



Juliane Zellner

»UND MAN  
SIEHET  
DIE IM LICHTE«

Theaterraum Buenos Aires ./ Theaterraum Istanbul

[transcript] Theater

**Aus:**

*Juliane Zellner*

»**Und man siehet die im Lichte**«

Theaterraum Buenos Aires ./ Theaterraum Istanbul

November 2020, 330 S., kart., 53 SW-Abb.

39,00 € (DE), 978-3-8376-5441-7

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5441-1

Was sagt eine Stadt über ihr Theater, was ein Theater über eine Stadt? An der Schnittstelle zwischen Stadtforschung und Theaterwissenschaft beschreibt Juliane Zellners Bestandsaufnahme die Theaterräume in Buenos Aires und Istanbul, ihre Geschichte und Biografien, ihre betrieblichen Strukturen und kulturpolitischen Rahmenbedingungen, ihr jeweiliges Publikum, ihre architektonischen Gestalten sowie ihre stadt- und sozialräumliche Einbettung. In Form einer Gegenüberstellung identifiziert sie wechselseitige Wirkungsmuster zwischen Theater und Stadt und vertieft so das Verständnis von Entwicklungsprozessen, sozialen Dynamiken sowie gesellschaftlichen Konfliktpotentialen in beiden Städten.

**Juliane Zellner** verfolgt als Theaterwissenschaftlerin, Stadtforscherin und freischaffende Kulturmanagerin wissenschaftliche und künstlerische Projekte an der Schnittstelle zwischen Stadt und Kunst. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Theaterräume, türkisches Theater, temporäre Bühnen im Stadtraum sowie Kulturpolitik.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5441-7](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5441-7)

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

# Inhalt

---

<b>1. Vom Theater zur Stadt. Ein transdisziplinäres Forschungsfeld</b> .....	11
1.1. Zwei Städte: Gegenüberstellung und Nahaufnahme .....	14
1.1.1. Comparative Urbanism und Eigenlogik der Städte .....	14
1.1.2. Ordinary Cities .....	16
1.1.3. Istanbul/Buenos Aires: Annäherungen .....	18
1.2. »Theaterräume« als Forschungsgegenstand .....	20
1.2.1. Theater- und Stadtforschung .....	20
1.2.2. Theaterbereiche .....	23
1.2.3. Theaterraum .....	24
1.2.4. Stadt- und Sozialraum .....	26
1.3. Postkoloniale Perspektivierung .....	29
1.3.1. Postcolonial Theories: Dekonstruktion und Nachwirken kolonialer Muster .....	29
1.3.2. Wissensproduktion .....	32
1.3.3. Europäischer Kulturimport und Hybridität .....	34
1.3.4. Verflechtungsgeschichte .....	36
1.4. Forschungsdesign .....	37
1.4.1. Selbst- und Fremdpositionierung .....	38
1.4.2. Feldforschung .....	41
1.4.3. Auswahl der Theater .....	42
1.4.4. Aufbau der Arbeit, Themenfelder und methodisches Vorgehen .....	45
<b>2. Theatergeschichte(n)</b> .....	53
2.1. Fern- und Heimweh: Eine Geschichte des argentinischen Theaters .....	55
2.1.1. Besitznahme und Unabhängigkeit: Theater vor und nach der Kolonialzeit .....	55
2.1.2. Autokratie und Widerstand im 20. Jh.: Kulturpaläste und das Theater der Hinterhöfe .....	61
2.1.3. Post-Autokratie und der Ausverkauf Argentinien: Theater-Frühling ab 1983 .....	68
2.1.4. (Neo)Liberalisierung und die Wirtschaftskrise 2001: Boom der Off-Theater .....	69
2.2. Bilderverbot und Staatsgewalt: Eine Geschichte des türkischen Theaters .....	72
2.2.1. Luxus oder Subversion: Theater im Osmanischen Reich .....	72
2.2.2. Theater und Propaganda: Atatürk und die Gründung des Nationalstaats .....	77

2.2.3.	Putsch und kulturelle Eiszeit: Das Jahr 1980 und seine Nachwirkungen	80
2.2.4.	Post-Autokratie und Demokratisierung	83
2.3.	Resümee	85
<b>3.</b>	<b>Theaterraum Buenos Aires. La Capital del Teatro</b>	<b>89</b>
3.1.	Hinter den Kulissen: Biografien und Betriebe	91
3.1.1.	Kunst und Institution: Staatliches Theater in Buenos Aires	96
3.1.2.	Kunst und Unternehmerschaft: Kommerzielles Theater in Buenos Aires	100
3.1.3.	Kunst und Idealismus: Off-Theater in Buenos Aires	105
3.1.4.	Kunst und Nachbarschaft: Teatro Comunitario	114
3.1.5.	Resümee: Kulturmanagement und Experimentierfreude	115
3.2.	Der Rückzug des Staats: Kulturpolitische Rahmenbedingungen in Buenos Aires	118
3.2.1.	Sanierung eines Leerstands: Complejo Teatral de Buenos Aires	120
3.2.2.	Sanfte (Be)Steuerung: Kommerzielles Theater	124
3.2.3.	Stolz des Laissez-Faire: Off-Theater	124
3.2.4.	Resümee: Eine Art friedlicher Koexistenz	129
3.3.	Von Stadtteil zu Stadtteil: Der städtische Raum von Buenos Aires	131
3.3.1.	La Capital Federal gestern und heute: Stadtentwicklung und -struktur	131
3.3.2.	Das kleine Stadtzentrum: Microcentro	137
3.3.3.	Eine Insel vor der Stadt: Puerto Madero	150
3.3.4.	Dezentrale Ballung der Off-Theater: Immer wieder Abasto	151
3.3.5.	Theater und der arme Süden: La Boca	160
3.3.6.	Wohntürme ohne Theater: Villa Lugano	164
3.3.7.	Resümee: Versorgung und Lücke	165
3.4.	Kontrast der Ein- und Ausschlüsse: Sozialer Raum in Buenos Aires	168
3.4.1.	Herkunft, Identifikation und Segregation: Allgemeine sozialräumliche Entwicklung	168
3.4.2.	Ein Viertel wie Tag und Nacht: Microcentro	172
3.4.3.	Richtung Westen: Off-Theater und Teatro Comunitario	174
3.4.4.	Theaterfreie Zonen: Puerto Madero, Villa Lugano, La Cava	179
3.4.5.	Resümee: Die Undurchlässigkeit der sozialen Räume von Buenos Aires	184
<b>4.</b>	<b>Theaterraum Istanbul. Kulturhauptstadt am Scheideweg</b>	<b>187</b>
4.1.	Erdoğan und die Türkei: Autokratische Entwicklung seit 2010/11	187
4.1.1.	Erste Begegnungen, erste Schritte: Forschungsreise 2010/11	188
4.1.2.	(Kultur)politische Wendepunkte nach 2012	191
4.1.3.	Zuspitzung nach Gezi 2013	193
4.1.4.	Aufbruchsstimmung und Resignation: Auswirkungen und Veränderungen seit 2014	194
4.2.	Hinter den Kulissen: Biografien und Betriebe	194
4.2.1.	Dramaturgie der Institutionen: Staatliches Theater in Istanbul	195

4.2.2.	Markt der Unterhaltung: Kommerzielles Theater in Istanbul .....	199
4.2.3.	Unabhängigkeit und Einzelgängertum: Off-Theater in Istanbul .....	205
4.2.4.	Resümee: Subversion, Pragmatismus und Kulturpolitik .....	215
4.3.	Viertel und Kontinente: Der städtische Raum .....	216
4.3.1.	Stadt der Meere und der Enge: Stadtentwicklung und -struktur .....	217
4.3.2.	Alte und neue Macht: Beyoğlu .....	223
4.3.3.	Am Scheideweg der Gentrifizierung: Şişhane .....	227
4.3.4.	Zwischen neuer Geschäftigkeit und Europa-Nostalgie: Şişli .....	230
4.3.5.	Historische Macht und Tourismus: Fatih .....	234
4.3.6.	Asien oder die Große Freiheit: Kadıköy .....	237
4.3.7.	Streuung und Dezentralisierung: Andere Stadtteile .....	239
4.3.8.	Resümee: Verschwinden und Neu-Verteilung .....	244
4.4.	Standortwechsel und Neue Nachbarschaften: Sozialer Raum in Istanbul .....	247
4.4.1.	Islam und Türkentum: Sozialräumliche Entwicklung .....	247
4.4.2.	Aufsuchende Arbeit und Pragmatische Willkür: Staatliches Theater .....	250
4.4.3.	Kültür, Kommerz und Kontrolle: Kommerzielles Theater .....	254
4.4.4.	Treffpunkte der Subversion: Off-Theater .....	256
4.4.5.	Resümee: Verdrängung oder Assimilation .....	262
4.5.	Erdoğan & Atatürk: Autokratie und Kulturpolitik .....	264
<b>5.</b>	<b>Theater und Stadt. Wirkungen und Spannungen .....</b>	<b>269</b>
5.1.	Wem gehört die Bühne? (De)Zentralisierung in Buenos Aires und Istanbul .....	270
5.1.1.	Kultur für alle oder Spiele für das Volk? .....	271
5.1.2.	Theater und der Standort: Broadway und Off-Broadway .....	271
5.1.3.	Die große Theaterwanderung: Migrationsbewegungen in Istanbul .....	274
5.1.4.	Hinter den Fassaden: Steuerung und Zentrifugalkräfte .....	275
5.2.	Die im Dunkeln sieht man nicht: (Un)Sichtbarkeit in Istanbul und Buenos Aires .....	276
5.2.1.	Theater im städt. Schaufenster: Sichtbarkeit in Buenos Aires .....	277
5.2.2.	Von der Bildfläche verschwunden? Unsichtbarkeit in Istanbul .....	278
5.2.3.	Klandestinität. Marketingtool oder Tarnkappe? .....	279
5.2.4.	Einlass und Kontrolle: (Un)Sichtbarkeit und Zugänglichkeit .....	280
5.3.	Leben und leben lassen: (II)Liberalisierung in Buenos Aires und Istanbul .....	281
5.3.1.	Verschiebung der Kräfteverhältnisse: <i>Osmose</i> in Buenos Aires .....	282
5.3.2.	Spaltung der Kräfteverhältnisse: <i>Polarisierung</i> in Istanbul .....	284
5.3.3.	Identifikation des Publikums I.: <i>Mobilisierung</i> in Istanbul .....	286
5.3.4.	Identifikation des Publikums II: <i>Selbstvergewisserung</i> in Buenos Aires .....	288
5.3.5.	Reproduktion der Machtverhältnisse: (II) <i>Liberalisierung</i> und Postkolonialität ...	291
5.4.	Conclusio .....	294
<b>Epilog</b>	.....	<b>297</b>

