

Architektonik des Temporären

Szenografische Anordnungen und Potentiale gemeinschaftsstiftender Strategien in Festivalarchitekturen

Verena Elisabeth Eitel

Theaterfestivals sind in ihrer Organisation und Wahrnehmung auf Temporalität ausgelegt, sie generieren im Verhältnis zum verstetigten kulturellen Angebot – trotz ihrer ausdifferenzierten Vielfalt und ihrer wachsenden Zahl – einen Ausnahmezustand hinsichtlich einer hohen Konzentration von Ressourcen, Kapazitäten und Potentialen, die für einen begrenzten Zeitraum aufeinandertreffen.

Festivals entspinnen Netzwerke von (Spiel-)Orten – innerhalb eines Gebäudes, auf einem Gelände, innerhalb einer Stadt oder, wie z.B. bei der Ruhrtriennale, sogar zwischen mehreren Städten. Zumeist eine Mischung aus genuinen Theater-Spielorten und Nicht-Spielorten, kommen auch Orte bzw. Räume hinzu, die erst entstehen, wenn und indem sie bespielt werden. Getragen von der Entwicklung, Raum als Produkt sozialer Interaktion zu betrachten,¹ und einem Szenografiebegriff, der sich in Richtung raumorganisierender und begegnungsstiftender Strategien »erweitert«, sollen hier architektonische Gefüge im Zentrum stehen, die das Außen, das Öffentliche einbinden, und weniger als funktionale Voraussetzung, denn vielmehr als prozessualer und gestaltender Teil eines Ereignisses agieren.

»A significant amount of the work that is discussed in terms of expanded or extended scenography is concerned with the ways that scenography organizes spaces so that intersubjective or empathetic encounters and, potentially, some re-imagining of existing social structures might take place. In expanded scenog-

1 Zur weitreichenden Bedeutung des »spatial turn«, auf den hier Bezug genommen wird, für die Betrachtung von Festivalstrukturen u.a. im Hinblick auf die Vielfalt ihrer sozialräumlichen Dimensionen vgl. den Beitrag von Nicola Scherer in diesem Band.

raphy, urban space is often re-conceived through the way in which spectators or participants are enabled to see familiar environments in fresh ways.«²

Temporär, mobil, flexibel, improvisiert, provisorisch, reversibel und nachhaltig sind Eigenschaften und zugleich Bedingung, die die sogenannte mobile, temporäre Architektur auszeichnen, deren Variationen sich in den szenografischen Anordnungen oder architektonischen Gefügen der Festivals finden lassen. Mit diesen Begriffen können die verschiedenen beteiligten Akteur*innen und verteilten (Handlungs-)Prozesse noch besser in den Blick gerückt werden. »But the agentic capacity of materials and structures in or as performance is coming to be recognized especially as that is understood and harnessed by expanded scenography.«³

In der Einleitung seines Bandes »Mobile Architektur« merkt Robert Kronenburg an, dass, obwohl mobile Formen in allen Aktivitätsbereichen des Menschen vorkommen, diese innerhalb der Bauindustrie vor allem mit Standardprodukten wie Containern oder Bauhütten in Verbindung gebracht werden.⁴ Interessant ist, dass Szenograf*innen standardisierte Baueinheiten wie gerade den Container häufig und variantenreich für mobile und temporäre Arbeiten entdeckt haben.⁵ Kronenburg spricht dem Auf- oder Abbauprozess mobiler Architektur auf Zeit einen eigenständigen Ereignischarakter zu: es »[...] wird außerdem ein Gefühl der Erregung hinzugefügt, das mit Großereignissen und Aufführungen assoziiert wird.«⁶ Zudem schreibt Kronenburg der mobilen Architektur die Eigenschaft eines Experimentier- und Innovationsfeldes für die Einbindung und Erforschung neuer Technologien und Materialien zu.

»Obwohl das Erscheinungsbild dieser Gebäude sich nicht einem bestimmten visuellen Muster zuordnen lässt, haben die meisten Entwürfe doch eines gemeinsam: Sie scheinen etwas Neuartiges zu repräsentieren. Dies liegt darin begrün-

2 McKinney, Joslin/Palmer, Scott: »Introducing ›Expanded‹ Scenography«, in: dies. (Hg.): *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*, London/New York: Bloomsbury 2017, S. 1 – 19, hier S. 8.

3 Ebd. S. 12.

4 Vgl. Kronenburg, Robert: *Mobile Architektur. Entwurf und Technologie*, Basel/Boston/Berlin: de Gruyter 2008, S. 9.

5 Ein prominentes Beispiel sind die Arbeiten des ehemaligen Volksbühnen-Szenografen Bert Neumann, wie z.B. »Rollende Road Schau«. Vgl. hierzu u.a. Wiens, Birgit: *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Paderborn: Fink Verlag 2014; Eitel, Verena Elisabet: »Theater in Bewegung. Eine Befragung des ›Architektonischen‹ anhand mobiler und temporärer Aufführungsanordnungen«, in: *Bewegliche Architekturen – Architektur und Bewegung — MAP #10 2019*. Online abzurufen unter: www.performap.de/map10/mobilitaet/theater-in-bewegung (zuletzt aufgerufen am 25.05.2021).

6 R. Kronenburg: *Mobile Architektur*, S. 10f.

det, dass die Architekten und Designer verständlicherweise leichte und solide Materialien wählen, die sich den Anforderungen von Transport und Demontierbarkeit optimal anpassen.«⁷

Der implizierte Aufführungscharakter ebenso wie die forschungs- und modellhaften Ansätze auf materialer wie auf übertragener Ebene sind zentrale Aspekte für die Betrachtung von Festivalarchitekturen.

Aus der Perspektive der Theaterlandschaft sollten die durch Festivals forcierten fluiden Strukturen vor dem Hintergrund einer ohnehin seit vielen Jahren zu beobachtenden Dynamisierung der Idee traditioneller Theaterarchitektur, Aufführungsanordnungen und institutioneller Organisation gesehen werden. Dazu gehört auch das Bewusstsein über die Historie der Freien Szene, in der Hinsicht, dass diese in ihrer heutigen institutionalisierten Form aus einer mobilen, flexiblen Aufführungs- und Organisationsstruktur hervorgegangen ist.⁸

Insbesondere die Stadt als Spielort wirft die Frage auf, welche Formen temporärer Architektur neue Wahrnehmungsräume entstehen lassen können, und wie sie das tun. Denn in der Begegnung, in der Interaktion mit Stadt, werden deren räumliche und architektonische Konditionen selbst sicht- und reflektierbar. In der temporären Interaktion von Festivals mit der Stadt können durch das Aufeinandertreffen beider Architekturen bzw. architektonischer Anordnungen produktive Schwellensituationen entstehen. »Thresholds are spaces of discontinuity, and, at the same time, connecting spaces and spaces of communication«⁹, so die Architektin Sophie Wolfrum. In ihrem Text »Still Here while Being There – About Boundaries and Thresholds« geht sie auf sichtbare und nicht sichtbare Grenzen (boundaries) in der Organisation und Wahrnehmung der Stadt ein und stellt ihnen die Schwelle als situativen und verbindenden Moment gegenüber. Vom Absperrband bis zur Berliner Mauer zählen auch sämtliche Gebäudearchitekturen zu den sichtbaren Grenzen. »This is the visible world of boundaries, markings in space that are constructed to deny or limit access in the service of a regulated exclusivity: walls, fences, hedges, signs, posts, barriers, doors and gates, front gardens, legal separation distances, infrastructure corridors.«¹⁰ Neben dem Trennenden sieht Wolfrum in der Schwelle als alternative Betrachtung der Grenze einen produktiven Moment des Übergangs.

