

**Warum
eigentlich
sollte ich mir
diese Arbeit
machen?***

* Mark Terkessidis, aus: Die Heimsuchung der Migration

www.favoriten2010.de

**Neue
Spieler,
alte
Städte**

FAVORITEN 2010

Theaterfestival *FAVORITEN* 2010 · 25 Jahre Theaterzwang NRW · Dortmund 28.10.–6.11.2010

FAVORITEN 2010

25 JAHRE THEATERZWANG NRW

► Inhalt

Editorial	2
<i>von Anne Quiñones und Tom Mustroph</i>	
Die Heimsuchung der Migration	5
Die Frage der interkulturellen Öffnung des Theaters <i>von Mark Terkessidis</i>	
„Die Gesellschaftskritik der freien Gruppen war früher viel direkter“	11
<i>Tom Mustroph im Gespräch mit „Theaterzwang“-Gründer Kurt Eichler</i>	
Weite Horizonte	17
Notizen zum Freien Theater <i>von Jörn J. Burmester</i>	
„Make fun not fights“	21
Dortmunder Punks 1985: Theater ohne Freies Theater <i>von Stefan Klemp</i>	
Das Ruhrgebiet im Strukturwandel	27
Herausforderungen und Optionen <i>von Rolf G. Heinze</i>	
Verantwortung übernehmen, Potentiale freischalten	31
Über die Kunst, ein Traceur zu sein <i>Gregor Runge im Gespräch mit Marvin Grunau und Christian Krupke</i>	
„Ist das noch Bohème oder schon die Unterschicht?“	35
Brotlose Kunst oder Das kulturelle Prekariat <i>von Matthias Reichelt</i>	
Unsicherheit als Geschäftsgrundlage	41
Von der Künstlerexistenz zum prekären Arbeitskraftunternehmer <i>von Alexandra Manske und Chris Piallat</i>	
Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel	47
<i>von René Pollesch</i>	
Räume des Werdens	51
Für ein freieres Theater <i>von Ulrike Haß</i>	
Impressum	59
Programmübersicht	61

► Editorial

Ein Kreis scheint sich zu schließen. Es ist ein Kreis der Nützlichkeit. In den 50er Jahren suchten New Yorker Theaterkünstler im Off des Broadway nach Experimentierräumen. Was sich links und rechts der breiten Entertainment-Schneise bewährte, wurde später auf die großen Bühnen geholt. Diese Infrastruktur des ästhetischen Experiments verstetigte sich und wurde ab 1968 weltweit mit dem politischen und kulturellen Aufbruch aufgeladen. Aus dem Off-Theater an der Peripherie der kommerziellen Unterhaltungsproduktion kristallisierte sich Freies Theater heraus. Nachdem mittlerweile das utopische Streben ermatet und im Versprechen virtueller Freiheit aufgelöst ist und dessen Restbestände zyklisch als neuer Stil von der kapitalistischen Kulturproduktion assimiliert werden, erfahren die freien (Theater-)Künstler des neuen Millenniums eine sehr zwiespältige Nobilitierung zu Modellfiguren des selbstverantwortlichen Unternehmertums.

Das 25-jährige Jubiläum des Theaterfestivals *FAVORITEN* – 1985 unter dem Namen „Theaterzwang“ als Forum für freie NRW-Produktionen in Dortmund gegründet – bietet den Anlass, diesen Kreislauf genauer zu betrachten. In bester Tradition von „Theaterzwang“ stellt „Neue Spieler, alte Städte“ die alten Hüllen, die von Geld und Infrastruktur bestimmt sind, in Frage, untersucht die Rolle der Künstler und versucht, Wege zur (Wieder-)Erlangung der Souveränität in der künstlerischen Produktion aufzuzeigen.

Dieser Prozess ist – im Erkennen wie im Erleben – mitunter schmerzhaft. Der Publizist Matthias Reichelt fragt bei seiner Analyse der Situation freier Künstler mit dem Songtext der Berliner Band *Britta*: „Ist das noch Bohème oder schon die Unterschicht?“ Alexandra Manske und Chris Piallat beobachten aus soziologischer Sicht, wie sich

der einstige freie Schöpfer auf der „Geschäftsgrundlage Unsicherheit“ zum prekären Arbeitskraftunternehmer wandelt. René Pollesch, Autor und Regisseur, stellt dieser vom Motor der Selbstverwirklichung getriebenen Figur den alten, abhängig beschäftigten, aber nicht illusionär verblendeten litauischen Regieassistenten gegenüber. Wie illusionsfrei, lustvoll und energisch ganz neue Spieler sich über Hindernisse der alten Städte hinwegsetzen, wird im Gespräch mit den Dortmunder Traceuren Marvin Grunau und Christian Krupke deutlich.

Diese Zustandsbeschreibungen des Heute werden durch historische Exkurse ergänzt. Kurt Eichler, Mitbegründer dieses Festivals, rekonstruiert im Interview die spezifischen Dortmunder Verhältnisse, die 1985 den „Theaterzwang“ nötig werden ließen. Der Historiker Stefan Klemp erläutert, wie sich parallel zur Freien Theaterszene eine andere vibrierende Alternativkultur – die Dortmunder Punkszene – entwickelte. Jörn J. Burmester, Performer und Absolvent der ersten Generation des Gießener Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft, verlässt das Raum- und Zeitgefüge Dortmunds der 80er Jahre und lässt die Geschichte des Freien Theaters als eine dreifach aufgefaltete Erzählung seiner Themen und Inhalte, seiner Organisationsformen und seiner Ausdrucksmittel Revue passieren. Weil Theater stets in Reibung mit den aktuellen gesellschaftlichen Zuständen entsteht, umreißt der Bochumer Soziologe Rolf G. Heinze das Panorama des Strukturwandels im Ruhrgebiet. Er verweist auf kollektive Mentalitätsentwicklungen wie „stete Betreuertheit“, sieht aber auch die Potentiale des Ruhrgebiets als „demografisches Laboratorium“.

Auf eine besondere Facette des demografischen Wandels – die Veränderung durch Einwanderung – geht der Migra-

tionsforscher Mark Terkessidis ein. Mit seiner Prognose, dass Theater, und selbstverständlich auch das Freie, nur dann zukunftsfähig sein kann, wenn es sich in seinen Themen und seinen Strukturen interkulturell öffnet, leiten wir diese Essaysammlung ein. Die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Haß schließt den Bogen, indem sie aus einer Diskussion des Arbeitsbegriffs von Herbert Marcuse, der Machtanalyse von Michel Foucault und dem Instrumentarium von Gilles Deleuze das Szenario der „Entkerbung von Räumen“ entwickelt und für neue Produktionsplattformen plädiert.

Alein aus der Analyse der Produktionsbedingungen und den Erwartungen gesellschaftlicher Entwicklung Ausblicke auf ästhetische Prozesse vorzunehmen, wäre verfehlt. Kunst ist keine Ableitungsform gesellschaftlicher Zustände. Erst recht nicht sollte sie sich – via Förderkriterien oder Nützlichkeitszuschreibungen wie etwa kultureller Bildung oder Kulturexport – zu einem solchen Instrument degradieren lassen. Nicht erspart bleiben wird es den Akteuren auch in Zukunft allerdings, ihre eigene gesellschaftliche Position immer wieder zur Disposition zu stellen. Diesem Zweck dient diese Veröffentlichung im Rahmen von *FAVORITEN* 2010.

Wir danken unserem Kooperationspartner *Theater der Zeit* sowie dem Land NRW, mit dessen freundlicher Unterstützung die Publikation zum 25-jährigen Jubiläum des Festivals ermöglicht wurde. Unser besonderer Dank gilt allen Autoren und Gesprächspartnern, den Dortmundern, die sich in der Stadt ablichten ließen, sowie dem Team von *FAVORITEN* 2010 für die konstruktive und engagierte Zusammenarbeit. ◀

Viel Spaß bei der Lektüre wünschen
Aenne Quiñones und Tom Mustroph

Janet, 16 Jahre, Schülerin. // Woher kommst du? Kamp-Lintfort. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Der Dortmunder Norden – Hier bin ich aufgewachsen. // Was ist gut an Dortmund? Die Innenstadt, weil es gute Einkaufsmöglichkeiten gibt. // Was ist schlecht? Blöde Anmachen auf der Straße (von Männern!), einige dreckige Ecken und dass es keine Einheitsschulen gibt.



Friedrich, 50 Jahre, ev. Pfarrer. // Woher kommst du? Aus Ostwestfalen. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Die Pauluskirche, weil ich hier nicht nur gerne arbeite, sondern es auch liebe, mit vielen Menschen meine Freizeit zu verbringen. // Was ist gut an Dortmund? Der Reichtum an Menschen aus vielen Kulturen, das kulturelle Leben, der Fußball und vieles mehr! // Was ist schlecht? Die großen Gegensätze zwischen Arm und Reich und oft die Unfähigkeit und Unbeweglichkeit der Integration.



Anna Kristina, 26 Jahre, Studentin Szenografie. // Woher kommst du? Dortmund. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Die Allee der B1, weil ich mich nach einem Urlaub erst dann zu Hause fühle, wenn ich über die B1 fahre. // Was ist gut an Dortmund? Dass man ein Teil vom Pott ist! // Was ist schlecht? Die Jugendförderung.



Markus, 23 Jahre, Student und Filmvorführer. // Woher kommst du? Wangen im Allgäu. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Der Nordmarkt ♥ // Was ist gut an Dortmund? Die Menschen, die Mieten, der BVB. // Was ist schlecht? Der Minderwertigkeitskomplex, den die Leute wegen ihrer Stadt haben.

► Die Heimsuchung der Migration

Die Frage der interkulturellen Öffnung des Theaters

von Mark Terkessidis

Die Gespenster der Migration und der Krise

Gespenster gehen um im Kulturbetrieb. Wie alle Gespenster sind sie von lockerer Konsistenz, ein wenig formlos und durchsichtig. Manchmal erscheinen sie, sie stören und ärgern, man versucht sie zu greifen, aber sie könnten immer auch Einbildung sein. Auf dem Podium eines großen Theaters geht es um eine neue „Bürgerkultur“. Durch den Saal streifen die Gespenster von Migration und Krise. Der Intendant klagt, dass die Theater breite Bevölkerungsschichten nicht erreichen, zumal jene mit Migrationshintergrund. Es wird diskutiert, ob man die „da draußen“ nun in den Status von „Bildungsbürgern“ hieven müsse oder ob der Betrieb sich auf eine neu zusammengesetzte Bevölkerung einstellen müsse. Der Intendant fragt mich, wie ich mir denn die interkulturelle Öffnung seines Theaters vorstellen würde. Ich staune über soviel öffentlich geäußerte Ratlosigkeit. Beim anschließenden Abendessen staune ich weiter. Intendant und Marketing scheinen anzunehmen, dass man mittels einer Plakatkampagne mit „Promis“ türkischer Herkunft das Publikum der gleichen Herkunft ins Theater holen kann. Über eine Veränderung, eine Erneuerung, eine neue Legitimation des „Betriebes“ Theater wird nicht mehr gesprochen. Das Gespenst der Migration soll sich einfach in den alten Netzen verfangen.

In der gleichen Woche steht eine Tagung über Theater und Einwanderung auf der Agenda. Das Publikum ist überwiegend im mittleren Alter und deutscher Herkunft. Wir sitzen bei über 30 Grad mit Kreislaufproblemen in einem stockdunklen Theatersaal, in

dem die Anwesenheit der Gespenster überall zu spüren ist. Während wir ihrer habhaft werden wollen, schwankt die Stimmung zwischen gutwillig, aggressiv und apathisch. Einige wollen den armen Menschen mit Migrationshintergrund helfen, andere geraten in Wut über die angedrohte Schließung von Theatern, wieder andere haben es satt, dass Theater und Schwimmbäder ständig gegeneinander ausgespielt werden. Ein Mann mit Migrationshintergrund stellt fest, dass es in der Stadt, in der das oben erwähnte große Theater angesiedelt ist, etwa 40 interkulturelle Theaterprojekte gebe, mit durchaus unterschiedlicher Qualität, von denen die meisten händeringend auf der Suche nach Räumen seien. Für die Leute, die sich mit dem Thema Migration auskennen, ist der Neuigkeitswert der Veranstaltung bescheiden. Die Tagung hätte 20 Jahre vorher stattfinden sollen. Irgendwann meldet sich ein Mann zu Wort und meint: Letztendlich geht es doch gar nicht um „die Migranten“, sondern um die Reformen, die wir im Theaterbetrieb seit Jahrzehnten vor uns her schieben.

Plötzlich diktieren die Gespenster das Tempo. Die Kultur, der Kanon, das Theater – tatsächlich scheinen sie akut bedroht. Kaum ein Tag vergeht zur Zeit in der Bundesrepublik, an dem nicht Theatermacher, „feste“ wie „freie“, ihre Köpfe zusammenstecken und nachdenken – über den zunehmend anstrengenden Wettbewerb, die andauernden „Reformen“, die erneuten Sparprogramme, die Kommerzialisierung und das Aussterben des Bildungsbürgers. Die Fliehkräfte der Veränderung zerran an einem Betrieb, der allerdings fest daran glaubt, dass er etwas zu bewahren habe. Dieses

„Etwas“ hat aber unterdessen ebenfalls eine gespenstische Qualität. Idealismus, Genie, Bildung, Moral, Emanzipation, Provokation, Skandal und der Wunsch nach Transzendenz bilden kaum mehr als einen Komplex von Versatzstücken, die möglicherweise primär von Nostalgie zusammengehalten werden: Früher, ja, da hatten wir echte „Typen“, Geld – und vor allem ein Publikum, das die nötigen Voraussetzungen mitbrachte, um „unsere“ Produktionen zu verstehen. Denn Kultur gilt weiterhin als Arbeit: Sie stellt Ansprüche an Disziplin, Beharrung, Intellektualität. Noch machen sich genug Menschen diese Arbeit. Doch das Publikum der Zukunft, dessen Hintergründe, Referenzen, Wissensbestände unklar erscheinen, dieses unbekannte Publikum stellt auch die Frage: Warum eigentlich sollte ich mir diese Arbeit machen? Tatsächlich macht die Frage nach dem Theaterbesucher von morgen nur dann Sinn, wenn sie auch verknüpft ist mit der Frage nach der Legitimation von Kultur.

Warum also diese Arbeit? Warum sollte ich mich in einen Raum begeben, der mich oftmals allein von seiner Anordnung her in ein Korsett vergangener Zeiten zu pressen scheint, und eine Art der Aufführung, die weiterhin einen enormen Grad der passiven Entkörperlichung erwartet, ein Auge- bzw. Ohr-Werden? Selbstverständlich hat das Theater einen enormen Prozess der Veränderung durchlaufen, aber die Reflexe vieler „Macher“ erinnern nicht selten an das späte 19. Jahrhundert. Im murmeln den Hintergrundrauschen des Betriebes sind trotz mancher Verflüssigungserscheinungen die alten Dualismen weiter wirksam: Aufklärung ver-

sus Unterhaltung, Kanon versus Kommerz, bildungsbürgerlicher Habitus versus Verflachung, kulturelle Rezeptions-„Arbeit“ versus Partizipation. Und so sind im Chor der Bewahrung höchst unterschiedliche Stimmen hörbar. Die Intendanz des Stadttheaters will trotz der Klage über den Ausschluss der „Vielen“ weiter ein Repertoire in den Grenzen des Kanons und des eigenen Horizonts spielen. Den jungen Regisseur, der das klassische Theater mit Aktionen und Happenings herausgefordert hat, treibt es nach Bayreuth und sogar zum Wunsch nach dem Export des Modells „Oper“ nach Afrika. Die junge Dramaturgin, die erfolgreich Projekte mit Jugendlichen aus sogenannten bildungsfernen Schichten realisiert hat, träumt davon, endlich einen Schiller in all seinen sprachlichen Nuancen und vor allem mit „richtigen“ Schauspielern auf die Bühne zu bringen.

Die Turbulenzen der Mobilität

Dass die Krise eine Chance darstellt, gehört zu den Weisheiten des neoliberalen Zeitalters, die man nicht mehr hören kann. Aber vielleicht sollte man dieses Motto einmal ernst nehmen. Denn während man von den Gespenstern der Vergangenheit heimgesucht wird und jenen der Zukunft nachjagt, könnte gerade die allgegenwärtige Frage nach der Migration auch mit einer Erneuerung des Betriebs verbunden sein. Fakt ist: Die städtische Gesellschaft, also der Resonanzraum des Theaters, befindet sich in einem dramatischen Prozess der demografischen Veränderung. Unter den Sechsjährigen in den großen Städten sind die Kinder mit Migrationshintergrund bereits in der Mehrheit. In dieser Zahl steckt eine „Vielheit“, die sich permanent entzieht. In Deutschland stellt man sich die Stadt weiterhin gerne als geschlossenen, wohlgeordneten Raum vor, in dem alles seinen Platz hat, und die Verwaltung alles im Griff. Doch die Ära des Neoliberalismus hat aus der Stadt (wieder)

ein äußerst vages Gebilde gemacht, das nicht mehr von Sesshaftigkeit geprägt wird, sondern von Mobilität. Wenn aktuell bereits ein Viertel der Bewohner eine Einwanderungsgeschichte aufweisen kann, dann bedeutet das nicht nur eine weitere Diversifizierung der Lebensstile, sondern auch, dass die Stadt zu einem Knotenpunkt in einem weltweiten Gewebe von Verwandtschaftslinien geworden ist. Familien erstrecken sich über die Grenzen von Staaten hinaus, und im Sommer findet ein regelrechter Exodus in die in diese Netzwerke eingebetteten Feriendomizile statt. In der marokkanischen Hafenstadt Tanger etwa gibt es mehrere Stadtviertel, die einen Großteil des Jahres wie Geisterstädte wirken. Hier haben Migranten aus unterschiedlichen europäischen Ländern Wohneigentum erworben, das sie nur im Juli und August nutzen. Solche Viertel sind de facto Vororte europäischer Städte und bringen die geografische Ordnung von Nähe und Ferne durcheinander. Aber auch die sogenannten Einheimischen sind Teil dieses Mobilitätsgeschehens. Tatsächlich existiert unterdessen eine regelrechte „Freizeitmigration“. Fast jeder Immobilienmakler führt derweil auch Wohnungen in den Tourismusregionen Europas. Dort haben sich „Kolonien“ von „Residenten“ entwickelt, deren Einwohner viel hin- und herreisen, und die ihrerseits Vororte von größeren europäischen Städten bilden. International agierende Unternehmen bilden einen eigenen globalen Raum, in dem Mitarbeiter über Grenzen hinweg von einem Arbeitsplatz zu einem anderen wechseln. Ein anderes Phänomen auf der Karte der städtischen Bewegung sind Pendler – seien es jene, die täglich in die Ballungszentren reisen oder jene, die saisonal aus anderen Nationen kommen. Bereits in den 70er Jahren hat Jean-Francois Lyotard die Gesellschaft als eine „Vielheit“ bezeichnet, „die sich nicht mehr zusammenfügen“ lässt. Tatsächlich

ist die Realität städtischen Lebens geprägt von Personen, die gleichzeitig anwesend und abwesend sind, die hier leben, aber gleichzeitig auch woanders, die da sind, aber eine imaginäre Heimat im Anderswo pflegen, die hier arbeiten, aber morgen schon wieder am einem anderen Ort. Die Polis hat sich in eine Parapolis verwandelt, in ein vages, veränderliches Gebilde.

Heterogenität als Störung

Nun stehen viele in Deutschland diesem Phänomen sehr skeptisch gegenüber. Diese Form der Heterogenität gilt als Störung des bisherigen Arrangements. Daher wird unter dem Begriff Integration oftmals eine Politik beschworen, bei der es um die schlichte Einordnung von bestimmten Personengruppen in bereits bestehende Strukturen geht. Angeblich haben diese Personen unterschiedliche Defizite – im Falle der Migranten hat sich die Problemagenda seit den 70er Jahren scheinbar kaum verändert: Sprachschwierigkeiten, patriarchale Familienverhältnisse, Bildung von „Parallelgesellschaften“, Kriminalität. Letztlich ist dieses Konzept rückwärtsgewandt, denn die Bemühungen sollen einen Zustand vor dem Beginn der Turbulenzen wiederherstellen. Abgesehen davon, dass die Welt vor der Migration niemals so reibungsfrei war wie imaginiert, sind solche Vorstellungen von Integration für die Gestaltung der Zukunft untauglich. Anstatt auf die – vermeintlichen und realen – Defizite der Anderen zu zeigen, müsste eine Politik der Interkultur greifen, die die bestehenden Institutionen so verändert, dass sie der Vielheit gerecht werden. Nach einer Umfrage wollen etwa 70% der öffentlichen Kultureinrichtungen einen „Beitrag zur Integration“ leisten. Was ist damit gemeint? Tatsächlich ist die Resistenz gegen die Veränderung des eigenen „Betriebs“ im Theater noch ziemlich intakt. Das auffällige Fehlen der Personen mit Migrationshintergrund wird gewöhnlich mit

deren Defiziten erklärt: „Sie“ verstehen die Sprache nicht, „sie“ verfügen nicht über die nötigen Voraussetzungen insbesondere in Bezug auf Bildung, „sie“ kennen „unseren“ Kanon nicht oder „sie“ haben ganz einfach kein Interesse. Nun gab es eine Reihe von Versuchen zur stärkeren Einbeziehung von Personen mit Migrationshintergrund. Doch sie sind bislang offenbar nicht erfolgreich verlaufen. Als Matthias Lilienthal das Hebbel am Ufer in Berlin übernahm, trat er unter anderem mit dem Anspruch an, die Mauern zwischen der Spielstätte und dem Viertel einzuebrennen und die Kreuzberger nichtdeutscher Herkunft ins Theater zu holen. Sieben Jahre später ist davon keine Rede mehr. Zwar hat das unterdessen international erfolgreiche Projekt „X-Wohnungen“, das zweifellos auch von seinem voyeuristischen Charme lebt, in „X-Schulen“ einen Nachfolger im Kiez gefunden, aber es ist unklar, an welches Publikum es sich adressiert. Shermin Langhoff, eine der wenigen Dramaturginnen türkischer Herkunft, hat das HAU verlassen und ist Leiterin eines eigenen Hauses für „postmigrantisches Theater“ geworden, des Ballhauses Naunynstraße. 2008 trat im Schauspielhaus in Köln die neue Intendantin Karin Baier mit einem „multikulturellen“ Ensemble an, damit „sich schon rein sinnlich auf der Bühne die Welt so darstellt wie auf der Straße“. Aktuell sind von den Schauspielern mit Migrationshintergrund, zumal mit türkischem, jedoch nur wenige übrig geblieben. Zudem waren in den letzten Jahren viele Ansätze zu beobachten, auf den deutschen Bühnen Geschichten mit Migrationshintergrund zu erzählen. Diese Entwicklung fügte sich – mit solch erfolgreichen Stücken wie etwa „Zwei Welten“ an den Kammerspielen Bad Godesberg und „Arabbay“ im Heimathafen Neukölln – quasi organisch in den Aufstieg des Dokumentartheaters ein. Die Verquickung von Migration und „Doku“ hat allerdings in Teilen zu einer Schiefelage geführt. Die

Themenauswahl ist von der medial forcierten Problemagenda der „Integration“ bestimmt. Es geht häufig um Gewaltverhältnisse in der Familie (oft Zwangsverheiratung, „Ehrenmord“) oder kriminelle Karrieren. Migration und Personen mit Migrationshintergrund tauchen im Modus des Soziologischen, Pädagogischen und Kriminologischen auf. Auch wenn die Macher des Doku-Theaters oft ein durchaus reflektiertes Verhältnis zu so etwas wie Realität haben, werden die Aufführungen vorwiegend als authentischer Einblick in die „Parallelgesellschaft“ wahrgenommen. Der Regisseur Nurkan Erpulat meinte einmal zu seinem Stück „Jenseits: Bist Du schwul oder bist Du Türke?“, dass er selbstverständlich auch die herrschenden Wahrnehmungen des „schwulen Türken“ bearbeiten wollte. Das sei jedoch nicht gelungen, weil das Publikum überwiegend schlicht „schwule Türken“ auf der Bühne gesehen habe. Im Falle der Theaterarbeit mit Jugendlichen nichtdeutscher Herkunft bedeutet das Andocken an die sogenannte Realität oft eine Reduktion auf das „eigene Leben“. Während die Theaterclubs häufig den Jugendlichen vorbehalten bleiben, die die „richtigen“ Voraussetzungen von Hause aus mitbringen, werden die anderen meist dazu aufgefordert, ihr Leben auf „der Straße“ zu referieren. Dabei reflektieren Dramaturgen, Regisseure und Pädagogen selten, wie stark sie bei Jugendlichen in der Produktion von deren „eigenem Leben“ involviert sind: Jugendliche haben oft nur sehr unbestimmte Vorstellungen von sich selbst und ihren Lebensumständen. Sie sind geneigt, die ausgesprochenen und auch unausgesprochenen Erwartungen der Projektleiter zu erfüllen. Die Erwachsenen bekommen daher genau das zurückgespiegelt, was sie für das Leben ihrer Klientel halten. Dieses Phänomen existiert schon seit den ersten Rap-Produktionen in Deutschland, die maßgeblich von Rap-Workshops in Jugendzen-

tren inspiriert wurden und teilweise in den Texten einen erstaunlich sozialarbeiterischen Tonfall aufwiesen. Schließlich kann es auch sein, dass die Theaterarbeit mit Jugendlichen mit Migrationshintergrund ganz andere Zwecke verfolgt. Im Projekt „Planet Kultur“ in Köln etwa diente die Aufführung eines Shakespeare-Stückes ausdrücklich der Vorbereitung auf den Arbeitsmarkt. Im Hinblick auf „die draußen“ darf Kultur also erheblich instrumentalisiert werden. Die Reduktion auf Authentizität und Pädagogik färbt dabei gewissermaßen ab auf die Künstler mit Migrationshintergrund. Im Bericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ wird der Beitrag solcher Künstler mit Bemerkungen wie dieser gewürdigt: „Heute sind zum Beispiel viele deutsch-türkische Regisseure oder Autoren bekannte Repräsentanten, die für die Widersprüche des Stoffes Integration spezifische Darstellungen gefunden haben.“ Damit wird jenen Künstlern lobend unterstellt, primär mit Integration, letztlich mit ihrer eigenen Integration, beschäftigt zu sein. Dass Regisseure wie Fatih Akin (im Film) oder Nurkan Erpulat (im Theater) mit ihren Geschichten einen universellen Anspruch erheben, ist offenbar weiterhin nicht leicht zu verstehen.

Öffnungen im Betrieb Theater

Nun ist aller Anfang schwer, und es geht auch gar nicht darum, die beschriebenen Bemühungen zu diskreditieren. Im Grunde gehen sie in die richtige Richtung – relevant sind die Öffnung gegenüber einem neuen Publikum in der Stadtgesellschaft, die Anpassung der Personalstruktur an die Vielheit und die Erweiterung des Themenspektrums. Allerdings wird jede Form der Inklusion scheitern, die die impliziten Normvorstellungen und Regeln des Betriebs intakt lassen möchte. Interkultur kann nur gelingen, wenn die Abwesenheit bestimmter Personen im Theater als Heraus-

forderung begriffen wird, die Schwellen zu senken, also eine umfassende Barrierefreiheit herzustellen und in diesem Sinne den Betrieb neu zu „programmieren“. Dabei geht es vor allem um die Organisationskultur der Institution.