<b>Anhang</b> .....	305
GesprächspartnerInnen .....	305
Adressen der ausgewählten Theater .....	308
Abbildungsverzeichnis .....	312
Literaturverzeichnis.....	314

## Danksagung

In erster Linie gilt mein Dank meiner Familie. Als Wegbereiterin für geistigen Freiraum, als ständiges Korrektiv und moralischen Rückhalt. Besonderen Dank möchte ich an dieser Stelle meinem Mann und meiner Mutter aussprechen.

Der wesentlichste Dank richtet sich an all meine Gesprächs- und InterviewpartnerInnen, die mir mit ihrer zeitlichen und offenen Zugewandtheit nicht nur einen Einblick in ihre Arbeit und ihr Leben, sondern darüber hinaus einen einzigartigen Zugang zu diesen beiden Städten ermöglichten.

Prof. Dr. Alexa Färber, meiner Doktormutter, danke ich für die Betreuung, das Vertrauen und die Unterstützung, die Arbeit in diesem Rahmen entstehen zu lassen. Prof. Dr. Katrin Wildner danke ich für ihren schnellen und substantiellen Beitrag als Zweitbetreuerin.

Der Studienstiftung des deutschen Volkes danke ich für die finanzielle Förderung durch ein Promotionsstipendium und die Möglichkeit des vielseitigen interdisziplinären Austauschs auf Tagungen und Seminaren.

Mein größter Dank allerdings gilt meinen zwei geistigen BegleiterInnen auf dem Weg zum vorliegenden Buch. Meinen LotsInnen Jonas Zipf und Michaela Rotsch. Ohne die vielen Gespräche und Hinweise, die Strukturierungen und Wegbahnungen, die Inspiration und Motivation wäre die vorliegende Arbeit nicht möglich gewesen.

Herkese binlerce teşekkürler & Muchas gracias a todos!

# 1. Vom Theater zur Stadt.

## Ein transdisziplinäres Forschungsfeld

---

– Frühjahr 2010. Im PACT Zollverein Essen sehe ich im Rahmen eines Festivals die Inszenierung »Promethiade« der Istanbuler Theaterregisseurin Sahika Tekand. Sie gilt als eine führende Vertreterin zeitgenössischer türkischer Theaterkultur. Das, was ich sehe, lässt sich jedoch mit den im Studium der Theaterwissenschaft eingeübten Mustern der Wahrnehmung und Interpretation kaum erkennen. Ich weiß nicht, was mir fehlt – ich weiß nur, dass ich die Inszenierung nicht als das lesen kann, was sie ist: Offensichtlich ist sie ein Ausdruck der Verhältnisse, aus denen heraus sie entstanden ist. Verhältnisse, die ich nicht kenne. Wie geht es den ZuschauerInnen um mich herum? Warum haben die FestivalmacherInnen die Produktion eingeladen? Woher nehmen die KritikerInnen die Gewissheit, sie als Ausdruck türkischer Kultur per se und pars pro toto einzuordnen? –

Eine Erinnerung, die hängen blieb: Nach dem Theaterbesuch kehre ich mit der Einsicht zurück, dass sich die thematischen Anspielungen und mögliche Codes der Aufführung, sowie der lokal-spezifische Subtext für »Außenstehende« als nicht lesbar erweisen. Die Annäherung und Erschließung in Form einer Aufführungs- bzw. Inszenierungsanalyse erscheinen unzureichend, das Gesehene entlang wahrnehmungsspezifischer Aspekte einzuordnen nicht möglich.<sup>1</sup> Stattdessen stelle ich mir unmittelbar nach dem Theaterbesuch Fragen zur Kontextualisierung des Gesehenen: Für welche Räumlichkeiten wurde diese Inszenierung entwickelt? Für die gro-

---

1 In der Theaterwissenschaft wird eine Aufführung entlang bestimmter Parameter in Hinblick auf ihre szenische Umsetzung untersucht. Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme unterscheidet hierfür die Begriffe der »Inszenierung« und der »Aufführung«, wie folgt: Während »Inszenierung« sich auf ein bestimmtes theatrales Kunstwerk bezieht, bezeichnet der Begriff der »Aufführung« das einmalige Ereignis, in dem eine Inszenierung dem Publikum vorgeführt wird. Im Rahmen einer Inszenierungsanalyse wird die szenische Umsetzung eines dramatischen Texts untersucht, indem verschiedene Aspekte wie Bühnenbild, Kostüme, Text, Musik, Beleuchtung etc. (vgl. Fragenkatalog Patrice Pavis 1988) in den Blick genommen werden. Ziel ist es, den »Metatext der Inszenierung« offenzulegen. Bei einer Aufführungsanalyse steht darüber hinaus »die Interaktion zwischen dem theatralem Ereignis und den anwesenden Zuschauern« im Fokus (Balme 2003: 82).



ße Bühne eines Stadttheaters, für eine Studiobühne, als Gastspiel fürs Ausland? Existiert in Istanbul ein Stadttheater? An welches Publikum richtet sich die Inszenierung mit welchem Anspruch? An ein Bildungsbürgertum oder ein mit Subversion liebäugelndes Freie-Szene-Publikum? Wer macht dieses Theater? Welche Menschen, welche Biografien und Motivationen verbergen sich dahinter? Unter welchen Voraussetzungen wird gearbeitet? Mit staatlicher Förderung? Unter staatlicher Einflussnahme? Oder ganz ohne staatliche Anteilnahme?

Um ein Verständnis für das Theater einer Stadt zu entwickeln, muss es, so die Leitthese dieser Dissertation, in seiner kontextuellen Verfasstheit analysiert werden: als soziales Ereignis für die Mitwirkenden und das Publikum; als Publikumskunst, welcher die TheatergängerInnen frönen, indem sie ins Theater gehen, indem sich mehr oder weniger austauschende Theatergemeinden bilden, gebunden an bestimmte Orte in der Stadt, beheimatet in spezifischen Architekturen, organisiert als Betriebe, gestaltet und mitverantwortet von einer Vielzahl an Personen wie BühnentechnikerInnen, SchauspielerInnen, DramaturgInnen, KostümbildnerInnen, Verwaltungsangestellten, KulturpolitikerInnen etc. Immer erwächst das Theater einer Stadt aus den vorherrschenden gesellschaftlichen, politischen, biografischen, sozial- und stadträumlichen Verhältnissen.

Im Rahmen der theaterwissenschaftlichen Forschung in Deutschland findet die stadtspezifische Betrachtung von Theater zum einen im Rückblick in der Theatergeschichte Beachtung: etwa der Einfluss der Amphitheaterarchitektur auf die Gesellschafts- und Demokratievorstellung des antiken Athens etc. (vgl. Brauneck 2012), die Theaterhäuser im elisabethanischen London, welche von professionellen Kompanien bespielt wurden, die sich wie Aktiengesellschaften organisierten (vgl. Simhandl 2007: 76), oder die venezianischen Theaterbetriebe im 18. Jahrhundert, die in ihrer Logenarchitektur auf das zu dieser Zeit vorherrschende Versammlungsverbot in privaten Räumen reagierten und dem Publikum über Stunden einen »privaten« Rückzugsraum zum Pflegen sozialer Kontakte boten (vgl. Sauter 2005: 256).

Zum anderen rückt die Institution Theater in ihrer je spezifischen städtischen Verortung, seit Ende der 2000er Jahre in den Fokus der Theaterforschung (vgl. Theater Freiburg [Goebbels/Mackert/Mundel 2011]), Theater Greifswald [Wiek 2015]).<sup>2</sup> Jedoch fehlt eine wissenschaftliche Betrachtung zum Theater in Städten außerhalb Deutschlands oder gar Europas.

