. Es sei denn der*die Veranstalter*in wünscht das, aber in dem Fall muss sich die entsprechende Organisation darum kümmern. Wie in Freiburg, als klar war, dass Plakaten nicht einfach so aufgehängt werden dürfen. Wenn es nicht gegangen wäre, hätten LIGNA Aufkleber verwendet. Sie versuchen weniger, Grenzen zu überschreiten, als sie zu unterwandern und aufzulösen. Man muss begreifen, dass die Verspektakelung der Gesellschaft die Kunst braucht. Sie braucht Künstler*innen als Innovator*innen, um weiter machen zu können. Heute sieht man beispielsweise Tanzereignisse und Kopfhörerdiskos in Shopping Malls. Es gibt den gesellschaftlichen Bedarf nach Anderssein, das dann gar nicht mehr anders ist, weil es in der Logik des Spektakels funktioniert. Ob eine Aktion dann nachhaltig ist, ist egal, denn es geht darum eine Perspektive zu entwickeln und eine gründliche Kritik des Bestehenden.

Jonas Zipf wirft ein, dass das möglicherweise schon nachhaltig ist.

Ole Frahm möchte mit LIGNA Erfahrungsraum schaffen, der Anderes denkbar macht. Da die Logik des Spektakels sehr total ist, gilt es zunächst zu gucken, welche Handlungsmöglichkeiten und anderen Bewegungen es gibt. Das kann sich erstmal auch an die Blase richten, wenn die dann anfängt darüber nachzudenken, dass etwas nicht stimmt und daraufhin tätig wird. Es ist ein wichtiger Anfang, dass die Leute, die z.B. in Frankfurt in den Mousonturm gehen merken: „Ah wir müssen wirklich aufpassen, dass die nicht die Mehrheit bekommen.“ Da geht es eher darum die Räume, in denen sich Rechte aufhalten, systematisch kleiner zu machen. Das bewirkt mehr, als sich mit Pegidaleuten auseinanderzusetzen, die einen sowieso nur bekämpfen wollen.

Holger Bergmann kommt hier wieder auf die Zerreißprobe zu sprechen. Mittlerweile gibt es verstärkt Hassproteste im öffentlichen Raum, sowie Aktionen von Identitären, mit Bewegungen, die man sonst eher im künstlerisch-aktivistischen Spektrum vermutet hätte. Die Logik des Auffallens durch bestimmte Brüche gesellschaftlicher Art ist eine, die mittlerweile nicht zum Wohle des Gemeinwesens praktiziert wird, sondern um den den kleinsten gemeinsamen Nenner zu schärfen, nämlich dass man zufällig in einem Land geboren wurde und mit dem entsprechenden Ausschluss anderer einen Protektionismus wieder zu verfolgen. Eigentlich wissen alle, wohin das führt – gerade in diesem Land, aber auch in anderen Ländern sehr offensichtlich.

Deshalb geht nochmal die Frage an Ole Frahm, was die klare Kritik noch einschließen muss, damit sie mehr ist als ein Appell, ein „Rumfrotzeln“ an gemeinsamer Bewegung? Wie weit sieht sich LIGNA auch als politisch Handelnde oder politische Haltung? Kann man in den öffentlichen Raum noch gehen und einfach provozieren oder muss man Alternativen mitdenken?

Ole Frahm erläutert, dass die Arbeit von LIGNA sich aus der Kritik an Kunst oder Performances im öffentlichen Raum entwickelt hat, die eher provoziert haben und seiner Meinung nach eher zu einfache Dichotomien aufmacht. Die Überlegung war also, eine Strategie zu entwickeln, die gesellschaftliche Ist-Zustände unterläuft und die eher im Raum fremd bleibt und eine Eigenlogik entwickelt, wie im Beispiel der Shopping Mall. Für LIGNA ist das Medium und die Form, in dem Fall die Radiozerstreuung, unglaublich wichtig, damit es genau so funktioniert, wie es funktioniert.

Er beschreibt seine Skepsis bei allen Arbeiten, die für seinen Geschmack extrem formlos arbeiten oder wo ihm der Formbegriff nicht klar ist. Das betrifft zum Beispiel die Aktion vom Zentrum für Politische Schönheit bei der Steine in Björn Höckes Nachbargarten gestellt wurden, mit der Behauptung, das sei eine Repräsentation des Mahnmals. Das ist eigentlich eher als ein Zeichen ohne eine Materialität zu verstehen, wenn man so möchte. Denn es geht anscheinend nicht darum, dass es da steht. Es muss da stehen, damit es fotografiert werden kann, aber dann geht es eigentlich nur noch um die digitale Verbreitung. Und das ist problematisch, weil Kunst viel mit Materialität und Verarbeitung zu tun hat.

Das bringt die Frage auf, welche Formkriterien eine Intervention bestimmen. Was sind die formalen Bestimmungen bei prozessualen Sachen? Die müssen wir natürlich auch entwickeln. Es passiert schnell, dass man die künstlerische Form für ein politisches Ziel benutzt, das ehrenwert und richtig sein mag, aber tatsächlich auch als Kunst alles hintertreibt, was man mit Kunst erreichen wollte.

Holger Bergmann verdichtet die Überlegung auf die These, dass sich das Zentrum für Politische Schönheit der gleichen medialen Instrumente und Nutzungsoberflächen wie andere Akteure bedient, um gesellschaftlich aufzufallen, ob es die Bildzeitung ist oder ähnliches, also auch mit der gleichen medialen Verwendung. Da fehlt die Übersetzung der Kritik in die Ästhetik. Und einen anderen Punkt kann man dem Gerichtsurteil entnehmen, das besagt, dass gerade die Materialität des Betons nicht das eigentliche Kunstwerk ist, sondern der Aspekt der Kommunikation, der scheinbar stattgefundenen Beobachtung von Björn Höcke durch das Zentrum für politische Schönheit in der Deutung durch das Gerichtsurteil als Kunst bestätigt wurde und Höcke diesen Prozess immerhin verloren hat.

Jonas Zipf äußert sein Unbehagen zu diesem Thema, da er Björn Höcke tatsächlich in verschiedenen Gremien usw. begegnen muss. Außerdem wird in Thüringen befürchtet, dass er der nächste Ministerpräsident werden könnte. Vielleicht ist es nicht so leicht, wie es gerade angedeutet wurde.

Es gibt in Jena einen Stadtratsbeschluss, der sagt, alle öffentlichen Räume müssen für Parteiveranstaltungen und parteinahe Veranstaltungen zur Verfügung stehen. Als Jonas Zipf einen Monat im Amt war, plante die AfD eine Veranstaltung in einem alten Volksbad. Daraufhin veranlasste man einen öffentlichen Einlass um Viertel vor sechs und einen nicht-öffentlichen Einlass um Viertel nach fünf, so dass der ganze Saal mit AfD-Gegnern besetzt war, bevor die Tür geöffnet wurde. Den Leuten wurde empfohlen, dass sie sich nicht sehr deutlich als Gegner zu erkennen geben, weil die Veranstaltung sonst ganz schnell von der Ordnungsbehörde abgebrochen werden muss, auf Wunsch der AfD als Veranstalter. Statt dessen äußerten störten die Anwesenden nur mit Husten und Ähnlichem in einem solchen Ausmaß, dass Herr Höcke die Veranstaltung schließlich doch abbrach, weil es zu laut war.

Es ist fraglich, ob dem Gegenüber mit der klaren Kante begegnet werden kann. Der Ansatz des Zentrums für Politische Schönheit ist verständlich, auch drängt sich eine stark empfundene Verpflichtung auf, sich entgegen zu stellen, einerseits. Andererseits sind die Anderen mittlerweile sehr viel geschickter und zwischen den Theorien, auf denen fußend diskutiert wird und dem heutigen Zustand liegen drei bis vier Jahrzehnte. Mittlerweile wird geschickter agiert und deswegen ist dieser Diskurs auch mit dem schwierigen Begriff Nachhaltigkeit ganz spannend. Da die Gesellschaft mittlerweile die Vorbedingungen des Spektakels kennt, ist die eigentliche Kunst nicht, dass die Steine in Bernds Höckes Nachbargarten gut gearbeitet sind, sondern es ist letztlich ein Spiel mit Zeichen. Sie spielen mit dem Mediendiskurs, so wie es die andere Seite auch macht.

Die Frage ist, wo wir uns noch am ehesten auf Augenhöhe begegnen und was der öffentliche Raum noch ist. Ist es wirklich der nachbarliche Garten oder das Volksbad in Jena oder ist es der Diskursraum, der aufgemacht wird, wenn etwas Unerwartetes passiert? Also Raum im übertragenen Sinne gesprochen, wenn überhaupt noch eine Diskussion statt findet zwischen denen die sonst gar nicht mehr miteinander reden, ob medial oder anderswo.

Wenn wir diese WurmLöcher erwischen mit Kunst, die natürlich per se nicht nachhaltig sein muss, dann haben wir öffentliche Räume hergestellt. Das gelingt dem Zentrum für Politische Schönheit in diesem Beispiel, ganz unabhängig von der Materialität und Qualität der Kunst durchaus fortlaufend.

Holger Bergmann sieht darin den Aspekt der Translokalisierung als einen weiteren Mechanismus, der am öffentlichen Raum zehrt. Die Gleichzeitigkeit an verschiedenen Räumen durch mediale Verfügbarkeit bewirkt, dass sich sozialräumliche Grenzen nicht mehr allein am Stadtraum festmachen. Da sind sie zwar auch sichtbar, manchmal sehr klar und sehr deutlich. Andere Grenzen und Räume machen sich daran fest, in welchen sozialen Netzwerken man organisiert ist. Man kann sich also im öffentlichen Raum nebeneinander, aber dennoch in zwei unterschiedlichen Welten befinden. Andere nutzen auch schon seit längerer Zeit das Smartphone für den Sprung in die mediale Aufmerksamkeit.

Erleben wir nicht gerade das Ende des Öffentlichen, weil wir uns in Räumen öffentlich verhalten, die schon längst großen Konzernen gehören und überhaupt nicht mehr öffentlich sind?

Hilke Berger bekrtigt, dass der öffentlichen Raum wie man ihn bislang kennt, als Drauenraum verschwindet und dadurch Begegnungsraum kleiner und kleiner wird. Auch die Idee des öffentlichen Raums als Drauenraum löst sich mehr und mehr auf. Dazu stellt sie jedoch die These auf, dass neue öffentlichen Raum permanent entstehen, unter anderem auch in Innenräumen, wie im Fall von Museen und Bibliotheken.

Dadurch dass öffentliche Räume über Handlungen erschaffen werden können, wird der öffentliche Raum jedoch nicht einfach verschwinden, sondern es werden sich andere öffentliche Räume ffnen.

Im Netz gibt es ganz neue Plattformen, neue Möglichkeiten öffentlicher Räume, neue Diskursräume. Was da nicht mehr statt findet ist die sinnliche Begegnung des öffentlichen Raums in einer leiblichen Präsenz. Das ist etwas, mit dem auch viele Künstler*innen arbeiten. Die Verschaltung von digitalen öffentlichen Räumen und vielleicht privatisierten Räumen wird neue Möglichkeiten schaffen. Auch in ganz konkreten, manifesten örtlichen Räume in Innenräumen wird es mehr und mehr neue Möglichkeiten geben. Es besteht darüber hinaus die Hoffnung, dass private Investoren ihre Räume wieder für die Öffentlichkeit ffnen.

Sie stellt die These auf, dass sich langfristig der Verkehr ändern wird, dass weniger Autos unterwegs sein werden und möglicherweise mehr auf autonomes Fahren umgestellt wird. Wenn dadurch die auf Parkplätzen herumstehenden Autos verschwinden, gibt es ein enormes Potenzial an frei werdendem öffentlichen Räumen. Wenn die dann nicht sofort wieder verkauft werden, was natürlich vielleicht passiert, sind dort wunderbare Möglichkeitsräume. Aber es ist dennoch ein Fakt, dass der öffentliche Raum verschwindet.

Holger Bergmann sieht einen Hinweis auf den gesellschaftspolitischen Erfolg von kollektiver Arbeit darin, dass selbst die AfD nicht mehr nur einen Spitzenkandidaten aufstellt. Man braucht mittlerweile anscheinend mindestens zwei Leute um zu sagen: „Wir stehen für mehr, wir stehen nicht alleine.“ Gesellschaftlich hat sich das Partizipatorische – als Hinweis auf Glaubhaftigkeit – auch als Marketinginstrument durchaus eine Notwendigkeit errungen. Ein weiterer Aspekt des Partizipatorischen ergibt sich durch die Verbindung mit dem virtuellen Raum. Wahrscheinlich erleben viele Künstler*innen im öffentlichen Raum, dass Leute mit dem Handy bei den Aufführungen stehen und man sich fragt, ob sie „selbst“ da sind oder nur „im Sucher“. Geht es um das Erleben oder nur um das Mitteilen, dass man was erlebt haben könnte?

Welche beispielhaften künstlerischen Projekte an der Schnittstelle öffentlicher Raum/ virtueller Raum gibt es?

Fanti Baum berichtet, wie im Kontext des Favoriten Festivals unter dem Arbeitstitel „Gegen die Ideologie des Definitiven“ versucht wird, unabhängig von den Sichtungen in Dortmund wieder Räume für künstlerische Experimente ohne Zwecke aufzumachen. Ziel ist diese Räume offen zu halten und gegen Notwendigkeiten agieren zu können und trotzdem in solche Verhandlungsprozesse hinein zu stören.

Aktuell wird dies in zwei Projekten umgesetzt: Ersten in der Werkhalle des Gewerbehofs, die schon Spielort des Favoriten Festivals war – und dem sich dahinter erstreckende HSP-Gelände, ein postindustrielles Gelände, das vor Kurzem einen neuen Investor gefunden hat. In der Werkhalle arbeitet eine Gruppe mit dem Namen „Urbanisten“, das sind Künstler, Stadtplaner und Architekten, die sich für die Stadtplanung „von unten“ engagieren und

versuchen diesen Prozess sehr frzeitig zu begleiten und zu stören. Dies geschieht aus der Überzeugung, einen umso größeren Wirkungsgrad der Bemühungen zu erreichen, je früher man in die Verhandlungen zwischen Politik und Investoren hinein geht. Ein Mittel stellen Knstlerresidenzen dar, die den schlechten Angebot an Proberäumen in Dortmund Rechnung tragen sollen.