Nicht bloß die Produktionen der städtischen Theater, auch jene der „freien Szene“ erwarten von ihrem Publikum gewisse Vorkenntnisse, was Information, Kartenkauf, den kulturellen Referenzrahmen und die Benimmregeln betrifft. Tatsächlich können schon Kleinigkeiten wie die Gepflogenheiten des Kartenkaufs unbemerkte Hürden darstellen. So wollte die Berliner Philharmonie ihre Reihe „KlangKulturen“ mit türkischer Kunstmusik auch bei den Berlinern türkischer Herkunft verankern. Allerdings zeitigten die auf die Zielgruppe abgestimmten Werbemaßnahmen wie etwa zweisprachige Plakate in den entsprechenden Kiezen nicht den gewünschten Erfolg. Eine Manöverkritik ergab, dass die Zielgruppe die üblichen Vorverkaufsstellen nicht nutzte, sondern erwartete, dass die Tickets kurzfristig dort erhältlich sind, wo das Plakat hängt. Der Erfolg stellte sich ein, als die Philharmonie Kartenkontingente bei Metzger und Gemüsehändlern platzierte. Tatsächlich ist bei vielen Personen mit Migrationshintergrund das Theater als Ort auf der „cognitive map“ ihrer Stadt nicht verzeichnet. Es handelt sich um einen Raum, der „den Deutschen“ zu gehören scheint. Selbstverständlich haben sich die Gepflogenheiten in den Theatern verändert, aber selbst nach einer Reihe von Versuchen mit Entgrenzung wirkt der Raum immer noch vergleichsweise rituell und steif. Theater sind in den seltensten Fällen multifunktional. Sie bieten keinen Raum zum Verweilen, sie machen keine Angebote in Sachen Kinderbetreuung, es gibt so gut wie keine Möglichkeiten zur Partizipation und die Anfangszeiten der Produktionen sind weitgehend unflexibel. Anstatt sich über die fortschreitende Kommerzialisierung zu beklagen, könnte das Theater

durchaus davon lernen, wie in einer Shopping Mall die Befriedigung von bestimmten Bedürfnissen organisiert wird oder warum Casting-Shows im Fernsehen so erfolgreich sind. Viele Menschen wollen heute nicht mehr nur passive Konsumenten sein, sondern das Gefühl haben, an Produktionen quasi beteiligt zu sein. Und ob es einem gefällt oder nicht: Casting-Shows erfüllen den Wunsch nach Teilhabe, Dabei-Sein und Wettbewerb.

Nun kann man sagen, dass all das den Ansprüchen ernsthaften Theaters nicht gerecht werde. Aber warum sollte eine Öffnung, die keine Verflachung ist, nicht möglich sein? Projekte etwa im Bereich Community Theatre oder Community Dance in Großbritannien zeigen einen Weg. Die Verbindung von Partizipation und Qualität setzt allerdings voraus, dass die Macher ihren zutiefst bürgerlichen Habitus aufgeben. Denn oft genug ist die Klage über den Kommerz wenig mehr als eine Abgrenzung gegenüber dem Plebs.

Barrierefreiheit gegenüber dem Publikum lässt sich nur dann realisieren, wenn man den Betrieb auch von innen umbaut – insofern sind Karin Baiers Öffnungsversuche in Köln durchaus bemerkenswert. Aber die Frage ist, warum die Maßnahmen langfristig offenbar nicht tragen. Zunächst hat es sicher etwas damit zu tun, dass es nicht reicht, Personen mit Migrationshintergrund einfach einzustellen. Man muss die gesamte Atmosphäre so verändern, dass die Akteure intern nicht doch wieder mit bestimmten Klischees konfrontiert werden, bestimmte Rollen zugewiesen bekommen oder das Gefühl haben, lediglich im Dienste der Außenkommunikation funktionalisiert zu werden.

Einige Probleme beruhen sicher in der Organisationskultur des Theaters insgesamt. Tatsächlich sind gerade städtische Bühnen strukturiert wie kleine Fürstentümer mit der Intendanz an der Spitze. Zudem existiert teilweise auch bei „freien“ Produktionen weiterhin ein befremdlicher Geniekult

rund um den Regisseur, der sich mit der Behauptung von Kreativität Verhaltensweisen erlauben kann, die außerhalb des Theaters kaum toleriert würden. Eine junge Dramaturgin türkischer Herkunft erzählte kürzlich, dass sie sich im Theater ständig wünsche, zwei Meter groß und muskelbepackt zu sein. In der „freien“ Szene wird vielfach versucht, solche Zwangsverwandlungen in ein Männermonster durch kooperativere, reflektierte und familiäre Strukturen zu vermeiden. In diesem Bereich sind Personen mit Migrationshintergrund allerdings auch kaum vertreten, weil sie bereits in den Bildungsinstitutionen dramatisch unterrepräsentiert sind. Wenn junge Leute nichtdeutscher Herkunft aus sogenannten bildungsfernen Schichten studieren, dann werden sie von ihren Familien zumeist zu einem „anständigen“ Beruf gedrängt. So kommt es zu so erstaunlichen biografischen Kombinationen wie bei dem Theatermacher Tugsal Mogul, der gleichzeitig Arzt ist. Hier müssten die Bildungseinrichtungen proaktiv für Wandel sorgen – noch aber ist interkulturelle Öffnung in diesem Bereich nur selten ein Thema.

Ein anderes wichtiges Instrument in Sachen Interkultur in der „freien“ Szene sind die Richtlinien für die öffentliche Förderung. In den letzten Jahren haben verschiedene Städte wie München oder Mannheim begonnen, in Anlehnung an „Gender Mainstreaming“ auch Migration und kulturelle Vielfalt in die generellen Förderkriterien einzuarbeiten. Allerdings braucht es hier auch Bemühungen im Vorfeld der Förderung, denn oftmals sind Personen mit Migrationshintergrund nicht Bestandteil der Netzwerke, die Informationen über Fördermöglichkeiten erhalten und austauschen. Zudem sind auch im „freien“ Bereich nur wenig Projekte auf Partizipation ausgerichtet. Die „Arbeit“ mit Migranten scheint trotz der jüngsten Bemühungen vieler Theater weiter zumeist ein Fall für Soziokultur oder



Philip, 32 Jahre, Gastronom. // Woher kommst du? Dortmund. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Der Signal-Iduna-Park aka Westfalenstadion – Hier trifft sich Dortmund. // Was ist gut an Dortmund? Die Ehrlichkeit. // Was ist schlecht? Adhoc: nichts!

gleich die Sozialtöpfe zu sein. Angesichts der jüngsten Entwicklungen machen die alten Trennungen zwischen Repertoiretheatern und „freier“ Szene, zwischen „richtigem“ Theater und soziokulturellen Projekten kaum mehr Sinn. Die derzeitige Stadtgesellschaft ist von Mikro-Trends und Mikro-Vergemeinschaftungen geprägt, so dass es auch denkbar wäre, der höheren Vielfalt Repräsentations- und Entfaltungsmöglichkeiten in den Räumen des Theaters durch eine andere Verteilung der Ressourcen zu geben.

Zweifellos braucht es mehr Raum für Projekte, die sozusagen aus dem Communities kommen. Grundsätzlich zielt Barrierefreiheit aber auf die Individuen, die ungeachtet ihrer Herkunft Zugang haben und ihr Potential ausschöpfen sollen. Dafür braucht es überprüfbare Zielvorgaben wie etwa die Festlegung von „corporate codes“, von nicht-diskriminierendem Verhalten und – primär – die Erhöhung des Anteils von Personen mit Migrationshintergrund. Paradoxerweise bedeutet das auch, dass dieser Hintergrund verstärkt zum Thema wird. Die Akteure dürfen allerdings weder in einen Sonderbereich Interkultur eingesperrt werden, noch ausschließlich wahlweise für Interkultur oder ihre Herkunft zuständig sein. Zur Kontrolle dieser Zielvorgaben ist – bei allen Problemen, die damit verbunden sind – zweifellos die Steuerungsfähigkeit der Verwaltung gefragt: Die interkulturelle Öffnung kann durch ein System von finanziellen und anderen Anreizen oder auch Bescheidungen vorangetrieben werden. Denkbar wäre auch die Einsetzung von Diversity-Beauftragten nach dem Vorbild von Institutionen und Unternehmen in der englischsprachigen Welt oder in Skandinavien. Solche Maßnahmen setzen allerdings einen ernsthaften politischen Willen und eine deutliche

Unterstützung aus den Führungspositionen voraus. Eigentlich wären die Theaterleute angesichts ihrer eigenen enormen Mobilität durchaus gerüstet für den Veränderungsprozess – viele von ihnen arbeiten ständig an neuen Orten, neuen Projekten, mit neuen Personen. Zur Zeit ist das Theater realistisch betrachtet eine Art „Parallelgesellschaft“, doch die eigenen Erfahrungen des Personals mit Bewegung und Freiheit könnten die neue Legitimation des Betriebes befördern, wobei natürlich Internationalität und Interkultur nicht verwechselt werden dürfen. Die Kultursphäre, die aus der Aufklärung stammt und zu der das Theater gehört, ist abgelöst worden durch eine, in der Kultur in ganz anderen Kontexten steht: der Veröffentlichung von individuellen Unterschieden, dem grenzüberschreitenden Kombinieren unterschiedlicher und oft unverbundener Versatzstücke, der Herstellung körperlicher Wohlfühle, dem Wunsch nach „Dabei-Sein“ und nach „Selber-Machen“. Eine Zeitlang hörte man allerorten, dass Kultur vor allem dazu da sei, ein Gefühl von Identität zu vermitteln. Doch unterdessen wird Identität oft als Korsett begriffen – alle Individuen haben das Gefühl, sie seien mit ihrer komplizierten Singularität in nur einer Schublade nicht gut aufgehoben. Tatsächlich könnte es eher Aufgabe von Kultur sein, Landkarten der Vielfalt aufzuzeichnen und beim Navigieren zu helfen. Dabei bilden die körperliche Qualität, die Oralität und das Spektakuläre interessante Instrumente. Anstatt sich auf die Verteidigung des angestammten Terrains zu versteifen, wäre die interkulturelle Öffnung ein kreativer Prozess, ein expansives Vorgehen. Doch zunächst gilt: Wenn man Gespenster sieht, muss man sich der Heimsuchung stellen. ◀

Mark Terkessidis, geboren in Eschweiler, lebt als freier Autor in Berlin und Köln. Er arbeitet zu Migration, Rassismus und Popkultur. Zuletzt veröffentlichte er (zusammen mit Tom Holert) „Fliehkraft – Gesellschaft in Bewegung. Von Migranten und Touristen“ (Köln 2006) und „Interkultur“ (Berlin 2010).

► „Die Gesellschaftskritik der freien Gruppen war früher viel direkter“

Tom Mustroph im Gespräch mit „Theaterzwang“-Gründer Kurt Eichler

Kurt Eichler kreierte im Sommer 1985 gemeinsam mit Jochen Brockstedt und Willi Thomczyk binnen weniger Monate ein Festival namens „Theaterzwang“, das im Laufe der Zeit zu der Institution der freien Theaterszene des Landes NRW schlechthin werden sollte. Eichler ist inzwischen Geschäftsführer der Kulturbetriebe Dortmund. Obwohl das neu gegründete Zentrum für Kunst und Kreativität im Dortmunder U jetzt viel von seiner Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, sind die alten Errungenschaften mitnichten in Vergessenheit geraten. Wer Eichlers Büro betritt, wird sofort mit dem Plakat der '89er Ausgabe von „Theaterzwang“ konfrontiert. Im Gespräch mit Tom Mustroph lässt Kurt Eichler die Anfänge des Festivals, das heute *FAVORITEN* heißt, Revue passieren. Er stellt dessen Bedeutung als Förderinstrument heraus und zeigt, dass es in Verfolgung dieses Ziels ausgehend von den jeweils aktuellen Produktionsbedingungen der freien Gruppen mehrfach seine Gestalt gewechselt hat.

Das Plakat legt nahe: Die '89er Ausgabe von „Theaterzwang“ ist Ihnen als die beste und liebste in Erinnerung geblieben?

Die einzelnen Festivals hatten jeweils ihren eigenen Charakter. Und das '89er Plakat, das der französische Künstler Roland Topor für uns gestaltete, war meiner Ansicht nach das Stärkste. Wir hatten damals die Idee, mit Frankreich zusammen zu arbeiten. In den ersten „Theaterzwängen“ gehörte ein internationales Gastprogramm zum Konzept. Wir wollten zur Vernetzung der nordrhein-westfälischen Szene beitragen. 1987 hatten wir niederländische Künstler im Gastprogramm. 1990 veranstalteten wir eine Extra-Ausgabe mit den wichtigsten Gruppen aus der gerade noch existierenden DDR. 1992 war – anlässlich der EXPO in Sevilla – Spanien Partner, 1994 dann Belgien.

Gab es bereits 1985 eine solche internationale Komponente?

Ja, wenngleich sie kleiner und zufälliger ausfiel und in das Gesamtprogramm integriert war. Vor allem Schweizer Gruppen gehörten dazu. Wir hatten damals gar nicht viel Zeit. Erst im Juni und Juli machten Jochen

Brockstedt, Willi Thomczyk und ich die Planung für das Festival. Im November fand es statt. Willi Thomczyk hatte schon sein eigenes Theater Kohlepott. Jochen Brockstedt kam von der Kultur Kooperative Ruhr. Er übernahm später die Geschäftsführung der Theaterkooperative Rhein/Ruhr, die heute Verband Freie Darstellende Künste heißt und das Festival auch jetzt noch mitveranstaltet.

Was war der Impuls für das Festival?

Die Idee war, eine Plattform für die freien Gruppen zu schaffen. Ich hatte zu Beginn des Jahres 1985 bei der Stadt Dortmund angefangen, war aber schon vorher mit der freien Szene verbunden. Wir sahen eine gute Chance, das, was sich bis dahin eher am Rand bewegte, in die Mitte zu holen. Etwas Geld – 20.000 DM – war auch vorhanden.

Wieviel freies Theater gab es damals in Dortmund?

Ungefähr 30 bis 40 Gruppen. Das war eine größere Szene als zur damaligen Zeit in Köln. Aber wir haben die Dortmunder Gruppen bei dem Festival gar nicht vorrangig bedacht. In der Stadt gab es schon ein Festival freier Grup-

pen, das stets stets 30 bis 40 Produktionen umfasste. Uns ging es um die Szene in ganz NRW. Viele Künstler kamen aus dem Rheinland. Bielefeld war dabei. Aus Münster kam das Theater im Pumpenhaus. Mit seiner Produktion „Herz der Freiheit“ – einem Stück, das die Wiedertäuferthematik als Freiheitsbewegung interpretierte – hatte die Truppe hier ihre ersten großen öffentlichen Auftritte. Aus dieser Kerngruppe entwickelten sich später andere freie Gruppen und auch die jetzige Spielstätte gleichen Namens in Münster.

Was beschäftigte die Gruppen damals inhaltlich und ästhetisch?

Die politische Auseinandersetzung war wichtig. Auch das Kabarett, das heute gar nicht mehr diese Bedeutung hat, war stark vertreten. Das Körpertheater hatte Konjunktur. Und wir hatten viel Kinder- und Jugendtheater.

Um welche politischen Themen ging es konkret?

Emanzipation war ein großes Thema. Soziale Themen spielten eine Rolle. Es gab politische Programme und eine Menge Gesellschaftskritik auch in

den Adaptionen vorhandener Stücke. Die bekannteste Dortmunder Gruppe, das *Rocktheater Nachtschicht*, setzte sich mit tagesaktueller Politik auseinander.

Das klingt aber nicht grundsätzlich anders als heute, oder?

Oh doch. Ich denke, da hat sich einiges verändert. Die Gruppen selber hatten starke politische und gesellschaftskritische Ziele, die sie mit ihrer Arbeit einlösen wollten. Gut, es gibt heute die Gießener Schule, die sich als „Wirklichkeitstheater“ versteht. Aber das ist eine andere Gesellschaftskritik als damals. Sie war unmittelbarer, direkter, vielleicht auch plumper. Heute ist alles schön, ästhetisch verpackt. Man erkennt nicht so genau, was Kritik an der Gesellschaft und was vielleicht nur Reflektion über sie ist.

Hat die seinerzeitige Gesellschaftskritik etwas bewirkt?

Bewirkt sie heute etwas? Hat Theater jemals etwas bewirkt – außer dass der Staat Belgien existiert?

Belgien ist aufgrund eines Theatercoups entstanden?

Eine Operaufführung (es handelte sich um „Die Stumme von Portici“, Anmerkung T.M.) wühlte das Publikum der Brüsseler Oper so auf, dass es auf die Straße ging und sich von den Niederlanden lossagte. Das war zu Beginn der Revolution 1830. Es stellt, soweit mir das bekannt ist, einen der raren Momente in der Geschichte dar, in dem Theater etwas bewirkte. Ein zweites, kulturpolitisches Beispiel wäre vielleicht noch in den 70er Jahren die „Aktion Tomate“ in den Niederlanden.

Worum handelte es sich dabei?

Eine Gruppe junger Schauspieler und Theaterwissenschaftler bewarf eines Abends (im Jahre 1969, Anmerkung T.M.) die Schauspieler der Stadsschouwburg Amsterdam, die ihr konventionelles Programm darboten, mit Tomaten. Sie begleitete diese Aktion auch politisch und klagte an, dass

das alte System keine Innovation zulässt, sich nur im Kreise dreht und jungen Künstlern kaum Chancen bietet. Man hat daraufhin in Holland das ganze System geändert. Anstelle des alten Theatersystems, das dem deutschen sehr ähnlich war, installierte man das Netz der Theater mit Gastspielbetrieb und eine 5-Jahres-Förderung für die produzierenden Theaterkompagnien. Es beinhaltet, dass Gruppen, deren Qualität nachlässt, aus der Förderung herausfliegen. Das sorgt für eine gewisse Dynamik, die auch den früheren freien Gruppen viel geholfen hat.

Und in Deutschland fehlen die fliegenden Tomaten?

In Deutschland haben sie gefehlt. Wir haben die Veränderungen des Theatersystems durch diese „Aktion Tomate“ für Deutschland immer als vorbildlich gesehen. Solch eine Reform ist ja durchaus möglich, wenn man sie politisch nur will. Deshalb haben wir bereits in den 70er und 80er Jahren vielfältig Kontakte nach Holland gepflegt. Wir fanden richtig, was da gemacht wurde, weil es den freien Gruppen diente. Das heißt ja nicht, dass man das Repertoiretheater komplett abschaffen sollte. Es muss sich vielmehr der Konkurrenz stellen. Das war der entscheidende Punkt. Wir glaubten damals schon, dass die freien Gruppen die gleichen Chancen haben müssten, in die Förderung zu kommen wie die Stadttheater. Angesichts der heutigen Qualität der freien Gruppen kann man das nur unterstreichen. Chancengleichheit war die entscheidende Forderung. Es ging gegen ein selbstreferentiell arbeitendes System. Ziel war eine komplette Öffnung – des Theaters, des Publikums, der ganzen Gesellschaft.

„Theaterzwang“ war dann also der Versuch eines Tomaten-Imports?

Die Idee steckte entfernt dahinter. Der Begriff „Theaterzwang“ geht auf Karl Valentin zurück, der sich tief-schürfende Gedanken über die leeren

Theater und die Ursachen für die fehlenden Besucherzahlen machte. Er forderte den „Theaterzwang“, und wir haben das gewissermaßen auf das Abonnementssystem der Stadttheater gemünzt, die seinerzeit überwiegend so organisiert waren. Also haben wir gesagt, führen wir den „freien“ Theater-Zwang ein – so wie das Abo der Stadttheater. Der Titel war natürlich ironisch gemeint und mit der Erwartung verbunden, dass der Rezipient genau das ablehnt. Das hat zumindest dazu geführt, dass man über das freie Theater im Verhältnis zum subventionierten Stadttheater gesprochen hat. Wir haben damit auch eine Form zur Selbstverständigung gefunden. Der Titel selbst geht zurück auf Willi Thomczyk. Damals gab es auch noch Diskussionen um ein Volkstheater, also eine Theaterform, die an den Interessen und an den Problemlagen in der Gesellschaft anknüpft, die nah am Menschen ist, aber auch neues Publikum für solche Themen gewinnen wollte. In diesem historischen Zusammenhang stand natürlich Valentin auch. Das kulturpolitische Signal war: Macht aufklärerisches Volkstheater!

Ist das geglückt? Wurden die Menschen aufgeklärt? Sind zumindest andere Leute ins Theater gekommen?

Nein. Aber der Anspruch war auch zur eigenen Positionsbestimmung wichtig.

Warum hat es nicht geklappt, andere Publikumskreise zu erschließen?

Warum geht man nicht ins Theater? Dafür gibt es viele Gründe. Zum einen hatte das freie Theater damals kaum feste, identifizierbare Orte. Das Fletch Bizzel als erste Spielstätte des freien Theaters war gerade mal einige Wochen offen, als das Festival begann. Hinzu kommt: Dortmund ist keine besonders kulturraffine oder bildungsbürgerlich geprägte Stadt. Und dann liegt es auch daran, dass die Gruppen Inszenierungen machen, die schwerer zu verdauen sind als manche Komödie im Schauspielhaus. Das ist ja eine



Kurt, 58 Jahre, Geschäftsführer der Kulturbetriebe Dortmund. // Woher kommst du? Aus einem Dorf in der Soester Börde – aber ich kam schon in ganz jungen Jahren. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Jeder Ort, von dem aus ich das Dortmunder U sehen kann! // Was ist gut an Dortmund? Die Stadt und die Kulturszene haben das Zeug für eine europäische Metropole. // Was ist schlecht? Zu vielen Dortmundern ist das nicht bewusst.

ganz tiefgreifende Frage: Wie bekomme ich Publikum? Wenn das einer hinreichend beantworten könnte, wäre uns allen sehr geholfen.

Ich frage auch deshalb, weil gegenwärtig ja der Ansatz der kulturellen Bildung eine ziemliche Konjunktur erfährt. Jeder, der noch Förderung will, polt am besten auf dieses Paradigma um. Da könnte man doch aus den Erfahrungen des Festivals lernen, etwa in dem Sinne: Was hat damals nicht funktioniert und was könnte heute eher klappen?

Uns war schon klar, dass man nicht von heute auf morgen neues Publikum gewinnen kann, indem man ihm sagt: Hier ist etwas ganz Tolles, kommt! Man braucht viel mehr Zeit und Erfahrung. Wir haben das versucht zu lösen, indem wir viele Kinder- und Jugendtheater eingeladen haben. Das verstanden wir als kulturelle Basisbildung. Man muss im Leben wenigstens einmal im Theater gewesen sein, um gucken zu können, ob es einem gefällt. Wenn man gar nicht die Chance gehabt hat, es wahrzunehmen, ist es natürlich schwierig, zu beurteilen, ob es einen interessieren könnte. Ohne damals ein Konzept der kulturellen Bildung zu haben, ging es uns darum, an die ganz Jungen heranzukommen, damit sie sich später zu Theaterbesuchern entwickeln. In den letzten Jahren haben wir dies auch theaterpädagogisch begleitet und positive Effekte erzielt. Auch beim aktuellen Festival geht es ganz besonders darum, dieses neue Publikum zu gewinnen und das Festival in der Stadt stärker zu verankern. Zum Beispiel arbeitet der Choreograf Samir Akika im Dietrich-Keuning-Haus mit Jugendlichen aus der Nordstadt.

Sie haben selbst auch in freien Theatergruppen gearbeitet?

Ja, aber das hatte mit dieser Szene wenig zu tun. Ich gehörte zur Initiative Theater Dortmund / Dortmunder Lehrlingstheater. Das war ein politisches Theater für Schüler, Lehrlinge und

junge Leute. Wir waren Amateure. Viele von uns waren selber Lehrlinge und Facharbeiter bei Hoesch, Schüler und Studenten. Neben den *Roten Steinen* aus Berlin, aus denen sich später *Hoffmanns Comic-Teater* und *Ton Steine Scherben* entwickelt haben, gehörten wir zu den ersten Gruppen dieser Art. Wir hatten bis zu 60 Aufführungen pro Jahr im ganzen Bundesgebiet. Das bedeutete, dass man morgens um zwei wieder heimkam und wenige Stunden später an der Werkbank stand oder auf der Schulbank saß.

Sie haben selbst auch gespielt?

Ja, aber das waren kleine Rollen. Ich habe eher Regie geführt und organisiert. Wir hatten einen ziemlich großen Gruppenzusammenhang. Bei einer Gemeinschaftsproduktion mit der Kultur Kooperative Ruhr waren z.B. Götz Alsmann und Ingo Naujoks auch mit dabei. Und das Drehbuch zu Adolf Winkelmanns preisgekrönten Film „Die Abfahrer“ hat ein Mitglied unserer Gruppe mitverfasst, der im Hauptberuf Dreher war. Dreher und Bundesfilmpreis – das war schon was.

Die freie Theaterszene war aber anders ausgerichtet?

Ja, da bestand ein großer Unterschied. Wir hatten ein ganz anderes Verständnis von freiem Theater als die Leute, die auch später die Szene prägten. Für uns stand das politische Engagement im Vordergrund. Es ging vielen anderen aber darum, sich künstlerisch zu profilieren und zu professionalisieren und irgendwann auch vom freien Theater zu leben. Das Ziel des Lehrlingstheaters war das nie. Wir hatten alle unsere Berufe. Das Theater war eine politische Berufung, der man für eine gewisse Zeit folgte.

Woher kamen die Protagonisten der freien Szene? Waren es Künstler, die vom Stadttheater genug hatten? Junge Leute, die dort keine Entfaltungsmöglichkeiten fanden?

Das waren anfangs durchaus Leute ohne spezifische Theaterausbildung und ohne weitere Theatererfahrung außerhalb ihrer eigenen freien Gruppe. Es handelte sich häufig um Sozialpädagogen und Lehrer, die noch keine feste Arbeit gefunden hatten und dann aufgrund mangelnder Berufsperspektiven freies Theater machten. Eine Veränderung setzte Ende der 80er Jahre ein. Da kamen auch Leute aus dem Stadttheater. Das brachte eine interessante Durchmischung und eine höhere Qualität, weil einige von ihnen Schauspiel oder Regie studiert hatten oder wenigstens Theaterwissenschaft. Auf der einen Seite leitete dies eine Professionalisierung ein. Auf der anderen Seite hörten viele Gruppen auf, die nach drei, vier Produktionen das Potential dessen, was sie zu erzählen vermochten, ausgeschöpft hatten. Viele aus der '85er Edition von „Theaterzwang“ haben diese Entwicklung nicht überstanden.

Wie ist die Auswahl zustande gekommen?

Einiges haben wir 1985 selbst gesehen. Anderes kam auf Empfehlung. In den Jahren danach sind wir zu zweit und zu dritt durchs Land gefahren und haben uns die Produktionen angesehen. Nur das, was wir gesehen haben, kam dann in die Auswahl. Video oder Kritiken allein reichten nicht. Das war aufwändig, wenn auch nicht so aufwändig wie heute. Wir haben damals 130 bis 140 Aufführungen persönlich begutachtet. Heute handelt es sich um das Doppelte an Bewerbungen.

Zogen die internationalen Gastspiele nicht Aufmerksamkeit ab von der freien Szene in NRW?

Nein. Sie waren sehr wichtig. Sie halfen uns, Aufmerksamkeit zu erzeugen und kulturpolitisch einiges in Gang zu setzen. Die Einladung von Produktionen aus dem Ausland war damals durchaus etwas Besonderes. Für das Programm 1989 verhandelten wir auf hochrangiger Ebene mit dem franzö-

sischen Kulturministerium. Das Düsseldorf Kulturministerium nahm uns daraufhin erst richtig wahr. Letztlich führte das zum Einstieg der Stiftung Kunst und Kultur Nordrhein-Westfalen als Mitveranstalter des Festivals. Es ist sehr bedauerlich, dass sie nicht mehr dabei ist.

Welche Rolle spielte die Kunststiftung?

Über das Festival intensivierte sie die Theaterförderung. Es war ihr vorher unmöglich, aus den hunderten Anträgen freier Gruppen eine qualitative Auswahl zu treffen. Die Überlegung war: „Theaterzwang“ ist ein Bestentreffen. Wenn wir Preise und Stipendien für die juriierten Teilnehmer von „Theaterzwang“ stiften, können wir sinnvoll, nach Qualitätskriterien, fördern.

„Theaterzwang“ war demnach ein echtes Förderinstrument?

Genau. Es gab Produktionsstipendien und auch eine Abspielförderung für die freien Theaterspielstätten. Wir haben „Theaterzwang“ nie als reines Theaterfestival gesehen. Wenn wir nur ein Festival wollten, könnte man dies mit einem Bruchteil des Aufwands organisieren. Es ging und geht immer um den Förderaspekt. Es gibt weiterhin die Förderpreise. Im diesjährigen Festival zum Beispiel die *Wild Card* im Rahmen von RUHR.2010. Das Kultursekretariat vergibt einen Förderpreis. Und über das Auftrittnetzwerk des Kultursekretariats stellen wir sicher, dass die ausgewählten Produktionen im In- und Ausland gezeigt werden können.

Warum wurde trotz des großen Renommées das internationale Gastprogramm eingestellt?