---

2 Denn spätestens seitdem Stadttheater wie das Theater Freiburg sich offensiv als Bestandteil einer Stadtgesellschaft verorten und sich dieser mit neuen Angeboten des Outreach und Engagement, etwa mit Stadtraumbespielungen oder Bürgerbühnen, öffnen, kommt die deutschsprachige Theaterwissenschaft nicht mehr umhin, sich auch mit Faktoren außerhalb der Bühnenpraxis im engeren Sinn zu beschäftigen.

Das Forschungsdesiderat der vorliegenden Studie bezieht sich auf das Theater in Istanbul, das bis heute in der deutschen und internationalen Forschung kaum Rezeption erfährt und das auch innerhalb der Türkei bisher nur rudimentär hinsichtlich der oben genannten Aspekte und den damit einhergehenden Fragestellungen untersucht wurde.<sup>3</sup> Zur analytischen Betrachtung dieser Aspekte wird der Referenzrahmen zu einer weiteren außereuropäischen Stadt aufgespannt, deren Rahmenbedingungen ebenso unerforscht sind: Auf der vermuteten Grundlage struktureller und atmosphärischer Ähnlichkeiten stellt vorliegende Studie die Theater in Istanbul und Buenos Aires einander gegenüber.

Ziel und Anliegen dieser Forschungsarbeit ist es, die stadtspezifische Verfasstheit des Theaters in Istanbul und in Buenos Aires zu untersuchen und näher zu bestimmen, welche Rolle Theater in der jeweiligen Stadtgesellschaft einnimmt. Daraus erwächst die Notwendigkeit, die theaterwissenschaftliche um eine transdisziplinär<sup>4</sup> stadtforschende Perspektive zu erweitern und kulturpolitische, stadt- und sozialräumliche Entwicklungen und Gegebenheiten in die Untersuchung miteinzubeziehen.

Ein weiteres Anliegen fußt auf der Annahme, dass sich durch eben diese Untersuchung nicht nur in Hinblick auf die Verfasstheit des Theaters in Istanbul und Buenos Aires ein Erkenntnisgewinn ergibt, sondern darüber hinaus in Hinblick auf die beiden Städte/Stadtgesellschaften. Theater fungiert dabei als Brennglas, das entlang folgender Fragestellungen eine bestimmte Perspektive auf gesellschaftliche, räumliche und politische Strukturen und Prozesse öffnet: Was lässt sich anhand der Standorte der Spielstätten im Stadtraum, ihrer Architektur und ihrer spezifischen Raumnutzung, über das Verständnis von Theater innerhalb dieser Gesellschaften, und darüber hinaus über die jeweilige Stadtgesellschaft aussagen? Lassen sich bestimmte stadt- und sozialräumliche Entwicklungen in diesen Städten mit Blick auf das Theater spezifizieren? Welche Bereiche von Theater werden (kultur)politisch gefördert, welche Motivationen seitens der jeweiligen Regierung offenbaren sich dabei? Aus welchen gesellschaftlichen Schichten stammen TheatermacherInnen und Publika? Und inwieweit repräsentieren sie und ihre Anliegen

---

3 Ähnlich der deutschen Theaterwissenschaft existiert auch im Rahmen vergleichbarer Forschungszweige bzw. Studiengänge in Argentinien oder der Türkei kaum eine wissenschaftliche Untersuchung zur Bedeutung des Theaters innerhalb der jeweiligen Stadtgesellschaft. Ansätze dazu finden sich im Bereich der Soziologie (vgl. z.B. in der Türkei, die Studien der Soziologinnen Asu Aksoy (2009; 2012), Ayca Ince (2009; 2017) oder Cansu Karagül (2014); in Argentinien, die Studien der SoziologInnen Ruben Bayardo (1999), Romina Sanchez (2014) oder Alejandro Rozenholc (2015).

4 Unter einer »transdisziplinären« Vorgehensweise verstehe ich eine über strenge Definitionsgrenzen einzelner Disziplinen hinweggehende bzw. hinausweisende, stets an den Erfordernissen des Forschungsgegenstands orientierte Verwendung von Ansätzen, Begriffen und Methoden unterschiedlicher Disziplinen.

eine homogene, eine auf Vielfalt ausgerichtete oder aber die Segregation pflegende Gesellschaft?

»Theater« und »Stadt« werden dabei zugleich Gegenstand und Instrumentarium der Forschung. Im Zuge dessen bedarf es zunächst der Klärung folgender Fragestellungen: Welches methodische Vorgehen ist notwendig, um die Verfasstheit des Theaters einer Stadt zu bestimmen? Welche spezifischen Erkenntnisse lassen sich anhand der Engführung von Theater(Wissenschaft) und Stadt(Forschung), anhand der Gegenüberstellung der Theaterräume zweier Städte schließlich gewinnen?

Im Verlauf des vorliegenden Kapitel 1 gehe ich zunächst auf die Wahl der beiden Städte Buenos Aires und Istanbul ein; anschließend erfolgt vor dem Hintergrund der Theater- und Stadtforschung eine Klärung von Begrifflichkeiten wie »Theaterraum«, »Stadt- und Sozialraum«. Des Weiteren wird eine historische Perspektivierung des Forschungsgegenstands mit Blick auf den postkolonialistischen Diskurs vorgenommen, bevor der letzte Teil des Kapitels meine Positionierung als Forscherin, den Aufbau der Arbeit und die angewandten Methoden skizziert.

Das im Titel verwendete Brecht-Zitat verdeutlicht dabei Vorgehensweise und Zielstellung meiner Studie<sup>5</sup>: Auf den folgenden Seiten geht es um die Sichtbarmachung zweier Theaterräume, die sich den Perspektiven der europäischen Theaterwissenschaft bisher entziehen. Ihre enge Betrachtung im Kontext der Stadtgesellschaften von Istanbul und Buenos Aires ermöglicht einen Perspektivwechsel und lässt sie in einem anderen, bisher nicht wahrgenommenen, neuen Licht erscheinen.

## 1.1. Zwei Städte: Gegenüberstellung und Nahaufnahme

Buenos Aires und Istanbul: Die Wahl der beiden Städte wird zunächst vor dem Hintergrund vergleichender Ansätze in der Stadtforschung beleuchtet, bevor sich im Anschluss konkretisiert, auf welchen Kriterien die Wahl eben dieser beiden Städte fußt.

### 1.1.1. Comparative Urbanism und Eigenlogik der Städte

Die Wahl zweier Städte erfolgt in Anlehnung an den Ansatz des »Comparative Urbanism« der Geografin Jennifer Robinson. Diese geht davon aus, dass ähnliche

---

5 Hier der vollständige Vers des Zitats aus Bertolt Brechts Dreigroschenoper: »Denn die einen sind im Dunkeln/Und die andern sind im *Licht*/Und *man* siehet die im *Lichte*/Die im Dunkeln *sieht man* nicht« (Brecht [1928] 2014). Zum Ende des vorliegenden einleitenden Kapitels werde ich noch einmal etwas ausführlicher auf Wahl und mögliche Bedeutungen des Zitats eingehen.

Phänomene an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten auftreten können, auch wenn sie sich auf den ersten Blick in ihrer Ausprägung aufgrund der spezifischen lokalen Eigenheiten stark unterscheiden. Um diese urbanen Phänomene greifbar zu machen und ihre Verfasstheit zu verstehen, schlägt Robinson als Methode eine vergleichende Betrachtung von zwei Städten vor (vgl. Robinson 2011). Dabei stehen nicht die Ähnlichkeiten und Differenzen dieser zwei Städte im Vordergrund. Ziel ist es stattdessen, durch einen relationalen Vergleich Fragen gegenüber der jeweils anderen Stadt aufzuwerfen, ganz nach dem Ansatz »Thinking cities through elsewhere« (Robinson 2016: 14).

Indem er die städteübergreifenden Vergleiche auf einzelne urbane Phänomene beschränkt, unterscheidet sich Robinsons Ansatz von anderen komparatistischen Konzepten der Stadtforschung. Als prominentes Beispiel ist hier das von der Soziologin Martina Löw initiierte Forschungsprojekt zur »Eigenlogik der Städte« zu nennen.<sup>6</sup> Löw geht in Anlehnung an Pierre Bourdieus Habitus-Theorie davon aus, dass jede Stadt durch ihr eigene Bewegungsmuster, Lebensgefühle, Temporalitäten und Dynamiken bestimmt ist. Um diese »Eigenlogik« zu erfassen, benötigt es laut Löw die Untersuchung von »Praktiken der Abgrenzung und des In-Beziehung-Setzens zu anderen Städten auf lokaler, nationaler und globaler Ebene« (Löw 2010: 97).

Sowohl Löw als auch Robinson gehen davon aus, dass trotz Globalisierung und einer damit einhergehenden, oftmals prophezeiten Einebnung lokaler Unterschiede, jede Stadt/jeder städtische Kontext durch spezifische lokale Eigenheiten bestimmt ist. Während Löws komparatistischer Ansatz das Ziel verfolgt, jede Stadt in ihrer Gesamtheit, sozusagen als homogenes Konstrukt, unter dem Vorzeichen einer sie bestimmenden »Eigenlogik« beschreiben zu können, konzentriert sich Robinson auf die Ausdifferenzierung eines einzelnen Phänomens und lässt eine Meta-Beschreibung der jeweiligen städtischen Gesamtheit außen vor.