Das zweite Projekt befindet sich noch in einem frühen Stadium. Im Mai geht die Website des Festivals online, die konsequent als künstlerischer Raum begriffen wird. Hier sollen künstlerische Positionen Versammlung finden, die etwas zu der programmatischen Ausrichtung „Gegen die Ideologie des Definitiven“ beitragen können. Auf diese Weise entsteht ein digitaler Raum als erweiterte Festivalffentlichkeit. Die Texte sollen ganz explizit gegen rechts Stellung beziehen – eine Notwendigkeit, schließlich ist Dortmund das Zentrum der rechten Szene in Deutschland und Tatort des Mordes an Mehmet Kubasik durch den NSU. Als Konsequenz zu der Organisation der Rechten im Internet, muss die Dortmunder Welt mit der digitalen Welt zusammen gedacht werden, um eine duale, also analoge und digitale Gegenöffentlichkeit in allen Räumen zu positionieren.

Holger Bergmann stellt fest, dass sich in diesem Zusammenhang zwei Varianten des öffentlichen Raums feststellen lassen:

1. Der öffentliche Raum, als rechter Protestraum mit neuen Formen.
2. Der öffentliche Raum, welcher sich zusehends auflöst und dessen Akteure ihr Handeln immer mehr in eingeschränkt öffentliche virtuelle Räume verlagern und sich in Abhängigkeit zu privatwirtschaftlichen Anbietern dieser Räume begeben.

Rechte Kommunikationsorgane gehen ganz bewusst mit den Möglichkeiten des virtuellen Raums um. Sie organisieren sich, erzeugen Falschmeldungen, veröffentlichen Hasspostings und nutzen den virtuellen Raum als Repressalieninstrument gegen offene Kontrahenten. Beispielsweise wurde beim SPD-Bundestagsabgeordneten Helge Lind, nach einer Rede gegen die AfD, der Computer gehackt und sämtliche Daten gelöscht.

Der Organisationsgrad virtueller rechter Strukturen wird vielfach unterschätzt. Julia Ebert schildert in ihrem Buch „Wut“, dass Gruppen wie „Reconquista Germania“ und „Reconquista Deutschland“ militärische Hierarchien aufgebaut haben, die ihnen, gemessen an ihrer Mitgliederzahl, im Internet einen enorm hohen Wirkungsgrad ermöglichen. Koordinierte kommunikative Handlungen auf sozialen Plattformen ermöglichen ihnen die Meinungsfhrung in ausgewählten Posts und die Diskreditierung von Andersmeinenden.

In demokratischen Meinungsbildungsprozessen hat man es mit hohen Komplexitäten zu tun. Die ausgetragenen Verhandlungen sind langwieriger, nicht banal und nicht hassgetrieben, weshalb man weniger leicht zu organisierten virtuellen Mitteln findet.

Die Schnittstelle zwischen analogem und digitalem öffentlichem Raum ist das Smartphone. Fhrt das Mitfilmen von Aufführungen durch das Publikum zu einer höheren Bekanntheit und größeren Reichweite?

Clair Howells berichtet von ihren Erfahrungen von Publikum, das während Aufführungen mitfilmt und sich diese Filme hinterher auf YouTube wiederfinden. Die Künstlergruppen haben keinen Einfluss auf die Qualität des Films und müssen doch damit leben, dass potentielle Veranstalter auch Zugriff auf diese Videos haben und sich ein Bild von einem Programm oder gar einer ganzen Gruppe anhand von ungeeignetem Material auf YouTube bilden. Der Diskurs zum Thema Bild- und Filmrechte läuft. Das Mitfilmen künstlerischer Aufführungen ist ein Symptom einer ärgerlichen, antiempathischen Entwicklung: Die Entsinnlichung des Publikums durch das Digitale. Bei Aufführungen fordert sie gelegentlich Zuschauer*innen auf, das Handy beiseite zu tun und die Performance mit vielen Mitwirkenden, riesigem Bühnenbild und Livemusik direkt zu erleben, anstatt auf den Abmessungen eines Handydisplays.

Im digitalen Raum droht eine Sinnlichkeit zu verschwinden, die es zu schtzen gilt. Die Aufforderung, etwas mit den eigenen Sinnen zu erleben kommt einer Form von politischem Aktivismus gleich. Deshalb sind Festivals von unschätzbarer Wichtigkeit. Dabei kommen für drei oder vier Tage Menschen aus einer Stadt und von Außerhalb zusammen, um etwas Sinnliches zu erleben. Das ist ein schützenswertes Gut.

Leider muss man auch sagen, dass nationale Auflagen zur Prävention von Bedrohungslagen Einfluss auf die Festivalorganisation nehmen. Beispielsweise muss das Festival in Holzminden 12.000 Euro aus dem Budget für Betonblöcke einplanen. In der Stadt Sotteville in Frankreich gelten aufgrund des Ausnahmezustands strenge Auflagen, die den Künstlern und Organisatoren zusätzliche Anstrengungen abverlangen. Bisweilen hängen Budgets für künstlerisches Arbeiten daran, ob Maßnahmen zu bezahlen sind, die sich aus geänderten Sicherheitslagen ergeben. Eine klare Botschaft an die Stdtetage muss sein, dass das Budget für künstlerisches Arbeiten unangetastet bleibt und die Sicherheitsauflagen aus einem anderen Topf bezahlt werden müssen. Die Städte müssen begreifen, dass in den Tagen eines Festivals in der Stadt nicht nur schlichtes Entertainment stattfindet, sondern viel viel mehr passiert.

Holger Bergmann bringt den Aspekt von Fußballspielen ein, bei denen die polizeilichen Maßnahmen aus der Staatskasse getragen werden. Gleiches sollte auch für künstlerische Veranstaltungen gelten.

Clair Howells erinnert daran, dass das Recht auf Kultur, als Weg zur Teilhabe an unserer Gesellschaft, in der Verfassung verankert ist. Daher muss auch die Finanzierung bei geänderten Sicherheitslagen gewährleistet sein.

Jonas Zipf berichtet von einer künstlerischen Aktion, in der öffentlicher Raum sich im virtuellen digitalen Raum auftat und sich mit dem analogen greifbaren Live-Raum verband. Sie wurde von mehreren Künstler*innen auf Einladung des Theaterhauses Jena initiiert, u.a. durch Anton Steenbock, der schon mit den Yes Men gearbeitet hatte. Der Eichplatz in Jena ist ein großer, leerer Platz, der als öffentlicher Raum schon Gegenstand vieler Diskussionen war und eine zentrale Bedeutung im kollektiven Gedächtnis hat. Auch der Streit über eine eventuelle Neubebauung hält schon länger an. Eines Tages im Morgenrauen tauchten Menschen in Blaumnnern auf und stellten an diesem Platz Bauschilder auf. Um neun Uhr, als die Geschäftstätigkeit in der Innenstadt so langsam anfang, überschlugen sich schon die Anrufe und Mails bei der kommunalen Immobiliengesellschaft, was denn dort geplant sei. Die

ganze Aufmachung, vom Bauschild bis zur sehr detaillierten Website, mit komplett gefälschten Infrastrukturen, Fördermittelgebern und Geschftsfhrerbiografien war sehr professionell und glaubhaft gemacht.

Gleichzeitig wurde im virtuellen Raum eine Gegenbewegung inszeniert. Der Protest wurde also gleich mitinszeniert, in Form einer Bürgerbewegung, die sich gegen dieses Projekt aufstellte.

Daraus entstand eine sehr gepflegte, aber heftige und konstruktive Debatte über die Bebauung dieses Platzes. Das Projekt konnte dazu beitragen, dass jetzt eine gemeinschaftlich mit den Bürgern ausgehandelte Lösung zur Bebauung des Platzes in Form eines Rahmenplans entstand. Somit hat die Intervention ein Fenster aufgestoßen und zwar sowohl im analogen als auch im öffentlichen Raum

Holger Bergmann öffnet das Gespräch ins Publikum und fragt nach dem Spektrum der Einbeziehung des digitalen Raums bei der Arbeit im und mit dem öffentlichen Raum.

Verschiedene Anwesende berichten von Erfahrungen bei künstlerischen Arbeiten, in denen das sinnliche Live-Erlebnis oder gar eine Begegnung im direkten Kontakt im Vordergrund steht. Oftmals ist in diesen Arbeiten das Digitale nicht aktiv eingebunden. Spontanes Mitfilmen oder Fotografieren durch Zuschauer*innen wird dann eher als unbeabsichtigtes Mittel der Distanzierung und der Fragmentierung des Live-Erlebnis gesehen. Das Erlebnis wird durch den Sucher der Kamera oder das Display des Smartphones wahrgenommen, also durch einen medialen Filter. Die Aufnahmen werden teilweise in kleinere oder größere digitale öffentliche Räume gestellt. Durch die Aufzeichnungen inszenieren die Zuschauenden ihr Leben in einer digitalen Öffentlichkeit.

Einige Künstler*innen sehen sich dadurch unfreiwillig der Überlegung ausgesetzt, ob sie sich so inszenieren, dass es sich für die Aufnahme per Handy eignet. Manche thematisieren direkt in ihrer Aufführung die Absicht, ein Live-Erlebnis zu kreieren, das am besten mit den eigenen Augen wahrgenommen wird. Dies führt oft dazu, dass sich Zuschauende darauf einlassen und das Handy weglegen oder dies sogar zum Gesprächsthema im Publikum wird.

Kritisch wird auch gesehen, dass Handyvideos in den sozialen Kanlen veröffentlicht werden, die einen verzerrten oder unvorteilhaften Eindruck einer Aufführung wiedergeben.

Holger Bergmann befragt das individuelle Interesse an einer Begegnung. Möglicherweise ist die Suche nach Gemeinsamkeiten die Absicht, aber auch die Verwertung des*der Anderen als Folie für die eigene Wertsteigerung, die dann virtuell stattfindet. An diese Punkte kommen die darstellenden und performativen Künste im direkten Kontakt und es entwickeln sich ganz unterschiedliche Strategien. Entweder indem sich bewusst entzogen wird, oder durch das Schaffen von Möglichkeitsräumen mit vielen Menschen, oder in der Verbindung der beiden Aspekte.

Die genuine Frage ist: Was ist diese Kunstform noch in dieser Zeit? Ist sie noch eine, die wir anwenden können, und wie müssen wir sie schärfen, um zu dem zu kommen, was wir eigentlich meinen? Es bringt nichts, nur das Verschwinden von etwas zu beklagen, das man einst hatte. Vielmehr muss geschaut werden, mit welchen Mitteln die Kunst heutzutage das erreicht, was sie beabsichtigt.

Ole Frahm plädiert für die Medialisierung. LIGNA arbeitet immer mit einem Medium, vor einem theoretischen Hintergrund, der auch das eigene Sehen als Medialisiertes versteht. Das Handy wäre dann nur andere Form von Medialisierung, die sich zwar markant vom eigenen Sehen unterscheidet, aber eben auch nur differenziell und nicht absolut. Auch die Situation bei dem laufenden Gespräch ist keine unmittelbare, sondern ebenfalls medialisiert – durch das Mikrofon, durch die Sprache.

Ein anderer Aspekt in dem Zusammenhang ist die Frage der Besitzverhältnisse. Beim ersten Radioballett im Jahr 2002 hatte LIGNA sieben eigene Kameras vor Ort. Kaum jemand aus dem „Publikum“ hat sich gegenseitig fotografiert.

Bei einer Tanzarbeit auf dem Römer in Frankfurt wurden sie davon überrascht, dass viele Touristen die Performance fotografierten. Die Tatsache, als Künstler die Bilder nicht mehr zu kontrollieren, ist erstmal ganz interessant. Schwierig sind eher die Fragen, welche ökonomische Funktion das Bild und seine Verbreitung für die jeweilige Plattform hat und die Privatisierung, die das bedeutet.

Das Fotografieren ist eine Aneignung der Leute von einer Situation, die sie irgendwo hintragen, wo man selbst keine Kontrolle mehr darüber hat. Das ist toll. Es passiert etwas, das man nicht mehr in der Hand hat. Ein Großteil von LIGNAs Arbeit basiert darauf, zu genießen, die Dinge nicht mehr in der Hand zu haben. Es sollte eher die Frage gestellt werden: Wie können wir uns solche Medien aneignen und mit ihnen Begegnungen zu erzeugen, die sonst gar nicht möglich sind?

Jonas Zipf stimmt zu, zumal die Entwicklung durch Kulturpessimismus nicht aufgehalten werden kann. Es geht nicht darum, Dinge zu Sachzwängen und Naturgesetzen zu erklären, auf die man keinen Einfluss hat. Aber wer an dieser Stelle keine aktiven, produktiven Antworten findet, wird abserviert. Letztendlich leben alle Theaterleute von der Bereitschaft der Gesellschaft, getragen zu werden und da spielt das einfach eine Rolle.

Ja, es ist schade, dass mitfilmende Mensch diesen Moment nicht mehr live und direkt wahrnehmen. Aber nichts anderes machen die, die nicht mitfilmen. Sie gehen nach Hause und teilen, was sie erlebt haben, anderen mit. Das ist das Prinzip der stillen Post. Das ist das, was Livekunst an sich hat.

Eine große Enttäuschung bei der Arbeit am Theater in Darmstadt war der Versuch, mit einem Flashmob-Orchester in die Fußgängerzone zu gehen und das medientauglich zu filmen.

Der Flashmob vom Orchester Santander ist das Social Media Phänomen schlechthin. Wenn man ganz genau hinguckt, steht im Kleingedruckten, dass es von der entsprechenden Bank finanziert ist. Es gibt sich aber als live Flashmob mit Beethovens Neunter mit dem berühmten Chor aus, der angeblich aus der Bevölkerung heraus entsteht.

So etwas war für Darmstadt auch geplant, scheiterte jedoch an einer Dienstanweisung, die (üblicherweise in den abgedunkelten Räumen des Staatstheaters) das Mitfilmen der Handys nicht erlaubt. Das machte es unmöglich, den Flashmob selbst zu dokumentieren oder durch andere dokumentieren zu lassen. Das ist schwer verständlich. Als Theater, das sich einer Stadt öffnen will kommt man das erste Mal seit Jahren aus dem Theatergebäude heraus und hat keine Chance, das auf Social Media abzubilden. Dieses Feld wird, überspitzt gesagt, einer privaten Bank überlassen. Das kann nicht sein.