7 Ebd. S. 13.

8 Diese Aspekte finden sich ausführlicher betrachtet in: Eitel, Verena Elisabeth: Theater in Bewegung. Eine Befragung des »Architektonischen«. Zudem wurden zwei der hier im Text folgenden Beispiele bereits in diesem Text beschrieben.

9 Wolfrum, Sophie: »Still Here while Being There – About Boundaries and Thresholds«, in: Sophie Wolfrum et al. (Hg.): Porous City – From Metaphor to Urban Agenda, Basel/Berlin/Boston: de Gruyter 2018, S. 60–63, hier S. 62.

10 Ebd. S. 60.

»Thresholds make bearable the presence of borders, and, moreover, assign to them a positive connotation through architecturally defining a space that belongs to two spheres simultaneously. The door to the house acts as the threshold to the city – passing through the door means to be, for a brief moment, still inside the house while breathing the air of the city. [...] This typology of ambivalence lends itself easily to other scales in the city.«¹¹

Übertragen auf Festival und Stadt entstehen hier Schwellensituationen, in denen die Festivalbesucher*innen sich gleichzeitig in beiden Sphären befinden und eintauchen können. In dieser ambivalenten Situation kann sich ein neuer Erfahrungsraum von, so Wolfrum, konstituierender Wirkung eröffnen. »At the same time, we are within a space in its own right: we are neither still here, nor are we there yet. Situations of this kind have a performative power.«¹²

Auf welchen Ebenen Festivalarchitekturen Wirksamkeit entfalten können, soll exemplarisch an vier skizzierten Perspektiven – Einzelprojekte oder Gesamtkonzepte – aufgezeigt werden. Gerade auch das Festivalzentrum als zentraler, jedoch aus architektonischer Perspektive selten für sich betrachteter Ort im Gefüge Festival gehört hierzu.¹³ Der Fokus der Beobachtungen liegt auf verschiedenen Facetten der Wahrnehmung von Architektur im Sinne einer Aufführung, der Entwicklung und Erprobung alternativer Entwurfs-, Material- und Baupraktiken sowie der Konzeption temporärer Kommunikations- und Begegnungsräume. Inwiefern Festivalarchitekturen in dieser Hinsicht Modellcharakter für übergreifende gemeinschaftsbildende Strategien haben können, ist eine zentrale Frage, die sich auch am exklusiven Rahmen Festival und dessen ausgenommener Publikumsadressierung messen lassen muss.

Wenn Brachen zu Bühnen werden – »Die Große Weltausstellung« von HAU und raumlaborberlin auf dem Tempelhofer Feld Berlin

2012 verabschiedete sich Matthias Lilienthal nach neun Jahren als künstlerischer Leiter am Produktionshaus HAU Berlin mit einem Groß-Projekt, das jenseits der hauseigenen Spielorte Teile des Tempelhofer Felds bespielte: »The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung 2012«.

11 Ebd. S. 62.

12 Ebd. S. 62.

13 Es ist zu beobachten, dass immer mehr Festivalzentren als eigenständige Projekte auftreten und häufig von namhaften Büros (umschichten, raumlaborberlin etc.) entworfen werden. Auch hier der Verweis auf Nicola Scherers Beitrag in diesem Band, der weitere Aspekte von Festivalzentren wie ihre Verortung im Stadtraum etc. in den Blick nimmt.

Abb. 1: Das Festivalzentrum von *The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung*, gestaltet von umschichten



© umschichten.

Sicherlich war die Wahl des Ortes kein Zufall, ist das Tempelhofer Feld doch nicht nur eine der letzten innerstädtischen Brachen in Berlin, ebenso ist seine zukünftige Nutzung – auch unter Beachtung seiner historischen Vergangenheit – seit Jahren ein immer wieder kontrovers diskutiertes Thema.

Sich in der städtischen Öffentlichkeit unwegsame, dafür umso markantere Spielorte zu erschließen, war bezeichnend für die Leitungszeit Lilienthals und erfuhr in der Zusammenarbeit mit raumlaborberlin einen würdigen Abschluss.¹⁴ Das Architekt*innen-Netzwerk raumlaborberlin gehört zu den Protagonist*innen, wenn es um die Schnittstellen von Architektur und darstellender Kunst geht; mit

14 Vgl. hierzu den damaligen HAU-Dramaturgen Christoph Gürk im Gespräch über »Die Große Weltausstellung«: »Seit den neunziger Jahren hat das Thema Stadtentwicklung besonders in Berlin viele Leute beschäftigt und eine ganze Projektkultur auf den Weg gebracht. Das HAU und auch raumlabor sind Teil dieser Entwicklung.« Foerster-Baldenius, Benjamin et al.: »Better City, Better Life«, in: Kirsten Hehmeyer/Matthias Pees (Hg.): Import Export. Arbeitsbuch zum HAU Berlin, Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 158-165, hier S. 159.

seinen künstlerischen Projekten im Stadtraum greift es stets aktuelle Diskurse auf.

»Die Große Weltausstellung« installierte auf dem weitläufigen Areal des ehemaligen Flughafengeländes einen Ausstellungsparcours mit 15 verstreuten Pavillons. Ironisch nahm sie Bezug auf die Tradition der Weltausstellungen und Expos, die seit mehr als 160 Jahren an weltweit wechselnden Schauplätzen ausgerichtet werden: anstelle repräsentativer Selbstdarstellung von Nationalstaaten waren 15 Architekt*innen, Theatermacher*innen, Performer*innen und bildende Künstler*innen¹⁵ eingeladen, einen subjektiv künstlerischen Standpunkt zu inszenieren. Jeder Pavillon hatte ein individuelles Erscheinungsbild, denn es wurde auf bereits vorhandenes Material und Bestandsbauten des ehemaligen Flughafens Tempelhof – unter anderem einen Hundezwinger und einen Bunker – sowie auf ausgediente Module eines ein Jahr zuvor stattgefundenen Festivals zurückgegriffen.¹⁶

Fast alle 15 Teilnehmer*innen waren – im Verlauf seines damals neunjährigen Bestehens – auf eine Weise Teil des Umfeldes des HAU gewesen und die individuellen Arbeitsweisen und ästhetischen Handschriften fanden sich auch in den Pavillon-Arbeiten wieder. Einzelne Arbeiten beschäftigten sich mit konkreten Themen aus dem historischen oder diskursiven Kosmos des Tempelhofer Feldes, andere bezogen sich auf das Format der Weltausstellung.¹⁷ Hans-Werner Kroesinger, der für seine dokumentarischen Theaterstücke bekannt ist, griff die militärische Vergangenheit des Ortes während der letzten Jahrhunderte auf und gestaltete aus Nachrichtenfragmenten der Militärgeschichte eine Soundinstallation. Für Dries Verhoevens Beitrag »Fare thee well!« kletterten die Besucher*innen im Süden des Geländes auf einen Aussichtsturm, um mit einem Fernglas eine mit bloßem Auge kaum wahrzunehmende Leuchtschrift auf dem Flughafengebäude lesen zu können. Die Weitläufigkeit des Geländes empfahl eine Erkundung mit dem Fahrrad,

15 Diese waren: andcompany&Co., Dellbrügge & de Moll, Willem de Rooij, Harun Farocki, Lukas Feireiss, Erik Göngrich, Institut für Raumexperimente, Hans-Werner Kroesinger, machina eX, Rabih Mroué, Toshiki Okada, Tracey Rose, Dries Verhoeven, Tamer Yiğit und Branka Prlić.