Gerade deshalb steht der Ansatz Robinsons Pate für dieses Forschungsvorhaben, in welchem eben nicht die städtische Gesamtheit, sondern die Theater einer Stadt im Fokus der Untersuchung stehen. Ziel ist es, diese in ihrer lokal-spezifischen Verfasstheit und städtischen Kontextualisierung zu verstehen und greifbar zu machen: Die Forschung in zwei Städten ermöglicht dabei nicht nur die Entwicklung ortsspezifischer Fragestellungen, sondern öffnet darüber hinaus einen kritisch-reflexiven Spiegel, der ein In-Frage-Stellen der jeweils anderen Situation ermöglicht. Allerdings operiert vorliegende Studie weniger im Sinne eines 1:1-Ver-

---

6 Durchgeführt zwischen 2008 und 2014 an der TU Darmstadt, zunächst als LOEWE-Schwerpunkt, dann parallel als DFG-Forschungsprojekt.

gleichs einzelner urbaner *Phänomene*, wie ihn Robinson verfolgt, als vielmehr im Sinne eines losen *Ab-gleichs* zwischen einzelnen Aspekten zweier Theaterräume.<sup>7</sup>

### 1.1.2. Ordinary Cities

Das Konzept der »Ordinary Cities« basiert auf der postkolonialen Kritik, dass die Stadtforschung lange Zeit von einer Dichotomie westlicher<sup>8</sup> vs. nicht-westlicher Städte und damit verbunden den Attribuierungen »modern« versus »in Entwicklung« dominiert wurde. Maßgebliche Stadttheorien bezogen sich ausschließlich auf Betrachtungen »westlicher«, »moderner« Städte (u.a. Georg Simmel [1903] (2006), Henri Lefebvre [1968] (2016), Kevin Lynch 1975).

Bis heute werden Städte in Kategorien eingeteilt, die Aussagen zu ihrer Position im globalen Bedeutungsgefüge treffen. So ist New York eine *Global City*, Detroit eine *Shrinking City*, Kapstadt eine *Non-Western City* oder Mumbai eine *Megacity*. Diese Art des Labeling entsteht oftmals aus einer mittels Stadtmarketing selbst attribuierten Zugehörigkeit zum Westen oder aber resultierend aus den globalpolitisch konventionalisierten Kennziffern eines anzustrebenden wirtschaftlichen sowie demografischen Wachstums einer Stadt. Robinson kritisiert diese Kategorisierung und die damit einhergehende Hierarchisierung von Städten. Denn diese Art der Forschung (und des Marketings) fokussiere nur bestimmte Städte, sozusagen als Vertreterinnen ihrer Kategorie, und untersuche/vergleiche diese dann innerhalb der jeweiligen »Rubrik« überwiegend aufgrund ihrer Einordnung als global, marginalisiert, modern etc. Städte würden quasi durch einen Filter betrachtet, wodurch sich eine limitierte Sicht auf die Stadt und damit die eigentliche Bandbreite städtischer Phänomene in den unterschiedlichsten Städten ergäbe, so Robinson (vgl. Robinson 2006).<sup>9</sup>

7 Die postkoloniale Theaterforschung nutzte in ihren Anfängen (1980er, 90er Jahre) bewusst den komparatistischen Ansatz, um auf diese Weise ihre Fragestellungen zu entwickeln u.a. in Afrika (vgl. Fiebach 1986), in Asien (vgl. Fischer-Lichte et al. 1990) oder in den ehemaligen britischen Kolonien (vgl. Balme 1994), wie der Theaterwissenschaftler Christopher Balme schreibt (vgl. Balme 2005: 249). Da sich die postkoloniale Theaterforschung jedoch überwiegend am Bühnengeschehens ausrichtet und zudem Argentinien wie auch die Türkei bisher nicht in diesem Kontext behandelt wurden, wird nicht weiter auf diesen Forschungszweig der Theaterwissenschaft Bezug genommen.

8 »Die Kategorie des ›Westens‹ entstand erst aus der Idee eines übergreifenden transatlantischen Zivilisationsmodells [...] Es ist eine Kategorie für jene christlich geprägte Wertegemeinschaft, die zunächst als Abendland gegen den muslimischen Orient, nach 1945 gegen der atheistischen Kommunismus sowjetischer Prägung, dann gegen den Islam abgegrenzt wurde; sie findet sich als dominante Denkfigur nicht vor den 1890er Jahren« (Osterhammel 2009: 143 zit.n. Bonnett 2004: 14ff.).

9 So waren über Jahre Forschungsfelder wie das der Gentrifizierung von Stadtvierteln oftmals in Städten des globalen »Nordens« angesiedelt, vgl. Andrej Holm (2006) »Die Restrukturie-

Die Wahl der beiden Städte Buenos Aires und Istanbul orientiert sich an eben diesem Konzept der Ordinary Cities: Es handelt sich um zwei Metropolen, die in den letzten Jahrzehnten durch einen immensen Bevölkerungszuwachs geprägt waren und die derzeit zu den zwanzig größten Städten der Welt zählen (Stand 2018).<sup>10</sup> Oftmals werden sie daher in der Kategorie »Megacity«<sup>11</sup> geführt, einer Kategorie, in welcher die betroffenen Städte meist mit Chaos assoziiert werden: Moloche, bestimmt von Armut, Umweltverschmutzung, Verkehrsüberlastung, Wohnungsnot, fehlender Infrastruktur oder Informalität.<sup>12</sup> Wie sehr sich allerdings eine derartig generalisierende und gleichmachende Kategorisierung in Bezug auf die Städte Istanbul und Buenos Aires verflüssigt, beweist bereits der oberflächliche Blick auf deren zentrale Eigenschaften als nationale und internationale Kulturmetropolen:

Beide Städte zeigen sich sowohl als dem Westen zugewandte Kulturmetropolen als auch »abonniert« auf eine politisch geförderte kulturelle Unabhängigkeit vom Westen; beide Städte scheinen zwar eingebunden in die Kultur ihres jeweiligen Landes und damit Teil und Ausdruck desselben, doch zugleich wirken sie wie separate Inseln innerhalb Argentiniens bzw. der Türkei. Buenos Aires wie Istanbul sind die kulturellen Hochburgen, die kosmopolitischen Zentren ihrer Länder, die nationale wie internationale Einflüsse absorbieren. Geografisch liegt Buenos Aires fernab von allen als westlich bezeichneten Städten, doch kulturell gesehen, wird es durch eine hohe Zahl europäischer MigrantInnen bzw. ihrer NachfahrInnen oft dem Westen zugerechnet. Istanbul dagegen, das zwar geografisch zumindest teilweise Europa zuzuordnen ist, wird eher selten als »westliche Stadt« geführt. Wie man es dreht und wendet, auch darin erscheinen diese beiden Städte ähnlich: Sie entziehen sich immer wieder jeglichen in der Stadtforschung oder anderen Diszi-

---

zung des Raums«; Frank Eckardt (2018) »Gentrifizierung: Forschung und Politik zu städtischen Verdrängungsprozessen«, während Themen wie »informelle Wohnstrukturen« überwiegend in Verbindung mit Regionen des globalen »Südens« auftauchen, vgl. Alfredo Brillembourg et al. (2005) »Informal City: Caracas Case«; Marie Huchzermeier (2011) »Cities with Slums«.

10 Vgl. <https://www.worldatlas.com/citypops.htm>; Zugriff 13.01.2019.

11 Megacities sind rasant anwachsende städtische Agglomerationen, die mit über 10 Mio. EinwohnerInnen nichts mehr mit einer herkömmlichen Großstadt gemein haben. Laut StadttheoretikerInnen wie Edward W. Soja bezieht sich der Begriff »Megacity« auf folgendes: »The enormous population size of the world's largest urban agglomerations, and their increasingly discontinuous, fragmented, polycentric, and almost kaleidoscopic socio-spatial structure« (Soja in Schwendtker 2006: 11).

12 Dieser Kategorisierung, welche eine Generalisierung von Städten nach bestimmten Eigenschaften impliziert und dabei den heterogenen und individuellen Charakter der einzelnen Städte untergräbt, wird in dieser Untersuchung kein Raum gegeben: Mir geht es nicht um die Diskussion zur Valenz des Begriffs, weder um die Anwendung noch um die Widerlegung dieser Kategorie. Dennoch bestätigt diese verwendete Klammer meine Vermutung einer grundsätzlichen Ähnlichkeit beider Städte.

plinen rezipierten Städte-Labelings, wie sie Jennifer Robinson in ihrem Buch »Ordinary Cities« (2006) kritisiert.

### 1.1.3. Istanbul/Buenos Aires: Annäherungen

Zusammen mit Robinsons Konzeptionen basiert die Wahl der Städte Buenos Aires und Istanbul maßgeblich auf Rechercheerfahrungen, persönlichen Begegnungen und ersten Erkenntnissen der Verfasserin bezüglich des Theaters in diesen Städten: Im Herbst 2010 bin ich für eine Forschungsreise in Istanbul, um mehr über das Theater in dieser Stadt zu erfahren. Damals gelingt es mir, erste Annäherungen zum Theater und seiner gesellschaftlichen Position in Istanbul zu formulieren.<sup>13</sup> Mein Anliegen ist es, in diese Stadt zurückzukehren, meine damaligen Forschungsergebnisse in Anbetracht des gegenwärtigen Forschungsvorhabens zu rekapitulieren, zu ergänzen und mit Hilfe von theoretischen und methodischen Ansätzen aus dem Bereich der Stadtforschung neu zu bewerten.