Hilke Berger bemerkt in einer kleinen, techniko-optimistischen Randnotiz, dass sowieso daran gearbeitet wird, Devices verschwinden zu lassen und alle Funktionen in den Menschen zu implementieren. Demzufolge gibt es bald nicht mehr das Problem, dass irgendjemand sein Tablet zum Filmen vor sich hält, sondern er hat es sowieso als Brille auf oder ähnliches. Diese Entwicklungen muss man umarmen.

Für Wissenschaftler*innen ist es wahnsinnig wichtig, dass es Dokumentationen dieser Arbeiten gibt. Es wäre kaum möglich, darüber zu forschen, es wäre nicht möglich gewesen, sie hier auf der Wintertagung zu zeigen und darüber zu sprechen. In der begrenzten Zeit, die einem zu Verfügung steht, kann man nicht alles live sehen. Also redet und forscht auch über Dinge, die man nur in der Dokumentation kennt. Es ist natürlich anders, wenn man das live sieht. Aber dennoch sind geeignete Dokumentationen auch ein wichtiger Beitrag zu einer Nachhaltigkeit. Also ist es nur zu empfehlen, an der Eigendokumentation mitzuwirken, insbesondere auch im Netz.

Dies gilt übrigens nicht nur für Wissenschaftler*innen, sondern auch für Kurator*innen wie Fanti, für politische Akteur*innen wie Holger.

Fanti Baum wendet ein, dass sie und ihre Kollegin alles live sehen, was sie auf dem Festival zeigen. Daher bemühen sie sich sehr, alles anzuschauen, zu dem sie eingeladen werden.

Holger Bergmann führt aus, dass eine Zerreißprobe ausgelöst wird, wenn etwas im Umbruch ist. Dass der Raum, den man sich normalerweise als schön geebnet vorstellt, Risse bekommt und man überlegt, wie man ihn zusammen halten kann. Es geht nicht nur darum, beide Arme auszustrecken, um die Risse zusammen zu halten, sondern auch zu überlegen: Mit welchem Klebstoff, welchem Tesafilm, ergo mit welchen ästhetischen, inhaltlichen Mitteln können diese Risse gefllt werden, so dass danach vielleicht ein viel groerer öffentlicher Raum entsteht?

In dem Sinne ist es auch wichtig, sich zu adressieren mit bestimmten Inhalten, bestimmten Aspekten, für die Theater im öffentlichen Raum steht. Wenn dieser schöne Slogan stimmt: „Alles Theater“, was ist denn dann das Theater? Das ist die ganz zentrale Frage, auf die auch viele Theatermacher*innen in anderen Genres, in der Black Box oder wo auch immer, versuchen, eine Antwort zu finden.

Die Gentrifizierung ist ein Aspekt, der mittlerweile gut kommuniziert und dokumentiert ist. Wir haben uns hier stärker mit der Frage des rechtspopulistisch besetzten Raums und der Frage des Internets und den Schnittstellen beschäftigt, die seit einiger Zeit dabei sind, eine neue Brisanz zu entwickeln.

Er fragt Clair Howells, wie sie das Straßentheater neu erfinden würde, wenn sie in dieser Gemengelage nochmal neu anfangen würde.

Clair Howells erwidert, dass sie es nicht Straßentheater nennen würde. Dieser Begriff ist schlecht konnotiert, das ist ein Riesenproblem, mit dem das Genre zu kämpfen hat.

Ansonsten würde sie es genauso wieder machen. Sie glaubt an den Weg, den sie persönlich genommen hat. Auch wenn es wichtig ist das Andere in anderen Formen arbeiten. Die Vielfalt der Arbeitsweisen bereichert das Genre.

Am Anfang von Theater Titanick stand der Wunsch, Geschichten mittels groer Bilder zu

erzählen. Das tun sie 30 Jahre später immer noch, in der ganzen Welt. Was zusammen mit dem Publikum erlebt wird, empfindet sie als großen Schatz.

Natürlich verändern sich die Stücke und Geschichten, und die Art wie sie erzählt werden. Aber dass Geschichten erzählt werden, und die Wichtigkeit davon, verändert sich nicht. Im ersten Stück wurden 30.000 Liter Wasser verwendet, im Letzten drei Gabelstapler, aber im Mittelpunkt sind die Schauspieler, die Charaktere, die Geschichte, die sie erzählen.

Urs Berzborn meldet sich mit einem Statement zu Wort. Der Unterschied bei der Erfahrung mit den digitalen Medien ist, ob digitale Medien Teil der künstlerischen Arbeit sind oder nicht.

Der Verband und das Genre sind so interessant, weil es diese vielen verschiedenen Formen nebeneinander gibt. Das hat sich in den letzten zehn Jahren rasant weiter entwickelt. Straßentheater war der Begriff, unter dem man sich vor 20-30 Jahren versammelte. Das hat auch immer noch politische Stärke, wo das herkommt.

Es hat sich natürlich, wie die ganze Theaterlandschaft überhaupt, um das postdramatische Theater, die performativen Künste etc. weiterentwickelt. Bei vielen Projekt, die vorgestellt wurden, ist ja sozusagen das technische Medium großer Teil der Aufführungen. Es gibt auch immer mehr Projekte die sehr konzeptionell arbeiten, wie zum Beispiel das Zentrum für politische Schönheit. Manchmal kommt die Frage auf, ob es noch um Schauspieler*innen oder Tänzer*innen geht. Geht es um die menschliche Begegnung oder sind es oft konzeptionelle Ideen? Und wo bleibt am Ende auch das „Handwerk“, was viele Leute an den Theaterschulen gelernt haben. Wie sind da die Entwicklungen? Zum Beispiel hat die Theaterschule in Bern inzwischen einen extra Studiengang. Wie die darstellenden Künste überhaupt gedacht und entwickelt werden ist eine ganz große Weiterentwicklung.

Holger Bergmann bekräftigt diesen wichtigen Aspekt und fügt an, dass Straßentheater in seiner Wahrnehmung gar nicht so schlecht konnotiert ist, weil natürlich die Straße an sich der ultimative öffentliche Raum ist, in dem politische- und Willensbildung stattfindet und ausgetragen wird, auch schon historisch gesehen.

Von daher ist es vielleicht ganz gut, zu sagen: „Wir kommen da her und ich würde nichts anders machen.“ Auf die Straße zu gehen, als klares Statement. Die Straße als einen Ort, der mittlerweile nicht mehr nur die Straße ist, sondern der mit ganz vielen anderen Aspekten aufgeladen ist. Und dazu gehört, dass sich die Welt immer mehr aufteilt. Dass also das Theater nicht nur das Theater ist, sondern ganz viel Entwicklung, ganz unterschiedliche Stränge des Theaters vorkommen, dass ganz unterschiedliche Ausbildungsgrade dazu kommen. Deshalb ist auch sehr gut vom Bundesverband, die Aktivitäten im öffentlichen Raum alle zu versammeln unter diesem Label und weiter darum zu streiten, Verständigung zu erzeugen oder da wo man sich nicht einigen kann, das Trennende stehen zu lassen.

Das sind sehr gute Schritte, an denen Clair Howells, der Vorstand und die gesamte Mitgliederversammlung seit langer Zeit arbeiten. Das Buch ist ein wichtiger Bestandteil dazu, mit den unterschiedlichen Arbeiten, die darin vorgestellt werden.

Demnächst lädt der Fonds Daku zu zu einer Veranstaltung in München bei Theater der Welt ein, in der die Fragestellung bearbeitet wird: Wie fördert man eigentlich politischen Aktivismus, künstlerische Aktion? Es geht dabei also um die Förderebene. Es gibt immerhin nicht eine Debatte in einem Kuratorium ein halbes Jahr vorher, ob Bernd Höcke beobachtet

wird oder dass man eine Torte werfen will. Wurde die Torte jetzt von der KSB bezahlt oder nicht? Wir wissen es alle nicht so ganz genau, es wurde auf jeden Fall großer Wert darauf gelegt, dass das nicht passiert ist – rechtlich.

Wir sehen dieses Spannungsfeld: Wem überlassen wir eigentlich die Finanzierung von Künstlern und Künstlerinnen. Vielleicht letztendlich wieder der Shopping Mall, die sich über das antirassistische Bild freut, wenn die Torte fliegt und damit den neuen Nike-Schuh vorstellen will.

Oder finden wir andere Strategien, das zu unterstützen?

Die letzte Fragestellung dieser Runde soll sein: Was braucht es für die Stärkung der Theaterschaffenden außer Geld an strukturellen Maßnahmen? Was muss verstärkt stattfinden, um das Gemeinwesen dahingehend aufzupäppeln, dass die Aushandlungsprozesse, die eigentlich in unserer Demokratie in den Städten stattfinden sollen, nicht nur in der politischen Aushandlung der Parteien passiert.

Hilke Berger glaubt, es braucht ganz dringend Zusammenschlüsse, Komplizenschaften von diversen Akteur*innen, die sich in stadtplanerische Prozesse einmischen sollten.

Künstler*innen sollten sich verstärkt in stadtplanerische Prozesse einmischen und nicht immer erst am Ende gerufen werden, wenn es schon zu spät ist und man das thematisieren soll, dass es schon zu spät ist. Das ist sehr frustrierend für die Künstler*innen und außerdem ist das kein besonders produktiver Weg.

Es braucht Kompliz*innen in den Behörden, mit denen man gemeinsam arbeiten kann. Die gibt es. Es gibt durchaus Menschen, die Lust haben, mehr zu ermöglichen, nicht nur zu verunmöglichen.

Dafür braucht es aber Übersetzerinnen, weil behördliche Fachsprache anders ist, als eine künstlerische Sprache, wiederum anders als eine planerische Sprache usw. Alle Projekte, die erfolgreich auch in Planungsprozessen agieren, haben Menschen, die diese Übersetzungsleistungen machen.

Dann braucht es Gestaltungswillen von uns allen, mehr Übernahme von Verantwortung, im Kleinen, wie im Großen. Dieser Bundesverband ist der Raum für diverse künstlerische Ausdrucksformen. Deswegen ist es wichtig, dass nicht nur explizit politische Ausdrucksformen vorkommen, aber es wäre toll, dass es mehr Thema wäre, wie schwierig diese Arbeit ist, und es eben nicht nur am Ende ein tollen Event ist, sondern auch klar wird, wie hart erkaufte diese Arbeit ist.

Jonas Zipf bekräftigt, dass Gestaltungswille und Eigenverantwortung von allen Seiten im Vordergrund steht. Man kann ansonsten viel darüber lamentieren, was nicht da ist. Aber die Diskussion über die digitalen Medien zeigt schön auf, was da auch alles gefragt ist, an möglichen künstlerischen Gestaltungsräumen.

Bei der Schnittstelle, an der jetzt operiert wird, ist die Frage, wie es von da aus noch weiter geht. Beim Beispiel von Yes Men wäre die Frage, werden die Künstler wirklich zu Aktivisten? Simulieren sie die Wirklichkeiten nicht nur, über die sie da sprechen und mit denen sie spielen oder steigen sie da ein?

Es stimmt jedoch nicht, dass Vermittler gebraucht werden. Es braucht zuallererst mal Geld für die Kunst und das ist zu wenig. Es bricht auch gerade massiv weg, weil dieser gesellschaftliche Konsens am Bröckeln ist, dass Kunst finanziert werden muss. Das

Problem liegt eher darin, dass innerhalb der Behörden und der Vergabe- und Verteilungsstrukturen viele Leute sitzen, die keine Ahnung von Kunst haben, und die nicht inhaltsbezogen, also von der Kunst her denken und entscheiden. Nur dann braucht es nämlich die Vermittler zwischen diesen beiden Hemisphären.

Extrem wichtig ist und bleibt die Verbandsarbeit, die Vertretung der Belange der Kulturschaffenden, aber auch darüber hinaus das Engagement in den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen, ob das nun Parteien sind oder Gewerkschaften. Weil sonst Andere die Musik machen und über die Förderszenarien und die strukturpolitischen Maßnahmen entscheiden. Es ist ein Trauerspiel, wer in der Kulturpolitik insgesamt unterwegs ist. Das heißt, man muss die empowern und unterstützen, die die eigenen Belange vertreten, ganz gleich ob das eigene Verbände sind oder andere Politiker. Und man sollte sich auch nicht davor scheuen, sich selbst zu engagieren und den Schritt zu machen, weil innerhalb dieser Hemisphäre einfach viel Ahnungslosigkeit unterwegs ist.

Fanti Baum vermutet, dass die Zerreißprobe des öffentlichen Raums oder der öffentlichen Raum in der Zerreißprobe immer auch schon Theater ist, weil es eine Probe des Zerreißens ist. Es braucht vielleicht auch Haltung statt Handlung oder mit Brecht zu sprechen geht es ja darum, ob die Handlung aus der Haltung kommt oder andersrum und was daraus entsteht. Es geht auch darum, unversöhnt zu bleiben mit den Identifizierungsmechanismen der Gegenwart, und darum, trotz allem Geld eigenbestimmt Kunst zu machen. Und für ein Festival braucht es, um im öffentlichen Raum zu agieren, Produktionsmittel, da diese Positionen in der Umsetzung viel aufwändiger sind.

Ole Frahm findet das eine relativ schwierige Frage. Einerseits könnte man sagen, es braucht eine bestimmte andere Organisierung von Öffentlichkeit. Was man weitertreiben müsste, ist zu verstehen, wie Digitalität eigentlich gesellschaftlich funktioniert. Wie hat sie die bürgerliche Öffentlichkeit verändert, die ja eine universale sein will? Es ist ja auch erstmal ein total tolles Modell für Universalität, wenn es sie denn je gegeben hätte. Wenn es nicht immer schon Produktionsöffentlichkeit gewesen wäre.

„Öffentlichkeit und Erfahrung“ von Negt/Kluge ist zwar 40 Jahre alt, aber einer der Texte, die versuchen, den Begriff der proletarischen Öffentlichkeit in einer anderen Form zu denken, auch wenn er heute sicher ein bisschen angegilbt ist. Dennoch finde ich es immer noch sehr aufregend, andere Formen von Öffentlichkeit zu denken.

Die Frage von Kunst ist: Welche Öffentlichkeit stellen wir mit welcher Art Kunst und Theater immer wieder her? Und welche können wir produzieren, die dann tatsächlich andere Räume schafft, Räume der Begegnung, die genau gegen so eine rassistische Abwertung agieren oder eben auch das Nationale zersetzt.