16 »Die Architektur der 15 Pavillons versteht sich als Beitrag zu einer Diskussion um den sinnvollen Umgang mit Ressourcen. Bei einem Drittel der Ausstellungsräume handelt es sich um Überformungen von Bauten, die zum Bestand des ehemaligen Flugfeldes gehören. Weitere Gebäude werden aus Modulen errichtet, die im Sommer 2011 beim Festival »Über Lebenskunst« im Haus der Kulturen der Welt zum Einsatz kamen. Bei lediglich drei Pavillons, und auch das nur bedingt, handelt es sich um Neubauten.« raumlaborberlin, online abzurufen unter: <http://raumlabor.net/die-grosse-weltausstellung> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021). Das Festival fand 2011 im Rahmen des zweijährigen Initiativprojekts zur Verbindung von Nachhaltigkeit und Kultur »Über Lebenskunst« am HKW Berlin statt. Online abzurufen unter: http://www.hkw.de/de/programm/projekte/projekt_41281.php (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

17 Vgl. hierzu im Besonderen die Arbeit »Pavillon der Weltausstellungen« von Erik Göngrich. raumlaborberlin. Online abzurufen unter: <http://raumlabor.net/die-grosse-weltausstellung/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

um die enormen Strecken von einem Pavillon zum nächsten zurückzulegen. Ein Lageplan verzeichnete die Pavillons, machte aber keinerlei Vorgabe für einen Ausstellungsrundgang.

Ausstellungspavillons zählen verbreitet zu den temporären Architekturen, häufig zeichnet sie jedoch eine einheitliche äußere Erscheinungsform aus, anders die »Weltausstellungs«-Pavillons, deren Gestaltung der künstlerischen Idee folgte. Ob von Akteur*innen bespielt oder von Besucher*innen begangen, waren sie Teil der Aufführungs- oder Ausstellungsanordnungen, bzw. gestalteten diese aktiv mit und konnten damit verschiedene Adressierungsformen an ein Publikum aufrufen.

Rabih Mroués Pavillon-Installation »Double Shooting«, ein Reenactment eines Videoclips, bestand aus 72 Plakatwänden mit vergrößerten Standbildern und wurde für die Betrachter*innen erst gehend entlang eines 45 Meter langen Tunnels sichtbar. Bei der Game-Inszenierung von Machina eX wurde man zum aktiven Mitspieler, oder konnte an Lukas Feireiss' »Institut für Imaginäre Inseln« gemeinsam mit dem Künstler aus Holzklötzen eine Stadt der Zukunft bauen. Die Videokünstlerin und Performerin Tracy Rose inszenierte eine sich über die gesamte Laufzeit des Projektes erstreckende Seifenoper. Die überdimensionierte Nachbildung eines Schwarzweißfernsehers der Marke Blaupunkt ließ die Besucher*innen auf der Wiese stehend oder sitzend zu Live-Fernseh-Zuschauer*innen werden. Bei der Ausstellungseröffnung wurde eine Stunde Sendezeit »produziert«, die stetig erweitert wurde. Toshiki Okada zeigte das Making-of eines Dokumentarfilms über die gefährvolle und doch faszinierende Erkundung des Atomkraftwerks von Fukushima nach der Katastrophe. Die optisch herausstechende Konstruktion aus Metallstreben beherbergte eine offene Aufführungsbox mit frontaler Bühnen-Publikums-Anordnung.¹⁸

Die Pavillon-Architektur kann als ein Ideengeber für Nutzungsvariabilität und Anordnungs- bzw. Aufführungsvielfalt betrachtet werden, die sich in der Praxis der Kunst- und Kulturinstitutionen und ihres Umgangs mit Raum häufig noch nicht finden lässt.

Das Thema des verantwortlichen und nachhaltigen Umgangs mit Materialien verbindet sich in der Konzeption des Festivalzentrums auf dem Tempelhofer Feld mit einer »ortskontextualisierten Vorgehensweise«, reversiblen Bautechniken und einer individuellen, prozessorientierten Planung.¹⁹ Diese Herangehensweise ent-

18 Ein Programm von Talks und Veranstaltungen bot einen zusätzlichen thematischen Rahmen. Die Informationen zu den Pavillons und den künstlerischen Programmen sind verschiedenen Rezensionen, publizierten Interviews und der Programminformation des HAU entnommen.

19 Vgl. Lendzinski, Lukasz/Weigand, Peter: »Gebäude als Ereignis – der Prozess als Designer«, in: *Bewegliche Architekturen – Architektur und Bewegung*. MAP #10 2019.

spricht dem grundsätzlichen Arbeitscredo des Stuttgarter Kollektivs Studio umschichten, das das Festivalzentrum verantwortete.²⁰

»Wir setzen also auf Temporalität und modulare Bauweisen, getragen von der Frage, wieviel [sic!] Planung wir brauchen und wieviel [sic!] Kontingenz wir zulassen wollen. Architektur ist für uns ein fließender Prozess, nichts Starres. Das versetzt uns in die Lage, auf die sich ständig und schnell ändernden Ansprüche antworten zu können. [...] Uns geht es um Bauten, die mit uns wachsen und ihre Gestalt verändern können.«²¹

Der von umschichten selbst reflektierte, schrittweise Planungs- und Bauvorgang für »Die Große Weltausstellung« ermöglicht einen genaueren Einblick in das Konzept von Architektur als kontextspezifischer, individueller und flexibler Prozess. Die ursprüngliche Idee, das weitläufige Gelände mit »Supergrids aus Silos« zu belegen, konnte nicht umgesetzt werden aufgrund eines unvorhergesehenen Bau-booms in diesem Sommer, der zur Folge hatte, dass Silos aller Baufirmen im Einsatz und nicht ausleihbar waren. In der Planung hatte es geheißen: »Weithin sollen sie sichtbar sein und ein würdiges Festivalzentrum abgeben, welches gleichzeitig als Mega-Dorf funktioniert.«²² – schlussendlich standen nur drei anstelle von geplanten 50 Silos zur Verfügung und so kam es als Alternative zu einer Kooperation mit einem lokalen Hersteller von Aluminium-Schalungsträgern. »So wird der Fehlbedarf an Silos kompensiert und es entsteht eine Arena aus funkelnigelnagelneuen Alu-Trägern.«²³ Maßgeblich ist an dieser Stelle, dass die zum Einsatz kommenden Materialien so verwendet werden, dass sie nicht beschädigt werden und nach Abbau des Festivalzentrums sogar wieder an den Hersteller zurückgegeben und von ihm wieder eingesetzt werden können. »Fest steht, dass das eingesetzte Material nicht zerschnitten, zersägt, verklebt, oder in anderer Art und Weise verklumpt oder verletzt sein wird. Wir leihen uns aus, womit wir arbeiten. Hinterher wollen wir alles zurückbauen, es an die Leihgeber zurückzugeben und keinen einzigen Krümel von Abfall hinterlassen!«²⁴

In ihren Statements verdeutlichen umschichten ihren Zugriff auf temporäre architektonische Formen und ihren Wunsch, diese als Mittel einzusetzen, (nicht-materielle) Potentiale sichtbar zu machen und zu befördern. »Wir versuchen, durch die Kraft von Temporalität einen Ausnahmezustand, einen geheimen Wunsch oder