Die Grundlage für die Wahl der zweiten Stadt bildet ein innerer Dialog, eine Art stetigen gedanklichen Gegenüberstellens, bei dem ich meine Erfahrungen und Assoziationen zu Istanbul mit Erzählungen über eine neue Stadt – Buenos Aires – in Beziehung setze:

Ich will zu einem kurzen Exkurs ausholen: 2012 lerne ich in London die deutsche Schriftstellerin Edit Aron<sup>14</sup> kennen, die 1935, noch vor Kriegsbeginn, gemeinsam mit ihrer Mutter nach Buenos Aires emigriert war. In langen Gesprächen schildert mir Aron ihr Leben in und mit dieser Stadt: ihre anfänglichen Jugendjahre, langjährige Abwesenheiten in Europa voller Heimweh, ihr späteres dortiges Leben als Erwachsene, bevor sie Argentinien dann erneut verließ. Ich lerne Buenos Aires durch Arons Erzählungen und einige der Schwarz-Weiß-Fotos aus dem Aronschen Familienalbum kennen: der Schulunterricht bei dem ebenfalls emigrierten Stefan Zweig an der Pestalozzi-Schule (der deutschen Schule in Buenos Aires); das gesellschaftliche Leben, das sich für Aron insbesondere durch die freundschaftliche Verbindung zur Familie Alemann, Herausgeberin des *Argentinischen Tageblatts*, ergeben hatte; die europäischen und amerikanischen Filme in den Kinos, die laut Aron im fernen Argentinien »kulturelle Heimat« suggerierten; die großen Theaterhäuser auf den Fotos im Hintergrund, die Aron mit Theatern in Paris vergleicht; Begegnungen mit dem argentinischen Schriftsteller Jorge Luis Borges und dessen

13 Die Ergebnisse der damaligen Forschung liegen unter dem Titel »Theaterszene Istanbul« (2013) vor.

14 Edith Aron, Jg. 1923, verfasste mehrere Bände von Kurzgeschichten, wie z. B. »Die Zeit in den Koffern« (1989) und übersetzte Werke lateinamerikanischer Autoren wie »Das Handbuch der phantastischen Zoologie« von Jorge Borges (1964) oder »Das besetzte Haus« von Julio Cortázar (1963) vom Spanischen ins Deutsche.

fantastischer Gedankenwelt – ein Autor, den Aaron als Erste ins Deutsche übersetzte. Aron schwankt in ihrem Erzählen zwischen Nostalgie, warmen Gefühlen für »ihre« Stadt und dem dort verbrachten Lebensabschnitt, aber auch einer Skepsis gegenüber einem Land, das in ihren Augen jubelnd PopulistInnen folgte und zu PräsidentInnen kürte; ein Land, das laut Aron opportunistisch erst jüdischen EmigrantInnen, später dann NationalsozialistInnen Zuflucht bot.

Arons nostalgische Ausführungen zum Lebensgefühl in Buenos Aires Mitte des vergangenen Jahrhunderts lassen an ein Istanbul denken, wie ich es aus Orhan Pamuks biografisch geprägtem Roman »Istanbul« kenne: Sowohl Aron als auch der türkische Schriftsteller Pamuk zeichnen das Bild einer kosmopolitischen Stadt, deren wohlhabende BewohnerInnen sich mit einem europäischen Lebensstil identifizieren, der sich in den Gebäuden, Institutionen, Gewohnheiten der Menschen dieser Städte widerspiegelt. Das kosmopolitische Flair beider Städte ist jedoch Mitte des 20. Jahrhunderts im Verschwinden begriffen; als Ursachen stellen sowohl Aron als auch Pamuk nicht zuletzt die Forcierung eines Nationalismus dar, wie er in der Türkei unter Staatschef Kemal Atatürk (1921-38) bzw. in Argentinien unter Staatspräsident Juan Perón (1946-55) propagiert wurde.

Die Assoziation zwischen den Erzählungen Edith Arons und Orhan Pamuks bildet einen ersten Anhaltspunkt, der mich 2012 zu einer Reise nach Buenos Aires veranlasst. Ziel war es zu prüfen, ob die intuitiv vermuteten Ähnlichkeiten zwischen Buenos Aires und Istanbul sich möglicherweise auch im Bereich des Theaters abzeichnen. Wie schon auf meiner ersten Forschungsreise nach Istanbul, sind es auch jetzt nicht die Inszenierungen, die im Fokus meines Interesses stehen. Vielmehr ist es das Theater in seiner stadtsspezifischen Verfasstheit. Die Aufführungen, die ich in Buenos Aires besuche, sind überwiegend aus dem Bereich des Off-Theaters. Gespielt wird in Wohnungen und Hinterzimmern, in improvisierten, teils temporär genutzten Räumlichkeiten. Die Vorstellungen sind sehr gut besucht und meist ausverkauft. Nach einer Weile kenne ich die meisten der Anwesenden – ein »Kreis« von Menschen, dessen Konstellation sich je nach Theater etwas verändert. In Unterhaltungen, die ich in dieser Zeit mit Theaterschaffenden vor Ort führe, finden immer wieder zwei Aspekte Erwähnung, die mir bereits in Istanbul begegneten: zum einen, die als zentral empfundenen Einflüsse europäischer Theaterkultur und zum anderen, ein spezifisches Verhältnis zwischen autokratischer Staatlichkeit und Theaterschaffenden. Dazu einige Schlaglichter:

\_Pablo Silva, Theaterproduzent aus Buenos Aires, bezeichnet das argentinische Theater als »Import« der europäischen EinwandererInnen (Interview mit P. Silva am 13.12.2012).

\_Yavuz Pekman, Professor für Dramaturgie an der Istanbul Universität sagt in unserem Gespräch im September 2010: »The traditional Islamic theatre was avoided since the 20th century [...] For the process of westernization Atatürk imported the whole tradition of western theatre. Atatürk animated the writers to write plays



like in Europe. The writers had to learn how to write plays. There's no dramatic tradition, no dramatic structures. They had to learn all of this« (Interview mit Y. Pekman am 18.09.2010).

\_Nico Schneider, Schauspieler aus Buenos Aires, gibt an, dass die Herrschaft der Militärjunta (1976-83) das argentinische Theater sehr geprägt habe, teils bis heute seien die Nachwirkungen dieser Schreckensjahre im Theater zu spüren (Gespräch mit N. Schneider am 15.10.2012).

Schneiders Aussage erinnert mich an ein Gespräch, das ich 2010 mit dem Theatermacher Ufuk Altunkaya in Istanbul führe:

\_Altunkaya spricht darin über die Auswirkungen des Militärputschs von 1980 auf das Theater und die Nachwehen dieser Schreckensherrschaft, die bis heute das kulturelle Leben der Türkei prägten (Interview mit U. Altunkaya am 23.09.2010, zit. n. Zellner 2013: 33).

Immer wieder ähneln sich die Schilderungen meiner GesprächspartnerInnen. Die in ihren Zitaten anklingenden theatergeschichtlichen Analogien verdichten sich zur zentralen Grundlage für Wahl und Gegenüberstellung der beiden Städte Buenos Aires und Istanbul. In beiden Städten und Ländern erscheinen die Theater inmitten zweier Spannungsfelder: eines starken Einflusses (»Imports«) europäischer Kultur<sup>15</sup> sowie gegenwärtiger bzw. vergangener autokratischer Strukturen.

## 1.2. »Theaterräume« als Forschungsgegenstand

Wie bereits einleitend formuliert, ist das Theater in seiner stadtspezifischen Verfasstheit nur zu verstehen, indem die verantwortlichen GestalterInnen und OrganisatorInnen, die Publika ebenso wie die stadt- und sozialräumliche Einbettung und die kulturpolitischen Rahmenbedingungen in die Betrachtung einbezogen werden. Im Folgenden wird erläutert, inwieweit die Verfasstheit von Theater in Theater- und Stadtforschung Eingang findet, bevor im Anschluss die zentralen Begriffe dieser Studie geklärt werden.