Was viel stärker gebraucht wird, ist sich da genauer zu Positionieren und viel aggressiver und feindseliger mit dem Bestehenden umgehen, als man es vielleicht in den letzten 20 Jahren für nötig gehalten hat. Tatsächlich ist gerade die Zumutung, dass man nicht sagen kann: ach es sind ein paar in Dresden, die sollen da bleiben. Es ist das, was man was man in Polen sieht, in Ungarn schon lange sieht. Das sind sehr starke Subjektivierungsmaschinen. Das Theater ist eine tolle Subjektivierungsmaschine, die andere Subjektivitäten ausbilden kann, die eben nicht identitär funktionieren.

Clair Howells plädiert dafür, dass sich die Theaterschaffenden ein sehr großes Selbstbewusstsein bewahren, um das weiter zu machen, was sie tun. Auch muss man sich politisch einmischen, ebenso wie in die Entwicklung der Städte. Künstler*innen müssen auch dafür sorgen, dass das was sie tun, eine hohe Qualität hat. Dieses Genre ist Vielfalt und das ist gut so. Es ist manchmal sehr schwer, Anerkennung zu erwirken und in der Politik wertgeschätzt zu werden. Konzeptkunst, Tanz und Nouveau Cirque sind da schon viel weiter.

Wie Hilke Berger gesagt hat, braucht es Komplizen, um mit dem Vermittlungsproblem umzugehen, wenn der Politik oder den Behörden klar gemacht werden muss, was für einen Wert dieses Genre hat. Künstler*innen, die sinnlicher arbeiten erreichen genauso viel auf gesellschaftlicher Ebene, wie andere, die konkret politischen Aktivismus als Ziel haben. Daher braucht es Kompliz*innen, die diese Vermittlung leisten können. Auch in die Behörden und die Gremien müssen Vertreter*innen des Genres. Diese Institutionen müssen erzogen werden. Es ist ein Unding, dass im Kuratorium des Fonds Darstellende Künste niemand mit spezieller Expertise zu Theater im öffentlichen Raum sitzt. Früher saß Nicole Ruppert darin. Der Bundesverband versucht immer, jemanden vorzuschlagen, um eine*n Vertreter*in in den Gremien zu haben, die das Geld verteilen, damit sie bei der Diskussion der Anträge begrifflich machen können, was diese Kunstformen auszeichnet und wie die Bedingungen sind.

Holger Bergmann entgegnet, dass auch in der letzten Runde des Fonds Daku Kunst im öffentlichen Raum wieder gefördert wurde. Im Verständnis der Menschen, die sich aktiv für Theater und die Performance einsetzen, ist der öffentliche Raum mittlerweile ein zentrales Thema.

Niemand hätte früher im Traum daran gedacht, dass man es irgendwann in Europa erlebt, dass selbst öffentliche Räume wie das Theater vorgeschrieben bekommen, was sie zu spielen haben, dass sie einen christlich-nationalen Kanon auf die Bühne bringen müssen. Da ist aber in 2018 mittlerweile Realität und kann nicht mehr ignoriert werden. Bei allen ästhetischen Formen des Arbeitens muss die Frage der Straße wieder gestellt werden. Und man muss sich fragen: Wann fängt es an, dass man nicht nur ordnungsbehördliche Einschränkungen erlebt, sondern auch inhaltliche? Entsprechende Anfragen liegen von der AfD vor, im Bundestag und im Berliner Abgeordnetenhaus. Leute, die Kunstverchter sind, wurden mittlerweile von uns als Gesellschaft schon zu einem ganzen Teil mit politischer Macht ausgestattet. Es wird dringend Zeit, dieses Thema aufzugreifen und ganz bewusst im eigenen Tun und Handeln zu thematisieren.

Einige, die noch gestalten können, haben auch im Koalitionsvertrag erkannt, dass Kultur nicht so eine ganz kleine Nebensächlichkeit ist, wenn es um die Ausbildung von Gemeinwesen geht. Immerhin gibt es mittlerweile vier Staatsministerinnen für Kultur, nicht nur Frau Grütters alleine. Das ist schon ein gutes Zeichen, sich diesen Themenfeldern noch malverstrkt anzunehmen. Und vielleicht wird es dann auch irgendwann in den Kommunen wieder mehr Kulturdezernenten geben, um das Feld zu halten, aber die sind nun mal flächendeckend eingeschränkt worden, bis auf die großen Städte.

Das Thema wird eines sein, wo wir beweisen müssen, warum brauchen wir das Theater, warum brauchen wir die Straße, um zu verhindern, dass man uns die Freiheit nimmt, nicht nur die Freiheit der Kunst.

16:45 Uhr

Festivals im öffentlichen Raum - Strukturwandel und Chancen

Frischer Wind für etablierte Festivals im öffentlichen Raum

Kathrin Bahr – zweifellos.net, Tête-à-tête Straßentheaterfestival Rastatt

Iris Daßler – Just for Fun Straßentheaterfestival Darmstadt

Moderation: Jana Korb

Als Fortführung des Dialogs zwischen Festivalorganisator*innen und Künstler*innen auf der letzten Wintertagung stellen nun vier Festivalleiter*innen ihre Arbeit vor. Auch die Festivalszene ist sehr divers. Zunächst zwei Leiterinnen etablierter Festivals – beide Festivals feiern dieses Jahr ihr 25-jähriges Jubiläum.

Iris Daßler – Just for Fun Straßentheaterfestival Darmstadt:

Leitung

Das Gründungsteam Iris Daßler und Rainer Bauer

Zeitraum und Spielorte

Vier Tage im August, Mittwoch- bis Freitagabend, je ca. eine Stunde Programm auf einem Platz in einem jeweils anderen Stadtviertel. Samstags ein Aktionstag in der Innenstadt, mit Aufführungen auf mehreren Plätzen und einer Abschlussgala am Abend.

Zuschauer

Ungefähr 5000 pro Festival

Team/ Produktion

Zum Leitungsteam kommen während der Festivaltage ein Techniker und zwei Helfer*innen für den Auf- und Abbau. Das gesamte Equipment aus Bierbänken und der Technik befindet sich in einem LKW. Kurz vor der Aufführung wird aufgebaut, danach wieder eingepackt, um am nächsten Tag auf dem nächsten Platz aufzubauen.

Finanzierung/ Kooperationspartner

Kooperationspartner sind die Bürgerinitiativen der jeweiligen Plätze und eine anliegende Kirche, deren Infrastruktur genutzt werden kann. Hauptgeldgeber ist die Wissenschaftsstadt Darmstadt, dazu kommen zwei kleinere Sponsoren und der Förderkreis mit über 120 Mitgliedern, die das Festival jährlich mit 25 Euro aufwärts unterstützen. Nach den Aufführungen wird Geld gesammelt, das in die Finanzierung des Festivals fließt. Alle Künstler*innen erhalten eine feste Gage. Das Gesamtbudget sind etwa 40.000 Euro, wovon etwa 20.000 in die Gagen fließen. Gewerbetreibende oder Händler sind nicht am Festival beteiligt.

Auswahl/ Programmierung

In der Programmgestaltung ist das Leitungsteam völlig frei. Für jedes Festival werden acht Positionen ausgewählt. Dabei wird nicht mit Überschriften oder Mottos gearbeitet, sondern es geht vor allem darum, gutes Straßentheater und Theater im öffentlichen Raum in seiner ganzen Bandbreite zu zeigen. Die Schwerpunkte liegen auf Cirque Nouveau und Soloperformances mit starken Charakteren.

Bei der Platzierung der Künstler*innen wird auf den Charakter des jeweiligen Platzes eingegangen. Auf einem Platz wird Cirque Nouveau gezeigt. Ein etwas rauerer Platz eignet sich gut für Straßenkünstler und Straßenperformances. An einem neuen Platz, an dem etwas experimentiert werden kann finden ruhigere Vorstellungen statt, beispielsweise Figurentheater und etwas experimentellere Shows.

Es kommen sehr viele Emails mit Bewerbungen, so dass es unmöglich ist, alle zu sichten. Maxime des Leitungsteams ist es, nur Produktionen einzuladen, die sie selbst live gesehen haben, daher fahren sie viel auf andere Festivals und Kulturbörsen.

Eigenproduktionen/ Nachwuchsförderung

Eigenproduktionen gibt es keine. Junge Künstlerinnen und Künstler werden auf andere Weise unterstützt. Beim Varieté, das Iris Daßler und Rainer Bauer ebenfalls organisieren, gibt es junge Künstler*innen, die sich überlegen, eine Straßentheaterproduktion zu machen. Auch bestehen gute Kontakte zur Compagnie Xir. Die Unterstützung passiert eher über Mentoring und den persönlichen Kontakt zu regionalem Nachwuchs.

Veränderung des öffentlichen Raums/ Veränderung des Festivals

Vor einigen Jahren wurde die Entscheidung getroffen, den größeren Teil des Festivals aus der Innenstadt heraus in die Stadtteile zu verlegen. Die Plätze in der Innenstadt haben eigene Zuschreibungen. Sie sind sehr kommerziell angelegt oder bilden riesige Verkehrsumschlagplätze. Das macht es schwer, in der Innenstadt künstlerisch zu arbeiten. Einige Bürgerinitiativen bewirken jedoch auch positive Veränderungen. So wurde die Hälfte des Riegerplatzes vor einigen Jahren vom Parkplatz zu einem Platz umgewandelt, der für Veranstaltungen und Wochenmärkte etc. genutzt werden kann. Auch die Sicherheitsbestimmungen sind für dieses kleines Fest überschaubar.

Vision

Es besteht nicht der Wunsch nach einer deutlichen Neuausrichtung. Vielmehr wird achtsam mit dem Festival umgegangen und immer wieder geprüft, ob man mit der Art und Weise zufrieden ist. Wenn etwas nicht passt, wird es geändert. So bleibt auch Raum zum Experimentieren. Die Vision ist, das Festival noch möglichst lange machen zu können und die finanziellen Mittel zur Umsetzung nicht weniger werden zu lassen, sondern mehr.

Kathrin Bahr – Tête-à-tête Straßentheaterfestival Rastatt:

Leitung

Seit 2015 Kathrin Bahr und Julia von Wild von zweifellos.net.

Zeitraum und Spielorte

Alle zwei Jahre sechs Tage Ende Mai. Tagsüber in der gesamten Innenstadt. Abends eintrittspflichtige Shows, sowohl indoor, als auch outdoor. Dieses Jahr laufen etwa 270 Einzelveranstaltungen, je Künstler*in 2-3 Auftritte am Tag, an 2-4 Tagen. Die Abendshows finden jeweils 1-2x statt.

Zuschauer

Laut Zeitung 150.000 Menschen pro Festival, hauptsächlich Familien und Menschen ab 30 Jahren aufwärts.

Team/ Produktion

Das Festival ist eine städtische Veranstaltung, für die städteseitig die Angestellten des Veranstaltungsorts BadnerHalle im Organisationsteam mitarbeiten. Die beiden Leiterinnen wohnen in Bremen und sind punktuell zur Vorbereitung und ab vier Wochen vor dem Festival durchgehend in Rastatt.

Finanzierung/Kooperationspartner

Das Festival ist das große Event der Stadt. Sie beteiligt sich mit 480.000 Euro. Hinzu kommen eingeworbene Sponsorengelder. Das Gesamtbudget beträgt 780.000 Euro, wovon 180.000 als Programmbudget zur Verfügung stehen. Die große Differenz ergibt sich daraus, dass etliche der mitarbeitenden städtischen Angestellten anteilig über das Festival bezahlt und ins Budget eingerechnet werden, darunter die Angestellten der BadnerHalle, des Bauhofs, und technischer Betriebe. Der größte Teil des Budgets ist also nicht zur freien Aufteilung. Der Freundeskreis, der mit dem Festival gegründet wurde, ist sehr aktiv und versteht sich als Kontrollorgan des Festivals. Er setzt sich hauptsächlich aus Mitgliedern des Gemeinderats zusammen.

Weiterhin gibt es eine Zusatzfinanzierung über den Verkauf von Programmheften, Festivalbuttons, Magneten, T-Shirts und anderem Merchandise.

Die Idee hinter den eintrittspflichtigen Veranstaltungen war ursprünglich, auf diese Weise zusätzliches Geld einzuspielen. Das ging jedoch nicht auf, da diese Shows auch in der Durchführung so viel kosten, dass nichts übrig bleibt.

Auswahl/ Programmierung

Dieses Jahr wird das Festival 25 Jahre alt und die Stadt möchte zu diesem Anlass eine Jubiläumsshow. Ansonsten wird auf die Programmplanung kein Einfluss genommen. Eher möchte die Stadt mitbestimmen, wie das Plakat und das Programmheft aussehen. Die Bandbreite des Genres soll gezeigt werden, ein besonderes Interesse gilt neuen Produktionen und Trends, aber Publikumsliebhaber werden auch immer wieder eingeladen.

Die beiden neuen Leiterinnen haben einen Programmfokus auf junge Menschen gelegt. So werden gezielt partizipative Veranstaltungen geplant, wie der Auftritt einer französischen Hiphop-Tanzgruppe mit anschließenden Gesprächen und Workshops. Auf der anderen Seite wird auch nach Nachwuchskünstler*innen Ausschau gehalten. Bemerkenswert ist, dass es davon im europäischen Ausland mehr zu geben scheint, als in Deutschland.

ber eine extra angelegte Emailadresse kommen massenhaft Bewerbungen, sodass überlegt wird, diese Adresse wieder von der Homepage zu nehmen. Kathrin und Julia bemühen sich zwar alle Emails zu sichten - und tatsächlich ist immer wieder etwas dabei, das es ins Programm schafft. Jedoch ist es weitaus gängiger und angenehmer, sich über Sichtungen auf Festivals, Empfehlungen und den persönlichen Kontakt, den Künstlern zu nähern.

Eigenproduktionen/ Nachwuchsförderung

Es gab einmal eine Eigenproduktion mit Rastatter Schauspielern unter der Regie von Ulik, zum Thema Rastatter Frieden. Ansonsten gibt es zur Zeit keine Möglichkeit für eine Produktionsförderung. Neben der gesamten Organisation des Festivals, welche die Ressourcen bereits zur Gänze ausschöpft, bräuchte es sowohl ein extra Budget, als auch Manpower. Die bisherige Praxis des „Einkaufens“ von „fertigen“ Produktionen ist zur Zeit die einzig praktikable Möglichkeit für dieses Festival.