20 Ebd.

21 Umschichten zitiert in: »The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung 2012«, Programm-information des HAU 2012. Online abzurufen unter: http://archiv.hebbel-am-ufer.de/archiv_de/kuenstler/kuenstler_23722.html (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

22 L. Lendzinski/P. Weigand: Gebäude als Ereignis – der Prozess als Designer.

23 Ebd.

24 umschichten 2012.

ein Problem zu materialisieren, um so mentale Prozesse und Diskurse über Materialkreisläufe oder Raumzukünfte und -programme in Gang zu setzen.«²⁵

Hafen der Kommunikation – das Festivalzentrum »Haven« bei Theater der Welt 2017 in Hamburg

Prozesshaftigkeit sowie die ortsspezifische Einbindung von Akteur*innen ist auch für das nächste Beispiel eines Festivalzentrums wesentliches Thema. »Haven«, das Festivalzentrum von Theater der Welt 2017 in Hamburg, wird zeigen, wie unter Beachtung funktionaler und notwendiger Bedürfnisse eine kommunikative Vision²⁶ Raum greift und Gestalt annimmt. Hier kommen Strategien der Beziehungstiftung sowie die Einbindung urbaner Strukturen zum Tragen und der Spielort Stadt als Organisation von Gemeinschaft(en) rückt in den Fokus.

Abb. 2: Das Festivalzentrum Haven



© Fabian Hammerl.

25 L. Lendzinski/P. Weigand: Gebäude als Ereignis – der Prozess als Designer.

26 Viele detaillierte Informationen zur Konzeption und Planung des Festivalzentrums »Haven« gehen auf ein Gespräch mit Claudia Plöching, die die Projektentwicklung und -steuerung verantwortete, im Februar 2021 zurück. Von ihr stammt die Formulierung »kommunikative Vision«.

Die unter dem Titel »Hafen« stattgefundenen Ausgabe von Theater der Welt fand als Kooperation zwischen Thalia Theater, Kampnagel und dem Internationalen Theaterinstitut (ITI) statt. Neben den zahlreichen, in der Stadt verstreuten Spielorten – die Aufführungsräume von Kampnagel und Thalia Theater sowie weiterer Kunst- und Kulturinstitutionen – war das Gelände Baakenhöft in der HafenCity der zentrale Ort des Festivals. Hier fanden sich das Festivalzentrum »Haven« und mit dem Thalia-Zelt und einem ehemaligen Kakaospeicher zwei weitere Spielorte sowie das ehemalige Kühlschiff MS Stubnitz für Partys und Konzerte.

»Auf einer Brache, unweit der auf einen ehemaligen Kakaospeicher aufgesetzten Elbphilharmonie, ist das Festivalzentrum Haven. Hier am Baakenhöft wird der Hafen zu Bühne und Lebensraum. [...] Ehemals allerdings zogen von hier, dem ehemaligen »Afrikaterminal«, deutsche Soldaten los, um den Aufstand der Hereros nieder zu schlagen... Wenige Meter hiervon entfernt ist heute ein Flüchtlingscontainerdorf und wieder etwas weiter Richtung Deichtorhallen gibt es am Oberhafen auf dem Gelände eines hochwasser- und teilabrissbedrohten Güterbahnhofs ein bisher eher zart entwickeltes Kreativgelände mit vielen kleinen Initiativen, der skurrilen Hamburgischen Materialverwaltung, einer windschiefen Kantine, Galerien u.ä.«²⁷

Ausgehend vom Hafen als Wirtschaftszentrum, aber auch der historischen Dimension seiner Kolonialgeschichte gestaltete sich der thematische Kosmos.²⁸ Der Umfang des Festivals lässt erahnen, was das »Haven« als Begegnungs-, Kommunikations- und Versorgungszentrum neben einem eigenen Programm leisten musste.

»[...] 18 Tage lang wird das größte internationale Theaterfestival stattfinden, das es in Hamburg je gegeben hat: über 330 Veranstaltungen, 45 Produktionen aus den verschiedensten Sparten, davon 27 Ur- und Erstaufführungen, das Festivalzentrum Haven mit eigenem Programm sowie Fachspezifisches wie die Jahrestagung des Internationalen Theaterinstitut (ITI) oder der Performance Studies International Kongress (PSI).«²⁹

27 Programmbuch Theater der Welt 2017. S. 7. Online abzurufen unter: <http://theaterderwelt2017.iti-germany.de/de/program/index.html> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

28 Vgl. zu näheren Informationen zur thematischen Ausrichtung auch das Programmheft, hier S. 7: »Eine zentrale Setzung ist der Hafen als Assoziationsraum und Denkfigur für die Künstler. Der Hamburger Hafen ist der zweitgrößte europäische Industriestandort seiner Art, Touristenattraktion, Ort kolonialer wie heutiger Globalisierung, Transitraum und Passage, Ort des globalen Verkehrs von Menschen und Waren, Traumort für Aufbruch und Ankunft, Notanker für Flüchtlinge und Migranten sowie zentraler Ort dynamischer Stadtentwicklung: [...]«

29 Programmbuch Theater der Welt 2017, S. 6.

Das Gelände Baakenhöft, das von der HafenCity Hamburg GmbH angemietet wurde, befindet sich umgeben von der Elbe an der Spitze des Quartiers Baakenhafen. Die zukünftigen Entwicklungs- und Bebauungspläne des Baakenhafens, die bezahlbares Wohnen, Nahversorgung und Gemeinschaftsflächen hervorhoben, waren damals ein sehr aktuelles Thema und stachen innerhalb der vor allem hochpreisigen HafenCity heraus. Ein Beitrag des Hamburger Abendblatts titelte bereits im Januar 2015 »Baakenhafen soll soziales Gewissen der HafenCity werden.«³⁰

»Haven« – auf Deutsch Hafen, aber auch Zufluchtsort, Oase – sollte Verbindungsstück zwischen den Spielorten, Menschen und Themen des Festivals³¹ sein sowie Raum schaffen für Begegnung und Kommunikation. Die Projektentwicklung und -steuerung für das Festivalzentrum verantwortete Claudia Plöching. Sie berichtet von einer organisatorisch bedingt sehr kurzen Planungszeit von nur einigen Monaten, an deren Beginn zunächst Herausforderungen wie das Fehlen einer Versorgungsstruktur mit Strom etc. auf dem ca. 16 000 Quadratmeter großen Gelände standen. In der gemeinsamen Konzeption mit den Architektinnen und Bühnenbildnerinnen Eva-Maria Henschkowski und Lolita Dolores Hindenberg (Georg & Paul) und deren Team entstand schließlich als grundlegende Struktur ein Ensemble aus transparenten Partyzelten unterschiedlicher Größe sowie zahlreichen Containern, die die Bars und Gastronomiestände beherbergten und von einem Containerverleiher angemietet werden konnten. Hinzu kamen weiteres Mobiliar und Gestaltungselemente wie z.B. Möbel aus gepressten Fässern oder eine Sitzgelegenheit aus Sandsäcken der Deichwacht Hamburg, die in einem Deich-Schutz-Bau-Workshop zu Beginn des Festivals entstanden war, und eine für alle Beteiligten zugängliche, offene Küche. Damit wurden funktionale Anforderungen bedient: ein Ort des Aufenthalts für alle Festival-Beteiligten und Besucher*innen, der den örtlichen Wetterbedingungen standhält, ausreichende gastronomische Versorgung und Orte, an denen Talks und weitere diskursive Programmformate stattfinden