### 1.2.1. Theater- und Stadtforschung

Durch eine Betrachtung der beiden Städte Buenos Aires und Istanbul anhand einer gedanklichen Gegenüberstellung wird es möglich, neue Perspektiven für die Theaterforschung zu eröffnen, die die Verfasstheit von Theater in seinen stadt-

---

15 Insbesondere die Verwendung des Begriffs »europäischer Kulturimport« verlangt im weiteren Verlauf der Studie eine Ausleuchtung im Sinne eines postkolonialen Diskurses, der darüber hinaus auch in Bezug auf die Rolle der Verfasserin als europäische Forscherin von Bedeutung sein wird.

und sozialräumlichen Strukturen sichtbar werden lassen.<sup>16</sup> Doch hält weder die Forschungsliteratur der Theaterwissenschaft, noch die einer kontextualisierenden Stadtforschung für das avisierte Forschungsvorhaben wissenschaftliche »Vorbilder« bereit. Obgleich in der deutschen Theaterwissenschaft<sup>17</sup> seit Mitte der 2000er Jahre zunehmend stadträumliche und betriebliche Aspekte Eingang in die wissenschaftliche Untersuchung finden, liegt der Schwerpunkt der Disziplin neben der Theatergeschichte<sup>18</sup> weiterhin auf der Analyse von Aufführungen und Inszenierungen sowie der damit einhergehenden Theoriebildung.<sup>19</sup> Die Theaterwissenschaft reklamiert dabei zwar einen methodischen Kanon für sich, bei näherer Betrachtung besteht dieser allerdings fast ausschließlich in Anleihen aus anderen Disziplinen, insbesondere aus der kunsthistorischen und literaturwissenschaftlichen Praxis zur Analyse von Theateraufführungen und -inszenierungen. Um die stadtesellschaftliche Bedeutung eines bestimmten Theaters zu erfassen, wird auf soziologische Methoden beispielsweise im Rahmen von Publikumsbefragungen oder Interviews zurückgegriffen (vgl. McKinnie 2007; Mc Auley 2010; Hänzi 2014).<sup>20</sup>

- 
- 16 Die Recherche hinsichtlich vergleichender wissenschaftlicher Studien zu Buenos Aires und Istanbul blieb ergebnislos; zu beiden Städten tauchen lediglich vereinzelt Beiträge in Sammelbänden oder Zeitschriften auf (vgl. Lees/Shin/López Morales (2017) »Global Gentrification«; Belting/Buddensieg (2009) »The Global Art World«; Arbeitsbuch II, Theater der Zeit, zum Festival Theater der Welt (1999), letzteres u. a. mit Beiträgen zu gezeigten Produktionen aus der Türkei und Argentinien). In keinem dieser Werke wird jedoch eine explizit vergleichende Betrachtung angestrebt.
- 17 Die Theaterwissenschaft gründete sich in den 1920er Jahren unter Federführung des Literaturhistorikers Max Herrmann. Die neu erschaffene Disziplin verstand ihre Aufgabe darin, im Gegensatz zur Literaturwissenschaft nicht allein den dramatischen Text, sondern zugleich seine theatrale Umsetzung zu studieren (vgl. Balme 2003: 13). Dieses Anliegen fußte sicherlich nicht zuletzt auf einer Entwicklung, die schon ein halbes Jahrhundert früher eingesetzt hatte: einer zunehmenden Stilisierung des Theaters als Kunsttempel, in dessen Mittelpunkt die Inszenierung als Theaterkunstwerk stand (vgl. Sauter 2005: 256f.).
- 18 Mit Hilfe theatergeschichtlicher Quellen z. B. über Theatergebäude, Inspizientenbücher, Bühnenfotos, Szenenbilder, Plakate etc. wird eine geschichtliche Rekonstruktion vorgenommen, welche das Theater einer bestimmten Zeit in seiner epochentypischen Ausprägung zeigt. Weiterhin werden Periodisierungen vorgenommen, welche Auskunft zum zeitlichen und örtlichen Auftreten bestimmter Theaterformen und dramatischer Gattungen geben (vgl. Balme 2003: 31ff.).
- 19 Erst in jüngerer Zeit beginnt die deutschsprachige Theaterwissenschaft den Fokus auf Kulturmanagement oder Kulturpolitik zu lenken und beschäftigt sich in diesem Kontext etwa mit betrieblichen Fragen der Finanzierung und Rechtsform, des Personal- und Ensemblekörpers, des Spielbetriebs oder Marketings unterschiedlicher Theaterformen (vgl. Gerber/Kotter/Schappach (2012) »Bühne und Büro«; Fülle (2015) »Freies Theater«; Schmidt (2017) »Theater, Krise und Reform«).
- 20 Im angelsächsischen Raum finden sich vereinzelt seit den 1970er Jahren Studien, welche die stadt- und sozialräumliche Rolle von Theaterinstitutionen in den Fokus rücken, jedoch ohne dabei ein bestimmtes methodisches Vorgehen kenntlich zu machen (vgl. Henderson (1973)

Ähnlich der Theaterforschung kann auch die Stadtforschung auf keine eigenen theoretischen und methodischen Grundlagen zurückgreifen; dies liegt daran, dass es sich bei der Stadtforschung nicht um eine Disziplin, sondern um ein inter- bzw. transdisziplinäres Forschungsfeld handelt – bezogen auf die kulturwissenschaftliche Stadtforschung fußt dieses auf Disziplinen wie der Ethnologie, Geografie oder Soziologie –, das sich ausschließlich am paradigmatischen Gegenstand der Stadt und nicht entlang einer disziplinären Grenze ausrichtet. Die methodischen und theoretischen Anleihen entsprechen jeweils den konkreten Erfordernissen eines spezifischen Forschungsgegenstands.

»Theater« spielt im Bereich der Stadtforschung nur eine Nebenrolle, tritt höchstens selten, am Rande auf der wissenschaftlichen Bühne auf: So etwa in architekturgeschichtlichen Studien zu Theaterbauten in unterschiedlichen Epochen und kulturellen Traditionen, etwa zur Bedeutung kultureller Repräsentationsbauten im Rahmen der großen Stadtumbauten und -erweiterungen im Europa des späten 17. Jahrhunderts (vgl. Hennings et al. 2015), in einem Artikel zum National Theatre in London, das als strategisches Tool in der Stadtentwicklung der 1960er Jahre wirkte (vgl. McKinnie 2010) oder als eines der vielen Angebote, welche zum besonderen Flair einer Kulturmetropole wie Berlin beitragen (vgl. Grésillon 2003).<sup>21</sup>

Im Kanon der stadethnologischen und -soziologischen Forschung existieren weiterhin Betrachtungen von Zielgruppen und Außendarstellungen von Theatern oder Theatergruppen sowie Forschung zu entsprechenden Communities und Szenebildungen, wie beispielsweise die Studien zu »Stadt und Theater« von Martina Löw, Silke Steets und Sergej Stoetzer an der TU Darmstadt, 2011 bis 13, welche sich u. a. mit der Imagewirkung des Darmstädter Staatstheaters beschäftigen, darunter jedoch nur wenige, die sich auch mit der Binnenperspektive der verantwortlichen KünstlerInnen bzw. ManagerInnen (TheatermacherInnen) befassen.<sup>22</sup>

---

»The History of New York Playhouses: a 250 Year Journey from Bowling Green to Times Square«, Carlson (1989/93) »Places of Performance«; van den Berg (1991) »The Geometry of Culture: Urban Space and Theatre Buildings in Twentieth Century Berlin«).

21 Anstatt Theater bevorzugt die Stadtforschung oft andere Kulturinstitutionen wie Museen für Moderne Kunst oder Opern-/Konzerthäuser. Als populärstes Beispiel fungiert hier wahrscheinlich das Guggenheim-Museum in Bilbao und der mittlerweile populärwissenschaftlich verwendete »Bilbao-Effekt« (vgl. Vicari Haddock 2010: 62). Der Fokus dieser Studien liegt meist auf einer als ikonisch verstandenen Architektur für Kulturinstitutionen und deren Bedeutung als wirtschaftstreibende Standortfaktoren und Imagetools für die jeweilige Stadt (vgl. Landry 2008).

22 Einen weiteren Versuch dazu unternahm beispielsweise die Vorlesungsreihe zu »Zeitgenössische Hamburger Theaterlandschaften« an der Universität Hamburg (2015): Dabei geben u. a. VertreterInnen der städtischen Bühnen, Privattheater und Off-Theater einen Einblick in die verschiedenen Theaterbetriebe und die lokalen Bedingungen.

## 1.2.2. Theaterbereiche

Zur Realisierung des Forschungsvorhabens ist die Einbeziehung von drei so bezeichneten »Theaterbereichen« notwendig: das staatliche Theater, das kommerzielle Theater und das Off-Theater. »Staatliches Theater« meint die öffentlich finanzierten Staatstheater und städtischen Theater<sup>23</sup>, »kommerzielles Theater« auf Gewinnerzielung ausgerichtete, privat geführte Theater, und »Off-Theater«<sup>24</sup> privat geführte Theater ohne kommerzielles Interesse.

Alle drei Bereiche unterscheiden sich maßgeblich aufgrund der spezifischen Art der Betriebs- und Produktionsweise, der Finanzierung und der Ticketpreise, der Lage und der Architektur, des Programms, der Öffentlichkeitsarbeit oder des Publikums. Inhaltliche Abgrenzungen scheinen nicht immer eindeutig. So stehen auch bei öffentlich geförderten Theatern durchaus kommerzielle Kassenschlager und manchmal sogar Produktionen aus der Off-Szene im Spielplan; ebenso programmieren kommerzielle Theater Publikumserfolge der Off-Theater.

Vorüberlegungen bestanden zunächst darin, die Recherche auch auf weitere soziale Praktiken rund um die Theater in Buenos Aires und Istanbul auszuweiten und dafür eine Wortschöpfung wie »performative Praxis« zu finden, jedoch würde

---

23 Ich verwende in der deutschen Übersetzung bewusst nicht den Begriff »Stadttheater«, sondern »städtisches Theater«. Dies hängt damit zusammen, dass der Begriff »Stadttheater« in der deutschsprachigen Fachlandschaft als Synonym verwendet wird, das nicht nur die Rechtsform und Finanzierungsweise dieses Theaters bezeichnet, sondern längst auch für eine künstlerische Betriebsform (wesentlich: ein festes Ensemble mit Repertoirespielbetrieb) und damit einhergehende Ästhetik steht (wesentlich: Autoren-, Regie-, und illusionistisches Theater). Im Folgenden wird von städtischem Theater (kommunal getragenes Theater) und Staatstheater (staatlich getragenes Theater) gesprochen; für beide Institutionen gemeinsam wird der Begriff »staatliche Theater« oder »öffentlich geförderte Theater« verwendet. In Deutschland entsprächen den städtisch und staatlich finanzierten Theatern i.d.R. die Rechtsformen eines Amtes, Eigenbetriebs oder Regiebetriebs, z. B. in Form von städtischen Bühnen, Landestheatern oder Staatstheatern; zunehmend begründen sich aber auch staatlich finanzierte privatrechtliche Betriebsformen, etwa Stiftungen, (g)GmbHs oder eingetragene Vereine, zuletzt sogar vereinzelt erste Genossenschaften.