Die Rahmenbedingungen hatten sich geändert. Das NRW KULTURsekretariat initiierte 1992 das Festival „SCENE ... IN NRW“, das immer ein bestimmtes europäisches Land vorstellt. Hier war von Anfang an ein starker freier Bereich integriert. Es machte keinen Sinn, zwei internationale Gastprogramme, oft im gleichen Jahr, zu präsentieren. Wir

wollten die finanziellen Ressourcen des Festivals stärker für NRW nutzen. Deshalb fiel 1994 der internationale Teil weg. Außerdem etablierten sich immer mehr Spielstätten wie PACT Zollverein, das FFT Düsseldorf und das Pumpenhaus Münster als Plattformen für ein internationales Programm.

Wie würde die Zukunft von FAVORITEN aussehen angesichts der Geschichte des Festivals als Förderinstrument, angesichts der veränderten Spielstättenlage im Land, aber auch angesichts der Internationalität, zu der die Künstler schon wegen der notwendigen Koproduktionen gezwungen sind?

Wir befinden uns in einer Neuorientierung. Wir müssen definieren, was wir wollen. Mir ist der NRW-Bezug, durchaus mit europäischer Perspektive, wichtig. Aber es muss anhand der aktuellen Produktionsbedingungen in der freien Szene geklärt werden, was „freies Theater“ heute im Einzelnen überhaupt bedeutet. Ich denke weiterhin, die NRW-Produktionen müssen überregional stärker auftreten. Dieses „Marketingziel“ sollten wir nicht aus den Augen verlieren. Sicherlich hat es in dieser Beziehung ein Flächenland schwerer als z.B. ein Stadtstaat oder eine Metropole. Aber wenn das Land als Institution dahinter steht, werden die Gruppen auch überregional und international anders wahrgenommen. Wenn man überwiegend nur das Wuppertaler Tanztheater und das Mülheimer Theater an der Ruhr oder gelegentlich einige Stadttheaterproduktionen international platziert, dann erfährt man im Ausland nicht, dass es in NRW auch noch eine andere vielseitige und gute Theaterszene gibt. Das ist eine kulturpolitische Entscheidung. Internationale Präsenz ist auch eine besondere Form von Förderung und Qualifizierung.

Wie ist das Verhältnis von freier Szene und Stadttheater?

Das hängt immer von der Intendanz ab. Ist sie aufgeschlossen, dann gibt

es Koproduktionen. Wenn nicht, dann nicht. Das ist ganz personenbezogen, aber immer noch nicht strukturell verankert. In diesem Jahr gibt es wieder eine Kooperation zwischen dem Festival und dem Projekt „Stadt ohne Geld“ im Dortmunder Schauspielhaus.

Sehen Sie angesichts der Finanzprobleme der Kommunen, die sich auch in einer Kürzung der Zuwendungen für Theater ausdrücken könnte, eine neue Chance für die ja strukturell effizienter arbeitenden freien Gruppen?

Ich bezweifle, dass letztendlich Stadttheater zugemacht werden. Wenn es geschehen sollte, bringt dies sicher keine Vorteile für die freie Szene. Die würde es nur mit einem neuen Fördermodell, etwa nach dem Beispiel der Niederlande, geben. Aber gegenwärtig handelt es sich schlicht um Einsparungen, nicht um konzeptionell begründete Umorientierung oder einen strukturellen Wandel der Theaterszene. Ich sehe allerdings auch keine kulturpolitischen Initiativen der freien Szene, die explizit die Frage nach solchen Umbrüchen stellen. Die freie Szene ist solidarisch mit dem Stadttheater. Umgekehrt ist das eher selten der Fall. ◀

Kurt Eichler, Dipl.-Ing., ist Geschäftsführer der Kulturbetriebe Dortmund. Er ist einer der Gründer des Festivals „Theaterzwang“ und ihm bis heute als Mitveranstalter verbunden. Er war in den 70er und 80er Jahren selbst im Dortmunder Lehrlingstheater aktiv. Er ist u.a. Vorsitzender des bundesweit agierenden Fonds Soziokultur, Vorstandsmitglied der Kulturpolitischen Gesellschaft und Vorsitzender der Landesvereinigung Kulturelle Jugendarbeit NRW. Seine Schwerpunktthemen sind: Kulturrentwicklungsplanung, Kulturmanagement, Soziokultur, freie Kultur- und Theaterarbeit, Jugendkultur und internationaler Kulturaustausch.



► Weite Horizonte

Notizen zum Freien Theater

von Jörn J. Burmester

Im Mai 2010 verlieh der Fonds Darstellende Künste erstmals den neu gestifteten George-Tabori-Preis an die beiden „hervorragenden Ensembles freier Theater- und Tanzschaffender“ *Norton Commander Productions* sowie *Gintersdorfer/Klaßen*. Für den Festakt hatte man merkwürdigerweise das gepflegt angestaubte Berliner Ensemble am Schiffbauerdamm ausgewählt. Launig begrüßte der Hausherr der ehemaligen Brecht-Bühne, Claus Peymann, die versammelte Prominenz der freien Szene mit der Bemerkung, der einzige wesentliche Unterschied zwischen freiem und seinem Theater sei doch wohl der Mangel an Geld beim Ersteren.

Mit etwas mehr Sachkenntnis in diesem Bereich hätte der Dauerrebell in eigener Sache andere Töne anschlagen müssen. Die Dresdner Gruppe *Norton Commander Productions* hat in den 15 Jahren ihres Bestehens mit Künstlern aus unterschiedlichsten Bereichen, namentlich Musikern kooperiert und sich durch die souveräne Verknüpfung von Video und Bühnenaktion einen Namen gemacht. Sie stellt derzeit in intensiven Kooperationen mit Performancekünstlern ihre Theaterauffassung erneut radikal in Frage.¹ *Gintersdorfer/Klaßen* untersuchen „Lebensstrategien und Ausdrucksformen der Darsteller“² in kultur-übergreifenden Kooperationen mit ivorischen Performern und Musikern. Sie legen Wert darauf, dass die Begegnungen, die sie initiieren, tatsächlich stattfinden und

nicht lediglich dargestellt werden: „Es geht nicht um erfundenes oder symbolisches“.³

Die knappen Notizen über die Preisträger benennen mehrere Eigenschaften, die die interessanteren unter den freien Theatermachern auszeichnen: die Lust am Risiko, mit der sie die eigene Praxis in Frage stellen; die Neugier auf fremde Formen und Praxen – nicht um sie in bestehende Strukturen zu integrieren, sondern als permanente Herausforderung zur Überprüfung und Weiterentwicklung der eigenen Kunst; und nicht zuletzt die programmatische Abkehr von der Repräsentation. Das Reale interessiert; es wird aber nicht als Beleg für die eigene Welterklärung auf die Bühne geholt, sondern auf seine Materialität hin untersucht. Der artifizielle Charakter dieser Operation wird dabei gerade nicht versteckt, sondern oft selbst zum Ausgangspunkt einer weiteren Untersuchung genommen. Über all das wird zu sprechen sein. Zunächst nur so viel: Frei sind die Freien keineswegs nur (wenn auch leider meist auch⁴) vom Geld, sondern vor allem – so die These, die ich zur Diskussion stellen möchte – durch eine Praxis der permanenten Einebnung einer Reihe von untereinander verbundenen Hierarchien.

Zur besseren Übersichtlichkeit unterscheide ich drei Arten von Hierarchien: Inhaltlich stellen viele freie Theater politische und gesellschaftliche Machtverhältnisse in Frage.

Organisatorisch suchen Gruppen und Einzelkünstler Alternativen zu starren Herrschaftsstrukturen.

Ästhetisch widersetzen sie sich der Hierarchie der Ausdrucksmittel: Sie kombinieren Kunstpraxen und Medien und erweitern damit den Fundus bestehender Theaterformate.

Von der Demo auf die Bühne

Was wir heute als Freie Szene bezeichnen, nahm seinen Anfang im Rahmen der gesellschaftlichen Oppositionsbewegung in der Bundesrepublik der 60er und 70er Jahre. Dabei vermag der Begriff im Singular kaum die Vielfalt der Inhalte und Ausdrucksformen zu fassen. Beeinflusst von teils widersprüchlichen Impulsen aus der politischen Linken, anti-kolonialistischen Bewegungen in der Dritten Welt, Feminismus und der US-amerikanischen Hippie-Bewegung entwickelten sich diverse Gegenkulturen, aus denen viele der Akteure und Zuschauer kamen. Waren avantgardistische Erfinder und Praktiker neuer Theaterformen in früheren Zeiten häufig nur in eng umgrenzten Künstlerkreisen auf Resonanz gestoßen, fanden Theatermacher nun in neu eröffneten alternativen Theaterräumen und vor allem auf offener Straße informierte und an Themen wie Ausdrucksformen interessierte Zuschauer.

Die Akteure, politisch meist links-libertär positioniert, erfanden und adaptierten Darstellungsformen, die sich

¹ „Das Kalte Herz“, an dem der Verfasser als Performer teilnahm, 11/2009 und „The Wolf Boys. Eine Horror-Musik-Film-Performance“ mit den Performern Otmar Wagner und Ole Wulfers, 05/2010, www.nc-productions.com/

² www.gintersdorferklassen.org/impressum/03.htm

³ Ebd.

⁴ Der Berliner Senat, der sich gerne mit der innovativen freien Kulturszene der Stadt schmückt, plant laut Haushaltsplan 2010/11, im Jahr 2011 ganze 1,83% des Etats der Sparte Bühnen/Tanz für die Förderung freier Gruppen auszugeben. <http://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/haushalt/>, S. 90.

weniger am literarischen Drama als an unterschiedlichen Traditionen des Volkstheaters orientierten. Sie eröffneten jenseits der sich parallel etablierenden Praxis ausufernder Plenen eine lustvolle, offene Verhandlung aktueller Inhalte. Ein beliebtes Vorbild war die italienische Commedia dell'arte mit ihrer Kombination aus improvisiertem Text und plakativem Maskenspiel. Auch das Agitprop-Theater der frühen Sowjetunion bot Beispiele für utilitaristische Aufklärungsrevuen, die mit einfachsten Mitteln umgesetzt werden konnten, ideal für Straßentheater und Demonstrationen. Eine direkte Verbindung verläuft über Erwin Piscator, dessen multi-mediale Inszenierungen in der Weimarer Republik am Agitprop geschult waren, zum vielleicht ersten freien Theater: Die Piscator-Schüler Judith Malina und Julian Beck gründeten 1947 in New York das *Living Theatre*. Es führte zunächst in Opposition zum kommerziellen Broadway-Theater neue, anspruchsvolle literarische Texte auf. Doch erst mit seinen selbst entwickelten, häufig zur Partizipation einladenden politischen Stücken sowie weltweiter Reisetätigkeit in den 60er Jahren wurde es zum Vorbild vieler Theaterleute in anderen Ländern.

Prägenden Einfluss hatte auch das ab 1958 von Jerzy Grotowski entwickelte *Arme Theater* in Opole (Polen). Es setzte ganz auf den Körper des Schauspielers und extreme Innerlichkeit.

Das bekannteste Beispiel für ein unmittelbar in die – diktatorische – Gesellschaft eingreifendes Theater ist das *Theater der Unterdrückten* des Brasilianers Augusto Boal. Seine Arbeit stieß in Westdeutschland auf großes Interesse, als er während seines französischen Exils ab 1978 hier unterrichtete, obgleich er einräumte, dass „die Unterdrückungsmechanismen in Deutschland viel zu subtil sind, um durch das

unsichtbare Theater sichtbar gemacht zu werden“.⁵

Die ersten freien Gruppen in Deutschland sind heute weitgehend vergessen. Wer erinnert sich z. B. an die Straßentheatertruppe *Hoffmanns Comic Teater* (Frankfurt, ab 1963), aus dem die Band *Ton Steine Scherben* hervorging, das *Industrietheater Rhein-Ruhr Der Wahre Anton* (Köln, ab 1970), das, zum Kabarett gewandelt, zum Sprungbrett für Heinrich Pacht und Richard Rogler wurde, oder die *Theatermanufaktur Berlin* (ab 1970), die von 1981 bis 1991 das von der Schaubühne verlassene Theater am Halleschen Ufer bespielte? Während viele Künstler in diesen Zusammenhängen erste Erfahrungen sammeln konnten, erreichten sie ästhetisch nicht die Bedeutung der Vorbilder in anderen Ländern. Das hängt auch mit der in Deutschland einmalig breit aufgestellten Stadttheaterszene zusammen. Sie integrierte zunächst nur wenige fähige Talente aus der Freien Szene, während viele andere angesichts mangelnder Arbeitsmöglichkeiten und geringer Aufmerksamkeit früher oder später resigniert aufgaben.

Kunst im Kollektiv

In den 70er Jahren war der Traum von der sozialistischen Gesellschaft in künstlerischen und akademischen Kreisen im Westen Deutschlands weit verbreitet. Für die ersten Gruppen, die sich aus den diversen Protestbewegungen gründeten, war es fast selbstverständlich, für ihre eigenen Strukturen kollektive Formen zu wählen.

An einigen großen Häusern wie der Berliner Schaubühne oder dem Schauspiel Frankfurt experimentierte man mit der Mitbestimmung. Beide führten 1970 Mitbestimmungsstatuten ein, die allen Mitarbeitern des Theaters inhaltliche und ästhetische Mitspracherechte einräumten. Einer der Regis-

seure, der an der Schaubühne schon bald die Rückkehr zu traditionellen Strukturen forcierte und das Haus deshalb verlassen musste, war Claus Peymann.

Im rebellischeren politischen Spektrum, das vielen freien Akteuren näher stand, verschoben sich zu Beginn der 80er Jahre wichtige Parameter: Anarchie ersetzte Sozialismus, Punk den Folk und die Theorien Artauds jene von Brecht. Eine wichtige Inspirationsquelle für freie Theaterschaffende war die katalanische Gruppe *La Fura dels Baus*. 1979 als Straßentheater gegründet, machte sie ab 1984 mit extrem körperlichen, häufig *site specific* entwickelten Spektakeln europaweit Furore. Sie beeinflusste in Deutschland Neugründungen wie die Berliner Gruppe *Ra.M.M. theaterart*. Trotz ihres anarchistisch-expressiven Gestus wurde die Arbeit Mitte der 80er Jahre maßgeblich von dem Regisseur und Performer Arthur Kuggeleyn bestimmt. Solche Praxis, in der jeder mitreden darf, aber ausschließlich Projekte und Ideen eines tonangebenden Leiters realisiert werden, gab es in vielen vermeintlich egalitären Kollektiven.

In den späten 80er und frühen 90er Jahren änderte sich das Klima. Einige freie Theatermacher betrieben eine Professionalisierung, die zu einem gewandelten kulturpolitischen Ansatz passte. Anders als im Westberlin der 70er und 80er Jahre, als zahlreiche Projekte in einer unerhört großen ästhetischen wie qualitativen Spannweite mit relativ kleinen Summen unterstützt wurden, legte der Senat nun freie Gruppen und Privattheater zu einer Förderkategorie zusammen und bezuschusste zunehmend weniger, aber größere Projekte. Die Professionalisierung bedeutete eine zunehmende Arbeitsteilung (in die in den Stadttheatern übliche Trennung von künstlerischen und nichtkünstlerischen Bereichen sowie Regie-„Team“

und Schauspieler), eine erhöhte Kompetenz in der buchhalterischen Abwicklung der Projekte und zugleich die Anpassung vieler Projekte selbst an die in den Förderrichtlinien vorgegebenen Schemata. „Der Anspruch, thematisch und ästhetisch gegen den Staatsbetrieb gerichtete Arbeit zu machen, hat sich überlebt.“⁶ beobachtete Beate Heine 1997 im Fachblatt *Die deutsche Bühne*. „Die Grenzen haben sich aufgelöst“, zitiert sie Johannes Herrschmann vom *Theater zum westlichen Stadthirschen*. „Heute gibt es keine ästhetische Abgrenzung mehr.“

Tatsächlich integrierten viele große Häuser nicht mehr nur ästhetische Praxen (wie u. a. die seinerzeit enorm prominente *Baracke* des Deutschen Theaters unter Thomas Ostermeier zeigt), sondern nahmen auch verstärkt Akteure aus der Freien Szene auf. Exemplarisch sei hier auf den raschen und mühelosen Übergang der Mitglieder des *Theaters Affekt* (Stefan Bachmann, Thomas Jonigk, Lars-Ole Walburg, Ricarda Beilharz, Tom Till) in das Universum der großen Häuser verwiesen. Freies Theater wird zur Spielwiese, zum Laboratorium und Karrieresprungbrett an die etablierten Häuser.

Eine inhaltliche und ästhetische Revitalisierung erfuhr das Gruppenmodell parallel in der hessischen Provinz. Im Zuge der Emeritierung des Gründungsprofessors Andrzej Wirth weitgehend auf sich selbst gestellt, was die Erfindung eines für diese Zeiten brauchbaren Theaters anbetraf, gründeten Absolventen der Gießener Angewandten Theaterwissenschaft in den 90er Jahren einflussreiche und langlebige Gruppen, die sich im zeitgleich entstehenden Koproduzentennetz der damals einigermaßen auskömmlich subventionierten Häuser wie Podewil Berlin, Mousonturm Frankfurt/M., Kampnagel Hamburg, später auch FFT Düsseldorf oder HAU Berlin nachhaltig etab-

lieren konnten. *Showcase Beat Le Mot*, *She She Pop*, *Rimini Protokoll*, *Gob Squad*, *Lose Combo*, *Hoffmann & Lindholm* gehören zu den Gruppen, die auf die eine oder andere Weise die Grenzen der Darstellung sprengen und „Reales“ auf die Bühne bringen. Zwar überspringen auch sie lässig die Grenze zwischen Off und etabliertem Theater in beide Richtungen, doch haben sie in ihrer Mehrzahl spezifische ästhetische und organisatorische Formate entwickelt, die über den Betrieb der großen Bühnen hinausweisen. Gruppen wie *Gob Squad*, *She She Pop* oder *Showcase Beat le Mot* produzieren seit weit über 10 Jahren kollektiv. Sie kommen dabei ohne künstlerische Leiter oder Regisseure aus. Ihre Mitglieder und sporadischen Mitarbeiter sind zwar durchaus durch gemeinsame Ziele, ästhetische Programme und auch geteilte soziale Praxen über den jeweiligen Projekthorizont verbunden, ihr Selbstverständnis orientiert sich jedoch am Freelancer des 21. Jahrhunderts.

Tendenziell werden seit 1989 die kontinuierlich gemeinsam arbeitenden Gruppen seltener. Die Mehrzahl der Künstler operiert in eigenem Auftrag und auf eigenes Risiko mit privat beschafften, meist spärlichen Produktionsmitteln in wechselnden Personalkonstellationen an immer neuen Projekten, die sich – wenn überhaupt – nur in der persönlichen Biografie zum Gesamtvorhaben runden. In einer ironischen Wendung wurden damit die Nachfolger jener Akteure, die vor 30 bis 40 Jahren mit utopischer Verve auch um soziale Arbeitskontexte rangen, zum Vorbild für den flexiblen Arbeitnehmer, wie ihn der entgrenzte Kapitalismus heute produziert.

Das Gespielte und das Reale

Geleitet von ihren politischen Überzeugungen fanden die Protagonisten der frühen Off-Theater ihre Ausdrucks-

mittel häufig in randständigen Genres des Volks- und Straßentheaters sowie der Unterhaltung. Die ersten intermediären Impulse kamen mit der Integration von Praktiken wie Clownerie, Kabarett, Stelzenlauf, Revue, Pantomime, Feuerschlucken, Jonglage etc., oft abhängig von den Fertigkeiten der Protagonisten.

Von Anfang an wurde auch mit Bildenden Künstlern, Musikern und Tänzern kooperiert. Die immer besser und bezahlbarer werdenden medialen Mittel für die elektronische Bearbeitung von Bild und Ton begannen ebenfalls, viele Arbeiten massiv zu beeinflussen. Diese bis heute anhaltende Entwicklung ermöglichte grundsätzlich neue Erzählweisen.

Sicher gibt es bis heute auch im freien Theater Akteure, die das Modell des dramatischen Theaters imitieren. Doch viele der spannenderen Protagonisten interessieren sich nicht einmal allzu sehr dafür, das Primat des Textes zu überwinden. Ihnen ist das klassische Theater weder Feind noch Vorbild. Popmusik, Kinofilme, Fernsehen, Literatur, Nachrichten aus Politik und Wirtschaft, Philosophie, Sprachwissenschaft und Cultural Studies sowie Performance Art sind ihnen wichtigere Quellen. Hans-Thies Lehmanns bekanntes Schlagwort vom Postdramatischen Theater führt in die Irre, wenn es impliziert, das beschriebene Theater würde sich an der dramatischen Form reiben, sie ablösen oder verbessern wollen. Größtenteils lässt es sie einfach links liegen. Ihre Quellen beziehen die freien Theaterschaffenden – auch so lässt sich das Freie an ihnen beschreiben – aus einem ungleich weiteren Horizont.

Die Lust an der Kombinatorik der vielfältigen Medien bringt mehr als nur ein paar frische Zutaten ins alte Theaterrezept. Sie ermöglichen multiperspektivische Erzählungen und multi-

⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal

⁶ <http://www.die-deutsche-buehne.de/revue/formen0897.html>

mediale Räume, die von Elementen durchsetzt sind, die zwischen Fiktionalität, Virtualität und Realität oszillieren. In ihnen geht es nicht um die Identifikation mit einer erfundenen und möglichst bruchlos erzählten Geschichte, sondern wie sich die tatsächlich präsentierten Elemente zueinander und zum persönlichen Erfahrungshorizont des Zuschauers verhalten. Ein Modell für diese Art Relationismus findet sich bereits bei Gertrude Stein. Sie beschrieb einige ihrer Stücke als *landscape plays*⁷, weil sie sich wünsche, die Zuschauer möchten sie betrachten wie Landschaften, und sich auf die Verhältnisse der auf der Bühne befindlichen Elemente konzentrieren, anstatt am Faden einer fiktiven Story festzuhalten.

Der Zuschauer ist aufgefordert, Perspektiven selbst auszuwählen und aus den wahrgenommenen Fragmenten als sein eigener Autor sein Erlebnis selbst zu montieren. Der anti-illusionistische Impuls bringt viele freie Gruppen dazu, Mittel und Materialien ihrer Aufführungen zu zeigen. Der Performer Veit Sprenger von der Gruppe *Showcase Beat Le Mot* erläuterte: „Zauberei funktioniert bis zu einem gewissen Grad antidemokratisch. Sie ist, wie in der Kirche, etwas, das die Gemeinde, oder – im Fall des Theaters – die Zuschauer, nicht verstehen. Der Zauberer ist sozusagen eine Figur des schlechten Theaters. *Showcase Beat Le Mot* hat eher die Tendenz, alles zu zeigen und zu erklären, wie was funktioniert. Der Zauberer, der schlechte Regisseur und der schlechte Schauspieler basieren darauf, dass sie Wunder produzieren, die nicht verstanden werden.“⁸ „Zauberei“ lässt sich hier getrost durch „Illusionstheater“ ersetzen – auch in diesem müssen die Mittel geheim gehalten wer-

den, um die Autorität des Illusionisten nicht in Frage zu stellen. Freie Theater produzieren Diskurse statt Wunder.

Das Potential dieser Art von Theater ist ein doppeltes. Es operiert mit verschiedenen Stufen des Medialen (sei es virtuell, fiktional oder „real“). Zugleich ermöglicht es mittels der in einer medialisierten Welt fast unzeitgemäßen Live-Erfahrung eine kollektive, Körper, Leib und alle Sinnesorgane (und nicht nur den prothetisch erweiterten Seh- und Hörsinn) ansprechende Kommunikation.

Fazit

Etablierte Theater haben sich immer Praxen der Freien Szene einverleibt, und sie werden es weiter tun, wie Lehmann beobachtet: „Es [das Theater des Mainstream, JJB] eignet sich, gewöhnlich mit geziemender Verspätung, das neue Formenvokabular an, entschärft es aber meistens auf Kosten des darin wirksamen lebendigen Impulses.“⁹ Solange die gestohlenen Formen inszenatorische Äußerlichkeiten bleiben, die die Dominanz von Psychologie, Fabel und Inszenierung nicht in Frage stellen, bleiben die Strukturelemente aus der freien Produktion auf der großen Bühne nichts als Dekorationen oder Gags. Sie dienen dann der Verschleierung hierarchischer Systeme, nicht ihrer Kritik. Insofern ähnelt der Staatstheaterbetrieb dem Kapitalismus: Auch dieser verleibt sich pausenlos performative Praktiken ein und setzt sie ein – nicht zu kritischer Auseinandersetzung des Einzelnen mit den Bedingungen seines Seins und Handelns, sondern um den in seiner Rationalität unmenschlich gesteigerten Rhythmus der Arbeit als erträglich zu kaschieren.

Die Zwangsläufigkeit des Umschlags der appropriierten Praxen vom Mittel der Kritik zum Mittel der Affirmation bewahrt den Freien Gruppen ihre Bedeutung. Sie können diese erhalten, indem sie immer wieder Räume erfinden und erkunden, in denen das Riskieren der eigenen Grundlagen und die Neugier auf den unbekanntem Ausgang möglich und nötig bleibt. Durch ihre Fähigkeit, solche Räume zu gestalten, bewahren freie Theaterkünstler sich die ästhetischen und damit politisch-sozialen Möglichkeiten, die komplexer gewordenen Wirklichkeiten ihres Publikums mit vielschichtigen Beschreibungen zu konfrontieren. Sie spiegeln damit nicht nur aktuelle Lebensrealitäten, sie öffnen sie der Kritik und Weiterentwicklung. In solchen offenen Räumen bietet sich die Chance, den Fluch der Affirmation, der das Theater behäbig macht, zu umgehen. Freies Theater taugt nicht dazu, die Identität hierarchischer Gemeinschaften affirmativ zu stabilisieren. Es gewinnt visionäre Kraft und Vergnügen für Künstler und Publikum daraus, mit Differenzen zu spielen und sie produktiv zu machen. ◀

Jörn J. Burmester lebt als Performancekünstler, Kurator und Dramaturg in Berlin. Nach Anfängen im Freien Theater der 80er Jahre und einem Studium der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen und New York entwickelt er seit 2000 Solo- und Gruppenperformances. Zudem kuratiert und organisiert er Performanceveranstaltungen und Symposien. Er ist Gründungsmitglied und Kurator des Performer Stammtischs, eines Netzwerks für Performancekunst und Live Art in Berlin (www.performerstammtisch.de).

► „Make fun not fights“*

Dortmunder Punks 1985: Theater ohne Freies Theater von Stefan Klemp

Dortmund 1985: „Theaterzwang“. Erstmals startete unter diesem Namen das Festival der freien Theater in der Westfalenmetropole. Gleichzeitig hatte eine andere freie Kulturszene eine ziemlich heiße Phase: Punk in Dortmund. Es gab viele Bands wie *The Idiots* und *Rim Shout*, *Lost Bottles* und *Die Männer*. Punks gingen zu Konzerten ins alte Freizeitzentrum West (FZW) am Neuen Graben oder in die Live Station am Hauptbahnhof. Mit Platten deckten sich die Freunde harter Musik im Last Chance und bei Idiots Records ein. Eigene Nachrichtenmagazine, Fanzines, wurden produziert. Treffpunkte waren die Reinoldi-Kirche und der Gauklerbrunnen am Stadtgarten.