Trotzdem besteht der Wunsch, etwas für die Nachwuchsförderung zu tun. Da regelmäßig viele internationale Veranstalter nach Rastatt kommen, entstand gemeinsam mit Clair vom Bundesverband die Idee, bis zu vier junge deutsche Nachwuchskünstler*innen einzuladen – nicht um zu spielen, sondern um sich das Festival anschauen und in einem Mentoring-Tandem mit einem*r internationalen*r Veranstalter*in gemeinsam den Tag zu verbringen, sich Shows anzuschauen und mit den anderen Beteiligten zu gemeinsamen Diskussionsrunden zusammenzukommen. Neben dem Mentoring bekommen die Nachwuchstalente Reisekosten, Hotel und einen Backstagepass gestellt. Das wird über das Festivalbudget und einen Beitrag vom Bundesverband Theater im öffentlichen Raum finanziert. Auch in der Auswahljury sitzt jemand des Verbands.

Veränderung des öffentlichen Raums/ Veränderung des Festivals

Eine der großen Ideen bei der Neukonzeption des Festivals war, alle Bühnen wieder abzubauen, die in der Stadt während des Festivals standen. Anstatt der Bühnen, deren Sicherheitsgelnder üblicherweise mit schwarzem Molton abgehängt wurde, wollte das neue Team die Künstler*innen wieder in der Stadtkulisse auftreten lassen. Dies verursachte die meisten Gegenfragen im Auswahlgespräch, denn natürlich bedeutet ein ebenerdiger Auftrittsort auch, dass weniger Publikum die Show sehen kann. Dadurch dass das Festival lange auf eine bewährte Art funktioniert hatte, war es teilweise schwierig, die gewohnten Abläufe zu verändern. Beim letzten Festival fand das neue Konzept teilweise schon Anwendung und es gab nur wenige Beschwerden über die Sicht. Dafür gewannen Stadt und Festival schöne Fotos mit der Stadtkulisse und ohne störende Bühnen.

Rastatt zeigt sich während des Festivals als ein fantastischer Ort, mit offenen und euphorischen Menschen. In den zwei Jahren dazwischen sieht das anders aus, es ist kleiner, enger und unfreundlicher und es ist klar geworden, warum die Stadt das Festival braucht.

Vision

Im Vertrag zwischen der Stadt und den Leiterinnen steht, dass das Festival nicht wachsen soll. Die Visionen können also nur inhaltlich sein. Den beiden Leiterinnen ist Partizipation wichtig. Sie wollen Menschen öffnen, Menschen erreichen, Teilhabe und Offenheit fördern, und das Festival und seine Strukturen verjüngen. Darüber hinaus gibt es keine Überschriften und keine Mottos. Sie schauen welche Darbietungen berühren und versuchen diese einzuladen.

Bei den letzten Wahlen war Rastatt mit über 20% eine der AfD-stärksten Städte in Baden-Württemberg. Das sehen Kathrin und Julia jedoch nicht im Zusammenhang mit ihrer Vision. Hier stellt sich eine gesellschaftliche Aufgabe: Stellung zu beziehen, mit einem internationalen Programm, Weltoffenheit und Offenheit als Gegenteil von Grenzen. Im Zuge dessen gibt es Aufgaben zu lösen, die nichts inhaltlich mit dem Programm zu tun haben, sondern mit den Strukturen vor Ort und der Mentalität der Menschen.

Diskussion

In der Diskussion wird darüber gesprochen, wieso es wenig Nachwuchs aus Deutschland gibt. Anwesende junge Kolleg*innen haben nicht den Eindruck, dass es wenige von ihnen gibt, sondern dass es lange dauert bis man als professionell und ernst zu nehmend anerkannt und wahrgenommen wird. Jüngere Künstler*innen in Deutschland kommen offenbar hauptsächlich aus den Zirkusschulen, nicht mehr aus dem Straßentheater.

Darüber hinaus wird der Wunsch nach Produktionsförderung speziell für Theater im öffentlichen Raum diskutiert. Es zeigt sich: es fehlen die Institutionen, welche die Produktionen in der Entstehung unterstützen können. Die Plattformen der Szene sind nun mal keine festen Häuser, sondern die Festivals, die sich ihren Raum in einer Stadt temporär herstellen müssen.

Zu beobachten ist, dass die Festivals eher „Einkaufen“. So fällt auch der Satz: „Es kommen keine jungen Leute 'auf den Markt'“. Perspektivisch wäre es eine wünschenswerte Entwicklung, wenn sich Festivals auch Gedanken über das Entstehen von Produktionen machen.

Impulse geben: Bundesverbands-Initiative 15 neue Festivals

Shiva Grings – neues Straßentheaterfestival in Freiburg

Norbert Busschers - neue Festivals in D und NL

Moderation: Rainer Bauer

Vor einigen Jahren hat Stefan Behr die Vision von 15 neue Festivals für Theater im öffentlichen Raum ausgerufen. Die folgenden beiden Redner erzählen von dem Prozess, ein neues Festival zu gründen. Beide sind erfahrene Straßenkünstler. Shiva Grings und Norbert Busschers aus den Niederlanden bilden mit ihren neuen Projekten keine Konkurrenz für etablierte Festivals, denn es gibt in Deutschland viele Flecken, wo es keine Festivals gibt und wo man noch Straßentheater spielen könnte.

Shiva Grings – neues Straßentheaterfestival in Freiburg:

Motivation

Die Motivation war, endlich ein Straßentheaterfestival in Freiburg zu sehen – ist die Stadt doch perfekt dafür. Außerdem leben dort viele Straßenkünstler und es wäre toll, zu diesem Anlass zu kooperieren. Shiva Grings organisiert seit vier Jahren ein Swing-Tanz-Festival mit Anita Bertolami, wobei er sein zuvor nicht erahntes Talent zu Organisatorischem entdeckte.

Pläne/ Künstlerisches Konzept

Der Namen „Easy Street“ musste innerhalb von 30 Minuten ausgewählt werden, da die Abgabefrist für die Förderung ablief. Tatsächlich gefllt er auch.

Geplant ist ein dreitägiges Festival. Ursprünglich für den Monat Mai angedacht, wurde es aufgrund fehlender freier Termine des Kooperationspartners, dem Kommunalen Kino, in den September verschoben.

Pro Tag sind zwei Shows geplant. Daneben sollen Dokumentar- oder Spielfilme über Straßentheater gezeigt werden. Hinzu kommen Podiumsdiskussionen mit Künstler*innen und Kooperationen mit Jugendzentren und Stadtteilzentren in Freiburg.

Freiburg hat viele Veranstaltungen im Zentrum, gerade im Sommer. Ein Versuch vor einigen Jahren, dort etwas zu starten, ist auf sehr wenig Interesse gestoßen. Daher ist für das kommende Festival geplant, an drei Abenden in jeweils einem anderen Stadtteil zu spielen, ähnlich wie beim Just for Fun in Darmstadt. Bisher stehen die Orte in einem reichen Stadtteil und einem ärmeren mit diverserer Bevölkerung, das in Freiburg selbst gar nicht so bekannt ist. Der dritte Stadtteil steht noch nicht fest. Das Hauptziel ist die Mischung zwischen den Stadtteilen. Aus finanziellen Gründen sind zunächst alle Aufführungen Solo-Shows von Künstler*innen aus Freiburg. So spart man sich Hotel- und Reisekosten. Dennoch ist es ein international aufgestelltes Programm, nur ein Künstler kommt ursprünglich aus Deutschland.

Team/ Kooperationen/ Strukturen

Zum Organisationsteam gehört außerdem Jo Bracker, Mitarbeiter der Universität in Freiburg. Organisatorisch konnten sie sich mit ihrem Vorhaben bei einem Verein ansiedeln, der zuvor schon ein Festival im Freiburger Umland organisierte.

Schwierigkeiten

Die Verlegung in den September bedeutet, dass sich die Planungsphase mit der eigenen Auftrittssaison von Shiva Grings überschneidet. Schwer fällt ihm auch, eigene Auftrittsfragen für das Datum abzusagen, vor allem, da er schon für den Termin im Mai Anfragen abgesagt hatte. Zusätzlich dazu kommen erwartbare finanzielle Anlaufschwierigkeiten.

Finanzierung

Das erste Ziel war ein Budget von 12.000 Euro. Derzeit sind 4.000 Euro zugesagt und es besteht Hoffnung auf weitere 1000 Euro. Das absolute Minimum sind 4.200 Euro und auch das reicht nur, wenn nichts Unerwartetes passiert. Das Kulturamt in Freiburg war sofort schnell überzeugt und beteiligt sich mit 2.500 Euro. Jedoch wird die Perspektive auf eine längerfristige Förderung abgelehnt. Es kommt etwas Geld von der Sparkasse, aber überraschenderweise nichts von LBBW oder anderen Sponsoren. Derzeit wird versucht, noch einige kleine Sponsoren zu finden. Geschäfte und Cafés sind leider nicht sehr interessiert, auch nicht, wenn man ihnen in Aussicht stellt, an den Tagen des Festivals ganz viele Leute zu ihnen zu bringen. Ziel ist die Vorfinanzierung aller Künstlergagen, ergänzt durch Geld das nach den Vorstellungen eingesammelt wird.

Ausblick und Wünsche für die Zukunft

Wünschenswert ist ein Festival, das sich über mehrere Jahre entwickeln kann. Die Stadt Freiburg hat für ihren 900. Geburtstag im Jahr 2020 ein großes Budget angesetzt und schon signalisiert, dass es gut ist, jetzt mit dem Festival anzufangen, da es dann in 2020 größer und förderungswürdiger sein könnte.

Denkbar wäre, Mittel über einen Innovationsfonds einzuwerben und dann Künstlerworkshops mit Jugendlichen, Kindern und Geflüchteten zu organisieren. - Für das diesjährige Festival ist der größte Wunsch, dass viele Leute kommen und das Wetter mitspielt. Es soll ein Erfolg werden, denn eine Stadt wie Freiburg hat ein Straßentheaterfestival verdient. Sie weiß es nur noch nicht.

Norbert Busschers - neue Festivals in Deutschland und den Niederlanden:

Motivation

Vor acht Jahren spielte Norbert mit seiner Gruppe Theater Gajes in Chassepierre. Dieser Ort hat 400 Einwohner und eines der größten Festivals in Belgien. Die meisten Straentheaterfestivals sind in den Städten, wo es immer mehr Auflagen und Bestimmungen gibt als auf dem Land. Immer mehr Festivals in Deutschland und den Niederlanden entstehen aber nicht in Städten, sondern in Dörfern - und so kam die Idee, auch aufs Land zu gehen.

Das Team um Norbert hat bereits letztes Jahr das Festival „Uferlos“ in Deventer initiiert und organisiert. Hier bestand von Anfang an ein Frderungsdefizit, das mit Einnahmen aus den Eintrittsgeldern ausgeglichen werden sollte. Bedauerlicherweise ging dieser Plan aufgrund von zwei Tagen Dauerregen nicht auf.

Ein Grund dafür, als langjähriger Spieler ein Festival selbst zu organisieren ist, sich ein Auskommen nach der aktiven Spielerzeit zu schaffen und seine Expertise und Erfahrung für die folgenden Generationen als Veranstalter einzusetzen.

Pläne/ Künstlerisches Konzept

Norberts künstlerisches Konzept ist es, möglichst viele Kunstformen zu mischen. Beim Uferlos in Deventer waren neuer Zirkus, Theater und klassischer Gesang in Theaterform programmiert. Es gab einen Jodelkurs, eine Shakespeare-Geschichte und am Abend Lagerfeuer mit Bands. Ziel war und ist es, dass die Menschen den ganzen Tag zusammen auf dem Festival verbringen und sich abends am Feuer erzählen, was sie gesehen und erlebt haben.

Für dieses Jahr ist das Festival in Kalbe an der Milde in Sachsen-Anhalt geplant. Es wird eine Wanderroute von ca. vier Kilometern geben, entlang der man an verschiedenen Orten acht bis zehn Vorstellungen erleben kann. Auch das Lagerfeuer ist wieder geplant. Erwartet werden ca. 1200-1600 Zuschauer*innen.

Die Ideen entstehen aus den Plätzen, die bespielt werden. In so einer kleinen Stadt gibt es kaum öffentlichen Raum, also muss man mit Bauernhöfen oder Landwirtschaften sprechen, ob man in ihrem Hof spielen darf, oder sich andere Orte suchen, wie beispielsweise eine Schlossruine. Diese Orte inspirieren zu konkreten Ideen, welche Shows dort platziert werden können.

Wünschenswert wäre es, Zuschauer*innen in Vorstellungen an Orten zu bringen, die sie normalerweise nicht besuchen würden. So ein Beispiel gab es beim Uferlos in Deventer: Es war ein sehr berührendes Stück mit klassischem Gesang. Darin ging es um Männer und Frauen, die getrennt waren und trotzdem zusammen gesungen haben. Dieses Stück wurde in dem Gefängnis einer Schlossruine aufgeführt. Es geht darum, Orte für Inszenierungen zu finden, an die sie besonders gut passen.

Team/ Kooperationen/ Strukturen

Eine gute Unterstützung ist es, dass Kalbe sich selbst zur Knstlerstadt ausgerufen hat. Dies geht auf die Initiative von Corinna Kbele zurück, die damit der leer gelaufenen Stadt und Region neue Impulse geben will. Ein Drittel der Häuser steht mittlerweile leer und anstatt

sich darüber zu beschweren, werden diese Häuser jeweils für eine begrenzte Zeit Künstler*innen zum Arbeiten zur Verfügung gestellt. Die Infrastruktur ist da, mittlerweile gibt es auch einen Zeltplatz und einen Festplatz. Alles ist perfekt vorbereitet, um mit der Planung eines Festivals zu beginnen.

Schwierigkeiten

Es ist ein seltsames Gefühl, als etablierter Straßenkünstler mit der Planung eines Festivals zu beginnen und sich plötzlich wieder wie ein Anfänger zu fühlen. Die Organisation ist etwas ganz anderes als das Spielen selbst.

Finanzierung

ber einen Antrag zur Förderung in Höhe von 23.000 Euro, bei einem deutsch-niederländischen Förderfonds für partizipatorische Kulturprojekte wird im Juni entschieden. Hier werden Projekte gefördert, bei denen professionelle Künstler*innen einige Wochen lang mit Jugendlichen eine Vorstellung erarbeiten. Weiterhin gibt es finanzielle Unterstützung durch die Knstlerstadt Kalbe, und eine Stiftung mit 3.000 Euro. Das Festival wird Eintritt kosten, mit 2,50 Euro pro Vorstellung oder 20 Euro für einen Festivalpass. Ein Gespräch mit der Volksbank aus Salzwedel als potentiellm Förderer steht noch aus. Das kulturelle Angebot vor Ort ist überschaubar, weshalb die Organisatoren mit einem gut besuchten Festival rechnen.