24 Das »Off« bezieht sich auf Off-Broadway; gemeint war ursprünglich der Broadway in New York. In Buenos Aires gilt die Avenida Corrientes als der argentinische Broadway; in Istanbul bezeichnen einige der Theaterschaffenden die Istiklal Caddesi als ihren Broadway. Das »Off« bezieht sich daher im Falle von Buenos Aires auf Off-Corrientes, im Falle von Istanbul auf Off-Istiklal. In Deutschland wird Off-Theater meist unter dem Begriff »Freie Szene« geführt. Ein Begriff, der die ideologische Spezifik des deutschsprachigen Theaterdiskurses verdeutlicht. Zuerst im Umfeld der Theaterarbeit des Regisseurs Rainer Werner Fassbinder gegen Ende der 1960er Jahre auftauchend, intendierten beide Worte spätestens seit Ende der 1970er Jahre eine eindeutige »Abgrenzung von den Institutionen und künstlerischen Formen des hochkulturellen Stadt- und Staatstheaters« (Fülle 2016: 180).

dies nicht nur den Umfang dieser Arbeit sprengen, sondern zudem auch von der Verfasstheit des Theaters als eigentlichem Forschungsgegenstand wegführen.<sup>25</sup>

Im jeweiligen Sprachgebrauch findet sich folgende Unterscheidung: In Buenos Aires spricht man von den drei Circuitos: dem Circuito de Teatros Oficiales (die staatlichen Theater), dem Circuito de Teatros Independientes (den Unabhängigen Theatern/Off-Theatern) und dem Circuito de Teatros Comerciales (kommerziellen Theatern). Circuito bedeutet auf Deutsch »Zirkel« oder »Kreis« und schließt nicht nur Spielstätten, sondern auch Studios, Gruppen oder einem Circuito angehörige einzelne Personen mit ein.

Die öffentlich geförderten Theater in der Türkei nennen sich Odenekli Tiyatrolar (ödenekler = bezuschusst, bewilligt, bereitgestellt), das ist das Devlet Tiyatrosu (Staatstheater) sowie das Şehir Tiyatrosu (städtisches Theater). Zusätzlich besteht die Rubrik der sog. Özel Tiyatrolar (özel = privat), die alle privat geführten Theater einschließt, unabhängig von den oben erwähnten unterschiedlichen Formen der Produktion, Finanzierung, Ästhetik etc. Innerhalb der Özel Tiyatrolar finden sich zwei Unterkategorien: zum einen die an Gewinn orientierten Privattheater (im Folgenden als kommerzielle Theater bezeichnet), welche sich selbst als Özel Tiyatrolar bezeichnen; zum anderen die sog. Bağımsız Tiyatrolar (Bağımsız = unabhängig). Bağımsız Tiyatrolar (im Folgenden als Off-Theater bezeichnet) sind nicht auf Profit ausgelegte, privat geführte Theater, deren Hauptcharakteristika laut ihrer BetreiberInnen kritische Inhalte der Produktionen sowie fehlende finanzielle Einnahmen sind.

### 1.2.3. Theaterraum

Des Weiteren ist ein Begriff erforderlich, der sich auf die Gesamtheit des »Theaters« in einer Stadt bezieht und damit als Überbegriff für alle sich in einer Stadt befindenden Theater/Theaterbereiche fungiert. Die Überlegungen dazu begleiten das Forschungsvorhaben von Beginn an: In der Theatergeschichte findet sich zwar der Begriff des »Theaterwesens«, der Bühnengeschehen, Theaterarchitektur sowie Verwaltung und Organisation des Theaters umfasst (vgl. Brauneck 1996), jedoch jeglichen »städtischen« Bezug vernachlässigt und damit ungeeignet für den gewählten Forschungszusammenhang bleibt.

Über lange Zeit führte mein Forschungsvorhaben im Arbeitstitel den Begriff der »Theaterszene«. Jedoch ist diese Bezeichnung, welche im deutschsprachigen Kontext eng mit der sich in den späten 1970er Jahren entwickelnden *Freien Szene*

---

25 Diese Vorüberlegungen waren durch Studienaufenthalte in England geprägt: Im Studiengang »Performance Studies«, der als Äquivalent zur deutschen Theaterwissenschaft angeboten wird, versteht man unter »theatre« eine Gesamtheit performativer Praxis. So werden etwa auch religiöse Rituale (Artaud [1938] (2012) oder Fußballspiele (Schechner 1988) erforscht.

verknüpft ist, stets ideologisch behaftet: »Szene« (ursprünglich vom griech. »skene«, dem Ort der Handlung, der Schaubühne) bezieht sich seit den 1970er Jahren stets auf ein »Milieu« [...] und dessen Strukturen und künstlerische Formen in Abgrenzung von den Institutionen und künstlerischen Formen des hochkulturellen Stadt- und Staatstheaters«, schreibt der Dramaturg Henning Fülle (2016: 180).

Auch mit Blick auf stadtspezifische kultur- und sozialwissenschaftliche Untersuchungen zu »Szenen« erscheint der Begriff ungeeignet: So beschreibt etwa die Stadtheologin Anja Schwanhäußer »Szenen« als »fluide soziale Formationen«, welche sich nur temporär an bestimmten Orten in der Stadt zusammenfinden (vgl. Schwanhäußer 2010a). »Szenen« werden hierbei zwar weniger als »Gegenmodell« zu Mainstream und Hochkultur verstanden, jedoch »verlaufen [auch sie] quer zu den angestammten gesellschaftlichen Ordnungssystemen und zeichnen sich eher dadurch aus, welche Räume und Kulturen sie miteinander verknüpfen, als dadurch, was sie zu einem gegebenen Zeitpunkt sind,« so Schwanhäußer (2010b: 305).

Über die Auseinandersetzung mit dem Begriff der »Theaterszene« und seinen beiden Extensionen in Richtung des Bühnenraums (»Skene«) oder des sozialen Milieus bzw. sozialen Raums (»Szenen«), wird klar, dass auch dieser Begriff die hier angestrebte Forschung verfehlt, die sich auf Theater weder als »Abgrenzung« noch als »Gegenmodell« zu Theater als Mainstream oder als Hochkultur bezieht. Vielmehr konzentriert sie sich vor allem auf die Theater und ihre Spielstätten, welche über längere Zeiträume an einer Stelle in der Stadt verortet und gerade nicht fluid in ihrem Charakter sind.

Entsprechend meiner Fokussierung der stadt- und sozialräumlichen Kontexte der Theater begann ich damit, mich alternativ zum engen Szene-Begriff mit dem weiter gefassten, abstrakteren Begriff des Raums zu beschäftigen. Angesichts der Fülle der Begriffsverwendungen und Rezeptionsgeschichten<sup>26</sup> unterschiedlicher Wissenschaftsdisziplinen erscheint eine normative begriffliche Definition und Operationalisierung für meine Zwecke allerdings kaum zielführend. Statt den Rahmen meiner stark vom empirischen Gegenstand der Theater in Istanbul und Buenos Aires ausgehenden Arbeit zu sprengen, verschaffte ich mir eine Übersicht über die auf stadt- und sozialräumliche Phänomene angewandte Forschung der ab den 1970er Jahren an Wirkmacht gewinnenden Raumsoziologie. Deren Diskussion des Raumbegriffs zeigte die (Inter)Subjektivität und Historizität der Begriffsgenese: In ihrer Rezeption sticht insbesondere der französische Philosoph Henri Lefebvre hervor, der von einer je subjektiven, gesellschaftlich geprägten und kontextbezogenen Wahrnehmung und Konstruktion von Räumlichkeit und

---

26 Eine Querschnittsdarstellung der Begriffsgeschichte bieten etwa die Übersichtsbände von Markus Schroer »Räume, Orte, Grenzen« (2006) oder von Jörg Dünne und Stephan Günzel »Raumtheorie« (2006).

deren Begrifflichkeit ausgeht; Lefebvre spricht in diesem Zusammenhang von der »Produktion von Raum« (vgl. Lefebvre 1991). Angesichts dieser konstruktivistischen Öffnung sowohl der Begriffsgeschichte, als auch des vom Begriff bezeichneten Konstrukts selbst, wird offensichtlich, wie sich erkenntnistheoretisch mit dem Begriff arbeiten lässt: Indem begriffliche Neubildungen die assoziative Weite und Abstraktion des Raumbegriffs nutzen, zeigen sich vorher nicht sichtbare Kontextualisierungen<sup>27</sup>.