Zwei Szenen, die auf den ersten Blick nicht viel miteinander zu tun haben. Direkte Bezüge finden sich nach einem Blick ins Archiv und dem Befragen von Zeitzeugen nur dann, wenn es um den Begriff „Theater“ als solchen geht. Denn „Theater“ hat es in den 80er Jahren in der Punkszene jede Menge gegeben. Das Dortmunder Fanzine *Wurstkopf* schrieb im November 1984 über ein Konzert im FZW mit *The Idiots*, *Rimshout* (beide aus Dortmund) und *Normahl* aus Baden-Württemberg: „Rund 40 Skins warn da ähnlich viele Punx und eine Stimmung, die auch nicht viel schlechter war als bei einer Begegnung zweier Gangs in der Bronx. Tja, viele Leute scheinen sich doch tatsächlich für so was zu halten, angesacht war jedenfalls nur Pulverei, erstmal egal wer gegen wen oder warum. [...] Kaum schwang mal einer das Tanzbein, wurden verschiedene Leute aggressiv. [...] Es ist allerdings mittlerweile

normal, dass sich die Leute nur noch auf Konzerten blicken lassen, um sich gegenseitig die Birne einzuhaufen. In diesem Fall war es wohl das schlechteste Konzert der Idiots und das aggressivste Publikum seit Peter und den Babies.“

Gewalt und Konzerte

Das Zitat bringt eine Reihe von wichtigen Aspekten der Punkszene in den 80er Jahren auf den Punkt: Es gab Gewalt. Es gab viele Konzerte. Und es gab verschiedene Fanzines wie *Wurstkopf*, die darüber berichteten. Die Prügelei im FZW war kein Einzelfall. Das Fanzine *Hustensaft* aus der Nachbarstadt Bergkamen berichtete über die Punk-Konzertkultur in Dortmund. „In letzter Zeit musste ich auf Konzerten immer öfter feststellen, dass es Ärger mit Nazi-Glatzen gab, und obwohl diese meist zahlenmäßig unterlegen waren, bekamen immer die Stachelköpfe was auf die Fresse“, schrieb Holger Schmidt in der Ausgabe Nr. 6, die außerdem die Veröffentlichung der Tagebücher des Sid Vicious ankündigte. Eine gute Idee. Freies Theater im Zusammenhang mit Punk bedeutete Mitte der 80er Jahre oft Theater im Freien oder auch „freie Gewalt“. Wenn man da überhaupt einen Zusammenhang herstellen will, dann muss man das „Theater“ wörtlich nehmen und den Begriff nicht zu eng sehen. Theater bedeutet laut Duden „Aufregung“. Die gab es immer. Wenn es um kleinere oder größere Streitigkeiten geht, ist – nicht nur im Ruhrgebiet – der Satz gebräuchlich: „Mach nicht so ein Theater.“ Man sagt auch: „Da hat es Theater gegeben“, wenn es sich um eine Schlägerei han-

delt. Diese Art von „Theater“ im Freien oder Gewalt im Freien gab es häufig. Konzerte sind und waren einer der Lebensmittelpunkte der Punkszene. Da musste man hin. Dortmunder Punks und Skins fuhren 1985 oft nach Bochum in die Zeche, denn da spielten die angesagten internationalen Bands. Eine kleine Chronik aus dem Gründungsjahr des „Theaterzwangs“: Im Januar 1985 gastierten die *Toy Dolls* in der Zeche. Skinheads hatten Hausverbot. Am Bochumer Hauptbahnhof machten Skins Jagd auf Andersaussehende. Auch wenn es die Medien anders darstellten und Klischees verbreiteten: Nicht alle Skins waren gewalttätig oder Neonazis. Beim Konzert selbst blieb es ziemlich ruhig, das Publikum hatte mal Freude.

Am Freitag, 19. April 1985, spielten *The Pogues* in der Zeche. Es fing sehr gut an. Wir waren zu früh da, die Halle war offen. Zwei Bandmitglieder spielten Fußball. Wir spielten mit. Als wir an der Theke mit Sänger Shane McGowan unseren Durst stillten, erfuhren wir, dass sein Lieblingsgetränk Whiskey mit Zitrone war. Zitat aus dem Fanzine *Günther und die Test Flug Ladies*: „Das einzige Negative waren zwei Einsneunzig-Psychos, die zusammen mit drei Kollegen nichts Besseres zu tun hatten als Tanzenden aufs Maul zu schlagen. Einmal schickte einer von ihnen ein Mädchen zu Boden.“ Beim Konzert von *Chelsea* in der Zeche Bochum am 15. Mai 1985 war es dann mal wieder friedlich. Auch bei den *Ramones* im Juli 1985, die wegen des großen Andrangs aus der Zeche in die Ruhrlandhalle ausweichen mussten. 2.000 Leute tanzten Pogo. Punk hatte Hochkonjunktur. Am 23. Oktober

⁷ „The landscape has its formation and as after all a play has to have its formation and be in relation one thing to the other thing and as the story is not the thing as any one is always telling something then the landscape is not moving but being always in relation, the trees to the hills the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail to any other detail; the story is only of importance if you like to tell or hear a story but the relation is there anyway.“ (Gertrude Stein, *Lectures in America*, 1957, zit nach: http://business.nmsu.edu/~dboje/theatrics/Stein/Gertrude_Stein_theatre.htm)

⁸ <http://www.kainkollektiv.de/extras/showcase-beat-le-mot.html>

⁹ Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999.

* *Wurstkopf*, Dortmunder Fanzine, November 1984



Philipp, 33, Grafik-Designer. // Woher kommst du? Dortmund. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Gaststätte der Kleingartenanlage Gildenpark. // Wegen der Ruhe und dem guten Essen. // Was ist gut an Dortmund? Die Menschen. // Was ist schlecht? Die Autobahn nach Gelsenkirchen.

1985 spielten die *Pogues* schon wieder in Bochum. Hier schlugen *Psychobillys* zu: „Wer sich in ihr Revier wagte, wurde ruckzuck im Würgegriff durch die Gegend geschleudert. Wenn man Glück hatte, bekam man sogar noch einen Faustschlag ins Gesicht oder einen Ellenbogen in den Magen. Einer hatte das große Los gezogen, denn ein Psycho trampelte auf ihm rum“, berichteten *Günther und die Test Flug Ladies*. Auch die *Toy Dolls* spielten im Oktober 1985 erneut in Bochum. Der Bericht: „Zum Drumherum sei noch gesagt, dass die Skins draußen prügelten, während die Psychos drin ihre Show abzogen.“ Dann kamen die englischen *Adicts* nach Bochum. Skins verkleideten sich und verschafften sich so Zugang. Das Konzert in der Zeche musste mehrfach unterbrochen werden. Und ich war mittendrin. Heute frage ich mich, wie man bei diesen Konzerten eigentlich noch Spaß haben konnte. Aber es ging. Ähnlich wie beim Fußball konnte man sich aus den Auseinandersetzungen einigermaßen heraushalten, wenn man wollte.

Unabhängig von der Zugehörigkeit zu einer der verschiedenen Gruppierungen war das Problem bei Punkkonzerten in Deutschland, dass viele männliche Beteiligte das Pogotanzen mit Kickboxen oder Ellbogencheck wie beim Eishockey verwechselten. Wer dagegen mal in den Genuss eines englischen Punkkonzerts gekommen ist, der weiß, dass man dicht gedrängt in einer Menge Pogo tanzen konnte, ohne Zähne zu verlieren.

Punks, Skins & Politics

Eine Ursache der Gewalt war die Spaltung der Szene in Skins und Punks. Es ist eine Geschichte der Widersprüche – und Gemeinsamkeiten. Viele Skins waren vorher Punks und manche blieben es im Grunde auch. Punks wurden Skins, um sich von den Randalpunkts zu distanzieren, hielten aber Kontakt zum kreativen Teil der Punkszene. Die Musik war ein starkes Bin-

deglied. Der Fußball auch. Im Westpark spielten Punks und Skins sogar in der gemeinsamen Mannschaft *Dynamo Doppelkorn*. Wofür oder wogegen man war, das war nicht unbedingt ausschlaggebend. Die Leitfrage war vielmehr: Wer schaffte die maximale Provokation?

Deshalb wird es bei der Frage nach der politischen Ausrichtung ganz schwierig. Hier war und ist alles möglich. Ursprünglich ging es ganz einfach um Langeweile und „No Future“-Perspektivlosigkeit. Einigkeit bestand weitgehend in der Ablehnung von Politik und Staat. War Punk links? Die Haltung von Bands wie *The Clash* und deren Engagement bei „Rock against Racism“ – einer 1978 ins Leben gerufenen Veranstaltungsplattform gegen rassistische Übergriffe und Verbalattacken – mag dazu beigetragen haben, Punk mit der politischen Linken gleichzusetzen. War Punk anarchistisch? Dass die Anarchie, das Leben ohne Staat, ein unrealistischer Wunschtraum ist, merkten viele Punks schnell. Dörfel schrieb in *Hustensaft* Nr. 4: „Anarchie ist eine positive Sache, wenn das so aussieht, dass jeder denken und tun kann was er will, ohne dabei anderen zu schaden oder andere zu unterdrücken. Anarchie hat hier aber nur sehr geringe Chancen, da bei den Leuten das Streben nach Macht und Geld zu stark verwurzelt ist.“

Punk hatte Ideale, aber Toleranz blieb und bleibt auch heute oft auf der Strecke. Für andere bedeutete Anarchie nur blinde Zerstörungswut, Chaos und Gewalt. Weniger bekannte Punkbands wie *Resistance 77* vertraten einen heftigen Antikommunismus. Mit Blick auf die Verfolgung von Punks in der DDR konnte sich wenig Sympathie für den dort „real existierenden Sozialismus“ entwickeln. Trotzdem war und ist Punk wohl eher links.

Unter den Dortmunder Skinheads gab es Rechte, Linke und Unpolitische. Es gab Skinheads, die nichts mit Punks zu tun haben wollten. Mit dem Abdriften der Punkband *Skrewdriver* ging

ein Teil der Skinheadkultur nach ganz rechts. Die zunehmende Gewalt führte allerdings auch dazu, dass sich eine Reihe von Skinheads wieder von diesem Teil der Szene distanzieren. Es gab einen ständigen Wechsel. Auch die berühmten *Böhse Onkelz*, die von der Punkband zur Skinheadband wurden und ausländerfeindliche Lieder sangen, haben spätestens nach den rechten Ausschreitungen von Rostock einen Wandel vollzogen („Deutschland im Herbst“) – was ihnen manche Kritiker bis heute nicht abnehmen. Aber zurück in die 80er. Der politisch-ideologischen Vielfalt waren keinerlei Grenzen gesetzt. Es gab grünanarchistische Vegetarianskinheads oder „Straight Edge“-Punks, die keinen Alkohol tranken, nicht rauchten, kein Fleisch aßen und Andersdenkende bedrohten. Hauptsache, man war gegen irgendetwas, gegen alles oder für etwas Originelles.

Stilfragen

Wichtig waren das Aussehen und der Stil. Wer anders aussah, war für manche der Feind. Das war insbesondere bei Skins, die als Punks begonnen hatten, recht absurd. Gespalten war aber auch die Punkszene selbst. „Leider trägt zur Spaltung die Intoleranz der Intellektuell-Crass-Typen gegenüber anderen genauso bei wie die Haltung der Randal-Kids“, so Dörfel von *Rim Shout* im Interview bei *Hustensaft*.

Im Dezember 1986 gastierte die britische Anarchoband *Conflict* in Dortmund – ein denkwürdiges Ereignis. Sie spielten für 1.400 DM Gage an einem Donnerstag im FZW (plus Anlage, plus Vorband). Das vorbereitete Essen war ihnen nicht gut genug. Sie verlangten Geld fürs Restaurant. Wegen der Gefahr eines möglichen „Naziskin-Angriffs“ hatte die Band allerlei Waffen mitgebracht. Den Bandraum im FZW hinterließen sie als Schlachtfeld, und sie klauten einen Plattenspieler. Die Band wollte nicht

privat übernachten. Im Hotel traten die Bandmitglieder Türen ein und randalierten. Veranstalter Dörfel machte einen Verlust von 710 DM.

Einen typischen Punk dürfte es eigentlich nicht geben – keine Regeln, heißt es ja. Trotzdem wurden Klischees erfunden und bedient. Die Punkuniform sah Absteckhaare und Lederjacke mit Nieten vor. Der typische Skinhead trug Bomberjacke und Glatze. Aber dazwischen gab es viele Möglichkeiten. Der Punk konnte sich die Haare bunt färben und teilweise abrasieren. Der Skinhead konnte bunte Stiefel tragen, Anzugjacke oder andere Schuhe.

Innerhalb der Szene gab es Abspaltungen, so genannte „Herberts“, „Rude Boys“ oder einfach Jungs mit kurzen Haaren. Wer sich auch dem nicht anpassen wollte, machte eben seine eigene Bewegung auf. Es war aufregend, aber auch anstrengend, da manche Sittenwächter genau aufpassten, was in der jeweiligen Unterpartengruppe erlaubt war und was nicht. Nicht, dass man auf einmal aussah wie ein Mod.

Überlieferung

Die mehrfach angesprochenen Fanzines sind eine wichtige Quelle. Die selbst gemachten Punkmagazine dokumentierten das Szeneleben der 80er (und 90er) Jahre. Es gab Klatsch und Tratsch, Konzertberichte und Plattenkritiken. Oft schrieben Musiker über ihre eigenen Bands, kündigten Konzerte und Tonträger an. Fanzines kamen und gingen. Aus *Wurstkopf* wurde 1986 *Später Sterben*, aus dem *Schwindel* die *Staatszeitung*. Schnitzel machte *Another Swindle*. Später gab es *The Bizarre World of Wonga Wonga*, geschrieben von Sonic Stan. In der Startausgabe von *Später Sterben* hat Benjamin Richter ein Dortmund-Lexikon veröffentlicht. Während man „früher“ ins Checolola nach Dorstfeld oder ins Kuckuck in die Dortmunder Nordstadt fuhr, ging man nun mit „zu viel Geld“ in die Disco

Elektra an der Brückstraße oder ins Masterpeace am Hellweg mit einem „explosiven“ Publikum (Rocker, Glatzen, „Tommies“). Der Autor ging ins Kaleidoskop an der Rheinischen Straße. Für Konzerte empfahl das Fanzine zwei Standorte: Das Freizeitzentrum West (FZW) am Neuen Graben und die Live Station im Hauptbahnhof. Wichtig waren natürlich auch die Plattenläden, um die Versorgung mit guter Musik zu sichern. Es gab das Last Chance und es gab Idiots Records, anfangs als Vertrieb, später als Laden, den es heute an der Rheinischen Straße noch gibt. Betreiber ist nach wie vor Hannes, selbst geadelter Sir Smith, früher Sänger der Punkband *Idiots*, dann der *Phantoms of Future*. Heute ist er als Sänger der Band *Honigdieb* bekannt. Für die Skinheads machte Günter Gruse in Dortmund von 1985 bis 1988 das Fanzine *Force Of Hate*.

Wenn es um Punk in Dortmund in den 80er Jahren geht, tauchen die Namen Hannes und Dörfel immer wieder auf. Dörfel spielte Gitarre bei *Rim Shout*, Bass bei den *Phantoms of Future*, war Konzertorganisator und ebenfalls Fanzine-Autor. Seinen ersten *Kotz-fleck* veröffentlichte er im Juni 1984. Alles handgemacht. Dieses Kleinfanzine begann als Werbblatt für die Band *Rim Shout*. Schon in der zweiten Ausgabe mit Miniaufgabe folgte ein Konzertbericht aus Berlin. In dichter Folge kamen nun weitere Ausgaben, bei denen vor allem die Cartoons überzeugen. Eine 1985er Ausgabe beschreibt einen denkwürdigen Ausflug der Dortmunder Bands *Rim Shout* und *Idiots* ins österreichische Linz.

1985 war ein ereignisreiches Punkjahr in Dortmund. Hannes und Dörfel organisierten ein außergewöhnliches Konzert im Freizeitzentrum West: ein Punkfestival zugunsten der „Aktion Sorgenkind“. Mit dabei waren *Ausbruch*, *Daily Terror*, *Idiots* und *Rimshout*. Die *Idiots* veröffentlichten ihre erste LP: „They call us the Idiots“. Überhaupt produzierten Dortmunder Punkbands viele Tonträger: *Der Riß*

legte seine Mini-LP „Images“ vor. Von den *Clox* kam der dritte Tonträger „Identity Crisis“. *Rim Shout* und *Die Männer* brachten eine Split-LP raus. 1986 veröffentlichten *The Idiots* ihre zweite Single, „Emmy oh Emmy“. Hannes und Dörfel trugen auch maßgeblich dazu bei, dass ab 1986/87 viele internationale Bands in Dortmund spielten und lokale Gruppen die Gelegenheit erhielten, im Vorprogramm zu spielen. Man musste nicht mehr nach Bochum.

Was war Punk?

Punk war Musik, Punk war Kreativität, Anderssein, Auffallen, Provozieren. Jeder konnte eine Band gründen, auch wenn er nicht spielen konnte. Wenn man nicht drei Akkorde beherrschte, spielte man eben nur einen, oder gar keinen. Musikalisch richtete sich das Ganze gegen die für den Fan unerreichbaren „Supergroups“ wie *Pink Floyd*, *Genesis* und *Barclay James Harvest* mit Synthesizer und endlos langen Gitarrensolos und Haaren. Das war einer der ganz großen gemeinsamen Nenner: Gegen Hippies, gegen lange Haare und gegen Hippie-Bands.

Die Fanzines waren hausgemacht wie die Musik. Jeder konnte sein eigenes Heft herausgeben. Man brauchte eine Schreibmaschine oder einen Kugelschreiber, alte Zeitungen, Kleber und einen Kopierer. Fertig.

Vor allem bedeutete Punk „Feiern“. Das Bier gehörte unbedingt zum passenden Outfit und der Musik dazu. Das Leben spielte sich – vor allem im Sommer – auf der Straße an den bekannten Treffpunkten ab. Beispielsweise auf der Eisenbahnbrücke am sogenannten „Triebtäterweg“. Von Zeit zu Zeit gab es auch Szenekneipen als Anlaufpunkte und Konzerte, bei denen die verschiedenen Welten aufeinander prallten. Oder ein Kiosk wurde gemietet, schlicht möbliert und zum Treffpunkt gemacht.

Die Frage bleibt. Was ist Punk? Die Bandbreite reicht vom in der Gosse

lebenden Schnorrer bis zum Künstler und Schauspieler. Der Schauspieler Dietmar Bär beispielsweise hat in der Dortmunder Punkband *Planlos* gesungen. Es gibt Verbindungen vom Punk zum Dadaismus. Punk ist Kunst. Punk bedeutet auch Humor und Satire. Es muss nicht alles bierernst sein wie beim Schützenfest. Betrachtet man die vielen Schlägereien, sind wir aber schon wieder beim Schützenfest und beim Bierzelt. So gesehen war und ist Punk ein extremes Spiegelbild der Gesellschaft, auch wenn es eigentlich darum geht, gegen den Strom zu schwimmen. Gesellschaftskritik bedeutete hier Provokation und Übertreibung. In Dortmund wurde beispielsweise eine W.A.F. gegründet, die *Wahnsinnige Armee Fraktion* als Verballhornung der RAF. Die Behörden hielten das eine Zeitlang für eine echte Terrorgruppe. Dabei handelte es sich nur um einen besonderen Fall Dortmunder Humors.

No Future Dortmund?

Die *Staatszeitung* schreibt 1984 unter dem Titel „Dortmund mit Frust und Flasche“ über eine trostlose Lage: „dortmund ist wirklich ein trauerspiel ohne seinesgleichen. dies ist ein winter wie er ätziger nicht sein kann, aber wir haben zur zeit massig möglichkeiten uns die nächste um die ohren zu ballern. na denkste. zwar lümmeln sich 3 discos mehr in diesem nest rum. aber das macht die sache noch unerträglicher. in den abschlaf-fläden war eh noch nie viel los. jetzt wo sich die mickerszene auf 3 weitere betonsärge verteilt, wird's noch öder. die phase wird zum parkplatz der langeweile. eine gute aufmachung, aber mööhmusik und iihleute. dat memphis missfällt durch die ätzmachos, noch echte männer und so. außerdem musik aussem letztem jahrzehnt. und noch die bugs baghwandisco, nichts für einzelgänger sunshine-reggae und nix für uns. wer sind wir? keine Ahnung. Ein wirken gibt's hier ja kaum. ebenso in

den discos, lange gesichter. frust und flasche. und was so die mzak anjeht, cha! da konzentriert sich alles imma mehr. von den unzähligen gruppen existieren eh nur noch die altbekannt.“ In diesem Heft schrieb Autor Claudio auch über Kultur in Dortmund. Es ging um die Museumslandschaft: „aber wir haben doch jetzt unser brandneues museum an der han-sastraße für kunst und kulturgeschichte. doch oh weh, das geile gebäude steht halb leer. plunder zum teil äußerst zusammenhanglos an die wände geklatscht.“ Die Kritik richtete sich nicht nur gegen die Gestaltung, sondern auch gegen die Geldverschwendung hier, während an anderen Stellen (im Theater am Ostwall und im Jugendzentrum Fritz Henßler Haus) Geld gestrichen werden sollte. *Später Sterben* Nr. 11 kritisierte die hohen Ausgaben für das neue Rathaus trotz starker Arbeits- und Obdachlosigkeit.

Ben Richter und Dörfel blickten 1992 mit dem „Desperados“-Sampler auf die Entwicklung der Dortmunder Punk- und New Wave-Szene zurück. Sie sprachen im Begleitblatt die Probleme an: „Andererseits haben gerade diese Bands wegen ihrer Musik und ihren Texten die größten Schwierigkeiten, an Proberäume, Auftrittsmöglichkeiten, Medienpräsenz oder Veröffentlichungen zu kommen. Damals, genau wie heute, wird in dieser Szene fast alles selber organisiert. Von Konzerten über Fanzines bis zu Kleinstvertrieben, suchen die Bands verschiedene Plattformen, um an ihr Publikum zu kommen.“ Trotz aller Schwierigkeiten haben die engagierten Musiker und Fanzineschreiber ein spannendes anderes Kulturleben geschaffen. Tonträger, Videos, Fotos und schriftliche Unterlagen dokumentieren dies bis heute.

Die meisten alten Bands existieren nicht mehr. *Idiots*, *Rim Shout*, *Lost Bottles*, *Die Männer*, *Der Riß*, *Phantoms of Future*, *Volxempfänger*, *Chestnutz*, *Modern Heroes* sind Geschichte. Die *Clox* dagegen gibt es wieder. *Rim*

Shout lebt mit der Band *Assmatix* weiter. Geprüft wird heute im Musik- und Kulturzentrum an der Güntherstraße, während sich Musiker früher im Winter in feuchtkalten Proberäumen im CEAG „den Arsch abfroren“.

Und was war mit der freien Theaterszene? Dazu Horst, früher Drummer bei *The Act* und *Sex Now*, heute *Katzenköter*. „Also, an eine Verbindung zur freien Theater-Szene kann ich mich nicht erinnern. Allerdings waren meine Haare 85 schon sehr kurz.“ Auch Dörfel kann sich daran nicht erinnern. Punks haben sich in den 80er Jahren nicht fürs freie Theater interessiert. Bass-Barbie, damals Bassistin bei *Kohlhiesels Töchter*, heute *Katzenköter*, meint: „Im Theater war ich selten, die Besuche im Fletch Bizzl fand ich enttäuschend brav, und das Publikum ziemlich akademisch pädagogisch. Hat mich nicht angesprochen. Eben Kreuzviertelig.“ Und das trotz der subversiven Kraft des Theaters.

Stefan Klemp, geboren 1964 in einer Kleinstadt im östlichen Ruhrgebiet, arbeitet heute freiberuflich als Historiker und Journalist. In den 80er Jahren regelmäßiger Gast in Dortmund, nicht nur zu Konzerten. Musiker in verschiedenen Punkbands und Fanzineautor. Nach dem Studium an einer westfälischen Universität Redakteur bei der *Westfälischen Rundschau* in Dortmund.



► Das Ruhrgebiet im Strukturwandel

Herausforderungen und Optionen

von Rolf G. Heinze

Das montanindustriell geprägte Ruhrgebiet steht auch zu Beginn des dritten Jahrtausends vor enormen Herausforderungen des wirtschaftlichen Strukturwandels. Wie viele altindustrielle Regionen kann auch das Ruhrgebiet durch eine früh einsetzende Industrialisierung und eine überdurchschnittliche Zahl an Großunternehmen beschrieben werden. Dieser geschichtliche Wachstumspool rund um Kohle und Stahl prägte das Bild der Region nachhaltig, vor allem aber einseitig. Schon seit den 50er Jahren gab es jedoch Zechenstilllegungen. Arbeitsplätze wurden in diesem Sektor abgebaut. Beschäftigungsaufbau erzielte man demgegenüber vor allem im Bildungs- und Wissenschaftsbereich sowie in der Automobilwirtschaft (ein prägendes Beispiel ist etwa die Stadt Bochum, in der zwei Institutionen schon seit Jahrzehnten die Stadt dominieren: das Opelwerk und die Ruhr-Universität). Wenn man sich kurz vergegenwärtigt, dass es historisch im Revier weder Universitäten noch Kasernen gab, dann zeigen folgende Zahlen prägnant, wie die dominierende und strukturprägende Kraft von Kohle und Stahl „zusammengeschmolzen“ ist: Inzwischen arbeiten im Ruhrgebiet unter 20.000 Beschäftigte im Steinkohlenbergbau, während die Zahl der Studenten auf rund 200.000 angewachsen ist. Der Wandlungsprozess von der Industrie- zur Dienstleistungsgesellschaft ist in sämtlichen entwickelten Volkswirtschaften identifizierbar. Allerdings prägt sich dieser Wandel nicht nur im internationalen, sondern auch im interregionalen Vergleich unterschiedlich stark aus. Eine übliche Vergleichsgröße ist die Entwicklung der sozialversicherungspflichtigen

Beschäftigung im Ruhrgebiet (in den Grenzen des RVR): diese hat seit Jahrzehnten abgenommen. Während der gesamte „Beschäftigungskuchen“ geschrumpft ist, haben sich die strukturellen Anteile der einzelnen Sektoren deutlich in Richtung des tertiären Sektors verschoben (unter Tertiärisierung versteht man eine Verlagerung des wirtschaftlichen Schwerpunktes hin zu Dienstleistungen aus den Bereichen der sozialen Versorgung, dem Gesundheitswesen, aber auch dem Handel, dem Kredit- und Versicherungsgewerbe und der öffentlichen Verwaltung etc). Der tertiäre Sektor konnte seinen Anteil von 51% in 1990 auf 64% bereits im Jahr 2000 ausbauen und hat sich weiter auf über 70% derzeit vergrößert.

Wie steht es um die Innovations-situation im Ruhrgebiet?

In den letzten Jahren wurde in der Region intensiv über neue strukturpolitische Schwerpunktsetzungen nachgedacht und die jeweiligen Landesregierungen in NRW haben ebenfalls mit verschiedenen regionalen Wachstumsinitiativen und einer Neustrukturierung der Wirtschaftsförderung versucht, Lernprozesse anzustoßen. Die Potentiale und Kompetenzen werden verstärkt thematisiert, um so Clusterbildungen im Ruhrgebiet zu erzeugen. In verbundspezifischen Kompetenzprojekten, die sich an „Leitmärkten“ orientieren sollen, sind neben der Wirtschaft auch in wachsendem Ausmaß die Hochschulen eingebunden. Die schwerindustrielle Tradition des Ruhrgebiets prägte allerdings den Großteil der Menschen mit dem Regime der Massenproduktion und der tayloristischen Arbeitsorganisation in

Großunternehmen. Solche Tätigkeiten, die ein hohes Maß an Arbeitsteilung und damit an fachlichem Spezialistentum ausprägen, erschweren jedoch tendenziell die Chancen für den Erwerb von Querschnitts- und Schlüsselqualifikationen, die kreatives Denken und Handeln (wie es in neuen Clusterstrategien benötigt wird) begünstigen. Nicht nur die Unternehmenskultur des traditionellen Ruhrgebiets verkörperte ein patriarchalisches Selbstverständnis, auch die Politik übernahm dieses Selbstverständnis. Gut dotierte Sozialpläne ersetzten Arbeitsplätze, aber dies veränderte gerade nicht die Opportunitäten in Richtung beruflicher Selbstorganisation bzw. persönlicher Eigeninitiative, Offenheit und Flexibilität. Auch in Zeiten von Standortmarketing (etwa „Der Pott kocht“) sind traditionelle regionale Spezifika im Bewusstsein der Menschen erhalten geblieben. Sie wurden von der alten auch noch an die jüngere Generation weitergegeben. Manche wissenschaftliche Beobachter beschreiben die Ruhrgebietskultur als eine spezifische „Atmosphäre steter Betreuung“, der von einem „Geist der Immobilität“ geprägt sei. Das Argument der kulturellen Prägekraft des montanindustriellen Komplexes ist einerseits bereits von vielen Historikern und Sozialwissenschaftlern untersucht worden, andererseits sollten diese spezifischen Deutungsmuster durch verschiedene Kommunikations- und Werbestrategien für das Ruhrgebiet aufgebrochen werden. Eine große Public-Relations-Kampagne zielte in die Richtung: „Das Ruhrgebiet. Ein starkes Stück Deutschland“. Anhand verschiedener Bilder und Motive sollte das Ruhrgebiet als

Norbert, 32 Jahre, Verkaufskaufmann. // Woher kommst du? Dortmund. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Phoenix West, Dortmund Hörde.
Phoenix West ist ein schönes Zeichen für Abbruch, Veränderung, Wandel, Aufbruch. // Was ist gut an Dortmund? Die Menschen, die Innenstadt, die vielen grünen
Flächen, die Infrastruktur, das Kultur- und Freizeitangebot, elorado*, der Westfalenpark. // Was ist schlecht? Die Club- und Partyszene, die wenigen „freien“ und kostenlosen
Parkplätze in der Innenstadt und Umgebung, der ewige Stau zur Rush hour auf der B1.

starker Wirtschaftsraum erscheinen und mit wirkungsvollen Beispielen das falsche Image des „alten Ruhrpotts“ korrigieren. Gezeigt wurden die breite und technologisch durchaus avancierte Infrastruktur, die bereits erfolgten Diversifizierungen der Wirtschaft sowie die neuen Bildungs- und Wissenschaftseinrichtungen und das breite Spektrum von Kultur. Hier setzten im Übrigen auch die Initiativen zur Entwicklung der „Kulturhauptstadt“ Europas an, die 2010 gefeiert werden.