Ausblick und Wünsche für die Zukunft

Das Festival soll wiederkehrend statt finden. Nicht nur, weil der deutsch-niederländische Fonds vor allem Geld an Festivals gibt, die auf mindestens drei Jahre angelegt sind. Ideal wäre, wenn die Finanzierung perspektivisch aus den Eintrittsgeldern erwirtschaftet werden könnte. Das Festival soll den Ruf von etwas Besonderem erarbeiten.

Wünschenswert wäre die Anwesenheit eines Vertreters oder einer Vertreterin des Bundesverbands, um zu sehen, was möglich ist. Denkbar wäre eine Werkstatt für neue Produktionen von Theater im öffentlichen Raum. Eine Herausforderung ist immer wieder das Suchen und Finden von Menschen, die sich an der Organisation und Durchführung eines solchen Festivals beteiligen möchten.

Diskussion

Die Diskussion ist sehr lebhaft und dreht sich vor allem darum, auf welche Weisen man ein neu entstehendes Festival unterstützen kann. Die Publikumsbefragung des Bundesverbands ist eine sehr gute Grundlage, um mit Vertretern der beteiligten Städte und potenziellen Geldgebern zu sprechen. Unter Umständen könnte eine Empfehlung über den deutschen Stdteetag hilfreich sein.

Die Unterstützung durch erfahrene Festivalleiter*innen ist eine willkommene Hilfe, beispielsweise beim Verfassen der ersten Anträge. Nicht alles, was gut klingt, ist tatsächlich etwas, das eine Stadt als erstrebenswert erachtet. Beispielsweise wollen viele Städte die Festivals in erster Linie für ihre eigene Bevölkerung, weniger aus touristischen Motiven. Die Erweiterung des Mentoringprogramms auf angehende Festivalleiter*innen ist ein verfolgenswerter Vorschlag.

Es fällt auf, dass Festivals für die Besucher*innen eher als Straßentheaterfestival verschlagwortet werden. In den Anträgen schreibt man jedoch eher von Theater im öffentlichen Raum, da man Vorurteile befürchtet und einen seriösen Eindruck machen will.

Weiterhin wird diskutiert, ob es eine gute Sache ist, einen kleinen Betrag wie etwa 2500 Euro vom Kulturamt anzunehmen, da dies eigentlich viel zu wenig für ein professionelles Festival ist. Jedoch führt Shiva an, dass er mehr nicht bekommt und er nur die Entscheidung hat, das Festival damit zu machen oder es sein zu lassen. Ein kleines Hutfestival ließe sich damit vielleicht organisieren, aber das ist nicht das, was er beabsichtigt. Mehrere Diskutant*innen bestärken die jungen Kollegen darin, dran zu bleiben und konstant am Ausbau ihrer Förderung zu arbeiten. Die Förderung des Just for Fun in Darmstadt steht nach 20 Jahren im Koalitionsvertrag, weil damit die Stadt und ihre Plätze belebt werden sollen. Der Weg dahin ging über einzelne Parteien und Einzelpersonen, die dem Festival und seinem Leitungsteam gewogen sind und das Thema mit in die Stadtparlamente brachten. Auch in der bankrotten Stadt Bremen konnte sich die Schaulust nach sieben Jahren eine institutionelle Förderung erarbeiten, obwohl anfangs viele Menschen davon abgeraten haben, diesen Weg zu gehen. Beides gelang nur durch jahrelange, hartnäckige Arbeit.

Die anwesenden Künstler*innen freuen sich, dass Menschen mit der Erfahrung der Knstlerseite Festivals organisieren, da Erlebnisse mit unerfahrenen Menschen aus Stadtmarketings, welche in Verantwortung für Festivals und Veranstaltungen gekommen sind, zeigen, dass es nicht so einfach ist, die Arbeitsweisen und Bedürfnisse von Künstler*innen zu verstehen und in erfolgreichen Veranstaltungen münden zu lassen. Beiden wird weiterhin viel Mut und viel Erfolg für ihre Projekte gewünscht.

Dienstag, 27. März 2018

10:00 Uhr

Impulsvortrag Günter Jeschonnek

Erfahrungen aus den bundesweiten Buchpräsentationen und Thesen des Buches im Kontext des neuen Koalitionsvertrags der Bundesregierung

Clair Howells dankt Günter Jeschonnek für seine Unterstützung und sein Durchhaltevermögen während des gesamten „UnOrte“ Projekts und sein Engagement als Herausgeber des Buches "Darstellende Künste im öffentlichen Raum". Auch nach Beendigung des Projekts und der Fertigstellung des Buches ist er weiter am Ball geblieben und hat Buchpräsentationen mit Podiumsdiskussionen in acht Großstädten organisiert, an denen nicht nur Theaterschaffende, sondern auch Kulturpolitiker*innen teilnahmen.

Günter Jeschonnek ist von Haus aus Regisseur und weiß aus zwei eigenen großen Projekten, wie schwer es ist, Theater im öffentlichen Raum zu veranstalten.

Zum heutigen Welttheatertag hat die mexikanische Schriftstellerin Sabina Berman eine Botschaft geschrieben, die ein leidenschaftliches Plädoyer für das Besondere des Theaters ist. Sie lautet:

„Mehr als die Literatur, mehr als der Film ist das Theater – das die Gegenwart von Menschen vor anderen Menschen verlangt – wunderbar für die Aufgabe geeignet, uns davor zu bewahren, zu Algorithmen zu werden. Zu reinen Abstraktionen.

Nehmen wir dem Theater alles Überflüssige weg. Ziehen wir es nackt aus. Denn je einfacher das Theater ist, desto eher ist es imstande uns an das einzige Unleugbare zu erinnern: wir sind, während wir in der Zeit sind, wir sind, während wir aus Fleisch und Blut sind, während wir ein Herz haben, das in unserer Brust schlägt. Wir sind hier und jetzt, nur hier und jetzt.

Es lebe das Theater. Die älteste Kunst. Die gegenwärtigste Kunst. Die erstaunlichste Kunst. Es lebe das Theater.“¹

Theatermacher*innen, die im öffentlichen Raum arbeiten, haben alle mit dem Unmittelbaren zu tun, das diese Kunstform ausmacht. Mit dem Buch, nach dem Sonderprojekt und vielen Wintertagungen kann man als Bundesverband selbstbewusst an die Politik herantreten.

Spezifikum des „UnOrte“ Projekts war es, mit darstellender Kunst an Un-Orte zu gehen und diese zu transformieren. Das war gut, weil diese Thematik für Politiker gut greifbar war. Das heißt jedoch nicht, dass sich Theater im öffentlichen Raum immer ausschließlich mit Un-Orten beschäftigen muss.

¹ Quelle und weitere Botschaften: <https://www.iti-germany.de/ueber-uns/welttheatertag-und-welttanztag/welttheatertag-2018/>

Üblicherweise können Künstler*innen an Bundestöpfe überhaupt erst heran kommen, wenn sie bereits lokale und regionale Förderung bekommen. Wenn die Akteure aber nicht in den Städten arbeiten, in denen sie leben, wird es schwierig, dieses erste Kriterium zu erfüllen. Aus der Kenntnis dieses Dilemmas entstand die Idee des Sondertopfes, nämlich die Vergabe von Bundesmitteln dazu zu nutzen, um vor Ort weitere Förderung bekommen zu können.

Nach der Durchführung des Symposiums war noch etwas Geld übrig, also konnte noch das Buch gedruckt werden. Es ist jetzt nicht nur dem Verband von Nutzen, auch die Künstler*innen der darin dargestellten Projekte können damit ihre Arbeit präsentieren und dokumentieren. Rüdiger Kruse, der Berichterstatter im Haushaltsausschuss, der das Projekt im Wesentlichen mit eingefädelt hat, bestätigte, dass die Bilanz des Projekts sich sehen lassen kann. Das sollte die Eintrittskarte für ein großes Nachfolgeprojekt sein.

Hier sind einige der wichtigsten Thesen aus den Resümees der beteiligten Künstler*innen. Sie sind wichtig für die Fortsetzung der Strategie des Bundesverbands Theater im öffentlichen Raum und des Vorgehens gegenüber der Kulturpolitik:

- Mit den darstellenden Künsten im öffentlichen Raum treffen die Akteur*innen eine Stadt, einen Ort und damit ihre Bewohner mitten ins Herz.
Alle hier im Raum wissen es, aber man kann es nicht oft genug wiederholen und betonen, es ist ein Unterschied, ob man im geschützten Raum einer „Black Box“ oder in der Öffentlichkeit, mit ganz anderen Wirkungen arbeitet.
- Der öffentliche Raum ist Theaterraum der Zukunft.
Es ist der zentrale Ort der Zivilgesellschaft, an dem Geschichte, Gegenwart und Zukunft erlebbar und verhandelt werden.
- Der öffentliche Raum ist umkämpft wie kein anderer.
Dies wurde auch am Sonntag Abend von Hilke Berger bestätigt und weiterhin haben die Diskussionen der letzten Tage gezeigt, dass sich diese Situation eigentlich noch verschärft hat.
- Die darstellenden Künste im öffentlichen Raum stellen die demokratischste aller Kunstformen dar.
Die Aufführungen laden ein, ohne Eintritt, wo jeder und jede kommen kann. Viele Hemmschwellen fallen weg, die beim Besuch eines Black Box Theaters aufkommen können.
- Die darstellenden Künste im öffentlichen Raum können öffentlichen Raum herstellen, wo es zuvor keinen gab oder noch nie gegeben hat.
Durch Handlungen der Akteur*innen und ihrer Körper wird der öffentliche Raum überhaupt erst lebendig.
- Die darstellenden Künste im öffentlichen Raum können Urbanität an Un-Orten oder Orten herstellen, wo sie nicht mehr existiert oder immer mehr verdrängt wird.
- Die darstellenden Künste im öffentlichen Raum können öffentliche Denkmuster hinterfragen, Fokussierungen ändern, Brechungen und Umdeutungen anstoßen und Gewissheiten mit den Mitteln der Sinnlichkeit, Energie, Humor und Vieldeutigkeit erschüttern und haben ein enormes Potenzial an Partizipation, Teilhabe und

Mitgestaltung auch nicht-künstlerischer Akteur*innen.

Auch, wenn das nicht immer heißt, dass jemand mitspielt: ohne Öffentlichkeit, Partizipation, Teilhabe und Akzeptanz können wir die Projekte im öffentlichen Raum gar nicht machen.

Auch einige Kritikpunkte haben die Beteiligten des Sonderprojekts zurückgemeldet. Oft fehlen Kenntnisse und Verständnis für die Besonderheiten dieser Kultursparte in den Kulturverwaltungen. Oft genug trauen Kulturämter ihren Bewohnern nicht viel Kunstverständnis zu und setzen leichtfertig Eventveranstaltungen und Stadtfeste an die Stelle von Kunst. Förderinstitutionen und Kulturverwaltungen haben die Pflicht, Risiken einzugehen. Wenn man die Auseinandersetzung mit den öffentlichen Orten haben will, dann muss man die Möglichkeit akzeptieren, dass man damit anecken kann. Stark kritisiert wird auch das fehlende Zusammenspiel von Bund, Ländern und Kommunen für diese Kunstsparte. Komplementäre Fördermodelle und finanzielle Grundausstattung sind für die Stärkung und Weiterentwicklung dieser Kunstsparte erforderlich.

Zwei konkrete Vorschläge gab es auch: längere Residenzen in Stadtteilen oder exemplarischen Orten und die Einrichtung von mehrjährigen Intendanzen des öffentlichen Raums, eingebettet in Strukturen von Stadt- und Landestheatern.

Der wichtigste kommunale Spitzenverband für den Bundesverband ist der deutsche Stdteetag mit seinem Kulturausschuss. Er empfiehlt in seinem aktuellen Papier, Kulturförderung als strategisches Element der Stadtpolitik und Stadtentwicklung zu verstehen. Darauf muss man die Kommunalpolitiker*innen festnageln. Kulturpolitik ist Stadtpolitik und Kultur ist ein Mittel, das Demokratie stärken kann. Und hier sprechen wir über eine ur-demokratische Kulturform.

Es empfiehlt sich, den aktuellen Koalitionsvertrag zu lesen, um zu wissen, was in Sachen Kultur geplant und in den politischen Gremien an Themen auf dem Tisch liegt. Der Bund will unter anderem künftig stärker mit Kommunen und Ländern zusammenzuarbeiten. Es wird auch abgehoben auf kulturelle Bildung, die ausdrückliche Förderung der freien Künste, sowie Kunst und Kultur im ländlichen Raum und die soziale Lage von Künstlerinnen und Künstlern. Das Thema ist nun endlich bei Kulturpolitiker*innen angekommen.

Es ist unerlässlich die Bekanntheit des Bundesverband Theater im öffentlichen Raum zu steigern. Daran können alle Mitglieder mitarbeiten, indem sie auftauchen, sich einbringen in künstlerische und kulturpolitische Debatten und die Fahne des Bundesverbands hochhalten, auch in der Vernetzung mit anderen regionalen und bundesweiten Verbänden. Das Buch soll der Türöffner sein zur kulturpolitischen Debatte, nicht nur für ein Nachfolgeprojekt, sondern für das Mitreden auf kulturpolitischer und künstlerischer Ebene. Es funktioniert nicht, einfach darauf zu warten, dass Politiker*innen auf die Idee kommen, für das Genre etwas zu bewirken, sondern alle Beteiligten müssen sich aktiv dafür einsetzen, Ideen entwickeln und Wege ebnen, denn die Konkurrenz um das zur Verfügung stehende Geld ist hart. Und ein letzter Hinweis: Wer an öffentlicher Förderung beteiligt werden will, muss sich unter anderem auch gesellschaftlich relevanten Themen zuwenden. Ansonsten wird es schwer, denn auch die Politiker*innen müssen ihre Entscheidungen rechtfertigen.

11:00 Uhr

Quo Vadis – What next?