30 <https://www.abendblatt.de/hamburg/hamburg-mitte/article136437307/Baakenhafen-soll-soziales-Gewissen-der-HafenCity-werden.html> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021). Anfang 2016 schreibt die shz in einem Beitrag auf ihrer Website: »Als die Pläne für die Hafencity vor 15 Jahren Gestalt annahmen, waren Sozialwohnungen noch tabu. Wie sehr sich die Zeiten gewandelt haben, wird vor allem am Baakenhafen zu besichtigen sein. Die am Dienstag präsentierte Bebauung dreier großer Baufelder im Zentrum des Quartiers setzen einen klaren Akzent auf bezahlbares Wohnen, Nahversorgung und Gemeinschaftsflächen. »Eine Stadt für alle«, sagen die Macher. Sechs Baugenossenschaften und vier Baugemeinschaften schaffen dort für ihre Mitglieder neue Wohnmöglichkeiten. An Bord sind zudem soziale Träger, die betreutes sowie behinderten- und altengerechtes Wohnen realisieren«. Lorenz, Markus: »Baakenhafen-Quartier: »Ein Viertel für Normalos««, in: shz.de 19.01.2016, <https://www.shz.de/regionales/hamburg/baakenhafen-quartier-ein-viertel-fuer-normalos-id12498826.html> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

31 Vgl. Programmübersicht »Haven«. Online abzurufen unter: <http://theaterderwelt2017.iti-germany.de/de/specials/special/haven-das-festivalzentrum-5513.html> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

konnten. Die Zelte boten Platz, hielten Wetter und Lautstärke ab. Zugleich schuf ihr transparentes Material eine einladende optische Durchlässigkeit.

Noch vor der Ausgestaltung der funktionalen Bedürfnisse stand für Plöching der Charakter des Ortes in Verbindung mit der Frage nach Anknüpfungspunkten: Welche Historie bringt der Ort mit sich, welche Diskurse lassen sich aufnehmen, welche Infrastrukturen und welche Akteur*innen können eingebunden werden? Auf diese Weise stießen Gastronom*innen und Barbetreiber*innen der angrenzenden Quartiere wie die Minibar Moralia, Klütjenfelder Hafengrill, Oska – der mobile Imbiss, Natiwi Catering, aber auch die Deichwacht Hamburg, der HafenCity-kundige Planer und Stadtentwickler Rolf Kellner, der auf dem Baakenhöft ansässige MLOVE Future City Campus, die lokale Papier-Design-Manufaktur RODENB.ORG und viele andere als gestaltende Akteur*innen dazu. Viele von ihnen waren bereits untereinander bekannt. Was sie verband und was als ebenso gestaltendes Element des Festivalzentrums zur Sichtbarkeit kam, war eine gemeinsame urbane Praxis: Strukturen des Handelns, die in erster Linie nicht-materielle Produkte und Ressourcen einbringen, sowie eine gemeinsame Praxis, die auf Kooperation, Einladung und Empfehlung basiert.³²

Die Bauelemente und ihre Anordnung entstanden als sinnhafte Lösungen für diese Praxis der beteiligten Akteur*innen. So erwiesen sich beispielsweise die Container als passende Kleinbauten, um für den jeweiligen gastronomischen Anbieter temporäre Koch- und Zubereitungsmöglichkeiten zu bieten. Durch die Verantwortlichen wurde eine Grundstruktur für das Festivalzentrum etabliert, die durch die Haltung der Akteur*innen getragen und ausgefüllt wurde, sich weiterentwickelte und verselbstständigte.³³

Die Bezeichnung »Dorf« – wie sie sowohl von Claudia Plöching als auch von umschichten (»Megadorf«) für das Festivalzentrum genutzt wurde – steht für eine übersichtliche bauliche und soziale Infrastruktur, die auf gemeinschaftlichem Handeln basiert. Was dem Festivaldorf im Vergleich zur städtischen Nachbarschaft jedoch fehlt, ist ein gewachsener und damit nachhaltiger Entwicklungsprozess. Das enorme Ressourcen- und Aufmerksamkeitsaufkommen, das temporär auf ein Festival fällt, geht nicht selbstverständlich mit Strategien einher, neu entstandene Verbindungen und Potentiale auch zu verstetigen. Auf der Website zu »Haven« wird der Versuchscharakter formuliert: »In Haven finden Sie Prototypen, Modelle, Pilotprojekte, Leuchttürme, Ansätze und Versuche: Hamburg ist voll von Menschen, Strukturen und Netzwerken, die in temporären und kontinuierlichen, in flüchtigen und dauerhaften, in alten und neuen Verbindungen und Allianzen nicht aufhören, Möglichkeiten zu erproben und zu erschaffen.«³⁴ Für den Zeitraum des

32 Gespräch Plöching 2021.

33 Gespräch Plöching 2021.

34 Programmübersicht »Haven«.

Festivals konnte durch die gesetzten Impulse tatsächlich eine temporäre Gemeinschaft entstehen und ein urbanes Netzwerk unterschiedlichster Akteur*innen agieren. Verstetigt werden konnten diese Dynamiken nicht, jedoch sind sie im ausgenommenen Rahmen des Festivals sichtbar geworden. Damit kann die Frage formuliert werden, ob das Festivalzentrum Modell für einen Umgang mit vorhandenen Bedarfen und Potentialen sein kann, der in einer stadtpolitischen Entwicklung auch für eine größere Zahl von Stadtbewohner*innen produktiv sein könnte.

Schlaflos in Mannheim

– »HOTEL shabbyshabby« bei Theater der Welt 2014 in Mannheim

»HOTEL shabbyshabby« war ein gemeinsames Projekt von Theater der Welt 2014, raumlaborberlin (Künstlerische Projektleitung: Benjamin Foerster-Baldenius) und ARTE Creative unter Beteiligung des Studios umschichten. 2014 wurde Theater der Welt zum zweiten Mal von Matthias Lilienthal kuratiert. Das Projekt, bei dem raumlaborberlin, umschichten und Lilienthal erneut zusammenarbeiteten, setzte 22 Hotelzimmer in die Mannheimer Innenstadt. Damit rückt die Schwelle zwischen Stadt als Spielort und als Lebensraum in den Blick, die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem wird zur ästhetischen Erfahrung für die Festivalgäste.

Nach einer Ausschreibung im Vorfeld lud eine Jury um den raumlabor-Architekten Foerster-Baldenius 22 Teams nach Mannheim ein: insgesamt 120 junge, angehende Architekt*innen aus Deutschland und Europa. In einer offenen Workshop-Phase von sechs Tagen Bauzeit und mit der Vorgabe, Fundstücke und wiederaufgearbeitetes Material aus der Stadt selbst zu verwenden, entstanden die 22 Hotelbetteinheiten vor Ort in Mannheim.