Der in vielen Varianten beschworene neue Mythos des Ruhrgebiets als „ein starkes Stück Deutschland“ hat zwar das Regionalbewusstsein geschärft und eine durch den rapiden sozioökonomischen Wandel geschrumpfte regionale Identität revitalisiert, allerdings um den Preis, dass viele in der Region noch immer an „Großprojekte“ glauben (auch im kulturellen Bereich). Allein die Hoffnung etwa auf Multifunktionsarenen (wie „auf Schalke“) zu setzen, wäre aber nicht ratsam, wenngleich die Dimension des Fußballs im Revier eine nicht zu unterschätzende Relevanz (neben der hohen Identifikationsbedeutung und dem Freizeitwert) besitzt.

Sowohl der Fußball als auch andere kulturelle Highlights und touristische Destinationen (etwa Musicals, Freizeitparks etc.) haben das Ruhrgebiet inzwischen zu einer Region gemacht, die auch im Tourismusgeschäft (vor allem in den Segmenten Kultur- und Städtetourismus, Tagungs- und Messwesen sowie Nahreisen) als immer wichtigerer Player mitspielt. Wird aber das kulturelle Kapital des Ruhrgebietes zu sehr bemüht und in den Vordergrund gestellt, dann besteht die Gefahr, dass die kulturelle Dominanz des „Erhaltungsinteresses“ verlängert wird, statt innovative wirtschaftliche und soziale Perspektiven zu thematisieren. Diese potentielle Gefahr kann durch die „Kulturhauptstadt“ Ruhrgebiet, wie sie sich derzeit mit vielen Aktionen darstellt, gesteigert werden, da man sich zu sehr auf

die (kurzfristige) Inszenierung von Festivalaktivitäten konzentriert. Diese sind sicherlich auch strukturpolitisch von Interesse und können das Bild der Region nach außen verbessern, bergen allerdings das Problem eines schnell abklingenden medialen Aufschwungs in sich.

Hinzu kommt ein strukturelles Problem, das auch andere traditionelle Industrieregionen trifft: die ausgeprägte Stagnation auf dem Arbeitsmarkt und vor allem die Ausweitung beschäftigungspolitischer Problemzonen in einzelnen Teilregionen. Der Anteil der Langzeitarbeitslosen befindet sich im Ruhrgebiet auf einem weitaus höheren Niveau als im Land Nordrhein-Westfalen. Während im Ruhrgebiet gut 40% aller Arbeitslosen als langzeitarbeitslos einzustufen sind, beträgt diese Quote im übrigen NRW „nur“ gut ein Drittel. Hohe Arbeitslosenzahlen bedeuten nicht nur „relative“ Verarmung bei den Betroffenen, sondern behindern auch eine auf Kompetenzfelder setzende Wirtschafts- und Standortstrategie, da man in der Öffentlichkeit zu sehr auf bestimmte Quartiere der Städte schaut. Wirtschaftliche Revitalisierungsprozesse brauchen aber eine Innovationskultur, um wirtschaftliche Dynamik zu erzeugen, die dann wiederum Arbeitsplätze auch für die schlecht Qualifizierten und von Ausgrenzung bedrohten Schichten schafft.

Räumliche Kumulation von Beschäftigungsrisiken

Problematisch für den Wirtschafts- und Sozialstandort Ruhrgebiet ist deshalb vor allem die räumliche Kumulation von Beschäftigungsrisiken: Es droht die Gefahr, dass einzelne Stadtteile und ganze Städte (etwa in der Emscher-Lippe-Region) schrittweise eine Kultur der Arbeitslosigkeit aufbauen, die jegliche Anstrengungen zur Belebung der Wirtschaft erstickten könnten. Soziale Polarisierungs- und Ausgrenzungseffekte zei-

gen sich nicht nur an den „Rändern der Städte“. Manche Ruhrgebietsstädte drohen auch im Kern zu verwahten. Erscheinungsformen sozialer Ungleichheit, die man zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht erwartet hätte, manifestieren sich in einzelnen Teilsegmenten des Ruhrgebiets: Das Gespenst der „Dauerarbeitslosigkeit“ und die Verelendung einzelner Stadtquartiere kehrt zurück. Allerdings entfalten sich am Rande der „Arbeitsgesellschaft“ auch informelle und teilweise illegale Aktivitäten, die die Verarmungsprozesse teilweise abschwächen können. Diese Problematik wird oft verkürzt als Migrations- und Integrationsproblem verstanden. Wir haben es aber mit einem „Unterschichtproblem“ zu tun, das unabhängig davon auftritt, ob die Betroffenen einen Migrationshintergrund haben oder Deutsche sind. Unterschicht wird heute nicht mehr durch den Beschäftigungsstatus (Arbeiter und Angestellte mit geringer beruflicher Bildung) definiert, sondern durch Bildungsarmut, Arbeitslosigkeit oder bestenfalls prekäre Beschäftigung. Diese Prozesse belasten alle großen Städte. Allerdings ist im Ruhrgebiet traditionell die Mittelschicht viel weniger stark gewesen als in den Regionen, mit denen sich das Ruhrgebiet vergleicht. Bildungsarmut und sozialer Ausschluss durch Zunahme von Jugend- und Langzeitarbeitslosigkeit sowie die wachsende Normalität von Armut und Transfereinkommen gefährden die sozialen und kulturellen Voraussetzungen einer zukunftsfähigen Entwicklung von Wirtschaft und Gesellschaft. Zudem muss versucht werden, das Ruhrgebiet für die bereits gut ausgebildeten Menschen aus der Bildungslandschaft der Universitäten und Fachhochschulen attraktiv zu halten, damit sie als Träger von Innovationspotential in der Region bleiben. Hierzu muss die wohlfeldbezogene und die kulturelle Attraktivität des Ruhrgebiets gestärkt werden. Konkret sollten die vielfältigen infor-

mellen Aktivitäten im Kultursektor gestärkt werden. Gerade weil viele Initiativen am Rande einer „Armutsoökonomie“ agieren, wäre es schädlich, wenn die Sparpolitik auf lokaler und regionaler Ebene hier verstärkt den Rotstift ansetzte; damit würden neben den kulturellen Impulsen auch wichtige standortpolitische Potentiale zerstört.

Die Dualität von Verarmungszonen und Innovationsstandorten

Der Cluster- und Netzwerkansatz nimmt in den aktuellen strukturpolitischen Debatten einen großen Stellenwert ein (manche Beobachter sprechen schon vom „Clusterfieber“). Regionen wie das Ruhrgebiet können nur dann im verschärften Standortwettbewerb und einer globalisierten Wirtschaft überleben, wenn sie eine intensive Vernetzung von Wirtschaft und Wissenschaft in innovativen Kompetenzfeldern (von der Logistik über die Energietechnik bis hin zur Gesundheitswirtschaft) realisieren – dies ist der Tenor sowohl der neueren Forschung zu wirtschaftlichen und sozialen Innovationen als auch der wirtschafts- und beschäftigungspolitischen Handlungsempfehlungen. Für eine clusterorientierte Innovationsstrategie werden allerdings kreative Milieus gebraucht, die nur ansatzweise im Ruhrgebiet existieren und deshalb neu inszeniert werden müssen. Hier spielt die Kultur eine wachsende Rolle.

Zukunftsfähige „Cluster“ sind potentiell im Ruhrgebiet vorhanden (neben den Energieclustern und der Logistik etwa im Feld des demografischen Wandels), aber an der Profilierung und Vermarktung muss noch gearbeitet werden. Alle bislang vorliegenden Erfahrungen besagen, dass der Wandel nur über kooperativ und experimentell ausgerichtete Planungs- und Gestaltungsprozesse möglich ist (neue Cluster lassen sich erst in Zeitspannen von rund 20 Jahren realisieren!). Ein Umbau in Richtung einer

wissensbasierten Ökonomie und zukunftsfähiger Kompetenzfelder oder Cluster dauert also und das Ruhrgebiet muss auf dem langwierigen, aber durchaus Erfolg versprechenden Weg hin zu einem innovativen Standort noch einige Schritte bewältigen.

Teile des Ruhrgebiets sind inzwischen auf dem Weg, ein bedeutender Gesundheitsstandort zu werden. Gerade in diesem Gestaltungsfeld hat sich in den letzten Jahren viel bewegt, auch weil das Ruhrgebiet über einen quantitativ mehr als soliden Gesundheitsmarkt von 5,3 Millionen potentiellen Patienten, 9.000 Haus- und Fachärzten, 133 Krankenhäusern und über 1.100 Pflegeheimen und ambulanten Diensten auf engstem Raum verfügt. Die Gesundheitswirtschaft ist nicht nur der heimliche „Gewinner“ des Strukturwandels, sondern bietet aufgrund des demografischen Wandels auch in den nächsten Jahren Entwicklungsimpulse (vgl. die Beiträge in Heinze/Naegele 2010 sowie Heinze 2009). So stellt die Gesundheitswirtschaft mit knapp 300.000 Beschäftigten im Ruhrgebiet in den Bereichen stationäre und ambulante Versorgung, Vor- und Zulieferunternehmen etc. schon heute einen bedeutsamen Wirtschaftsfaktor dar.

Die Debatte um den demografischen Wandel fokussiert sich in Deutschland primär auf die Alterung der Gesellschaft; aber auch die schrumpfende Bevölkerung steht im Zentrum. Das Ruhrgebiet ist weit vorn bei diesem gesellschaftlichen „Megatrend“. Er trifft die Region früher und stärker als andere Städte und Gemeinden. Hinzu kommt bei den Bevölkerungswandlungsprozessen, dass sich der Anteil der Migranten in den Großstädten des Reviers bereits heute massiv erhöht hat und weiter wachsen wird. Will man den demografischen Wandel nicht nur „erleiden“, sondern mit einer aktiven Bewältigungsstrategie reagieren, dann ist der Wohnbereich ein ganz zentraler sozialer und sozioökonomischer Ort, denn mit steigendem Alter gerät die Wohnsphäre im-

mer stärker in den Mittelpunkt des individuellen Lebens. So verlagert sich beispielsweise die gesundheitliche Versorgung immer stärker in die häusliche Umgebung (Heinze 2009); der Haushalt entwickelt sich so zum „dritten“ Gesundheitsstandort. Vernetzte Wohnlösungen breiten sich projektartig in verschiedenen Städten aus, nun gilt es, integrierte Versorgungssysteme auf breiter Basis aufzubauen und diese zunehmend als „Normallösungen“ zu etablieren. Hier könnte das Ruhrgebiet in der Realisierung integrierter Versorgungsmodelle eine wichtige Leitbildrolle einnehmen. Hier gibt es schon einige integrierte Versorgungslösungen in Kooperation mit niedergelassenen Ärzten, ambulanten Diensten, Pflegeeinrichtungen etc. Im Ruhrgebiet könnte generell das Zusammenwirken von Wohnen und Gesundheit (unter Einbezug der Medizintechnik) ein interessantes Zukunftsfeld sein.

Parallel zum wirtschaftsstrukturellen Wandel geht ein stetiger Wandel zur Wissensgesellschaft einher: Wissen ist zu einem zentralen Produktionsfaktor geworden, dessen besondere Bedeutung sich bei der Bewältigung hochkomplexer, dynamischer Innovationsprozesse äußert. Die neue Qualität von wirtschaftlichen Aktivitäten ist eng mit der Verarbeitung und Findung von Wissen verbunden. Die sozialwissenschaftliche Forschung hat in den letzten Jahren einen erheblichen Beitrag zu einem komplexen Verständnis von Innovationsprozessen geleistet, das über den technischen Fortschritt hinaus das Innovationsgeschehen als sozialen Prozess versteht. Wirtschaftliche Innovationsprozesse sind immer in ein institutionelles Umfeld eingebettet. Wenn die Leistungsfähigkeit im Innovationsgeschehen zum zentralen Wachstumsfaktor wird, steigt wiederum auch die Bedeutung institutioneller Umgebungen, wie sie etwa Wirtschaftsregionen (wie das Ruhrgebiet) mit ihren Rahmenbedingungen präsentieren. Gerade für die Städte im Ruhrgebiet

gewinnt die Strategie der Bündelung an Ressourcen und der akteursbasierten Geschlossenheit an besonderer Bedeutung. Allerdings muss nicht nur konzeptionell die Vermittlung gelingen, sondern sich auch in funktionsfähigen Projekten realisieren. Ein zentraler Schwerpunkt dürfte beispielsweise in der Vernetzung der verschiedenen Effekte des demografischen Wandels liegen und konkret die Entwicklung integrierter Angebote in den Bereichen Wohnen, Gesundheit und Informationstechnologien (etwa Medizintechnik oder Telemedizin) umfassen. Neben Maßnahmen zur Anpassung an die gewandelten Nachfragestrukturen muss auch an die Ausschöpfung und Qualitätsverbesserung des Erwerbspersonenpotentials gedacht werden. In diesem Zusammenhang spielen die Weiterbildung, aber auch verbesserte Bildungsangebote für Ältere oder Migranten eine wichtige Rolle.

Die demografischen Herausforderungen betreffen nicht nur die Wohnbedingungen, sondern insgesamt die lokalen Infrastrukturen. Ausschließlich wohnungsbezogene Aktivitäten greifen zu kurz. Vielmehr ist eine Aufwertung des gesamten Wohnquartiers oder Stadtviertels erforderlich (beispielsweise gehört dazu die Einrichtung eines Beratungsbüros im Quartier und eine Aktivierung des Bürgerengagements). Dies bedeutet etwa für das „Wohnen im Alter“, dass man sich vom klassischen Blick der Wohnungsversorgung verabschieden und die Vernetzung (etwa vom Gesundheits- und Wohnbereich) in den Vordergrund rücken muss. Wir haben es also mit erhöhten Anpassungserfordernissen zu tun, die allerdings – so die Gefahr – mit sinkenden Anpassungspotentialen in vielen Kommunen auch im Ruhrgebiet einhergehen. Dies sollte aber nicht zu pessimistisch gedeutet werden, denn noch

sind genügend Kapazitäten für den erforderlichen institutionellen Wandel vorhanden. Wenn die bereits seit Jahrzehnten absehbaren und in nächster Zukunft stärker hervortretenden demografischen Wandlungsprozesse in ihrer Dimension auch für die wohlfahrtsstaatliche Leistungsfähigkeit ernst genommen werden (nachdem sie jahrelang öffentlich verdrängt wurden), müssen sich allerdings relativ rasch neue strategische Handlungsmuster entwickeln, ansonsten droht die Gefahr einer Verschärfung der sozialen Ungleichheit und sozialer Konflikte. Um den wachsenden Anpassungszwängen zu begegnen, sind also integrierte und sowohl öffentliche als auch private Akteure umfassende neue Allianzen notwendig. Das heißt konkret: Die Akteure aus Wohnungsunternehmen, sozialen Dienstleistungsträgern, Wirtschaft, Verwaltung, Politik und Wissenschaft müssen besser zusammenarbeiten und innovative Formen der Kooperation entwickeln.

Das Ruhrgebiet wird nur dann zum „Labor“ der Bewältigung des demografischen Wandels, wenn die vorhandenen Potentiale endlich ausgeschöpft und konkret umgesetzt werden. Hier könnte der Clusteransatz helfen, der auf die Entgrenzung und Vermischung von Sektoren (etwa zwischen Wohnen, sozialen Dienstleistungen und Energie) explizit hinweist. Über solche clusterorientierten wirtschaftlichen Revitalisierungsprozesse könnte auch eine für den Arbeitsmarkt und insbesondere die bislang am Rande stehenden Gruppen eine neue Dynamik erzeugen, weil hierdurch ebenfalls Arbeitsplätze für die schlecht Qualifizierten geschaffen werden können. Das Ruhrgebiet muss aber offensiv auf die neuen Herausforderungen eingehen. Nur die Regionen werden in der globalisierten Ökonomie bestehen können, die wettbe-

werbsfähige Produkte und Dienstleistungen in Zukunftsfeldern anbieten und eine Balance zwischen wirtschaftlicher Leistungsfähigkeit und sozialer Absicherung realisieren können. Gefragt sind sowohl strukturelle Reformen im traditionellen sozialen Sicherungssystem als auch Strategien, die den wohlfahrtsstaatlichen Sektor selbst als Innovations- und Wachstumspotenzial sehen. ◀

Rolf G. Heinze ist seit 1988 Lehrstuhl-inhaber für Allgemeine Soziologie und Arbeits- und Wirtschaftssoziologie an der Ruhr-Universität Bochum. Sein gegenwärtiges Schwerpunktthema ist es, die Herausforderungen und die Potentiale des demografischen Wandels auf die Arbeits- und Beschäftigungsgesellschaft auszuloten. Er ist seit Jahrzehnten nicht nur ein aufmerksamer Beobachter des Strukturwandels im Ruhrgebiet, sondern nahm und nimmt durch hochrangige Beratertätigkeit – etwa als Mitglied der Sachverständigenkommission der Bundesregierung über „Potentiale des Alters in Wirtschaft und Gesellschaft“ und Mitglied der Enquête-Kommission des Landes Nordrhein-Westfalen zum Thema „Zukunft der Erwerbsarbeit“ – auch Einfluss auf diese Entwicklung.

Literatur

Rolf G. Heinze: Rückkehr des Staates? Politische Handlungsmöglichkeiten in unsicheren Zeiten, Wiesbaden 2009.

Rolf G. Heinze, Gerhard Naegele (Hg.): Einblick in die Zukunft. Gesellschaftlicher Wandel und Zukunft des Alterns, Berlin/Münster 2010.

► Verantwortung übernehmen, Potentiale freischalten

Über die Kunst, ein Traceur zu sein

Gregor Runge im Gespräch mit Marvin Grunau und Christian Krupke

Parkour heißt, Hindernisse elegant zu überwinden. Die Bewegung wurde Ende der 80er Jahre von David Belle im Pariser Vorort Lisses begründet und breitete sich rasch als eine Hybride aus Sport, Kunst und Lebensphilosophie aus. Den Dortmunder Parkour-Künstlern Marvin Grunau und Christian Krupke kommt es – im Gegensatz zur klassischen Definition von Parkour – nicht darauf an, auf schnellstmögliche Art und Weise von A nach B zu kommen, sondern die Freiheit zu genießen, sich zwischen verschiedenen Optionen entscheiden zu können. Ein durchtrainierter Körper bildet dafür die Grundvoraussetzung. Gregor Runge sprach mit den beiden Traceuren der Dortmunder ATC-Crew über die Kunst, Hindernisse zu überwinden, die Beobachtungen zur Transformation öffentlicher Räume und den Spagat zwischen künstlerischer Selbstbestimmung und sozialer Verantwortung.

Ihr gehört im Ruhrgebiet zu den Vorreitern der Parkour-Szene, deren Akteure sich als Traceure beschreiben. Was ist das, ein Traceur?

Das kommt aus dem Französischen und heißt: derjenige, der den Weg ebnet. Ein Traceur ist jemand, der sich einer bestimmten Art der Fortbewegung verschreibt, bei der die Überwindung räumlicher Hindernisse eine große Rolle spielt. Es geht im Grunde um eine Neudefinition der Umwelt, eine Neuausrichtung des urbanen Blicks und in der Folge darum, Wege nutzbar zu machen, die üblicherweise als unpassierbar erscheinen. Wir schätzen die persönliche Freiheit in der Entscheidung, auf welchen Wegen wir durch die Stadt gehen wollen. Diese Haltung lässt sich auf viele Aspekte des Lebens übertragen. In Situationen, die man früher als unüberwindbar betrachtet hätte, plötzlich Möglichkeiten zu sehen und sich der Herausforderung zu stellen, diese Hindernisse elegant zu überwinden, ist etwas, das man als Traceur elementar verinnerlicht. Das kann die Wohnungssuche sein, die Jobsuche, Probleme in der Schule oder an der Uni: Es gibt immer einen Weg.

Wie erlebt ihr die Stadtlandschaft?

Wir nehmen natürlich andere Dinge

wahr als jemand, dem es nur darum geht, mit Scheuklappen vor den Augen das nächste Geschäft oder die nächste Fast-Food-Filiale anzusteuern. Wir haben ein sehr detailliertes Bild unserer Stadt. Innerhalb der ständigen Suche nach räumlichen Herausforderungen, an und mit denen wir arbeiten können, bemerken wir im Grunde jeden fehlenden Stein, jede Kritzelei und jeden neuen Naziaufkleber, den wir entfernen können. Dabei ist es oft vorgekommen, dass Plätze, an denen wir unsere Sachen machen konnten, von heute auf morgen quasi verschwunden sind und wir ganz offensichtlich die einzigen waren, denen das sofort auffiel. Spielplätze sind ein gutes Beispiel, an denen sich diese Transformationen ablesen lassen. Früher waren das ja quasi Parcours, in ihrer Architektur als Hindernisstrecken konzipiert und daher auch für uns interessante Trainingsorte. In den letzten anderthalb Jahren allerdings sind viele dieser alten Spielplätze planiert und durch Standardklettergerüste aus Plastik und Metall ersetzt worden. Der Verlust solcher herrlich altmodischen Orte für die Kinder und nicht zuletzt für uns zeugt aus unserer Sicht für die Kopflosigkeit, mit der Stadtplanung oft betrieben wird.

Gibt es aus eurer Erfahrung Möglichkeiten, diese Erkenntnisse in Gesprächen mit denjenigen, die an diesen Planungsprozessen direkt beteiligt sind, darzustellen?

Im Grunde nicht, es sei denn, man entwickelt einen unglaublichen Elan, diese bürokratischen Mühlen zu durchbrechen. Wir kennen diese Prozesse und ihre Funktionsweise aus unserer Jugendarbeit sehr genau und sehen das zum Beispiel auch an einer befreundeten Skateboard-Crew, die immer noch um Mittel für den Bau eines Skateparks kämpft, der ihnen schon vor drei Jahren zugesagt wurde. Die deutsche Bürokratie ist eine Katastrophe, es fehlt die Transparenz in den Entscheidungsprozessen und die Entscheidungen, die letztlich gefällt werden, sind häufig sehr weit weg von den eigentlichen Bedürfnissen. Manchmal haben wir schon den Eindruck, gegenüber diesen Behörden eine völlig andere Form der Identität in Bezug auf die Stadt, in der wir leben, zu besitzen. Die Stadt ist unser Spielplatz, etwas, das wir mit Leben füllen. Und weil wir so eng mit diesem Ort verbunden sind, pflegen wir unsere Umwelt, wir zerstören nichts: Ist irgendwo ein Ast im Weg, dann ist er eben im Weg und wir suchen einen Pfad, um ihn zu umgehen, nicht abzuknicken. Das ist eine Regel, die ein Traceur haben sollte:



Lukas, 31 Jahre, Werbung. // Woher kommst du? Dortmund. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Das Gebiet rund um den Hardenberghafen, weil ich hier entspannen kann und weil ich an diesem Ort Ideen bekomme. // Was ist gut an Dortmund? Dass man die Stadt gleichzeitig als Grossstadt und als Dorf erleben kann. // Was ist schlecht? „Die City“ (das Warenhaus Dortmund) interessiert mich beinahe gar nicht.

Respektiere die Bedürfnisse deiner Umwelt, deiner Mitmenschen, der Natur. Wir gehen, was die Architekturen unserer Umwelt angeht, mit viel offeneren Augen durch die Welt.

Traceure sind also soziale Akteure in der Stadt und füllen einen Teil der Leere aus, der durch Deregulierung und Verantwortungslosigkeit entsteht?

In der Tat haben zum Beispiel die *Yamakasi* (die erste Parkour-Crew von David Belle, Anmerkung G.R.) einen erheblichen Einfluss auf die soziale Struktur in den Banlieues ausgeübt, indem Sie den Jugendlichen dort gezeigt haben, dass man nicht den erstbesten Weg einschlagen muss, der sich einem scheinbar anbietet, auch wenn man mit einer desolaten Gesamtsituation konfrontiert ist. Die *Yamakasi* leben vor, was es heißen kann, in den Banlieues zu leben und sich mit diesen Räumen zu identifizieren, ohne gleich Autos abzufackeln. Es geht darum, zu überleben, respektiert zu werden, gerade in diesen Problemvierteln, und zwar ohne Gewalt anzuwenden. Denn so verständlich die Wut der Menschen dort sein mag: Gewalt führt immer nur zu Gegengewalt. Also sind die *Yamakasi* in die Schulen und Gefängnisse gegangen, haben Sportprogramme angeboten und den Kids ihre Philosophie der Verschränkung von Körper und Geist mit auf den Weg gegeben. Darüber – und natürlich mit Hilfe Ihrer sportlichen Fähigkeiten – haben sie sich Respekt und Anerkennung verschafft. Die Parkourszene, gerade die ältere Generation, ist eine sehr sozialkritische Szene, die für sich ein hohes Maß an sozialer Verantwortung sieht. Deswegen spielt der Wettbewerbsaspekt im Parkour auch keine Rolle, weil es erst einmal darum geht, wieder heil nach Hause zu kommen. Die *Yamakasi* prägten den Begriff der „L'art du déplacement“, die Kunst der Fortbewegung. Es geht nicht darum, irgendwo herunter zu springen, sondern darum, etwas erreichen zu können, etwas Nützliches zu tun. „Be strong to be useful“ ist ein Grundprinzip.

Die Umnutzung der Räume, die Negierung von Verwertungslogiken: Das klingt schon nach einer widerständigen Haltung. Leistet ihr Widerstand? Wir würden das nicht als Widerstand bezeichnen, es ist schon eher eine Form der Akzeptanz. Wir passen uns den Situationen, die wir vorfinden, an und versuchen, ihnen das maximal mögliche an Lebensqualität abzutrotzen. Wenn wir vor einer Mauer stehen, dann akzeptieren wir, dass wir sie nicht einreißen können, sondern darüber hinweg müssen. Wir sagen: Es gibt immer einen Weg, der ist aber nicht gewalttätig, nicht uns gegenüber, nicht den anderen gegenüber, nicht der Architektur gegenüber. Da wäre Widerstand ein harter Begriff. Wir machen natürlich die Schnauze auf und sagen, was wir denken. Aber es geht um leben und leben lassen. Und durch die Darstellung in Filmen wie „Yamakasi“ und „Banlieue 13“ herrscht in der Öffentlichkeit ein schiefes Bild von Parkour. Unsere Aufgabe ist es, den Leuten, die uns auf der Straße beobachten, zu vermitteln, dass wir nicht mit diesen medialen Projektionen gleichzusetzen sind. Wir sind keine Adrenalinjunkies und wir flüchten auch nicht vor Cops: Wir reden mit ihnen. Auch wenn es manchmal nervt: Ein Großteil unseres Jobs besteht darin, zu erklären, was wir tun. Wir wollen spielen.

Beinhaltet dieser Begriff des Spiels ein performatives, künstlerisches Selbstverständnis?