Zusammenfassung der Tagung und Abschlussdiskussion Projekte für die Zukunft Forderungen und Ausblicke für Theater im öffentlichen Raum

Fazit Jana Korb

Wie Hilke Berger in ihrem Vortrag zur Eröffnung der Wintertagung gezeigt hatte, war der öffentliche Raum eigentlich schon immer in der Zerreißprobe und umkämpft. Das ist also kein Anlass zu einer apokalyptischen Stimmung. Der öffentlichen Raum wird uns nicht weggenommen, er gehörte uns sowie so noch nie. Gleichzeitig lohnt es sich, sich mit den Veränderungen des öffentlichen Raums zu befassen. Zum Teil verlagert er sich nach Drinnen, in geschlossene, analoge Räume, aber gleichzeitig auch in digitale und mediale Welten. Anderswo wird der Drauenraum privat. Verschiedene Positionen über die Hürden im öffentlichen Raum wurden diskutiert. Um es mit Jonas Zipf zu sagen: „Kulturpessimismus bringt uns nichts.“ Wenn beispielsweise das Publikum uns durch seine Smartphones betrachtet, ist es sinnlos, es deswegen für doof zu erklären. Das Publikum möchte uns so wahrnehmen und wir können damit einen produktiven und kreativen Umgang finden. Neben den ökonomisch bedingten Zerreißproben durch Kapitalisierung und Gentrifizierung, denen sich der öffentliche Raum ausgesetzt sieht, wurde auch das wahrgenommene Spannungsfeld auf politischer und gesellschaftlicher Ebene diskutiert. Als Beispiel seien hier an Kathrins Ausführungen zu Rastatt und seinem Festival erinnert. Wir Künstler*innen haben jedenfalls große Aufgabenfelder vor uns, viele Themen um den öffentlichen Raum zu bearbeiten, integrativ zu wirken, Kommunikation zu gestalten und sich trotzdem klar zu positionieren, um den und im öffentlichen Raum.

Auch die Gründung neuer Festivals ist keine Unmöglichkeit, auch wenn Stefan Behr gerne eine provokant pessimistische Haltung dazu einnimmt. Neue Festivals entstehen, wie in Freiburg und Kalbe. Die Nord nach West Tour ist ein tolles Beispiel für ein junges Festival, das sich sogar in der Nachwuchsförderung engagiert.

Es gibt also allen Grund, sich Hilke Bergers Optimismus anzuschließen und mit Zuversicht an die Aufgaben zu gehen, die wir nicht zuletzt in den vergangenen drei Tagen identifiziert haben und für die wir uns engagieren möchten. In diesem Sinne werden nun noch die Ergebnisse aus den drei Workshops präsentiert.

Magazin

Ein Magazin über Theater im öffentlichen Raum hat einerseits das Potenzial, die Vielfalt und Professionalität des Genres für Leute darzustellen, die sich nicht gut auskennen, denen vielleicht durch fehlende oder sogar falsche Information ein negatives Bild entstanden ist. Zusätzlich bietet die Darstellung von unterschiedlichen Arbeitsweisen auch jenen, die bereits in dem Feld arbeiten, Anregungen und Einblick, mit welchen Visionen und Mitteln andere Künstler*innen in welchen Arten von öffentlichem Raum agieren. Neben der journalistischen Qualität wird außerdem die professionelle und zeitgenössische Darstellungsweise wichtig sein. Rubriken und Themen wurden überlegt, die in dem Magazin Platz finden könnten. Es sollte

keine Eigenwerbung von Künstler*innen enthalten, damit es nicht Gefahr läuft, zu einem Knstlerkatalog zu werden. Eigenwerbung von Festivals ist jedoch denkbar. Leute in unserem Verband, die ausprobieren wollen, über das Genre zu schreiben, könnten hier eine Möglichkeit dazu bekommen. Eine große Aufgabe wird es sein, für die Publikation Geld einzuwerben, denn eine professionelle Umsetzung wird auch mit viel ehrenamtlichem Einsatz noch einiges kosten.

SMart

SMart ist eine Art Brokratietool, mit dem man unterschiedliche, für Künstler*innen oft anstrengende bürokratische Vorgänge zu fairen und realistischen Konditionen abgeben kann. Auch in komplizierten Fllen und ungewöhnlichen Konstellationen von Zusammenarbeit kann man organisatorische Hilfe erhalten. Dies funktioniert telefonisch oder vor Ort im Büro von SMart. Das System ist in sich schlüssig, logisch, fair und ideal für Alle, die mit dem bürokratisch organisatorischen Teil ihrer Arbeit manchmal an ihre Grenzen stoßen. In Belgien, Frankreich und anderen Ländern gibt es dieses Angebot schon seit Längerem. Die Kosten sind ein einmaliger Betrag von 50 Euro als Beitrag zur Genossenschaft und 7% Provision für die Projekte, die darüber abgewickelt werden.

Besonders interessant ist der Dienst für Leute, die zwischen KSK und nicht-KSK changieren, weil es die Möglichkeit gibt, Projekte dort einzuspeisen und daraus eine Anstellung zu machen.

SMart ist ein „Freiraumschaffer“.

Politische Forderungen

Beim ersten Teil des Workshops waren erfreulicherweise Vertreter*innen aus allen Profilen des Verbands – große und kleine Projekte, Veranstalter, Förderer etc. Zunächst wurde der Frage nachgegangen, was man sich eigentlich wünscht um danach eine Strategie zur Erreichung der Ziele zu entwickeln.

Die kulturpolitische Wunschliste der Runde beinhaltet unter anderem die Anerkennung als eigenständige Kunstform mit eigenständiger Förderung von 1 oder 2 Mio. Zuwendung jährlich; eine Geschäftsstelle mit anderthalb Stellen; einen Sonderfonds für Theater im öffentlichen Raum; Förderung für Festivals und andere Veranstaltungen; Residenzen z.B. im Hangar Detmold und Brllin; Fachleute für Theater im öffentlichen Raum in den Frdergremien; ein unabhängiges Kuratorium für Theater im öffentlichen Raum; strukturelle Förderung von Gruppen auf lange Sicht; Wiederaufnahmefrderung; Soziale Absicherung und Mindestlohn für Künstler*innen; eine Weiterentwicklung der KSK; Beauftragung an Stelle von Projektförderung; die Freigabe öffentlicher Plätze für künstlerische Nutzung; beschleunigte und vereinfachten Genehmigungsverfahren (wie im Koalitionsvertrag festgeschrieben); Ausnahmeregelungen für Abend- und Nacht-Veranstaltungen; die Finanzierung von Sicherheitsmaßnahmen als Aufgabe der öffentlichen Hand.

Zum letzten Punkt der Liste gab es die Information, dass per Gesetz diese Sicherheitsauflagen eigentlich nicht aus Knstlerbudgets finanziert werden dürfen.

In die mittelfristige Strategie des Verbands gehen die Überlegungen ein, welche Forderung an welche Ebene oder Institution gerichtet werden kann – Städtetag, Fonds, Kommunen, etc. Dies ist eine große strategische Überlegung. Weiterhin lässt sich der Koalitionsvertrag unter die Lupe nehmen und überlegen, an welchen Punkte man sich andocken kann. Ist die politische Stimmung günstig, aufs Große und Ganze zu gehen? Durch einen Sondertopf über den Fonds DAKU lassen sich in zwei Jahren ca. 500.000 Euro akquirieren. Unter Umständen wäre die Umsetzung einer eigenen Förderidee langfristig vielversprechender. Eine kleine Gruppe aus Angie, Günter, Düwi und Clair wird zunächst einen Antrag vorbereiten.

Ein Journalist vom Feuilleton des Darmstädter Echos, der am Vorabend vergleichsweise lange da war, wird unsere Forderungen wie folgt in seinen Bericht aufnehmen:

„Die beteiligten Künstlerinnen und Künstler, sowie die anwesenden Gäste aus der Kulturpolitik bei der Wintertagung des Bundesverbands Theater im öffentlichen Raum in Darmstadt zogen nach den vielfältigen Diskussionen eine positive Bilanz. Sie forderten spürbare Verbesserung der Arbeitsbedingungen der in dieser interdisziplinären und fragilen Kunstsparte tätigen, professionellen, freien Theater- und Tanzschaffende durch ein wirksameres Zusammenspiel von Kommunal-, Landes- und Bundespolitik. Deshalb setzt der Bundesverband Theater im öffentlichen Raum große Erwartungen in den Koalitionsvertrag der neuen Bundesregierung. In ihm kündigen die Regierungsparteien die Stärkung des kooperativen Kulturföderalismus, sowie eine moderne und ermöglichende Kulturpolitik an. Der Bund bekennt sich dazu, kulturelle Projekte von nationaler Bedeutung in allen Teilen Deutschlands maßgeblich zu unterstützen.“

Einen herzlicher Dank an alle Organisator*innen und Beteiligten. Und ein ausdrücklicher Dank an alle Anwesenden!

Referent*innen

Kathrin Bahr

M.A. in Germanistik, Romanistik und Kulturwissenschaft. Arbeitet als selbständige Publizistin: Pressearbeit, redaktionelle Textarbeit und Übersetzung. Sie betreibt gemeinsam mit Julia von Wild die Agentur zweifellos.net – Büro für kulturelle Dienstleistung und ist damit bundesweit als künstlerische Leitung und Produktionsleitung für verschiedene Festivals tätig, u.a. für das tte--tte Festival in Rastatt, das größte internationale Straßentheaterfestival in Deutschland. www.zweifellos.net

Rainer Bauer

Freier Schauspieler und Theatermacher, Darmstadt. Arbeitet und produziert unter dem Namen Theater Rainer Bauer. Tourt als Profibrokrat Herbert Faulhaber. Initiator und künstlerischer Leiter verschiedener Projekte u.a. Just for Fun Straßentheaterfestival Darmstadt, Forum Strassentheater, Asphalt Helden, Variet Extra, Vorstandsmitglied Freie Szene Darmstadt e.V. sowie im Bundesverband Theater im öffentlichen Raum, Lehrbeauftragter für Theater und ästhetische Bildung an der Evangelischen Hochschule Darmstadt, Mitglied bei Kreative Darmstadt. www.rainerbauer.info

Fanti Baum

lebt als freie Performanceknstlerin und Theoretikerin in Frankfurt am Main. Eigene Arbeiten im öffentlichen Raum zeigte sie zuletzt auf der Frankfurter Galopprennbahn "Land/Horses: »the feel of horses long before horses enter the scene« beim »implantieren«-Festival und mit der Performancegruppe Arty Chock "Money Talks - Im Schatten der Türme" im Frankfurter Stadtraum beim Lichter Filmfest und "pindorama. obra em progresso" im Frankfurter Palmengarten im Programm des MMK Frankfurt. Als Dramaturgin arbeitete sie u.a. für das Theater Winkelwiese in Zürich, für das Ausstellungs- und Performance-Projekt „Demonstrationen. Vom Werden normativer Ordnungen“ im Frankfurter Kunstverein, für die Produktion „Josefine“ im Fonds experimentelles Musiktheater NRW und in Zusammenarbeit mit Claudia Bosse am Tanzquartier Wien. Am Thalia Theater Halle erhielt sie das künstlerische Projektstipendium FORMAT und reiste mit einem Stipendium vom Goethe-Institut nach Nordafrika. Lehraufträge an der Universität der Künste Berlin, der Goethe-Universität Frankfurt und der Ruhr-Universität Bochum. Aktuell leitet sie zusammen mit Olivia Ebert das Favoriten Festival 2018, welches im September in Dortmund stattfindet. 2019 ist sie Stipendiatin der Akademie Schloss Solitude.

Hilke Marit Berger

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Kulturtheorie und Kulturelle Praxis im Studiengang Kultur der Metropole an der HafenCity Universität Hamburg. Mit ihrer Doktorarbeit "Handlung statt Verhandlung. Kunst als gemeinsame Stadtgestaltung" war sie Mitglied des Graduiertenkollegs "Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste". Sie war für verschiedene Festivals und interdisziplinäre Kunstprojekte tätig.

Holger Bergmann

war Gründungsmitglied und von 2002 bis 2014 künstlerischer Leiter des Ringlokschuppens Ruhr in Mülheim, der für zeitgenössische darstellende Kunst und urbane, partizipatorische Projekte bekannt wurde. Er entwickelte als künstlerischer Leiter für die Ruhrtriennale von 2002 bis 2004 die Theaterreihe Raum.Pfad. Ab 2005 war er Mentor für Interkultur zur Kulturhauptstadtbewerbung RUHR.2010. Seit 2015 war er Kurator für Urbane Künste Ruhr und künstlerischer Leiter des Theaterfestivals Favoriten 2016. Seit 2016 ist er Geschäftsführer des Fonds Darstellende Künste.

Norbert Busschers

Gründer, künstlerischer und logistischer Inspirator von Theater Gajes (seit 1993). Theater Gajes macht Vorstellungen auf Stelzen - mitten im Publikum. Auf diese Weise spielen die Künstler*innen sozusagen schwebend über den Köpfen der Zuschauer*innen. Diese sind so von der Geschichte und ihren Darsteller*innen umringt. Von allen Seiten bahnen sich neue Entwicklungen und Überraschungen an. Die herkömmliche Trennung zwischen Bühnen und Publikum ist aufgehoben. Außerdem ist er Veranstalter von Festival Oeverloos in Deventer (2017) und in Kalbe an der Milde (2018).
www.theatergajes.nl

Iris Daßler

ist zusammen mit Rainer Bauer die künstlerische Leitung, Organisationsleitung des Just for Fun Straßentheaterfestival Darmstadt sowie des Variet Extra. Außerdem macht sie Theatermanagement und Organisationsleitung des Theater Moller Haus in Darmstadt. Sie ist Lehrbeauftragte mit dem Schwerpunkt Kulturpdagogik an der Evangelischen Hochschule Darmstadt. Außerdem ist sie systemische Beraterin und Laufbahnberaterin, und berät Künstler*innen bei unterschiedlichsten Fragestellungen.
www.irisdassler.de

Ole Frahm

ist freier Autor und Mitglied der Künstlergruppe LIGNA. Er hat zur Ästhetik der Comics und zur Theorie des Radios veröffentlicht. Die Gruppe LIGNA existiert seit 1997. In Shows, performativen Interventionen und Installationen erforschen sie die Handlungsmöglichkeiten sich zerstreut und temporär assoziierender Kollektive. Bevorzugter Ort der Interventionen ist der zunehmend kontrollierte öffentliche Raum. Ihre Arbeiten wurden mehrfach mit internationalen Preisen ausgezeichnet, unter anderem 2017 mit dem Tabori Preis.

Luise Gerlach

Mit unterschiedlichen Gruppen, vor allem "PasParTouT" spielte sie von 2006-2018 im öffentlichen Raum. Ab 2015 war sie zusätzlich Ensemblemitglied der Gruppe "Die Gehrgnger".