Für 25 Euro inklusive Frühstück in der Festivalkantine konnten die Besucher*innen die charmant inszenierten oder gekonnt verborgenen Schlafstätten in Parks, entlang der Ufer von Neckar und Rhein, im Hafen, in der Fußgängerzone oder auf Häuserdächern etc. buchen. Der Schlafgast von »StattTheater« fand sein Bett in einem geschlossenen Versteck hinter einem Bauzaun in der Innenstadt. Eine einseitig spiegelnde Folie erlaubte die direkte Sicht von der Matratze auf die vorbeigehenden Passanten, schützte aber vor Blicken von außen. »Hotel Carl« eines Schweizer Teams integrierte die Szenerie der Stadt als Hotelzimmerausstattung, indem es sie mit großen Schildern kennzeichnete: Die Telefonzelle wurde zum Zimmerservice, die Litfaßsäule zum Balkon erklärt und die improvisierte Dusche erhielt ihr Wasser vom Kindergarten nebenan. Das Bett selbst befand sich im Kofferraum eines geparkten Kombis. Die Hotelzimmer eröffneten oder verbargen Blicke innerhalb der Öffentlichkeit, die eine klassische Architektur verhindern oder zumindest kennzeichnen würde. Auch für »The Hedonist«, eine rechteckige Hütte aus Holz-Paletten und gewellten PVC-Platten, war Transparenz

ein wichtiges Thema. Gelegen an der Neckarspitze, wo Neckar und Rhein ineinanderfließen, hatte man einen weitstreichenden Blick bis zu den BASF Werken in Ludwigshafen.³⁵

Für Matthias Lilienthal war der forcierte Perspektivwechsel auf (die) Stadt ein wichtiger Aspekt: »Die Hotelzimmer haben den Mannheimern und den Festivalbesuchern die Möglichkeit gegeben, einen fremden Blick auf die eigene Realität zu werfen.«³⁶ Die temporären Schlafarchitekturen überbauten, versteckten, ver- und enthüllten oder belagerten öffentliche Plätze, Baudenkmäler, Statuen, Brunnen, Uferpromenaden und Turnhallen. Sie verschafften dem Hotelgast Zutritt zu Orten, die ansonsten nicht zugänglich sind. Damit machten sie die zahlreichen Grenzen städtischer Organisation sichtbar und schafften temporäre Schwellenmomente, die sich einer üblichen Theaterpraxis entziehen. Trotz der dominierenden Exklusivität einer solchen Übernachtung im Rahmen des »Hotel shabbyshabby« sollte die prekäre Dimension des Schlaf- oder Lebensraums Stadt hier nicht außer Acht gelassen werden.³⁷

Die in der Stadt zerstreuten Hotelbetteinheiten bezeichnete Lilienthal in einer ARTE-Dokumentation als »nicht ausformulierte Architektur«.³⁸ Zwar hatten sie im Sinne eines traditionellen Architekturverständnisses Wände, Türen und Fenster, jedoch gestalteten sich diese durchlässig, brüchig, einsehbar: mal fehlten die Fenster, mal eine Wand, mal bestand diese aus einer transparenten Plane, einem einseitigen Spiegel oder einer Anzahl aufgespannter Regenschirme. Transparenz, Leichtigkeit, Fragilität und eine unmittelbare Involvierung waren Eigenschaften, die die Qualität des Provisorischen als oft wenig beachteten Aspekt des Bauens in Städten hervorhoben.³⁹

Thea Brejzek spricht sich in einer Gegenüberstellung von Theater und Architektur anhand szenografischer Arbeiten von Architekt*innen auf der einen und

35 Die näheren Informationen zu den einzelnen Schlafstätten stammen aus: raumlaborberlin (Hg.): *HOTEL shabbyshabby*, Leipzig: Spector Books 2015.

36 Lilienthal, Matthias: »Draußen ist besser«, in: raumlaborberlin: *HOTEL shabbyshabby*, S. 48–49, hier S. 48.

37 Im Herbst 2015 setzten raumlaborberlin und die Münchner Kammerspiele, die Matthias Lilienthal ab der Spielzeit 2015/2016 leitete, eine Art Fortsetzung um: die »Shabbyshabby Apartments«. Das Projekt mit 24 temporären Schlafstätten stand in München stärker im Kontext der Diskussion um fehlenden, überteuerten Wohnraum und die voranschreitende Kapitalisierung der Städte.

38 Kurz-Doku *Hotel shabby shabby 1#*, (DE 2014, R: Arthur Bauer). Online abzurufen unter: <https://www.arte.tv/de/videos/052299-002-A/hotel-shabby-shabby-1/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

39 »Das Projekt thematisiert aber auch die für Deutschland wichtige Frage, wie Formen des Bauens gedacht werden können, die mit dem Provisorischen umgehen. Mit einem Budget von 250 € je Hotelzimmer plus Sachsponsoring ergab sich ein temporäres Bauen, das verschiedene Recyclingkonzepte ausprobierte.« M. Lilienthal: »Draußen ist besser«, S. 49.

Szenograf*innen, die Projekte im Architekturbereich realisieren, auf der anderen Seite für eine neue Kategorie der »performance architecture« aus: »[...] the emerging genre of performance architecture in public space, where the built structure comprises a new kind of situated scenography, seeking participation and pursuing a distinct political and social agenda.«⁴⁰ Brejzek bezeichnet als »critical realism«, was man auch in der Ausführung von »Hotel shabbyshabby« finden kann: »[...] what I define as a new ›critical realism‹ through techniques of collaging and fragmenting identifiable architectural elements, interiors and objects to present an acute view on the urban condition and to reframe domesticity as not private, but inherently political.«⁴¹

In einer zum Projekt erschienenen Publikation beschreibt Lukas Lendzinski vom Studio umschichten die kollektive Arbeitsweise von »HOTEL shabbyshabby« als ein Vorgehen konträr zur Baukultur städtischer Großprojekte, das ein hohes Maß an Energie und Gemeinschaft freisetzt⁴².

»Also zusammengefasst: Wir leben dort, wo wir arbeiten, wir essen dort, wo wir schlafen. Wir machen Party zusammen und weinen zusammen. Wir wachen zusammen auf und bauen was in die Stadt hinein. Klingt doch ein wenig nach aktuellen großen städtebaulichen Richtlinien, wo uns das Zusammenführen von ›Arbeiten und Wohnen‹ zu horrenden Preisen schmackhaft gemacht wird. Wir haben zwar nicht so viel Geld wie diese Großprojekte (man bedenke, dass eine Hütte nur 2500 Budget hatte), aber wir machen mehr als das Beste draus. Und am Ende ist keiner sauer, wenn eine Fuge nicht ganz akkurat ist oder wenn an der einen oder anderen Stelle ein Eimer unter der tropfenden Decke steht. So ein Vorgehen hinterfragt unsere aktuelle Baukultur.«⁴³

Lendzinski betont Verantwortung und Vertrauen als Prinzipien für das gemeinschaftliche Bauen der Architekt*innen und intendiert eine Übertragung auf gemeinschaftsbasierte Prinzipien einer Stadtgesellschaft. »Der Motor ist die Übergabe an und die Übernahme von Verantwortung durch alle Mitspieler und Beteiligten. Jeder ist für sein Tun verantwortlich und das mobilisiert und schafft Vertrauen. Darauf basieren unsere Gemeinschaft und unsere Städte. [...]«⁴⁴

Inwiefern könnte dieser sich bei »Hotel shabbyshabby« herauskristallisierte, kollektive und temporäre Arbeitsprozess nicht nur die Architekturen der Hotel-

40 Brejzek, Thea: »Between Symbolic Representation and New Critical Realism: Architecture as Scenography and Scenography as Architecture«, in: J. McKinney/S. Palmer: Scenography Expanded, S. 63-78, hier S. 64.