Wir haben auf jeden Fall ein künstlerisches Verständnis für die Dinge, die wir tun. Wenn wir einen Lauf durch die Stadt konzipieren, dann fassen wir das als Choreografie auf, ähnlich wie beim Tanz. Der Unterschied zum Theater beispielsweise besteht natürlich darin, dass wir uns nicht in hermetische Kunsträume begeben. Und wir tun das in erster Linie auch nicht für ein geladenes Publikum, sondern eher für uns und um die Hindernisse, an denen wir Parkour praktizieren, zu ehren. Wir beleben sozusagen tote architektonische Objekte und geben ihnen eine Ge-

schichte, eine Identität, definieren sie um. Die Gebäude bekommen Charakter, Persönlichkeit und einen ganz neuen Wert, indem wir mit ihnen arbeiten. So verändert sich sukzessive das Bild einer ganzen Stadt.

Im Kontext des Festivals geht es um eine zeitgemäße Anknüpfung an dessen ursprüngliches politisches Engagement. Die Urban Arts in ihrem performativen Handeln und der Orientierung an den Bedürfnissen einer jungen urbanen Generation könnten dabei als wichtiger Hinweis dienen. Wie würdet ihr das Potential der Street Art, für die Performing Arts eine gewichtige Rolle zu spielen, bewerten? Grundsätzlich birgt diese Nähe zum Volk, um das mal so klischiert zu umreißen, natürlich ein unheimliches Potential. Die Publikumsbewegung ist eine andere, wir bitten niemanden zu uns in ein Haus, sondern gehen raus auf die Straße, auf die Leute zu. In den 90ern war Dortmund eine europäische Graffiti-Hochburg, da konnte man sich stundenlang an den Bahnhof stellen und sich die Whole-Trains ansehen, die der Reihe nach eingefahren kamen. Ein solches Erlebnis kann dir keine Galerie bieten. Vielleicht ist diese Form der Kunstpräsentation einfach echter, spontaner. Du hast die Möglichkeit, positive Irritationen zu erzeugen, weil die Leute sich nicht gezielt aussuchen, ob in der Stadt auf einmal ein Breaker oder ein Traceur vor ihnen auftaucht. Wir beleben nicht nur die Architekturen, sondern ein Stück weit auch die Passanten. Und wenn wir dann mit denen ins Gespräch kommen, merken sie sehr schnell, dass das, was wir tun, eine Menge mit ihnen zu tun hat.

Was ist mit Events wie beispielweise „Urbanatix“, einer Show, die kürzlich in der Bochumer Jahrhunderthalle aufgeführt wurde und viele Street Art-Disziplinen in einem groß angelegten Artistikspektakel vereinte? Diese Shows fördern natürlich das Image der Waghalsigkeit, ähnlich wie es die großen Parkour-Wettbewerbe

tun, die beispielsweise von Red Bull organisiert werden. Das hat mit der Art und Weise, wie wir Parkour praktizieren, nichts zu tun. Allerdings sehen wir darin erst einmal keine Bedrohung unserer künstlerischen Integrität, weil wir schon glauben, dass den Leuten klar ist, es hier mit zwei vollkommen unterschiedlichen Ansätzen zu tun zu haben. Letztlich kann das als Plattform ja auch wieder sehr nützlich sein, indem es Leute dazu bringt, sich für die Ursprünge dessen, was sie da sehen, zu interessieren. Man muss ja ehrlich sein: Die Industrie hat alles versaut und letztlich leben wir nun mal in einer Show-Welt. Wichtig ist, sich die Fähigkeit zu erhalten, zwischen Fake und Realität unterscheiden zu können.

Gerade im deutschen Hip-Hop kann man das exemplarisch ablesen. Spätestens seit Aggro Berlin haben sich die Inhalte universalisiert, der flächendeckende kommerzielle Erfolg markiert gewissermaßen die Ablösung von lokaler Identität, das kann ohne Reibungsverluste überall gehört werden. Die lokale Anbindung geht verloren und damit werden auch die subkulturellen Inhalte ein Stück weit versenkt.

Auch hier müssen wir über die Versorgung mit Bildern sprechen. Die Marke Hip-Hop oder das, was davon im Mainstream heute an Bildern existiert, hat mit dem, wie wir Hip-Hop früher erfahren haben, wenig zu tun. Hier hat sich ein – aus der Sicht des historischen Undergrounds – vollkommen falsches Bild manifestiert. Das ist wenig verwunderlich: Bei all dem Medienbombardement bleibt für die Jugendlichen, die heute meinen, ganz genau zu wissen, was Hip-Hop ist, schlicht keine Zeit mehr, sich mit den alten Sachen zu beschäftigen. Das kann man auch auf unsere Szene projizieren: Wir hören Neulinge häufig sagen, die Yamakasi hätten keine Power und können nichts. Die peitschen sich natürlich an solchen Megaevents, in denen die Action im Vordergrund steht, gegenseitig auf. Man muss das aber tolerieren, damit umge-

hen, auch wenn es unsere Arbeit erheblich erschwert. Bei diesen Events gibt es jetzt schon einen vergleichsweise hohen Grad an ernsthafteren Verletzungen. Sollte es irgendwann den ersten toten Traceur geben, werden wir erhebliche Probleme bekommen, die erreichte Akzeptanz unserer Arbeit im sozialen Bereich aufrecht zu erhalten.

Wie geht ihr mit dem Spagat zwischen künstlerischer Selbstbestimmung und eurer intensiven Arbeit im sozialen Bereich um?

Die Workshops, die wir in Zusammenarbeit mit Schulen und Institutionen wie dem Dietrich-Keuning-Haus veranstalten, sind für uns eine tolle Gelegenheit, den Jugendlichen Erfolgserlebnisse und Motivation für ihr Leben im Alltag zu vermitteln. Wir schätzen die Möglichkeiten von Parkour, die Jugendlichen dabei zu unterstützen, sich selbst kennen zu lernen und Respekt vor ihrem eigenen Körper und dem sozialen Umfeld zu entwickeln. Viele wechseln Respekt mit Angst. Aber man muss erst einmal mit sich selbst ins Reine kommen. Und das lernen sie bei uns gleich am Anfang: Dass sie, bevor sie Parkour praktizieren können, ihren eigenen Körper kennen lernen und akzeptieren müssen, dass sie diesem Körper gegenüber eine Verantwortung tragen. Das ist der Schlüssel eines Prozesses, in dem wir den Jugendlichen Möglichkeiten aufzeigen wollen, das Leben selbst in die Hand zu nehmen und eine andere Perspektive auf das Ganze zu entwickeln. Das ist ja ein entscheidendes Problem dieser Generation: Sie sieht keine Möglichkeiten mehr. Dass man an einer Situation, in der man sich befindet, etwas ändern kann, wird in der heutigen Gesellschaft immer seltener vermittelt. Zu sehen, welches Potential wir da freischalten können, macht uns definitiv glücklich. Durch die Häufigkeit, in der wir Kurse anbieten, hat sich das für uns mittlerweile zum Beruf entwickelt. In dem Zuge mussten wir unsere eigene künstlerische Entwicklung schon ein ganzes Stück zurückfahren. Gerade im Parkour, wo du

ein halbes Leben brauchst, um fit genug zu sein, manche Dinge zu beherrschen, ist das natürlich ein Problem. Und es geht auch um die Frage, mit welchem Selbstverständnis man arbeitet. Als Sozialarbeiter hast du irgendwo den Auftrag, die Welt zu reparieren, und wenn du das vielleicht geschafft hast, dann hast du Deine Ruhe. Als Künstler aber geht es darum, sich immer wieder neu zu erfinden. Man muss aufpassen, nicht in ein Feld zu rutschen, in dem man künstlerisch tot ist. Man muss eine Balance hinkriegen zwischen sozialer, vermittelnder Arbeit, dem eigenen Training und einem Leben mit Familie. Die Chance, unser Anliegen zu vermitteln und die Idee von Parkour zu verbreiten, möchten wir deswegen aber nicht aufgeben. ◀

Christian Krupke, geboren in Dortmund, war vor seiner Tätigkeit als Parkour-Trainer im sozialen Bereich als selbständiger Veranstaltungstechniker tätig. Er gründete die ATC (Automatic Tracer Crew) und leitet und entwickelt seit 2008 verschiedene Parkourprojekte u.a. für Dietrich-Keuning-Haus, StadtSportbund Dortmund, Jugendring Dortmund, Sport und Freizeitbetriebe Dortmund sowie diverse Schulen und Sportvereine (www.atcparkour.blogspot.com).

Marvin Grunau, geboren in Dortmund, studiert Erziehungswissenschaften. Seit 2008 leitet und entwickelt er verschiedene Parkourprojekte u.a. für Dietrich-Keuning-Haus, StadtSportbund Dortmund, Jugendring Dortmund, Sport und Freizeitbetriebe Dortmund sowie diverse Schulen und Sportvereine (www.atcparkour.blogspot.com).

Gregor Runge, geboren in Dresden, studiert Theaterwissenschaft in Bochum und ist Assistent der künstlerischen Leitung des Theaterfestivals FAVORITEN 2010. Seit 2008 arbeitet er außerdem als Scout für das Theater Festival Impulse. Dazwischen eigene künstlerische Arbeiten, u.a. 2008 (mit THE TANNER SECHS) „Versichern und Fressen“ am Schauspielhaus Bochum.

► „Ist das noch Bohème oder schon die Unterschicht?“*

Brotlose Kunst oder Das kulturelle Prekariat

von Matthias Reichelt

Der neoliberale Kapitalismus entlässt seine Angestellten und Arbeiter in eine prekäre Zukunft. Sinkende Real-löhne, die staatlich kompensiert werden müssen, mehr Eigenverantwortung bei der Rentenvorsorge und immer stärkere Belastungen des Einzelnen durch den „Umbau“ des Gesundheitssystems sind nur einige Pfeiler dieser Entwicklung. In den letzten Jahren sorgten diese Deregulierungen für einen zunehmenden Abstieg der Mittelschicht. Ehemals durch feste Anstellungen abgesicherte Menschen finden sich in prekären Verhältnissen wieder.

Das Interessante ist, dass Künstlerinnen und Künstler bei ihrer „Karriere“ schon früh gelernt haben, ausbleibende Einnahmen durch oft mehrere und andersartige Jobs zu kompensieren. Die Existenzform als Künstlerin und Künstler ist zu einem Rollenprojekt für tausende von Menschen geworden, die sich im Bermuda-Dreieck aus Arbeits- und Perspektivlosigkeit, akademischer Ausbildung und Identitätssuche befinden. Zwischen ökonomischen Erfolgen für wenige und einem Leben im Schatten von Hartz IV gibt es eine breite Palette verschiedener, meist hybrider Beschäftigungs- und Überlebensstrategien. Dabei ist anzumerken, dass sich als Künstler positionierende Akteure noch selbst die Entscheidung zur Neuerfindung ihrer Person und ihrer Strategien treffen konnten, während ein flexibilisier-

ter Arbeitsmarkt dies seinen Teilnehmern und den auf Teilnahme Hoffenden normativ abverlangt. Zwischen Kultur und Kunst auf der einen und der Wirtschaft auf der anderen Seite lässt sich gegenwärtig eine doppelte Konvergenz beobachten: Die Bedeutung von Kunst und Kultur ist im entwickelten und postfordistischen Kapitalismus erheblich angewachsen, wenn auch nur in einer bastardisierten Form als „Content“-Lieferant und Oberflächen-Designer. Gleichzeitig wird diese Kunst- und Kulturproduktion stärker ökonomisiert. „Die Wirtschaft ist unter dem Deckmantel des sogenannten Neoliberalismus zum Paradigma für kulturelle, staatliche, städtische und bildungspolitische Entscheidungen geworden. Darüber hinaus ist die zunehmende Bedeutung kultureller Prozesse und Images im Spätkapitalismus durchaus ein beredtes Zeichen für die gegenseitige Bedingtheit von Kultur und politischer Ökonomie.“¹

Symptome

Unfreiwillig wurde das Modell der in eigener Sache operierenden Künstlerpersönlichkeit zum Modell eines neoliberalen und extrem deregulierten Kapitalismus. Dieser fährt die soziale Fürsorge, wie sie noch unter der sozialen Marktwirtschaft und angesichts der Systemkonkurrenz (bis 1989) möglich war, zurück. Er steigt

aus der Subventionierung einer immer größer werdenden Anzahl von „freigesetzten“ Arbeitern und Angestellten aus und führt stattdessen eine radikale Umverteilung von unten nach oben durch. In dieser Situation plädiert Adrienne Goehler² für ein Lernen der Gesellschaft von den Künstlerinnen und Künstlern sowie ihren Lebens- und Forschungsansätzen: „Die Mehrzahl der KünstlerInnen [ist] an das unfreiwillig gewöhnt, was prekäre Arbeitsverhältnisse genannt wird, an Arbeitsformen, die dem klassischen Muster von Lohnarbeit nicht mehr entsprechen. Sie bilden die Avantgarde einer Entwicklung, an die sich die Lebens- und Arbeitsweise von immer mehr Menschen in der Bevölkerung angleichen werden.“³ Diesem Befund wohnt ein Schuss Zynismus inne, denn Künstler und Künstlerinnen liefern damit das Modell für die Angleichung der Lebensverhältnisse nach unten. Des Weiteren verweist Goehler auf eine Studie von Carroll Haak und Günther Schmid vom Wissenschaftszentrum Berlin zum Thema „Arbeitsmärkte für Künstler und Publizisten – Modelle einer zukünftigen Arbeitswelt“.⁴ „Publizistinnen und KünstlerInnen sind überwiegend selbstständig. Sie arbeiten nicht betriebsförmig, viele Beschäftigungsverhältnisse sind befristet und werden verhältnismäßig kurzfristig eingegangen. Sie verkörpern laut Haak

* Britta, „Wer wird Millionär?“, 2006

¹ Justin Hoffmann, Marion von Osten (Hrsg.): Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie, Berlin, Zürich 1999, S. 8.

² Adrienne Goehler: Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft. Frankfurt, New York 2006.

³ Ebd., S. 241.

⁴ Erschienen in: Goehler in: *Leviathan*, 29 (2), 2001.

und Schmid ‚Elemente einer verallgemeinerungsfähigen Lösung für die neuen Freiheiten und Unsicherheiten‘.⁵

Allerdings zeichnet sich die Berufsgruppe der Kunstschaaffenden so stark durch Freiheit, Selbstständigkeit und Individualität aus, dass sich Gemeinsamkeiten nicht einfach herstellen lassen. „Das professionelle künstlerische Tun ist beispielsweise von keiner bestimmten Ausbildung abhängig, wie das in anderen Berufsgruppen der Fall ist. Es ist ebenfalls an keine konkrete Organisation gebunden und findet auch nicht in bestimmten Beschäftigungssituationen statt; darüber hinaus stellen sich auch die Rahmenbedingungen künstlerischen Arbeitens (was beispielsweise die Produktions- und Distributionsmethoden betrifft) in den verschiedenen Kunstsparten sehr unterschiedlich dar, was die Erfassung der Kunstschaffenden als eine soziale Gruppe zu einem herausfordernden Unterfangen macht.“⁶

Dennoch leben die Künstlerinnen und Künstler schon lange vor, was anderen immer stärker blüht: Sie richten sich ein auf niedrigem Niveau und investieren vorwiegend in das „Geschäft“, das eigene künstlerische ICH. Sie vermarkten sich selbst, sind die eigene und wirkliche Ich-AG⁷. Dabei versuchen sie den Radius der Aktivitäten ständig zu vergrößern und die Ich-AG auszuweiten. Den notwendigen Investitionen in eine bessere Infrastruktur mit Telekommunikation und Computer geben sie den Vorrang gegenüber Ausgaben, die der existenziellen Sicherheit in der Zukunft bzw. ausschließlich dem persönlichen Wohlbefinden dienen. Es ist ein Leben für den Anschein eines eigenen und selbstbestimmten Betriebs und die Illusion einer Selbstverwirklichung als

Künstler und Künstlerin. Gegenüber den prekär arbeitenden Menschen, die kurzlebige und niedrigstbezahlte Jobs annehmen, ist das Versprechen auf Identität und das Gefühl, unabhängig und frei von Entfremdung zu sein, der entscheidende Motor.

Parallel zu dieser Deregulierung fand eine verstärkte Einbeziehung des gesamten Kunst- und Kultursektors in Bereiche wie Stadtmarketing und Kulturtourismus statt. Kunst und Kultur werden angesichts des gleichzeitigen Verschwindens traditioneller (industrieller) Produktionen ein wichtiger Arbeitsmarkt in den Metropolen. Die Grenzen sind fließend zwischen eigenkreativer Arbeit als Künstler, Designer, Grafiker hin zu Dienstleistungen in der Werbung und für PR-Agenturen. Oft dient die Nutzung der für die Kunst notwendigen Fähigkeiten, wie z. B. im Umgang mit Grafikprogrammen und Videoschnittsoftware, für den hauptsächlichen Unterhalt als Dienstleistung für PR-Büros, Verlage, Film- und Theaterproduktionen. Nicht selten verschiebt sich der Charakter dieser Tätigkeit hin zur 100%-igen Dienstleistung. Das kann sozialpsychologisch gesehen zu unheimlichen Verrenkungen und letztendlich gespaltenen Persönlichkeiten führen, wenn Wunsch und Realität immer weiter auseinander klaffen. Bei der Beschreibung dieser schizophrenen Lebensverhältnisse spielt das Wort „eigentlich“ eine wichtige Rolle wie z. B.: Ich bin eigentlich Filmemacherin, arbeite aber vorübergehend als Ausstellungsaufsicht. „Das ‚Eigentlich‘ wird zum Puffer und Stoßdämpfer zwischen Selbst und Realität. Es weist auf das, was man auch für wichtig halten würde, realisieren sollte und machen könnte.“⁸

Die multiplen Anforderungen an eine künstlerische Karriere verlangen

nicht nur Talent und die Produktion interessanter Werke, sondern bedürfen einer entsprechenden Durchsetzungsfähigkeit, eines Gespür für den richtigen Hype, die wichtigen Codes, das Styling und die passende Ansprache. Die Rundum-Ökonomisierung des ICHs als Ware lässt die Grenze zwischen Privat und Berufung und Projekt endgültig verschwinden. Täglich 24 Stunden im Einsatz für eine Karriere mit einem überlebensfähigen Einkommen bedeutet, alle Register zu ziehen, Konkurrenz auszuschalten, um aus dem grauen Meer der Mitbewerber hervorzutreten. Das führt zwangsläufig dazu, „... dass die Grenzen zwischen Freundschafts- und Geschäftsbeziehungen, zwischen uneigennützig geteilten, gemeinsamen Interessen und der Verfolgung wirtschaftlicher Berufsziele in verwirrender Weise verschwimmen. Wie kann man überhaupt noch wissen, ob eine Einladung zum Abendessen, die Vorstellung eines guten Freundes, die Teilnahme an einer Diskussion ohne Hintergedanken erfolgt oder ob dabei ein Kalkül im Hintergrund steht“.⁹ Persönlichkeiten, die das nicht können oder ablehnen, dümpeln im unteren oder mittleren Kunstmarktsegment herum. Das ist nicht zwangsläufig mit der Qualität der Arbeit verbunden. Es kann auch auf das durchaus sympathische Unvermögen oder die bewusste Verweigerung, sich diesen Marktbedingungen unterzuordnen, verweisen.

Trockenes Zahlenwerk

Die Bedeutung von Künstlerinnen und Künstlern und allgemein kulturell tätigen Menschen ist für die einzelnen Städte in Europa enorm gewachsen. Das bedeutet aber nicht, dass damit die Einkünfte entsprechend gestie-

gen wären. Eher im Gegenteil. „Wer früher als Junior-Art-Direktor eingestellt wurde und 1.400 Euro bekam, wird heute als Praktikant für 250 bis 300 Euro beschäftigt“, sagt Robert Mende von der Personalagentur Designerdock.¹⁰

Zahlen über die soziale Situation von Künstlern beruhen auf Fragebogenerhebungen. Verlässliche Aussagen sind schwierig, weil das zu untersuchende Klientel sich in viele Gruppen aufsplittet. Die sichersten Zahlen liefert die Künstlersozialkasse (KSK). Nicht berücksichtigt sind hierbei Künstlerinnen und Künstler mit einem hohen Einkommen sowie Professorinnen und Professoren. Beide Gruppen sind anderweitig versichert. Ebenfalls nicht von der KSK berücksichtigt sind Theaterkünstler, die fest an städtischen und staatlichen Häusern engagiert sind. In der KSK waren im Jahr 2009 162.734 Künstler erfasst, wovon allein 58.061 in den Bereich der Bildenden Kunst und 20.332 in den der Darstellenden Kunst fallen.¹¹ Auf Grundlage der Erfassung von 2009 ergibt sich laut KSK ein Durchschnittsjahreseinkommen von 13.103 € für alle Sparten und 12.737 € für die Bildende sowie 12.110 € für die Darstellende Kunst. Künstlerinnen kamen dabei nur auf 10.628 €, während männliche Künstler 14.692 € erhielten. Im Bereich der Darstellenden Kunst lag das Verhältnis von 9.937 € für Frauen zu 14.505 € für Männer.

Arm ist laut Definition der WHO, wer weniger als 60 % eines mittleren Einkommens zur Verfügung hat. Ausgehend vom Nettoäquivalenzeinkommen, das das Statistische Bundesamt bei seiner letzten Auswertung für das Jahr 2008 mit 18.254 € angibt, liegt diese Grenze bei 10.952 € im Jahr bzw. 912 € im Monat. Über die KSK versicherte Frauen, die in den Berei-

chen der Bildenden und Darstellenden Kunst tätig sind, liegen also im Durchschnitt knapp darunter, während Männer zwar diese Armutsgrenze übertreffen, mit ihren Einkommen aber deutlich unter den Ziffern des Durchschnittsverdieners bleiben.

Die doppelte Spirale der Ökonomisierung

In allen Bereichen der Kunst gibt es die Stars mit guten Einkommen, die ihre Werke an Museen und Sammler verkaufen und Aufträge für den öffentlichen Raum erhalten. Manchmal erscheint die Karriere aus der Distanz wie ein Selbstläufer. Hinter der Fassade operiert jedoch ein engmaschiges Beziehungsnetzwerk, das sich aus Manipulationen und Kompensationsgeschäften speist. Ähnlich wie in anderen ökonomischen Wirtschaftsmärkten ist das einzige wirklich zählende Qualitätskriterium der Erfolg – in diesem Falle in Gestalt der Verkäufe und der Höhe der Preise.

Bei der Beurteilung der Kunstwerke verlagert sich die Aufmerksamkeit immer stärker auf die Details der Produktion, der Distribution und die Ökonomie. In Berichten über Jeff Koons und Olafur Eliasson¹² zum Beispiel werden häufig die „Fabrik“ der Künstler, die Zahl der Beschäftigten, die an der Herstellung des Werks beteiligt sind, und die Studiogröße bewundert, während die künstlerische Qualität kaum hinterfragt wird.

Im Falle der enorm erfolgreichen Maler der Leipziger Schule findet immer wieder gern Erwähnung, dass Werke bereits vor der Produktion verkauft sind, die Warteliste lang ist und entsprechend dynamisch die Preisentwicklung. All diese Details sind oftmals relevanter als das eigentliche Werk. Davon lassen sich auch Mu-

seen beeinflussen. Künstlerinnen und Künstler ohne entsprechende Marktposition finden eher selten Eingang in öffentliche Sammlungen. Um auf das Wertsteigerungskarrussell aufspringen zu können, müssen sie sich zum Teil demütigenden Prozeduren unterwerfen. Öffentliche Museen bitten mitunter Künstlerinnen und Künstler, Werke für eine Versteigerung zu spenden, damit die Sammlung mit dem Erlös eine teure Arbeit eines gehypten Gegenwartskünstlers erwerben kann. Minder erfolgreiche Künstler sollen ihre Werke verschenken, damit der reiche Künstler mit der Top-Position auch noch belohnt wird. „The winner takes it all. The loser standing small.“, sang schon *Abba*.

Bewirbt sich ein weniger bekannter und gehypter Künstler um eine Ausstellung in einer öffentlichen Institution, kann es ihm passieren, dass die leitende Person als Gegenleistung für die Gewährung einer Ausstellung ein Werk für die Privatsammlung verlangt.¹³ Diese Ereignisse werden kaum publiziert, weil die Geschädigten Angst haben müssen, sich durch die Bekanntgabe einer solchen Praxis Chancen zu verbauen.

Die Manipulation als essentieller Teil des Betriebssystems Kunst

Thomas Kapielski hat das rätselhafte und tautologische System des immergleichen Kunstkanons auf den Punkt gebracht: „Gute Kunst setzt sich durch, weil man gut nennt, was sich durchsetzt.“¹⁴ Ein Spiel mit Preisen, mit der Aufnahme in bestimmte Sammlungen beginnt. Dies wiederum zieht Ausstellungsbeteiligungen und mediales Echo nach sich. Je häufiger ein künstlerisches Werk reproduziert und gezeigt wird, umso eher kann es zur Ikone werden. Moralische Beden-

⁵ Adrienne Goehler, a.a.O., S. 124.

⁶ Susanne Schelepa, Petra Wetzels, Gerhard Wohlfahrt u.a.: Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. Endbericht. Wien 2008. Erstellt im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. S. 8.

⁷ Der Begriff verweist zwar auch auf das Konzept der Ich-AG, das mit dem Gesetzespaket Hartz II am 1. Januar 2003 in Kraft trat und ein vom Arbeitsamt in der BRD gefördertes Modell der Existenzgründung ist. Gleichwohl sind Künstlerinnen und Künstler ohne staatliche Förderung per se bereits eine Ich-AG.

⁸ Judith Mair, Silke Becker: Fake for Real. Über die private und politische Taktik des so tun als ob. Frankfurt, New York 2005, S. 143.

⁹ Luc Boltanski, Ève Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz 2006, S. 493.

¹⁰ Ralf Grauel: Hoffnungslose Talente. In: *brand eins*, Nr. 7, 2005, S. 16.

¹¹ http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/ksk_in_zahlen/statistik/versichertenbestandsentwicklung.php

¹² Siehe: Ingeborg Ruth: Künstler mit Ingenieursseele. In: *Berliner Zeitung*, 27.6.2009

¹³ Dem Autor ist dies z. B. von dem 1997 verstorbenen Maler Blalla W. Hallmann bekannt, der sich Anfang der 90er Jahre beim Kunstamt eines Berliner Bezirks um eine Ausstellung bewarb. Als ihm der Leiter, festangestellt im öffentlichen Dienst, ein Bild als Gegenleistung für seine private Sammlung zur Bedingung stellte, lehnte Hallmann dies ab und erhielt im Gegenzug keine Ausstellung.

¹⁴ Thomas Kapielski: Anblasen. Texte zur Kunst, Berlin 2006, S. 23.

ken oder gar Kritik erlaubt man sich nur hinter vorgehaltener Hand. Andernfalls disqualifiziert man sich als kleingeistiger Nörgler und Neider und stellt sich selber kalt.

Mit welchen Methoden Galeristen auf diesen Prozess einwirken, hat Michael Werner gegenüber Florian Illies von der Zeitschrift *Monopol* in seltener Offenherzigkeit bekundet. Mittels eines befreundeten Industriellen wurde ein Preis gestiftet und eine Jury zusammengestellt, die – was Wunder – einem Künstler der Galerie (im vorliegenden Fall Georg Baselitz) den Preis zusprach.¹⁵ Illies spricht hier mit Recht von „Vetterwirtschaft“.

Das große Heer der Künstler jedoch kommt gar nicht in die Nähe eines solchen „gemachten“ Erfolgs. Sie hangeln sich von Projekt zu Projekt. Frei von Ausbeutung zu sein, ist eine Illusion. Alltäglich ist eine Mischung aus freiwilliger Selbstaussbeutung und Ausbeutung durch die Kulturinstitutionen, die ihren ökonomischen Druck an die Schwächeren, also die Künstlerinnen und Künstler, weitergeben.

Eine beachtliche Anzahl von Kulturinstitutionen verfügt nur über einen kleinen, nicht üppig bezahlten Mitarbeiterstab und über Räume. Sie haben aber keine Mittel, diese zu bespielen. Die müssen durch die „Kulturarbeiter“ von Gewerbetreibenden, kleinen Unternehmen und ortsansässiger Industrie als „Sponsoring“ für einen „Imagetransfer“ erbettelt werden. Allerdings investiert dieses Klientel meist lieber in Prestigeobjekte von großen Institutionen mit kanonisierter Kunst. Bei Ausbleiben von Sponsorengeldern werden häufig die Künstler und Künstlerinnen gebeten, ihre Arbeiten selbst unentgeltlich auf- und abzubauen, die Einladungskarten zu gestalten und auch noch für die Druck- und manchmal sogar die Portokosten aufzukommen. Einige Beispiele mögen die Situation verdeutlichen.