Resultierend aus meiner Beschäftigung mit dem Raumbegriff entwickelte sich die Idee, zwei der zentralen Begriffe der Theater- und Stadtforschung zu verknüpfen: *Theater* und *Raum* werden zu *Theaterraum* zusammengefasst. *Theaterraum* bezeichnet dabei kein enges Verständnis, etwa im Sinne einer alleinigen Betrachtung des Zuschauer- oder Bühnenraums. Vielmehr beschreibt die Begriffsschöpfung einerseits als Containerbegriff die Gesamtheit aller Theater der Bereiche kommerzielles Theater, staatliches Theater und Off-Theater, die ich als die in Buenos Aires und Istanbul wesentlichen drei Sub-Bereiche anhand ihrer finanziellen und betrieblichen Bedingungen kategorisieren konnte, sowie andererseits die Gesamtheit dieser Theater einer Stadt in ihrer institutionellen, betrieblichen, architektonischen, kulturpolitischen, stadt- und sozialräumlichen Ausprägung und Erscheinung.

»Raum« bedeutet hier also Kontext, Verhältnis, Bedingtheit; »Theater-Raum« den Zusammenhang zwischen beidem: Der Abstraktionsgrad dieses neuen Begriffs umfasst den Anspruch, die Gesamtheit der drei *Theater*bereiche unter ihm zu subsumieren und dabei gleichzeitig zu betonen, dass diese Forschungsstudie sich den einzelnen Theatern durch die Brille ihrer kontextuellen, insbesondere ihrer stadt- und sozialräumlichen Bedingtheiten, nähert. Theater lässt sich unter der Überschrift dieses Begriffs nicht außerhalb seiner räumlichen Kontexte, Stadt nicht ohne seine Theater betrachten und beschreiben.

#### 1.2.4. Stadt- und Sozialraum

»(Social) space is a (social) product« schreibt der französische Philosoph Henri Lefebvre bereits 1974 (Lefebvre 1991: 26). Physisch-materieller Raum und sozialer Raum sind sozial konstruiert, sind untrennbar miteinander verbunden, gehen ineinander über und bedingen sich gegenseitig (vgl. Schroer 2007: 38ff.). Vorliegender Studie liegt statt einer triadischen Raumvorstellung<sup>28</sup>, wie sie erstmals bei Lefebvre vor-

27 So ist eines der frühesten und bekanntesten Beispiele für eine entsprechende, erkenntnisbildende Begriffsneuschöpfung Albert Einsteins »Raumzeit«; ein aktuelleres, besonders stark rezipiertes und angewandtes Beispiel wäre etwa der Begriff des »Öffentlichen Raums« (vgl. Schroer 2006: 43).

28 Lefebvre unterscheidet im Sinne einer triadischen Raumvorstellung zwischen einem wahrgenommenen, einem konzipierten, und einem gelebten Raum (vgl. Lefebvre 1991: 33ff.), auch als physischer, mentaler und sozialer Raum bezeichnet (vgl. Rolshoven 2012: 164). Diese Drei-

gestellt wird, eine binäre Raumauffassung zugrunde, wie sie u.a. der französische Soziologe Pierre Bourdieu vertritt. Bourdieu geht von einer Zweiteilung in einen physischen Raum und sozialen Raum aus, deren Strukturen in einer Wechselwirkung zueinanderstehen (vgl. Bourdieu 1998: 18). Laut Bourdieu setzt sich der soziale Raum aus einzelnen Feldern zusammen: »diese Felder, wie etwa das politische, das wissenschaftliche, das universitäre, das journalistische oder das wirtschaftliche Feld, die über ihre je eigenen Funktionsgesetze verfügen, sind nicht nur ›Krauffelder‹, sondern auch ›Kampffelder‹, auf denen um Wahrung oder Veränderung der Kräfteverhältnisse gerungen wird« (Bourdieu 1985: 74, zit.n. Schroer 2006: 85). Der physische Raum ist hingegen nach Bourdieu, ein angeeigneter, sozial konstruierter Raum (ebd.: 87). »Tatsächlich bringt sich der Sozialraum im physischen Raum zur Geltung, jedoch immer auf mehr oder weniger verwischte Art und Weise«, schreibt Bourdieu (1998: 19).<sup>29</sup> Bezugnehmend auf Bourdieus binäres Konzept eines sich einander einschreibenden physischen und sozialen Raums bemerkt der Soziologe Markus Schroer: »Der Ausgangspunkt bei Bourdieu ist [...], dass sich soziale Verhältnisse in den physischen Raum einschreiben. Und dies ermöglicht es Bourdieu, aus den räumlichen Strukturen die sozialen regelrecht herauslesen zu können« (Schroer 2006: 89).

Stets seien daher, so Schroer weiter, »spezifischen Räumen soziale Strukturen eingeschrieben; sie erzählen gleichsam von den Machtverhältnissen, die durch sie zum Ausdruck kommen« (ebd.).<sup>30</sup>

Ein eindrückliches Beispiel für diesen reziproken Zusammenhang zwischen sozialem und physischem Raum bietet Bourdieu angesichts der Theater in Paris:

»Die im physischen Raum objektivierten großen sozialen Gegensätze [...] tendieren dazu, [...] im Denken und Reden [...] selbst zu Kategorien der Wahrnehmung und Bewertung [...] zu gerinnen [...]. Solcherart ist der Gegensatz *rive gauche/rive*

---

teilung greift beispielsweise die Kulturanthropologin Johanna Rolshoven auf: Laut ihr konstituiert sich Raum »durch das Ineinandergreifen einer Dreierheit, die zum Ersten das räumliche Erleben erfasst, zum Zweiten den gesellschaftlichen und durch Ungleichheit strukturierten Raum, der über Repräsentationen auf das menschliche Handeln im Raum und die Raumvorstellung wirkt, und zum Dritten mit der physisch-räumlichen Umwelt als gebaute Raumhandlung interagiert« (Rolshoven 2012: 163).

29 In diesem Kontext ist auch Bourdieus bekannter Satz zu verstehen: »Es ist der Habitus, der das Habitat macht« (Bourdieu 1991: 25).

30 Dieser Ansatz findet sich in neueren wissenschaftlichen Arbeiten u.a. bei der Soziologin Silke Steets, welche »die gebaute Umwelt als Ausdruck und Verkörperung sozialen Sinns« begreift (vgl. Steets 2011: 134). Laut Steets müssen Gebäude als gebunden an einen lokalen Kontext und als symbolisch, das heißt als Ausdruck u.a. für vorherrschende Hierarchien, Lebensweisen oder ein »nach außen kommuniziertes Selbstverständnis« verstanden und interpretiert werden (ebd.).



droite, also zwischen linkem und rechtem Seineufer, der bei statistischen Analysen und kartographischen Darstellungen der Publika (bei Theatern) [...] zum Ausdruck kommt, auch im Denken potentieller Besucher bzw. Zuschauer wirksam, wirkt aber auch bei den Schriftstellern, Malern und Kritikern in Gestalt der Opposition zwischen experimentellem Theater und bürgerlichem (Boulevard) Theater, eine Opposition, die ja selbst als Wahrnehmungs- und Bewertungsschema funktioniert« (Bourdieu 1998: 20f.).

Dieses Beispiel zeigt die gegenseitige Bedingtheit von sozialem und physischem Raum. Das eine ist Ausdruck des anderen: Die sozialräumliche Wahrnehmung schlägt sich auf den physischen Raum nieder und lässt sich an diesem ablesen und umgekehrt. Ohne Bau und Betrieb experimenteller Theater kein experimentierfreudiges Milieu, Publikum um es herum und vice versa etc.

Ausgehend von dieser binären, stets reziprok und dynamisch ineinander verschränkten<sup>31</sup> Sichtweise auf den Raum wird in vorliegender Studie zwischen »Stadtraum«<sup>32</sup> und »Sozialraum«<sup>33</sup> unterschieden. Stadtraum bezieht sich dabei auf den städtebaulichen Kontext, dazu zählen einzelne (Theater-)Architekturen sowie bauliche Infrastrukturen. Der »Sozialraum« befasst sich hingegen mit den vorherrschenden u. a. ökonomisch und politisch geprägten, sozialen Verhältnissen. Dabei werden folgende Fragen auftauchen: Wie wird der Raum von wem genutzt? Wie wird er von wem wahrgenommen? Wo konstituieren sich gesellschaftlich verursachte Barrieren? Wo öffnen sich Räume und wie entsteht in ihnen gelebte Öffentlichkeit? In Hinblick auf Theater wird in der Rubrik sozialer Raum neben der unmittelbaren Nachbarschaft der Spielstätten vor allem auch eine Betrachtung des Publikums und der jeweiligen TheatermacherInnen einbezogen.

Obleich physischer und sozialer Raum als Wechselwirkung oder wie es Bourdieu auch formuliert, als »Zusammenspiel« (Bourdieu 1998: 19) und damit als »in sich greifend« zu verstehen sind, werden sie im Anspruch auf eine analytische Annäherung an den Forschungsgegenstand sowie zugunsten der Les- und Darstellbarkeit getrennt voneinander geführt.

---

31 Im Gegensatz zu der begrifflichen Dreiteilung von Lefebvre konstruiert Bourdieu den konstruktivistischen Anteil der Raum-*Wahrnehmung* als dynamisch zwischen den beiden Grundkategorien Sozialer und Physischer Raum entstehendes Medium, mithin also nicht als eigenständige dritte Kategorie.

32 Stadtraum wird gleichbedeutend verwendet wie städtischer Raum.

33 Sozialraum wird gleichbedeutend verwendet wie sozialer Raum.