Nach Ihrem Abschluss des Bachelors "Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis" in Hildesheim ging sie nach Frankfurt/Main, wo sie derzeit am Künstlerhaus Mousonturm als Assistenz der Geschäftsführung arbeitet. Ihre Arbeit konzentriert sich vor allem auf die Bereiche Theater im öffentlichen Raum und Kulturmanagement.

Shiva Grings

tourt seit 1998 als Künstler durch die Welt. Seine Shows stellen eine waghalsige Gratwanderung irgendwo zwischen Improvisation und frecher Comedy dar. Es sind umfassende Performances, die alles und jeden im Umkreis mit einbeziehen. Auf diese Weise bestätigt Shiva Grings das, was Shakespeare schon immer gesagt hat: „Die ganze Welt ist eine Bühne“.

www.shivagrings.com

Angie Hiesl

Seit den 1980er Jahre als Regisseurin, Choreografin, Performance- und Installations-Künstlerin tätig. Seit 1997 arbeitet sie mit Roland Kaiser zusammen. Ihre ortsspezifischen, bildnerischen und performativen Interventionen verwandeln kunstfremde, urbane Orte temporär in Kunsträume. Ihre ästhetischen Ausdrucksformen verstehen sie als sinnliche Provokationen und Einladung an Publikum und Passant*innen, einen neuen Blick auf vertraut Geglubtes zu werfen. Sie zeigen ihre Arbeiten weltweit.

Seit den 1980er Jahren vermittelt sie ihren künstlerischen Arbeitsansatz international an Akademien und Hochschulen, in Seminaren und Lectures.

www.angiehiesl-rolandkaiser.com

Clair Howells

ist Schauspielerin, Gründungsmitglied und Ko-Direktorin von Theater Titanick mit Sitz in Münster und Leipzig. Die in Melbourne geborene Künstlerin lebt seit über dreißig Jahren in Europa und reist seit 1990 mit Produktionen des Theater Titanick weltweit auf Tour. Sie übernimmt Lehraufträge und Seminare und ist Kuratorin des Theaterfestivals FLURSTÜCKE in Münster. Howells gehörte 2006 zu den Begründer*innen des Bundesverbands Theater im öffentlichen Raum und ist seit 2012 Erste Vorsitzende. Sie ist Mitbegründerin der IFAPS (International Federation for Arts in Public Spaces) und seit 2015 deren Präsidentin.

www.titanick.de

Günter Jeschonnek

war als Theaterregisseur, Schauspieldozent und Fernsehredakteur tätig. Ab 1988 beriet er den Fonds Darstellende Künste, dessen Geschäftsführer er von 2002 bis 2015 war. Zur Arbeit freier professioneller Theater- und Tanzschaffender und ihren Förderstrukturen gab er u.a. zwei Bücher heraus. Er wirkt heute als Kulturmanager, Kurator und Autor.

Gabriele Koch

Studium der Kulturwissenschaften, Germanistik (Universität Bremen und Vrije Universiteit Amsterdam), sowie Niederlandistik (Karl-von-Ossietzky Universität Oldenburg). Sie ist Gründerin und Geschäftsführerin von SMartDE, einem Netzwerk für Kreative in Bremen und Berlin, Mitglied der Geschäftsführung im theaterkontor und der Schaulust in Bremen, sowie Intendantin des Internationalen Festivals der Straenknste LA STRADA in Bremen. Sie leistet Verbandsarbeit für den Bundesverband Theater im öffentlichen Raum, ist in Projektentwicklung und -management für Kultureinrichtungen und als Moderatorin auf Festivals und im Radio tätig.

Jana Korb

ist Kulturwissenschaftlerin (FU/HU Berlin), Knsterin (HdK Berlin) und Artistin und produziert artistisches Theater und narrativen Zirkus. Diskursiv und dramaturgisch ist sie auf der Suche nach dem Zirkus als künstlerischem Medium, nach dem Zirkus der Zukunft. Sie ist künstlerische Leiterin der Luftartistik Festspiele Berlin und im Vorstand des Bundesverband Theater im öffentlichen Raum, Mit-Begründerin des Vereins zur Überwindung der Schwerkraft und des RAW-Geländes (Berlin), sowie aktives Mitglied im Magdalena Project (Network of Women in Contemporary Theatre).

Sie lebt und produziert als Teil des Kollektivs korb+stiefel in Berlin Lichtenberg.
www.luftartistin.de

Jochen Partsch

von der Partei Bündnis 90/Die Grünen und seit 2011 Oberbürgermeister der Wissenschaftsstadt Darmstadt. Von 2006 bis 2011 war er Sozialdezernent in Darmstadt. Bei der Oberbrgermeisterstichwahl am 10. April 2011 setzte er sich gegen Amtsinhaber Walter Hoffmann (SPD) durch. Er ist somit der erste grüne Oberbürgermeister einer Großstadt in Hessen.

Nicole Ruppert

ist studierte Literaturwissenschaftlerin und seit 25 Jahren als selbständige Kulturmanagerin tätig. Sie betreibt eine Veranstaltungs- und Künstleragentur (www.kulturbuero.info), deren inhaltlichen Schwerpunkt das „Theater im öffentlichen Raum“ bildet. Als künstlerische Leitung verantwortet sie u.a. das Programm des „Internationalen Straßentheater Festival Holzminden“ sowie der „Neuhardenbergnacht“. Sie gehört mit zu den Initiator*innen und Gründer*innen des „Bundesverband Theater im öffentlichen Raum e.V.“. Sie wirkte sechs Jahre im Vorstand des Verbands aktiv mit.

Nicole Ruppert war Kuratoriumsmitglied des Fonds Darstellende Künste und an den Entscheidungen zum Sonderprojekt „Un-Orte“ beteiligt. Unter dem Label „creative career“ (www.creative-career.de) bietet sie Coaching und Training für kreative Köpfe und Seminare zum Thema „Akquise leicht gemacht“ an.

Jonas Zipf

Als freier Dramaturg, Autor und Regisseur arbeitete er für freie Produktionen (u.a.: Thtre Alfortville Paris, kampnagel Hamburg, tacheles Berlin, Schauspielhaus Zürich). Im Rahmen der freien Gruppe O-Team inszenierte er verschiedene ortsbezogene Theaterprojekte: Hermann-Schlachten (2007), Treffpunkt Golgatha (2008), Blaupause (2009) oder Kirsch-Gärten (2009). Er war Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, der Gabriele-Oehmisch-Stiftung und der Akademie Musiktheater Heute. Von 2011 bis 2013 war er leitender Dramaturg am Theaterhaus Jena. Im Herbst 2014 kuratierte er das dritte Rodeo-Festival der Stadt München und wurde dann Schauspielregisseur am Staatstheater Darmstadt. Seit 2016 Werkleiter von JenaKultur.

Organisation und Konzeption der Tagung: Rainer Bauer, Iris Daßler, Angie Hiesl, Clair Howells, Jana Korb

Dokumentation: Luise Gerlach

Anhang: Literaturliste zu Hilke Bergers Vortrag „Vom Objekt zum Subjekt der Handlung - Der öffentliche Raum und die Rolle der Kunst“

- Babias, Marius (Hrsg.): Die Kunst des öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum. Dresden 1998.
- Bahrt, Hans: Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Sttebau. Reinbek bei Hamburg 1961.
- Benke, Carsten (2004): „Geschichte des öffentlichen Raums. Ein Tagungsbericht“. In: Die alte Stadt, 31. Jahrgang.
- Berger, Hilke Marit/Wilder, Kathrin (2018): Zum Prinzip des öffentlichen Raums. Beitrag Dossier „Stadt“, Bundeszentrale für Politische Bildung (im Erscheinen).
- Berger, Hilke Marit (2017a): Handlung statt Verhandlung. Kunst als gemeinsam Stadtgestaltung. Berlin.
- Berger, Hilke Marit/Gesa Ziemer (Hrsg.) (2017b): New Stakeholders of Urban Change. A Question of Culture and Attitude? Berlin.
- Berger, Hilke Marit (2017c): „Bewegung im Korsett der Erfüllungsansprüche. Ein Plädoyer für mehr Risikokapital“. In: Jeschonnek, Günter (Hrsg.): Darstellende Künste im öffentlichen Raum. Berlin.
- Berger, Hilke (2016): „Jenseits der Creative City“. In: drive Zeitschrift für Stadtforschung, Nr. 65. Wien.
- Berger, Hilke/Weber, Vanessa (2016): „Zirkularität der Kunst. Künstlerische Praxis als Überschreibung des städtischen Raumes“. In: Kauppert, Michael et al. (Hrsg.): sthetische Praxis, Berlin.
- Berger, Hilke (2016): „Zurück in die Zukunft. ber eine neue Kunst des Handelns an alten Schnittstellen“. <http://www.kongress2015.freie-theater.de/dokumente-und-archiv/dokumente-und-archiv/>
- Berger, Hilke (2014): „Eintopf und Konsens. Urbane künstlerische Beteiligungsprojekte und die Kunst des sozialen Austauschs“. In: Buri, Regula et al. (Hrsg.): Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste, Bielefeld.
- Berger, Hilke (2014): „In den Ausguck! ber die Bedeutung künstlerischer Perspektiven im urbanen Kontext“. Ateliers für die Kunst Hamburg.
http://www.afdk.de/files/uploads/Hilke.Berger_freiraeume.pdf
- Bernhardt, Christoph/Fehl, Gerhard/Kuhn, Gerd/von Petz, Ursula (2005): „ffentlicher Raum und städtische Öffentlichkeit: Eine Einführung in ihre planungsgeschichtliche Betrachtung.“ In: Geschichte der Planung des öffentlichen Raums. Dortmund.
- Brendgens, Guido: „Vom Verlust des öffentlichen Raumes. Simulierte Öffentlichkeit in Zeiten des Neoliberalismus.“ In: Utopie kreativ 182/2005, S. 1088–1097. Delgado, Manuel: El animal pblico. Hacia una antropologa de los espacios urbanos. Barcelona 1999.
- Delgado, Manuel: El espacio pblico como ideologa. Madrid 2011.
- Eick, Volker / Jens Sambale / Eric Töpfer (Hrsg.): Kontrollierte Urbanität. Zur Neoliberalisierung städtischer Sicherheitspolitik. Bielefeld 2007.
- Feldtkeller, Andreas: Die zweckentfremdete Stadt: Wider die Zerstörung des öffentlichen Raums. Frankfurt am Main, 1994.
- Fraser, Nancy: „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“. In: Craig Calhoun (Hrsg.): Habermas and the Public Sphere. Cambridge 1999, S. 109–142.

- Grasskamp, Walter (1997): „Kunst und Stadt“. In: Bußmann, Klaus/König, Kasper/Matzner, Florian (Hrsg.): Skulptur. Projekte In Münster 1997. Ostfildern-Ruit. Hfele, Joachim / Sack, Fritz / Eick, Volker / Hillen, Hergen (Hrsg.): Sicherheit und Kriminalprventionen in urbanen Räumen. Wiesbaden 2016.
- Häußermann, Hartmut / Siebel, Walter: Neue Urbanität. Frankfurt am Main 1987.
- Hildebrandt, Paula Marie: „Urbane Kunst“. In: Eckardt, Frank (Hrsg.): Handbuch Stadtsoziologie. Wiesbaden 2012, S. 723–744.
- Huffs Schmid, Anne: „Recht auf Urbanität“. In: Peripherie Nr. 141, „Konfliktfeld Stadt“, März 2016, S. 118–122.
- Klamt, Martin (2012): „ffentliche Räume“. In: Eckardt, Frank (Hrsg.): Handbuch Stadtsoziologie. Wiesbaden. S. 775-804.
- Kwon, Miwon: „Public Art und städtische Identitäten“. In: Mller, Christian Philipp (Hrsg.): Kunst auf Schritt und Tritt. Hamburg 1997, S. 94-109.
- Lefebvre, Henri: The Production of Space. Cambridge 1995 (frz. 1974).
- Liinamaa, Saara: „Contemporary Art`s Urban Question and Practices of Experimentation“. In: Third Text 2014, 28 (6), S. 529–544.
- Papadopoulos, Dimitris / Tsianos, Vassilis / Tsomou, Margarita: „Athens: Metropolitan Blockade – Real Democracy“. 2012. ber: <http://eipcp.net/transversal/1011/ptt/en/print> (Letzter Zugriff 30.03.17).
- Marchart, Oliver: „Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie“. 1998. ber: http://www.eipcp.net/diskurs/d07/text/marchart_public_de.html (Letzter Zugriff 30.03.17).
- Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf: Publicum. Theorien der Öffentlichkeit. Wien 2005.
- Reicher, Christa/Kemme, Thomas / RHA (Hrsg.): Der öffentliche Raum. Berlin 2009.
- Rollig, Eva: „Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren. In: Babias, Marius/Knneke, Achim (Hrsg.): Die Kunst des öffentlichen. Dresden 1998, S. 12-27.
- Sailer, Kerstin: Raum beißt nicht! Neue Perspektiven zur Sicherheit von Frauen im öffentlichen Raum. Frankfurt am Main 2004.
- Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt am Main 1986.
- Sennett, Richard: Civitas. Frankfurt am Main 1995.
- Sheik, Simon (2005): „Anstelle der Öffentlichkeit? Oder: die Welt in Fragmenten.“ In: Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hrsg.): PUBLICUM Theorien der Öffentlichkeit. Wien. S. 80-88.
- Siebel, Walter: Die europäische Stadt. Frankfurt am Main 2004.
- Siebel, Walter: „Vom Wandel des öffentlichen Raumes“. In: Wehrheim, Jan (Hrsg.): Shopping Malls. Interdisziplinäre Betrachtungen eines neuen Raumtyps. Berlin 2006, S. 77-94.
- Siebel, Walter / Wehrheim, Jan: „Öffentlichkeit und Privatheit in der überwachten Stadt.“ In: DISP 153, 2003, S. 4–12.
- Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“. Dresden 1903. ber <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1903/grossstaedte.htm> (letzter Zugriff 03.05.17).
- Warner, Michael: Publics and Counterpublics. Cambridge 2002.
- Wildner, Kathrin: „La Plaza: ffentlicher Raum als Verhandlungsraum“. 2003. ber www.republicart.net/disc/realpublicspaces/wildner01_de.htm (Letzter Zugriff: 30.03.17).
- Ziemer, Gesa (2013): Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität. Bielefeld.