Fallbeispiele für den Alltag von Künstlern

Ein Künstlerpaar aus Deutschland, das in einem prozessualen Verfahren zeit- und aufwendige Installationen produziert, die Vorortrecherche und Materialbeschaffung erfordern, hat auf Anfrage des Autors folgende Daten übermittelt, die ich hier anonymisiert aufliste: Von den Galeristen erhalten sie bei Ausstellungen gar nichts und zahlen mit Arbeitszeit drauf. Sie müssen sich aufgrund ihrer Situation mit zwei Kindern immer die Arbeit aufteilen, einer kümmert sich um die Familie, der andere kann die Kunst realisieren. In einem Kunstverein einer süddeutschen Stadt hat eine Person neun Tage lang vor Ort ein Werk realisiert und dafür 950 € inklusive eines Tage-Verpflegung-Satzes in Höhe von 15 € erhalten. Beide sind permanent im Minus, müssen sich Geld leihen, um über die Runden zu kommen, sind aber gleichzeitig international tätig. Für ein Jahresstipendium in den USA müssen sie vorher Geld verdienen, damit sie dort samt Kindern ein Jahr überleben können. Die bestbezahltesten Jobs für beide sind Lehraufträge in England für ca. 50 £/Stunde, in Deutschland 30 €/Stunde sowie Vorträge, die 200 bis 300 € einbringen können.

Ein anderer Künstler, der weitgehend mit Aktionskunst und Interventionen arbeitet und in seinen ebenfalls prozessualen Eingriffen und happeningartigen Werken die soziale Frage stellt und ökonomische Ausgrenzung thematisiert, lebt von Hartz IV. Er möchte sich aber nicht dazu bekennen, da dies den Eindruck der Erfolglosigkeit vermitteln könnte.

Die Erfahrungen von freien Kuratoren

Ein umtriebiger Kurator in Österreich lebt auf dem Land, weil dort die Lebenshaltungskosten niedrig sind und er sich ein Leben in Wien kaum leisten

könnte. Zur Vermittlung einer Ausstellung an eine städtische Institution im Ausland und zur Konzipierung derselben reiste er im Vorfeld zweimal an, kam mehrere Tage zum Aufbau und hielt eine Rede zur Eröffnung. Vorab war der Kurator zweimal beim Künstler – wiederum weit entfernt von seinem Wohnort – zwecks Vorbereitung. Das Honorar für diese gesamte kuratorische Leistung inklusive der Reisekosten belief sich auf 600 €. Ausgemacht war ein Minimum von 1.000 € plus Reisekosten bzw. mehr Honorar bei erfolgreicher Sponsorsuche. Das Honorar wurde letztlich gekürzt, weil das technische Gerät teurer war als erwartet – jedoch ohne Schuld des Kurators.

Ein anderer Kurator bekleidet eine feste leitende Position mit Programmverantwortung in einer privaten Schweizer Ausstellungsinstitution und erhält dafür ein Honorar, mit dem er keine Wohnung in der Schweiz finanzieren kann.

Einem Kurator wurde der Auftrag acht Wochen vor Eröffnung der Ausstellung entzogen. Zuvor hatte der Kurator einen berühmten Künstler erfolgreich verpflichtet, um den sich der Kunstverein zuvor vergeblich bemüht hatte. Als „Ausfallhonorar“ wurde dem Kurator ein Sechstel des vereinbarten Honorars angeboten, das zwei Jahre später immer noch nicht bezahlt ist.

Klima der Ausbeutung auch im linken Kulturbetrieb

Man könnte erwarten, dass in den vielen Kunst- und Kulturinstitutionen unter kapitalismuskritischer Leitung zumindest nach bescheidenen Möglichkeiten der Kompensation der nicht grundsätzlich zu ändernden Ausbeutungsverhältnisse gesucht wird. Doch weit gefehlt. Dort werden ebenso unbezahlte Praktika und Ein-Euro-Jobs angeboten. Ansonsten setzt man auf staatliche Arbeitsfördermaßnahmen.

Anna, 26 Jahre, Studentin. // Woher kommst du? Thorn (Polen). // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Die Brückstraße – vor allem nachts zeigt sie sich in einem ganz anderen Licht. // Was ist gut an Dortmund? Die Budenkultur mit Bier für unter 50 Cent und der ÖPNV. // Was ist schlecht? Die geringe Toleranzspanne in Bezug auf (meine) modischen Experimente, die Universität (technisch!) und das spärliche kulturelle Angebot.



Anika, 35, Designerin // Woher kommst du? Dortmund // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Der Rombergpark, weil ich in der Nähe aufgewachsen bin – mein zweiter Garten und Spielplatz seitdem ich denken und laufen kann. // Was ist gut an Dortmund? Die Leute, das Bier, die unterschiedlichen Gesichter der Stadt und die markante Art. // Was ist schlecht? Es fehlen ausgefallene Cafés und Kneipen.



Arian, 30 Jahre, Student. // Woher kommst du? Dortmund. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Der Tremoniapark. Ein Ort, der sowohl zum Tun als auch zum Nichtstun einlädt. // Was ist gut an Dortmund? Die Menschen, das Bier, der Fußball. // Was ist schlecht? Der Versuch der Rechten, national-befreite Zonen im Dortmunder Stadtgebiet zu installieren.



Stephanie, 36 Jahre, Kauffrau für Bürokommunikation und Malerin. // Woher kommst du? Dortmund. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Der Fredenbaumpark. Für mich hat er persönlichen Erinnerungswert. // Was ist gut an Dortmund? Viele Grünflächen, Freizeitmöglichkeiten, die Vielseitigkeit: Man kann ländlich wohnen, aber auch mitten in der City, Menschen und somit Kultureinflüsse vieler Couleur. Das steigende Kulturangebot und die wachsende Aufmerksamkeit für die „sozialen Brennpunkte“ der Stadt. // Was ist schlecht? Leider gibt es noch immer viel sichtbares Elend. Bauprojekte, die viel kosten und wenig Nutzen haben, und die Vernachlässigung und Schließung von Schwimmbädern.

¹⁵ Florian Illies: Der Pate. In: *Monopol*, November 2007, S. 70–78.

Entsteht dann zwischen dem Auslaufen einer Fördermaßnahme und deren Verlängerung für einen Mitarbeiter eine Pause von einem Monat, so kann diesem schon mal „großzügig“ angeboten werden, für 100 € „Lohn“ weiterzuarbeiten. So geschehen in einem Berliner Kunstverein. Aparterweise repräsentieren solche Institutionen die Kritik an den Verhältnissen in Gestalt von Ausstellungen und Katalogen und setzen im selben Maße auf Dumpinghonorare und Arbeit zum Null-Tarif. Von Künstler-Ausstellungshonoraren, wie sie vom Berufsverband Bildender Künstler (BBK) und von der Vereinigten Dienstleistungsgewerkschaft (ver.di) gefordert werden, ist in den meisten Kunstvereinen und Kulturinstitutionen keine Rede.

Doch es kann noch schlimmer kommen. Das Künstlerprojekt *Institut für Primärenergieforschung*¹⁶ war vom HAU (Hebbel am Ufer) und den Sophien-saalen eingeladen, mit einem „Selbstaubeutungsstand“ am 100^o-Festival teilzunehmen.

„Die eingeladenen Künstler_innen arbeiten für lau und bekommen im Gegenzug dafür die Möglichkeit geschenkt, im HAU bzw. in den Sophien-saalen aufzutreten und dabei von irgendjemand entdeckt zu werden. [...] die Deckung unserer Materialkosten für den Selbstaubeutungs-informationsstand bekamen wir von unseren Gastgeberinnen zugesagt – 100 € für ein Leuchtschild inklusive Bekleben desselben.“¹⁷ Das ernüchternde Fazit: Die Veranstalter erstatteten nur 50 €, da „keine Honorarkosten bezahlt werden können“.¹⁸ Die Gruppe machte dieses Verhalten u.a. in einem Flugblatt und in der zitierten Publikation öffentlich. Der Beitrag schließt entsprechend dekuvierend realistisch und nicht minder ironisch: „Natürlich könnt Ihr auf unseren Idealismus und

auch unsere Karrierewünsche – respektive Angst, sich dieselben zu vermessen – setzen und sehen, wie viel Kultur sich zu welchen Dumpingpreisen produzieren lässt. Natürlich seid Ihr aufgeklärt und wisst, dass das alles sehr zweifelhaft ist hier in Teufels Küche und Ihr Euch besser die Kritik auch noch frei Haus ladet.“¹⁹

Es bleibt abschließend hervorzuheben, dass die Künstlerinnen und Künstler des *Instituts für Primärenergieforschung* zu den wenigen Protagonisten gehören, die solche Praktiken mit Namensnennung öffentlich machen.

Zynischerweise ist selbst dort, wo mit den Mitteln der Kunst Kritik an den kapitalistischen Ausbeutungsverhältnissen geübt wird, kein fairer Umgang und keine annähernd gerechte Bezahlung zu erwarten. Im Gegenteil: „Eine andere Nebenwirkung der Auswanderung von Politik und Kritik in die Veranstaltung betrifft die Arbeitsverhältnisse. Eigentlich hätte man nach dem Zusammenbruch der New Economy vermuten können, dass ein Revival der Gewerkschaft angestanden hätte. Aber weit gefehlt: Mittlerweile kann man davon ausgehen, dass eine kritische Ausstellung über ‚Prekarität‘ im Backstage-Bereich die neoliberalen Arbeitsverhältnisse multipliziert – und diesmal gibt es für die endlose Schuferei für das ‚Projekt‘ so gut wie überhaupt kein Geld mehr.“²⁰

Die Größe der Reservearmee draußen vor den Türen festigt die Macht und fördert die Arroganz der Leiterinnen und Leiter von den Kulturinstitutionen. Sie agieren nach dem Motto: Wenn es euch nicht passt, könnt ihr ja gehen, draußen warten genug Leute auf euren Job. Das Prekariat nutzt denen, die ihre oft wenig transparente Auswahl aus einer Masse

von weitgehend entrechteten und sich zueinander in Konkurrenz befindlichen Anbietern treffen können. Künstlern gelingt es zwar immer noch, sich dieser Verhältnissen mit intelligenter und fantatsievoller Systemkritik zu erwehren. Sie müssen jedoch damit rechnen – bzw. sie können darauf spekulieren –, dass gerade ihre kritischen Positionen vom Markt besonders schnell assimiliert werden. ◀

Dieser Text ist die Fassung eines Aufsatzes, der mit dem Schwerpunkt Bildende Kunst für den ALMANACH 2010 der Werkstatt Graz geschrieben wurde.

Matthias Reichelt, geboren in Leipzig, arbeitete 18 Jahre lang in Berlin in einem Kunstverein und ist seit 2005 als freier Kurator, Autor und Lektor tätig. Er interessiert sich sehr für die Auswirkungen des Neoliberalismus auf den Kulturbereich und die Haltung linker Kulturarbeiter zu Ausbeutung und Opportunismus. Außerdem interessiert ihn die Konversion von alten Industrie-regionen – wie etwa des Ruhrgebiets – in Landschaften der Spektakel und Events.

► Unsicherheit als Geschäftsgrundlage

Von der Künstlerexistenz zum prekären Arbeitskraftunternehmer

von Alexandra Manske und Chris Piallat

Problemaufriss

Die Kultur- und Kreativwirtschaft schafft Werte. Auf diese positiven Effekte und Impulse verweisen vorwiegend politische Akteure. Ein kritischer empirischer Blick zeigt jedoch, dass die Wachstumsdynamik nicht zuletzt ein Effekt weitreichender Privatisierungsprozesse ehemals öffentlich regulierter Kulturinstitutionen ist.¹ Seit Ende der 80er Jahre wandern kommerzielle Kriterien tiefer in die öffentlichen Kulturinstitutionen ein.² Es vollzieht sich eine Gewichtsverlagerung zwischen den Teilssektoren der Kulturwirtschaft vom öffentlichen Kulturbetrieb zum privat-kommerziellen Sektor. Folge ist eine zunehmende Kommodifizierung – also des Zur-Ware-Werdens – und Projektifizierung der künstlerisch-kreativen Arbeit. Dieser „Trend“ war in den letzten Jahren insbesondere im Bereich der Kreativarbeit in den audio-visuellen Medien zu beobachten.³ Zusehends verschärfen sich auch die Rahmenbedingungen im Bereich der Darstellenden Künste. Die vordringlich entstehenden, so genannten „freien“ Erwerbsgelegenheiten bieten oftmals ein sowohl ungewisses wie äußerst geringes Einkommensniveau. Hinzu kommt

die Entstehung von Erwerbsmischformen, da viele Theaterschaffende zunehmend zwischen abhängigen und freien Arbeitsverhältnissen pendeln. Diese Entwicklung versperrt einer steigenden Anzahl unter ihnen den Zugang in die Künstlersozialkasse (KSK) als Teil der Künstlersozialversicherungsgesetzgebung KSVG. Parallel dazu wurden im Zuge der Hartz-Reformen die Sozialleistungsansprüche verschärft und der Bezug von Arbeitslosengeld I (ALG I) erschwert. Dass immer mehr darstellende Künstler folglich ihren Lebensunterhalt mit nicht-künstlerischen Tätigkeiten bestreiten – und dabei wiederum eine schleichende Dequalifizierung auf ihrem genuin künstlerischen Arbeitsfeld erleiden –, ist nicht verwunderlich. Es handelt sich zweifellos um eine dramatische Entwicklung. Vor diesem Hintergrund können die Arbeits- und Lebensverhältnisse von freien Theaterschaffenden nicht mehr als genuine Künstlerexistenzen betrachtet werden. Die Verhältnisse machen sie zu prekären Arbeitskraftunternehmern.⁴ Als Manager ihrer selbst sind sie gezwungen, ihre Arbeitskraft zu prekären Preisen zu verkaufen und sich als Tagelöhner durchzuschlagen. Darstellende KünstlerInnen stehen

also vor der Herausforderung, so argumentieren wir im Folgenden, sich in zunehmend komplexen und fragmentierten Verhältnissen zurecht zu finden, die ihnen oft genug weder ein sicheres Auskommen bieten noch ihnen erlauben, sich abseits ökonomischer Verwertungszwänge zu bewegen. Gleichwohl stellen wir hier keine unabdingbare Klagemauer auf, sondern beleuchten ebenso, wie die Akteure an diesen Verhältnissen mitwirken.

Die Darstellenden Künste im Spiegel der Statistik

Laut dem Bericht der Enquete Kommission „Kultur in Deutschland“ liegt der Anteil der Kultur- und Kreativwirtschaft an der Bruttowertschöpfung der Bundesrepublik Deutschland im Jahr 2004 mit 36 Mrd. € zwischen der chemischen Industrie und der Energiewirtschaft. Die Gesamtzahl der Erwerbstätigen im Kultursektor betrug bundesweit im Jahr 2008 über eine Million und verzeichnet seit 1995 ein Wachstum von über einem Drittel.⁵ Das Umsatzvolumen der Darstellenden Künste wird für 2008 mit 4,5 Mrd. Euro beziffert, was einem Anteil von 3% des Gesamtumsatzes der Kultur- und Kreativwirtschaft ent-

¹⁶ Institut für Primärenergie: Die einzige Finanzierungsstrategie? In: Claudia Burbaum, Gabi Kellmann, Christine Kriegerowski, Jan Sauerwald, Claudia Tribin (Hrsg.): Nichtstun ... in der neuen Gesellschaft. Informationen aus der Tiefe des widerspenstigen Raumes. Berlin 2008, S. 216.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Mark Terkessidis: „Konsumiert, was euch kaputtmacht!“, TAZ, 2./3. Oktober 2004.

¹ Carroll Haak, Günther Schmid: Arbeitsmärkte für Künstler und Publizisten – Modelle einer zukünftigen Arbeitswelt?, 1999; Sigrid Betzelt: Flexible Wissensarbeit: AlleindienstleisterInnen zwischen Privileg und Prekarität, ZeS-Arbeitspapier 3/2006, (Zentrum für Sozialpolitik, Universität Bremen); Alexandra Manske, Christiane Schnell, Christiane Arbeit und Beschäftigung in der Kultur- und Kreativwirtschaft. In: Böhle et. al. (Hrsg.): Handbuch zur Arbeitssoziologie, Wiesbaden 2010, S. 699-729; Christiane Schnell: Regulierung der Kulturberufe in Deutschland. Strukturen, Akteure, Strategien, Wiesbaden 2007.

² Schnell, a.a.O., 2007.

³ Alexandra Manske, Alexandra: Metamorphosen von Männlichkeit. Die Prekarisierung der Arbeitsgesellschaft als Genderproblem am Beispiel männlicher Kreativarbeiter. In: Nicole Burzan, Peter A. Berger (Hrsg.): Dynamiken (in) der gesellschaftlichen Mitte, 2010.

⁴ Alexandra Manske: Prekarisierung auf hohem Niveau. Eine Feldstudie über Allein-Unternehmer in der IT-Branche, München und Mering 2007.

⁵ BmWi-Report: Kultur- und Kreativwirtschaft: Ermittlung der gemeinsamen charakteristischen Definitionselemente der heterogenen Teilbereiche der „Kulturwirtschaft“ zur Bestimmung ihrer Perspektiven aus volkswirtschaftlicher Sicht, verfasst von M. Söndermann, O. Arndt, D. Brünink, 2009b.

spricht.⁶ Die Branche beschäftigt ca. 40.000 Menschen und damit 3,6 % der Erwerbstätigen in der Kultur-Kreativwirtschaft, davon gehen ca. 52 % einer sozialversicherungspflichtigen Beschäftigung nach.⁷ Sogenannte Freie und abhängig Beschäftigte stehen sich also mittlerweile nahezu im Verhältnis 1:1 gegenüber.

Zur sozialen Lage von Darstellenden KünstlerInnen

Einkommen

Das künstlerische Nettojahreseinkommen von Freiberuflern und abhängig Beschäftigten in der Freien Theater- und Tanzszene liegt mit 11.500 €⁸ deutlich niedriger als das ohnehin niedrige Durchschnittseinkommen der versicherten Mitglieder der KSK von 13.103 €.⁹ Vor allem vor dem Hintergrund der meist ausgezeichneten Ausbildung,¹⁰ Mehrsprachigkeit, hohen Flexibilität und Mobilität sowie enormer zeitlicher Belastung üben die Theater- und Tanzschaffenden ihre Tätigkeiten deutlich unter vergleichbaren Mindestlöhnen anderer Branchen aus¹¹. Besonders die steigende Gruppe an Freiberuflern sieht sich mit einem unsicheren und niedrigen Lohnniveau

konfrontiert. Ein Drittel aller selbständigen Theater- und Tanzschaffenden arbeitet im Niedrigeinkommensegment von 5 bis 10 € pro Stunde, ein weiteres Drittel gar im Segment von unter 5 € pro Stunde¹². Allerdings lässt sich die Trennlinie zwischen freiberuflich und abhängig/sozialversicherungspflichtig Tätigen nicht mehr in Gänze aufrecht halten. Mittlerweile gut 20 % der Tätigen lassen sich nicht mehr einer Berufsform zuordnen, da sie zwischen abhängigen und freiberuflichen Formen unregelmäßig pendeln müssen. Es wechseln sich Perioden der Beschäftigung, der Arbeitslosigkeit mit und ohne Sozialleistungsanspruch mit Phasen ab, in denen die Betroffenen neue Projekte konzipieren, nach Finanzierungsmöglichkeiten im privaten und öffentlichen Sektor suchen und mehrere Tätigkeiten innerhalb sowie außerhalb des Kultursektors ausüben.

Soziale Sicherung

Die zu Beginn der 80er Jahre in Deutschland gegründete Künstlersozialversicherung (KSK) bietet Kulturschaffenden im internationalen Vergleich eine vergleichsweise gute Absicherung, vor allem im Krankheitsfall

und abgeschwächt auch eine Rentenversicherung.¹³ Heute zeigt sich allerdings immer deutlicher, dass die KSK auf überholten, industriegesellschaftlich geprägten Annahmen von Normalität basiert. So gilt als Aufnahmekriterium in die KSK neben dem schöpferischen Anteil nach wie vor, dass nur diejenigen in die KSK aufgenommen werden, deren Haupteinnahmequelle eine dauerhaft künstlerische und selbständige Tätigkeit ist. Viele KünstlerInnen und Kulturschaffende unterlaufen heute aber dieses Kriterium: Knapp ein Drittel der KSK-Versicherten und knapp die Hälfte der freiberuflich Tätigen muss sein Einkommen über nicht-künstlerische Tätigkeiten bestreiten. Ein Drittel des Einkommens KSK-Versicherter speist sich aus künstlerischen Nebentätigkeiten.¹⁴ Angesichts der Zunahme von uneindeutigen und wechselnden Erwerbsformen und Arbeitsverhältnissen haben sich daher die Aufnahme- und Versicherungskriterien der KSK überlebt. Sie sind ein Gruß aus vergangenen Zeiten.

Ein weiteres Problem betrifft die Anwartschaftsfristen für Arbeitslosengeld (ALG I). So wurde vielfach die kulturunverträgliche Auswirkung der Re-

formen der Sozialgesetze moniert. Die damalige Bundesregierung beschloss 2004 im Rahmen der Hartz-IV-Gesetzesreform, dass Künstlerinnen und Künstlern, die kurzzeitigen (sozialversicherungspflichtigen) Beschäftigungen nachgehen, der Zugang zum Arbeitslosengeld I nur noch dann offen steht, wenn sie innerhalb einer Rahmenfrist von 24 Monaten mindestens 12 Monate in die Arbeitslosenversicherung eingezahlt haben. Vorher galt eine vorteilhaftere Frist von 36 Monaten. Diese Entscheidung wird den Anspruchsrechten vieler darstellender Künstler vor dem Hintergrund berufsspezifischer Pausen nicht gerecht. Ein kurzer Exkurs in den Bereich Stadt- und Staatstheater macht deutlich, wie nicht nur per Exekutive, sondern auch per Judikative bestehende Arbeitsverträge aufgeweicht werden. Dies besitzt Signalcharakter. Ein Extrembeispiel für das Zurückdrängen von Arbeitnehmerrechten, insbesondere von Kündigungsfristen, Arbeitsvertragsdauer und Lohnmodalitäten stellt die Aufweichung und Umgehung des „Normalvertrag Bühne“ im Falle von Gastspielen dar.¹⁵ Durch ein Urteil des Bundesarbeitsgerichts im Jahre 2007¹⁶ wurde der „bis dahin rechtlich grundsätzlich als Arbeitsvertrag qualifizierte Gastvertrag“ (ebd.), d.h. der „Normalvertrag Bühne“ zu einem Dienstvertrag degradiert. Durch diese Umdeutung des Arbeitsverhältnisses werden gastspielenden Schauspieler in eine (scheinbare) Selbständigkeit und damit in eine relative rechtliche Ohnmacht gedrängt. Die Tendenz zu flexiblen atypischen Arbeitsverhältnissen und das Drängen auf „abhängige

(Schein-)Selbstständigkeit“ wird hier durch Rechtssprechung zur Vertragsform Dienstvertrag manifestiert. Ein gewisses Schutzniveau durch bestimmte soziale Rechte und Ansprüche wird Gastspielern vertraglich abgesprochen.

Alterseinkünfte

Die prekären Einkommensverhältnisse und das typische „Springen zwischen den Welten“ von freier Arbeit und abhängiger Beschäftigung im Bereich der Darstellenden Künste führen zu geringen Altersbezügen und somit auf lange Sicht zu Altersarmut. Die durchschnittliche Rentenhöhe aus der gesetzlichen Rentenversicherung lag für alle künstlerischen Berufsgruppen mit KSK-Status vor Rentenzugang bei den Männern (näherungsweise) bei etwa 550 € im Monat, bei den Frauen etwa bei 490 € im Monat.¹⁷ Erschwerend kommt hinzu, dass es nur wenigen Künstlern möglich ist, eine zusätzliche private Altersvorsorge zu finanzieren.

Förderung Freies Theater – Festschreibung der sozialen Lage

Freies Theater wird insbesondere deshalb als zukunftsweisende Form von Arbeit und Produktion im Zusammenhang der Kulturwirtschaftsdebatte gesehen, da „die aktuelle Produktivitätsdoktrin, [...] die Integration von Kreativität in die kapitalistischen Arbeitsprozesse [...] und die projektförmige Arbeit am Theater als vorbildlich gelten“¹⁸. Die gewünschte Projektförmigkeit von Arbeit, also die Orientierung an Parametern wie kommunikative Kompetenzen, Netzwerke, Krea-

tivität, kurzfristige Zusammenschlüsse und Flexibilität werden durch die Förderkriterien¹⁹ für Freies Theater vorgegeben. Allerdings wird sowohl aus kulturpolitischer²⁰ als auch aus praxisbezogener Perspektive vielfach bemängelt, dass Förderungen zu kurzfristig und projektförmig ausfallen. Die Förderung sei zu stark auf das Spiel- und zu wenig auf das Standbein ausgelegt. Deutlich wird dies daran, dass die Förderung größtenteils die öffentliche Umsetzung, aber nicht die immaterielle Arbeit der Ideenentwicklung fördert. So wünscht sich ein von uns befragtes Jurymitglied²¹ für die Förderung Freier Theater mehr Modelle für die Förderung von „Forschungsprojekten, Laborprojekten, Konzeptentwicklung, denn Konzeption ist außen vor, wird nicht mitfinanziert“. Eine weitere Befragte, eine Dramaturgin eines bekannten freien Theaters fordert hingegen, „dass nicht für jedes Projekt eine Beantragung gemacht werden muss“ und es „nicht für jedes kleine Projekt erstmal eine Finanzierung“ braucht. „Es ist sehr mühsam. Diese Zeit und Kraft könnte man in die reine Kunstproduktion stecken und nicht nur in die Akquise von Geldern.“ Dieser permanente Finanzierungsdruck lässt die Kulturschaffenden und Künstler immer mehr zu kurzfristig agierenden Selbstunternehmern werden. Ein Regisseur eines soziokulturellen Theaters nennt es einen „Nervenkrieg [...]“. Da geht so viel Energie drauf. Man kann einfach auch nicht mittelfristig planen.“ Der Wettbewerb und die Konkurrenz um die verschiedenen Fördertöpfe ist das dominie-

⁶ BmWi-Report: Initiative Kultur- und Kreativwirtschaft: Die darstellenden Künste im Spiegel der Kultur- und Kreativwirtschaftsberichte der Länder und Städte in Deutschland, verfasst von C. Dümcke, 2009a.

⁷ BmWi, 2009b.

⁸ Susanne Keuchel: Report Darstellende Künste. Ein erster Bericht zur Datenlage. In: kulturpolitische mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft, 125 II/2009, S. 28 f.

⁹ KSK Stand 01.01.2010.

¹⁰ Über 50 % in diesen Berufsgruppen verfügen über einen Fachhochschul- bzw. Hochschulabschluss oder eine Promotion. Carroll Haak: Die Arbeitsmärkte der darstellenden Künstler – Arbeitsplatzunsicherheit und geringe Einkünfte. In: kulturpolitische mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft, 2/2009, S. 30–31. Discussion Paper P 99-506, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, Berlin, S. 30.

¹¹ Günter Jeschonnek: Sozialgesetzte, gerechte Honorare und Erhöhung der Förderbudgets – Theater- und Tanzschaffende fordern Reformen. In: kulturpolitische mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft, 2/2009, S. 26–27. Ein Vorstoß, zumindest über die Vergabe von Fördergeldern, Mindeststandards einzufordern, kam von Bündnis 90/ Die Grünen durch einen Antrag im Abgeordnetenhaus Berlin im Jahr 2008: „Allgemeine Anweisung zur Förderung der privatrechtlich organisierten Theater und Theater-/Tanzgruppen“. Punkt 6 – Soziale Mindeststandards für gefördertes Freies Theater: „Der Senat verpflichtet sich nur solche Anträge auf Förderung entgegenzunehmen, die eine angemessene Vergütung aller an der Produktion Beteiligten enthält. Darüber hinaus ist der Senat gebeten, in allen kulturellen Förderrichtlinien die Einhaltung einer Mindestsumme für künstlerische Honorare festzuschreiben.“

¹² Haak, a.a.O., 2009, S. 30.