41 Ebd. S. 64.

42 Vgl. Lendzinski, Lukasz: »shabbyshabby für alle«, in: raumlaborberlin 2015, S. 74-75, hier S. 74.

43 Ebd. S. 75.

44 Ebd. S. 75.

zimmer hervorbringen, sondern tatsächlich strategischer Ansatz für innovative Beziehungs- und Arbeitsformen sein?

Die Philosophin Gesa Ziemer macht den aus der schweizerischen Variante des Strafrechts stammenden Begriff der Komplizenschaft für Kollaborationen im Kulturbereich produktiv. »Komplizen sind Mittäter, sie fassen gemeinsam einen Entschluss, planen eine Tat miteinander und führen diese zusammen aus. Diese drei Faktoren müssen bei einer echten Komplizenschaft zusammenkommen.«⁴⁵ Ziemer wendet Komplizenschaft auf eine kritische Form der Kurator*innenschaft an; entgegen dem Konzept der genialen Einzelauteur*innenschaft entsteht Kunst nicht allein, sondern in sozialen Gefügen.⁴⁶ Sie nutzt Komplizenschaft aber auch als Modell für die Arbeit in künstlerischen Teams.⁴⁷ In ihrer Beschreibung komplizenhafter Beziehungen können einige Elemente der in den Projekten skizzierten Potentiale entdeckt werden.

»Dieser [Begriff der Komplizenschaft] macht ebenso das situative Potenzial in sozialen Bindungen stark und betont dabei das Nebeneinander von gegensätzlichen Qualitäten, die sich vor allem in der zeitlichen Begrenztheit mit gleichzeitig auftretender Intensität der Beziehung zeigt. Komplizenschaft führt in ihrer Semantik zudem das Moment des Illegalen und des Grenzübertritts im Hinblick auf Täterschaft mit sich, das besonders für die Frage kollektiver Autorschaft in der Kunst zentral ist.«⁴⁸

Weiter betont Ziemer informelle Arbeitsprozesse, die nicht notwendig ein von Beginn an vordefiniertes Ziel haben müssen, als kennzeichnend für Komplizenschaft.⁴⁹ Gerade die Grauzonen, die betreten werden, bergen ein Potential zur Veränderung, sogar, wie Ziemer sagt, zur Innovation.

Ein Holzhaus bleibt!

– »Migrantpolitan« auf Kampnagel in Hamburg

Der seit 2015 existierende Begegnungs- und Aktionsraum »Migrantpolitan« ist ein außergewöhnliches Beispiel dafür, wie eine einstige Festivalarchitektur sich über einen Zeitraum von mittlerweile sieben Jahren immer wieder transformiert hat

45 Vgl. Ziemer, Gesa: »Komplizenschaft. Ein Modell kritischer Kuratorenschaft«, in: Beatrice von Bismarck et al. (Hg.): Well Connected. Beiträge zum Kuratorischen: Von Schmugglern, Komplizen und Grenzgängern, Heft 1/2012, S. 9-17, hier S. 10.

46 G. Ziemer: Komplizenschaft. Ein Modell kritischer Kuratorenschaft, S. 9.

47 Vgl. Ziemer, Gesa: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität, Bielefeld: transcript Verlag 2013.

48 G. Ziemer: Komplizenschaft. Ein Modell kritischer Kuratorenschaft, S. 16.

49 Vgl. G. Ziemer: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität, S. 48.

und in Resonanz zur Institution Kampnagel nun auf dem Weg zur Verstetigung ist. »Von außen betrachtet ist es immer noch die gleiche Holzkiste: unser Nachbau der Roten Flora. Aber in seinem kurzen Leben ist aus temporärer Festivalarchitektur ein Zuhause, ein gemeinschaftliches Aktionszentrum und schließlich eine autonome Institution geworden, die größer ist als das Gebäude selbst. Und wir? Wir sind Architekt*innen, die Gesellschaft bauen, und nicht Gebäude.«⁵⁰ So beschreibt es Dramaturgin und Kuratorin Nadine Jessen, die neben den Kuratoren Anas Aboura und Larry Macaulay das Projekt »Migrantpolitan« maßgeblich von Seiten der Institution Kampnagel verantwortet.

»Seit seiner Eröffnung hatte Migrantpolitan 10.000 Besucher*innen: Ein Produktionsapparat mit migrantischer Perspektive ist entstanden, der das Kampnagel-Programm prägt. Zu den Beiträgen gehören arabischer Techno, eine neue Performance-Gruppe, regelmäßige Jam-Sessions, Filmabende und eine queere Geflüchtetengruppe. Um unsere unabhängige »Migrantpolitische Bank« zu unterstützen, veranstalten wir regelmäßige Events wie »Solicasino«, bei denen Geldverlieren ein Akt der Solidarität ist. Auch ein Café ist entstanden.«⁵¹

2014 wurde für das Internationale Sommerfestival auf dem Kampnagel-Gelände das Gebäude der Roten Flora in Hamburg von der Gruppe Baltic Raw als Teil des Festivalzentrums nachgebaut. Seit vielen Jahren baut Baltic Raw als ein offener Zusammenschluss von Künstler*innen, Kulturwissenschaftler*innen, Dramaturg*innen, Musiker*innen und Architekt*innen an öffentlichen Orten temporäre Architekturen aus dem Material Sperrholz.⁵² Anstatt ihn aber nach dem Festival wieder abzubauen, wurde der Bau durch Baltic Raw winterfest gemacht und für die Dauer von sechs Monaten in eine provisorische Unterkunft für sechs Angehörige der Gruppe Lampedusa Nord aus Hamburg transformiert. So entstand Ecofavela Lampedusa-Nord.

»Dennoch ist das, was hier auf hundert Quadratmeter Grundfläche im Garten der Hamburger Theaterfabrik Kampnagel entstanden ist, deutlich luxuriöser als die Container oder Zelte, in denen viele Flüchtlinge in Hamburg den Winter verbringen müssen. Eine energiesparende Infrarot-Elektroheizung sorgt für angenehme Wärme in dem Holzbau, geduscht wird mit gefiltertem Regenwasser [...]. [...] Vier

50 Jessen, Nadine: »Das Spiel mit dem Schlupfloch. Kunst als Strategie«, in: Francesca Ferguson (Hg.): *Make City. A Compendium of Urban Alternatives*. Berlin: JOVIS Verlag 2019, S. 107–110, hier S. 110.

51 Ebd. S. 109.

52 Vgl. Website Hamburger Kunsthalle: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/baltic-c-raw> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

kleine Einzel- und ein geräumigeres Doppelzimmer umgeben den großzügigen Wohnflur mit angeschlossener Küche.«⁵³

Anlass war die Entscheidung der Institution Kampnagel, sich im Umgang mit der Unterbringung von Geflüchteten zu positionieren.

»Kurz darauf verweigerte Hamburgs Regierung Lampedusa, einer selbstorganisierten Gruppe von rund 400 Geflüchteten und Migrant*innen aus verschiedenen afrikanischen Staaten, das Bleiberecht. Der Druck, Unterkünfte für Tausende von Menschen zu finden, war hoch. Auch Kampnagel wurde gebeten, Räume als temporäre Notunterkunft zur Verfügung zu stellen. Nach vielen Diskussionen entschieden wir uns jedoch dagegen. Was wäre der Unterschied zu einem leerstehenden Supermarkt oder einer alten Fabrikhalle gewesen? Wir glaubten nicht an Massenunterbringung. Wir brauchten kleine Lösungen für große Probleme.«⁵⁴

Nach der Anzeige durch ein AfD-Mitglied erklärte Amelie Deußhard als künstlerische Leiterin von Kampnagel, dass es sich eben nicht um ein Wohnprojekt, sondern um eine Dauerinstallation handle und erhielt damit die Zustimmung der Behörden. Nadine Jessen schreibt hierzu: »Ich nenne diese Methode Kunst als Tarnung.«⁵⁵

Trotz seines improvisierten und prekären Charakters wird der Bau zum Impulsgeber für eine programmatische Erweiterung auf Kampnagel. Denn auch nach dem Auszug der sechs Angehörigen der Lampedusa Nord blieb das Holzhaus im Garten des Kampnagel-Geländes stehen. Das Bedürfnis vieler Menschen in Hamburg mit Flucht- oder Migrationshintergrund, einen sicheren Ort zu haben, »wo sie hingehen, sich treffen und aufhalten konnten. [...] Ein Ort, um neue Formen der Gemeinschaft zu erleben«⁵⁶, machte für Jessen die Konzeption eines egalitären Raums für betroffene Akteur*innen notwendig.⁵⁷ So entstand 2015 das »Migrantpolitan«⁵⁸. Zunächst gemeinsam mit dem Medienaktivisten Larry Macaulay aus Nigeria und bald darauf dem aus Syrien stammenden politischen Aktivisten Anas

53 Schneider, Dirk: *Ecofavela Lampedusa-Nord. Soziales Labor und Begegnungsstätte*, Deutschlandfunk 08.12.2014. Online abrufbar unter: https://www.deutschlandfunk.de/ecofavela-lampedusa-nord-soziales-labor-und-807.de.html?dram:article_id=305549 (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

54 Ebd. S. 107.

55 Ebd. S. 108.

56 Ebd.

57 Gespräch mit Nadine Jessen im Februar 2021.

58 Jessen zitiert in ihrem Text den Philosophen Thomas Nail und führt seine Gedanken als Inspirationsquelle für die Konzeption des »Migrantpolitan« an. Nail wird dort zitiert: »Wir müssen etwas schaffen, von dem ich vorschlage, dass wir es einen migrantischen Kosmopolitismus nennen.« N. Jessen: *Das Spiel mit dem Schlupfloch*, S. 108/109.

Aboura formte sich ein Kurator*innen-Team. »Das Migrantpolitan ist seitdem zu einem Labor und Treffpunkt geworden, in dem neue Formen des gemeinschaftlichen Arbeitens und Lebens erprobt werden. Hier sind die sozialen Kategorien ›Flüchtling‹ oder ›Einheimische*r‹ aufgehoben.«⁵⁹

Inzwischen ist »Migrantpolitan« über die Grenzen Hamburgs hinweg bekannt und als singulär in der kulturellen Landschaft Bezugspunkt für unterschiedliche Communities geworden. Dennoch bleibt dessen Status weiterhin prekär. Jedes Jahr muss erneut eine offizielle Genehmigung für das Gebäude eingeholt werden. Auch seine Infrastruktur als selbstständiger Veranstaltungsort ist ungenügend und wird von Kampnagel durch die Nutzung von Garderoben, Toiletten oder notwendigen baulichen Ausbesserungsarbeiten unterstützt. In verschiedenster Hinsicht befindet sich das »Migrantpolitan« in einer Schwellensituation: halbautonom, Teil einer Institution und doch unabhängig; in einem eigenen Gebäude, das der Dimension des Projekts jedoch nicht entspricht; sich einen Platz im kulturellen System erobernd und dennoch systematisch auf Grauzonen angewiesen.

»Wie Trickbetrüger*innen finden wir kreative Lösungen für strukturelle Probleme. Unser Mantra lautet: Denke kriminell, handle künstlerisch. So hat sich der Ort ohne Umbau immer wieder verwandelt: Er ist zur Perspektive geworden. [...] Wer eine Bleiberperspektive benötigt, bekommt ein Ehrenamt, das gibt Punkte in der Bleiberperspektive. Was nicht passt, wird passend gemacht. Jedes Jahr fürchten wir, dass die Behörden uns die Erlaubnis entziehen. [...]«⁶⁰

Mit Ziemers Komplizenschaft-Begriff können gerade die Bewegung in diesen Grauzonen als potentielle Öffnung hin zu anderen Archiven, anderen Stimmen, Formen der Versammlung verstanden werden.⁶¹ »Geformt wird ein innovatives Produkt, ein alternativer Prozess wird performt und beide Vorgänge beinhalten Regelüberschreitungen. Der Antrieb von Kunstproduktion ist ja gerade nicht die Bestätigung bestehender Werte, sondern die Verschiebung derselben durch verschiedenste künstlerische Strategien, um neue Wahrnehmungsweisen zu eröffnen.«⁶²

Es wird deutlich, dass im Falle des »Migrantpolitan« die architektonische Manifestation »ein kleines Haus aus Holz«⁶³ essentiell war, um ein Konzept wirksam zu machen und damit sich immaterielle Strukturen durch materiellen Raum verfestigen können. Im Zuge der umfassenden Sanierung und des Umbaus, der für

59 N. Jessen: Das Spiel mit dem Schlupfloch, S. 109.

60 Ebd. S. 110. (Anpassung des Zitats durch die Autorin Nadine Jessen)

61 Vgl. G. Ziemer: Komplizenschaft. Ein Modell kritischer Kuratorenschaft, S. 17

62 G. Ziemer: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität, S. 51.

63 N. Jessen: Das Spiel mit dem Schlupfloch, S. 107.

Kampnagel in den nächsten Jahren ansteht, soll das »Migrantpolitan« ein fester Bestandteil werden, der durch einen festen Bau verstetigt werden wird.⁶⁴

Die exemplarischen Projekte zeigen, wie Festivalarchitekturen durch ihre Temporalität, Materialität, Prozessualität und teilweise auch durch ihre prekären Anteile selbst zu Schwellensituationen zwischen den Sphären werden können und damit Erfahrungs-, Ideen- und Möglichkeitsräume eröffnen können. Traditionelle Zuschreibungen an eine (Aufführungs-)Architektur werden in den beschriebenen Gefügen in Frage gestellt und dafür ein alternativer Blick auf Aufführungsort, Arbeitsprozess und Wahrnehmung entfaltet. Die ausgewählten Beispiele zeigen Architekturen nicht als ein konstituierendes Vorab, sondern als Teil künstlerischer Ansätze und u.a. kollektiver Erfahrungsprozesse. Unter diesen Voraussetzungen zeigt sich eine sich »ereignende« Architektur.

Zudem erweisen sich die Projekte als Kristallisationspunkt für das Experimentieren mit Begegnungs- und Gemeinschaftsräumen, verweisen aber auch auf ein Defizit der Sichtbarkeit von Gemeinschaften im sozialen, aber auch kulturellen Kontext. Im exklusiven Rahmen eines Festivals erprobte Praktiken und Strategien lassen sich nicht ohne weiteres verallgemeinern und verstetigen. Das »Migrantpolitan« steht beispielhaft für einen widerständigen Weg trotz institutionellem Partner. Ein Potential liegt aber gerade in dessen Charakter als Modell. Impulse aufzunehmen und fortzuführen wäre dann eine zukünftige Aufgabe für die Verantwortlichen aus Kultur und Politik.

64 Gespräch mit Jessen 2021.