¹³ Mit der Einführung der KSK im Jahr 1983 wurden freiberuflich arbeitende Künstler und Publizisten in das allgemeine System der Sozialversicherung integriert. Hierbei handelt es sich um eine Sonderregelung für Kulturschaffende insoweit, als das Äquivalenzprinzip zwar beibehalten wurde, aber der traditionelle Arbeitgeberanteil aus Steuerzahlungen und der Verwerterinstitutionen besteht. Wurde eine Versicherungspflicht festgestellt, übernimmt die KSK den Arbeitgeberanteil von 50 % der Kranken-, Pflege- und Rentenversicherungskosten.

¹⁴ Keuchel, a.a.O. 2009, S. 29 und Susanne Keuchel: „Report: Darstellende Künste“ – Erste Ergebnisse und Empfehlungen aus der Studie, Zentrum für Kulturforschung (ZKf9, Zeitschrift für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft, 2/2009, S. 28–29. D.h., nur wer über längere Zeit sein Haupteinkommen aus einer selbstständig-künstlerischen Tätigkeit erzielt, gilt als pflichtversichert. Wer z.B. als Urlaubsvertretung oder nebenbei in diesem Berufsfeld arbeitet, fällt nicht unter das KSVG. Umgekehrt können Künstler und Publizisten ein Nebeneinkommen aus einer nicht-künstlerischen Tätigkeit erzielen, solange dieses die Geringfügigkeitsgrenze nicht überschreitet. Verdient man mehr, so gilt die Tätigkeit mit höherer wirtschaftlicher Bedeutung (Arbeitszeit und Vergütung) als ausschlaggebend.

¹⁵ Vgl. Hans Herdlein: Bühnengehörig – Vom Arbeitnehmer zum (Schein-)Selbstständigen. In: kulturpolitische mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft, 125 II/2009. Der Vertrag für Angestelltenverhältnisse im künstlerischen Bühnenbereich („Normalvertrag Bühne“) wird in der Freien Theaterszene zwar nicht angewendet. Doch zeigt dieses Beispiel, wie die Marginalisierung von Arbeitnehmerrechten institutionalisiert wird.

¹⁶ Urteil des Bundesarbeitsgericht vom 07.02.2007 zum „Arbeitnehmerstatus bei Gastvertrag nach § 20 NV Solo“

¹⁷ Haak, a.a.O., 2009, S. 31.

¹⁸ Franziska Schössler, Christine Bähr: Die Entdeckung der „Wirklichkeit“. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater. In: Franziska Schössler, Christine Bähr (Hrsg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart – Ästhetik, Produktion, Institution, Bielefeld 2009, S. 9–20, hier S.11.

¹⁹ Grundsätzlich zu unterscheiden ist zwischen Projekt- und Spielstättenförderung. Projektförderung bedeutet eine finanzielle Unterstützung zur Realisierung eines Einzelprojekts, beispielsweise eines Theaterstücks.

²⁰ Enquete-Bericht „Kultur in Deutschland“: Bundestagsdrucksache 16/7000, 2007, S. 91 ff.

²¹ Die anonymisierten Zitate stammen aus Interviews mit Vertretern von Förderinstitutionen, Jurymitgliedern und Theaterschaffenden, die 2009 im Rahmen einer filmischen Studie zu Förderstrukturen und künstlerischer Freiheit der Freien Theaterszene geführt wurden. Die Interviews können auf Anfrage bei den Autoren eingesehen werden.



Heinrich Josef, 58, Staplerfahrer bei Coca Cola. // Woher kommst du? Dortmund. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum?
Das Vereinsheim des Gartenvereins Hafenwiese. // Was ist gut an Dortmund? Die Gartenanlage, der Fredenbaumpark, der BVB. // Was ist schlecht?
Die vielen LKWs auf der Schützenstraße.

rende strukturierende Element der Freien Theaterszene geworden und schreibt die Projektförmigkeit in der organisatorischen und akquirierenden Tätigkeit der Arbeitskraftunternehmer fest.

Normalfall Unsicherheit

Die wirtschaftliche und soziale Lage auf den Arbeitsmärkten der Darstellenden Künste, insbesondere des Freien Theaters hat sich in den letzten Jahren verschärft. Im Arbeitsmarkt Darstellende Künste lassen sich ein für die Kultur- und Kreativwirtschaft allgemein charakteristischer, stetiger Rückgang an abhängigen Beschäftigungsverhältnissen, ein gleichzeitiger Anstieg von selbständiger Erwerbsarbeit, ein geringes und unsicheres Einkommensniveau sowie ein erschwelter Zugang zu Sozialleistungen beobachten. Die Idee des künstlerisch Schaffenden mit zumindest teilweise verbrieften Schutzrechten erodiert und wird durch gering abgesicherte Beschäftigungsverhältnisse abgelöst. In der Folge werden Kulturschaffende ohne rechtliche Schranken nach Bedarf und zumeist für die Dauer eines Projektes engagiert und wieder entlassen. Ebenso typisch ist das Zurückdrängen von Arbeitnehmerrechten, die besonders Kündigungsfristen, Arbeitsvertragsdauern und Lohnmodalitäten betreffen.²² Die damit verknüpften Problemlagen waren lange Zeit nur für ein eng umrissenes Bohème-Milieu, das freiwillig bestimmten Sicherungsmechanismen entsagte, von Bedeutung. Infolge des expansiven Strukturwandels der Kreativwirtschaft allgemein dehnt sich die Logik nun auf einen anwachsenden Personenkreis aus und weist auf neue markt- und konkurrenzgetriebene Mechanismen der Kulturproduktion hin.

Den individuellen Risiken begegnen viele Akteure, indem sie sich Marktnei-

schen suchen und zwischen den drei Zonen der Kulturwirtschaft (öffentlich-privat-gemeinnützig) pendeln. Nach unseren Befunden zahlt sich für viele Befragte ihre Tätigkeit allerdings insbesondere dann kaum aus, wenn sie auf öffentliche Förderung bzw. auf Engagements in öffentlichen Kultureinrichtungen angewiesen sind. Die langen Vorlaufzeiten etwa bei der Bewilligung von Stipendien erfordern nicht nur eine vorausschauende Planung, sondern auch ein entsprechendes finanzielles Polster, um die Phase bis zur potenziellen Projektbewilligung finanziell zu überbrücken. Deshalb suchen viele Kreative in privatwirtschaftlichen Segmenten nach Erwerbsmöglichkeiten und übernehmen zusätzliche „Brotjobs“, etwa als Immobilienmakler oder in Call-Centern. Diese bessern zwar das Einkommen auf, liegen häufig aber in einem anderen Berufsbereich. „Brotjobs“ verhindern somit eine individuelle Weiterqualifizierung in dem eigentlichen Arbeitsfeld der Befragten.

Spannung zwischen Akzeptanz und Kritik der Prekarität

Die wachsende Freie Theaterszene fungiert in ihrer Projektförmigkeit als eine Speerspitze der Verschiebung von abhängiger hin zu selbständiger Beschäftigung im gesamten Kulturmarkts. Die kurzfristigen und auf ökonomischen Erfolg ausgelegten Förderkriterien erschweren allerdings die „immaterielle Arbeit“, die notwendig jeder Theaterinszenierung vorausgehen muss. Mehr noch, die projektorientierten Förderstrukturen erhöhen im Verein mit den ökonomisierten Förderkriterien den bürokratischen Aufwand für Theaterschaffende, setzen sie einem andauernden Finanzierungsnotstand aus und produzieren auf diese Weise einen ansteigenden Kommerzialisie-

rungs-Druck der freien Theater. Allerdings scheinen sich diese Verhältnisse nicht nur auf strukturelle Zwänge zurückführen zu lassen. Vielmehr trägt auch der eigene Anspruch, nicht nur inhaltliche Avantgarde zu sein, sondern auch „heute die Produktionsmodelle, die morgen sowieso gebraucht werden“ zu praktizieren und letztlich „wie ein Unternehmen zu agieren“²³, zur Stabilisierung der genannten Strukturen bei. Zum „Ethos der Kreativen“ gehört es, auch ganz bewusst den subjektivierten Kampf um Freiheiten und Sicherheiten als Bestandteil des unabhängigen „unternehmerischen Ichs“ zu verstehen. Der Anspruch scheint sich nicht nur auf die Verkörperung einer inhaltlich-künstlerischen Avantgarde zu erstrecken, sondern auch konsequent die Rolle des Arbeitskraftunternehmers als Lebensmodell in seinen strukturspezifischen Konsequenzen für Arbeits- und Vertragsverhältnisse affirmativ zu adaptieren. Dabei besteht bisweilen eine eigentümliche Diskrepanz zwischen der künstlerisch artikulierten Gesellschaftskritik freier Theaterschaffender und der eigenen (Selbst-)Regulierung. So werden – womöglich aus pragmatischen Gründen und der Einsicht in vermeintlich unhintergehbare strukturelle Zwänge – die Bedingungen der eigenen beruflichen Praxis vergleichsweise geduldig hingenommen und die Gleichzeitigkeit von Akzeptanz und Kritik teilweise akzeptiert.

Mit Luc Boltanski und Éve Chiapello gesprochen kann aber die Dialektik zwischen kapitalistischen Produktions- und Organisationsweisen und deren Kritik nur aufgebrochen werden, wenn die avantgardistische Künstlerkritik nicht nur eine bühneninszenierte und formell kanalisierte Form der Kritik bleibt, sondern auch eigene praktische alternative Mo-

22 Vgl. Hubert Eichmann, Helene Schiffbänker (Hrsg.): Nachhaltige Arbeit in der Wiener Kreativwirtschaft?, Berlin/Wien 2008, S. 9; Pierre-Michel Menger: Kunst oder Brot? Die Metamorphosen des Arbeitnehmers, Konstanz 2006, S. 64.

23 Zeha Schröder: Zusammenfassung Arbeitsgruppe KünstlerInnen. In: Fonds Darstellende Künste (Hrsg.): Freies Theater Deutschland – Förderstrukturen und Perspektiven, Essen 2009, S. 53.

delle realisiert werden. Sonst führe die reine Forderung nach mehr beruflicher Autonomie lediglich zu einer verstärkten (Selbst-)Ausbeutung.²⁴ Auf Bundesebene wurde durch die Vernetzungstreffen von Fonds Darstellende Künste und dem Bundesverband Freie Theater e.V. die eigene Prekarität thematisiert. Allerdings weniger vor dem Hintergrund, welche „Rolle“ die eigene berufliche Identität im gesellschaftlichen Theaterstück „Umschlag des Ideals der Selbstverwirklichung in ein Zwangsverhältnis“²⁵ spielt. Genau dieses Umschlagen scheint bei freien Theaterschaffenden selbst durch den Anspruch, „wie ein Unternehmen zu agieren“, durch die „widersprüchliche Subjektivierung zwischen Souveränität und Fragmentierung“²⁶ in prekären Arbeitsverhältnissen weiter akzeptiert und naturalisiert zu werden.

Fazit

Unsicherheit als strukturelles und handlungsleitendes Moment wird zunehmend zur Geschäftsgrundlage²⁷ von Kultur- und Kreativarbeit. Der Strukturwandel dieser Branche kann als allgemeiner Trend zur (beschäftigungs)politischen Prekarisierung gelesen werden.²⁸

Für die befragten Beteiligten gesellt sich zur unsicheren finanziellen Lage die fehlende institutionell-rechtliche Anerkennung als weitere Belastung hinzu: Sie fühlen sich in ihrer Tätigkeit weder gesellschaftlich wahrgenommen noch anerkannt. Ein Befragter, der in Eigeninitiative ein Medienfestival organisierte, erklärt: „Für meine

Lebenssituation würde ich mir schon wünschen, dass es Möglichkeiten gibt, Ein-Mann-Unternehmen etwas mehr zu unterstützen und die mir vor allem einen Status geben.“ Dieser Befragte erfährt das Leben als Kreativer in Berlin offenbar als zweifelhaftes Privileg. Er erzählt weiter: „Ich würde mich immer als Project-Director, Kulturvermittler, Kurator und Regisseur verkaufen, aber meine Lebenssituation entspricht dem in keiner Weise.“ Vor diesem gesellschaftlichen Hintergrund und angesichts der individuellen Positionierung der Akteure kann von einer Normalisierung von Unsicherheit als Folge der Projektifizierung von Arbeit in zwei Dimensionen gesprochen werden. Auf der synchronen Ebene zeigt sich, dass die Befragten ihre soziale Lage nicht als eine vorübergehende oder gar atypische Statuspassage empfinden, sondern als ein auf Dauer gestelltes Arbeitsverhältnis, das sie als charakteristisch für die Kreativwirtschaft als Arbeitsmarkt deuten. Zum zweiten ist mit „Normalisierung von Unsicherheit“ eine langfristige Perspektive, die diachrone Ebene gemeint, da sich eine zunehmende Anzahl von Kreativen weder auf ihre sozialen Teilhaberechte noch auf ihre individuelle Daseinsvorsorge verlassen kann. Mehr noch, die jüngste erwerbsstrukturelle Entwicklungsdynamik unterstreicht, dass sich die Kreativwirtschaft in einem Prekarisierungsmodus befindet, der sich in konjunkturellen Wellen verschärft.

Die Befunde weisen insofern weniger auf eine Ausblendung von Herrschaftsstrukturen hin als auf eine

„Kontingenz-Kompetenz“. Gemeint ist damit eine selbst-disziplinäre Anpassung an raum- und zeitgebundene strukturelle Anforderungen, eine Einsicht in die Normalisierung von Unsicherheit, der ein reflexives Bewusstsein für Kontingenzen unterliegt. Es ist dies eine Offenheit vom Standpunkt des Möglichen neue Modi der praktischen Selbstverortung zu erproben, in der die eigenen Gewissheiten als verhandelbar betrachtet und praktischen Erfordernissen gewinnbringend angepasst werden. ◀

Alexandra Manske, Dr. phil, arbeitet und lebt in Berlin; sie leitet an der Humboldt Universität zu Berlin ein Forschungsprojekt zum Thema „Arbeit in der Kommunikationsbranche“. Ihre Themengebiete umfassen den Wandel der Arbeitsgesellschaft und ihrer Ungleichheitskonfigurationen, urbane Kreativmilieus, Geschlechterforschung. Alexandra Manske beobachtet seit 10 Jahren die Entwicklung der Kultur- und Kreativwirtschaft und hat 2005 ihre Promotion über die soziale Lage von Internetdienstleistern verfasst.

Chris Piallat studierte Politikwissenschaft und Psychologie an der Universität Kassel, Rutgers University – Division of Global Affairs, NJ, USA und am Otto-Suhr-Institut der Freien Universität Berlin. Seine Schwerpunkte sind: Wissenspolitik, Kulturpolitik und geistiges Eigentum. Er war u. a. für die documenta XII, die Heinrich-Böll-Stiftung und Berliner Gazette tätig.

► Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel

von René Pollesch

Er ist alt und trägt einen grauen Kittel und sein Selbst bleibt vollkommen unausgedrückt. Der holt mir keinen Kaffee und erzählt sich dabei eine Geschichte oder träumt von einem diffusen Bereich, der allen offen steht. Der holt mir einfach nur meinen Kaffee. Der schreibt einfach seine Probenpläne. Sein grauer Kittel kann keine Geschichte erzählen einer Selbstverwirklichung. Dessen Selbst bleibt völlig unausgedrückt.

Der steht da in seinem grauen Kittel und dem ist sein Elend nicht peinlich, wie irgendeinem hippen Praktikanten, der neben Benno Fürmann arbeitet im Theater und beide machen das n i c h t für Geld. Jedenfalls macht Benno Fürmann d i e s e Arbeit hier nicht für Geld. Geld nimmt er nur für Entfremdung. Bei Sat 1 zum Beispiel. Und zu der hat er einen leichteren Zugang als der Praktikant. Für dessen Entfremdung interessiert sich Eichinger noch nicht.

Wieviel mehr aber könnte der hippe Praktikant aus Entfremdung gewinnen. Daraus eben, nicht er selbst zu sein, und wenigstens Geld verdienen. Irgendwer muss dem erzählt haben, dass es ihn ernährt, er selbst zu sein. In einer Sprache, die ihm nicht gehört, in der aber die Dinge lesbar sind für ihn. Hier müssten aber Körper Texte reden, in denen sie vorkommen. Deshalb Lob des alten litauischen Praktikanten im grauen grauen Kittel.

Die Selbstverwirklichung weiß noch nichts von dem, dem alten Assistenten im grauen Kittel. Und er sieht auch nicht aus wie Brecht. Nein und das ist auch nicht Tragelehn.

Der gibt sein Leben einfach keiner heroischen Lebensweise. Der alte Mann. Der alte alte Regieassistent. Der macht seinen Assistentenjob. Der kann altern. Das ist keine Katastrophe für den, zu altern, der altert in einem klar definierten Job und nicht in einem diffusen Versprechen. Ein alter litauischer Schauspieler im historischen Kostüm sagte sich vielleicht mal: Gib mir einen Job, der klar als solcher definiert ist, lass mich einen Industriefilm für Klebstoff drehn, das ist doch auch Spielen. Befrei mich von dem Zwang ein Schauspieler zu sein, wenn ich eh die ganze Zeit kellnere. Warum sag ich mir dann immer, dass ich Schauspieler bin, wenn ich was ganz anderes mache? Warum erzähl ich mir die Geschichte, ich bin Schauspieler und verbring den ganzen Abend damit, mit den Kollegen Skat zu spielen, weil ich nur im ersten und fünften Akt dran bin. Was heißt das, ich spiele die meiste Zeit Skat, um mir die Zeit zu vertreiben, in der ich nicht meine Figur bin. Was bin ich denn da? Wenn ich nicht meine Figur bin und mir nicht die Geschichte erzähle, die da gerade über die Bühne geht. Die heroische Geschichte? Was für eine Geschichte erzähle ich mir denn, wenn ich in der Kantine vier Stunden Skat spiele oder wenn ich in einem Café bediene, oder wenn ich meine Rolle als Journalist oder Lehrer oder Schaffner da draußen nicht spielen kann, was sind das für Geschichten, die ich mir da erzähle? Wenn ich überflüssig bin? Welche Geschichten erzähle ich mir, wenn ich überflüssig bin, ist das das Fernsehen? Ist das die einzige wahre Träne? Natürlich sag ich, ich bin Schauspieler, ich kann ja nicht sagen, ich bin Skatspieler, nur weil ich da oben nicht an meiner Selbstverwirkli-

chung arbeiten kann. Weil da oben macht sich ja dieser Scheißer breit.

Aber warum gibt man dessen Sätze nicht endlich zum Benutzen frei? Dann kann sie jeder haben. Im Theater zumindest könnte sie dann jeder haben. In der Realität da draußen kann die Sätze nicht jeder haben. Da werden sie wie Geld verteilt, und das kann nicht jeder haben. Geld kann nicht jeder haben, deine Rolle auch nicht, die Hauptrolle, die Du-bist-Kati-Witt-Rolle, aber die Liebe, was ist das? Die ist jedem Erbärmlichen gleich zugänglich! Aber was ist das, woran wir da glauben müssen und das diese Figur und Technologie in uns, die uns Geschichten erzählt, da so nachvollziehbar macht?

Dein Alltag ist heroisch, du erzählst dir dauernd eine Geschichte. Hör auf damit, und biete mir nicht deine Geschichte an und dein Elend. Das ist nur dann gut, wenn die Polizei von dir spricht, ohne von dir erzählen zu wollen. Etwas das vollkommen unausgedrückt von den gelebten Leben erzählt. Wie ein grauer Kittel. Mein Gott! Tragt endlich wieder Kittel! Ihr Arbeiter! Und führt keine Beziehungsgespräche! Wo ist denn die Rhetorik des Proletariats hin?

Was über uns hinausgeht ist nicht das Heroische! Niemandem wird geholfen, wenn über ihn erzählt wird. Die Geschichte ist eh nicht seine. Seine Geschichte wäre vielleicht das gelebte Leben, aber das kann, von dem kann niemand erzählen. Außer ein Bulle oder Richter, deren Sätze die gelebten Leben aber aus der Welt schaffen. Was über uns hinausgeht ist das an-

²⁴ Vgl. Luc Boltanski, Éve Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus, 2003.

²⁵ Axel Honneth: Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus, 2002.

²⁶ Isabel Lorey: Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von Kultur-ProduzentInnen.

In: G. Raunig, U. Wuggenig (Hrsg.): Kritik der Kreativität, Wien 2007, S. 121–136, hier S. 135.

²⁷ Hubert Eichmann, Jörg Flecker: Schlussbetrachtung: Wie nachhaltig ist Arbeit in der Kreativwirtschaft? In: Hubert Eichmann, Helene Schiffbänker (Hrsg.): a.a.O., 2008, S. 155–170, hier S. 162.

²⁸ Kritiker sehen in der Hausse von Kreativität einen Ausdruck neoliberaler Stadtpolitik.

dere Leben. Etwas, das von sich zeugt, ohne Ausdruck, ohne Erinnerung, das aber gelebt wurde.

Ich erscheine nur da, wo ich vollkommen unausgedrückt bleibe. Und meinen Körper nicht in irgendeine Form von Ausdruck, involviere. Deshalb loben wir den alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel, dessen Selbst und dessen Elend vollkommen unausgedrückt blieb, bis jetzt!

Lob des alten alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel.

Der alte alte Assistent jammert auch nicht. Jammern neutralisiert immer alles. Der empört sich nicht wie die Künstler. Empörung ist immer heroisch. Die soll immer größer sein als das Leben.

Sein Gesicht sagt nichts mehr über das Leben, das will der nicht. Das ist ganz ausdruckslos. Dass sein Gesicht was über das Leben sagt, und das, was er lebt. Die sehn doch eh an seinem grauen Kittel, was der hier lebt.

Wir werden von unseren Leben getrennt und erst die demenzkranke Maria Schell in dem Dokumentarfilm ihres Bruders macht uns darauf aufmerksam. Ihr Gehirn ist schon zu weichgekocht, als dass es sie von ihrem Leben trennen könnte. Auf jede Frage nach ihrer Karriere, auf jede Frage nach jedem Highlight ihres Lebens, antwortet sie zum Beispiel immer: Das war alles Angst. Die kann sich nur an die Angst erinnern. Und als sie noch von ihrem Leben getrennt war, konnte sie sich an ihre Karriere erinnern, an ihr Leben. An die Geschichte, die sie sich dauernd erzählt.

Die Angst ist das gelebte Leben, nicht die Geschichte, die sich die Schell dauernd erzählt hat, als sie jünger war und ihr Gehirn noch funktionierte. Da gibt es keine Geschichten mehr in einem demenzkranken Gehirn. Das erzählt sich nichts mehr. Keine wahre

Träne, das erzählt sich nur die Angst, das Gehirn, und keinen authentischen Müll mehr.

Ich kann mir mein Leben doch auch mit meinem Elend in den Polizeiarchiven erzählen! Mit einem Satz, der mich aus der Welt schafft und nicht mit diesen langen langen langen Überleitungen. Ich will nicht lesbar sein. Ich hab gerade eine Menge Spaß aber auf meinem Gesicht ist nichts zu sehn davon. Ich lasse meinen Spaß völlig unausgedrückt. Ich muss auch gar nicht darüber sprechen, was ich alles gefühlt habe. Das gehört eh nicht mir, was ich gefühlt habe. Es gibt keine Geschichte für das, was ich lebe. Da brauche ich andere Instrumente, um von meinem Leben zu erzählen, als eine Geschichte. In einer Geschichte komm ich immer durch die Tür und bin eine Frau, oder Medea und Hamlet kommt durch die Tür und ist ein Mensch. Natürlich kann man nur von einem Gesicht leben, das alles unausgedrückt lässt, wenn man ein litauischer Regieassistent im grauen Kittel ist.

Die, die versuchen diese Wahrheiten zu neutralisieren sagen, die demenzkranke Maria Schell hat einfach ihr Leben vergessen und alles, was jetzt davon übriggeblieben ist, ist Angst. Die hat aber ihr Leben nicht vergessen. Du kannst damit die ganze Sache nicht neutralisieren. Die ist vielleicht zum ersten und letzten Mal nicht getrennt von ihrem Leben. Einzigartige Leben, die nur durch Zufall befremden. Wo klar wird, dass es was über sie hinausgeht: die Angst. Durch eine heilige Krankheit nicht länger in den Vorrichtungen zappeln, die das Leben sind oder die Macht.

Also da haben wir den alten alten Regieassistenten im grauen Kittel und die demenzkranke Maria Schell. Und kein diffuses Versprechen wie Technologie und Leben und Liebe trennt die von ihren gelebten Leben.

An dem grauen Kittel des alten Regieassistenten zappelt keine diffuse Konsensmilch einer allen zugänglichen Liebe, und der kommt auch glänzend in Stimmung, weil der keine Drogen nimmt. Der hat noch nicht einmal eine Zigarre, dieses Kittelwunder.

Das weiß der doch auch, der junge hippe Regieassistent und die, die in der Kastanienallee zu fünf auf einer Kaffeebohne tanzen, dass ich die voll entschädigen werde. Dass die mit so viel Aufwand in ihr Selbst investiert und wenn es das dann nicht schafft, werde ich die schon entschädigen.

Aber Moment mal? Entschädigen? Unsere Beziehung basiert doch auf dieser bedingungslosen Konkurrenz. Und nicht darauf, dass ich dich Verlierer voll entschädige. Das kannst du von mir nicht erwarten. Ja, gut, ich kann es dir versprechen, dass ich dich Verlierer voll entschädige. Aber ich muss dieses Versprechen doch nicht halten. Außerdem kann ich dich auf die verschiedensten Weisen voll entschädigen. Mit einem Glauben vielleicht an die wahre Liebe, die du dann mit dem nächsten und nächsten lebst und so. Dieser Bereich steht dir doch immer offen. Die Liebe. Schließlich ist die für alle da. Nimm doch die. Nimm doch das, was für alle offen steht. Die Liebe ..., Hamlet ..., aber eben nicht die Jelinek. Die Bereiche, die allen offen stehn, müssen diffus bleiben. Ich mach dir einfach noch ein weiteres Versprechen. Ich sag einfach Technologie. Tonnenschwere Gegenstände vom Boden abheben und fliegen lassen, das ist Technik. Und was ist Technologie? Die hat keinen Kontakt zum körperlichen Gewicht der Dinge. Wenn die ausfällt, die Technologie, lässt sich nicht mal was manuell steuern. Was ist Gentechnologie? Welche Körper hebt die vom Boden ab? Doch nicht den hier! Den grauen Kittel! Das hebt nie vom Boden ab! Auch nicht durch Gentechnologie. Und trotzdem ist die Frage, warum das Wort „Technologie“ eine

derart mobilisierende Funktion in den unterschiedlichsten Bereichen hat! Das soll mich doch mobilisieren ohne mich vom Boden abheben zu können. Dieses Meta-Wort Technologie in das jeder Bereich mit aufgenommen werden kann, als Versprechen höchster Wertschöpfung, und dann haben die verschiedenen Bereiche kein spezifisches körperliches Gewicht mehr. Das körperliche Gewicht der Dinge ist weg. Es gibt nur Versprechen. Aber der alte litauische Regieassistent ist kein Versprechen. Der lebt kein Versprechen. Der erzählt sich keine Geschichte beim Kopieren und Kaffee holen.

Genausowenig, wie Hamlet was über die Menschen erzählt, oder über einen ewigen ewigen menschlichen Kern. Hamlet ist eine Männergeschichte, und dass Frauen so blöd sind und sich das anucken wollen, eine Geschichte, die nicht ihre Geschichte ist, von mir aus! Die zappeln in diesen Männergeschichten. Die erzählen sich auch dauernd eine Geschichte, die nicht ihre ist, wenn sie in Hamlet sitzen. Alle erzählen sich Geschichten, die nicht ihre sind. Außer dem alten Mann in dem grauen Kittel. An dem sind alle Geschichten vorbeigezogen. Wie an einem Pyjama. Pyjamas haben auch keine Geschichte mehr. Das erzählt niemandem mehr was, sich umzuziehen fürs Bett.

Und dieser Maximilian Schell, ich würde mich freuen, wenn der mal sagen würde: Zur Hölle mit der Armut! Aber darunter würde dann auch nur wieder liegen, dass er glaubt, dass er sich immerhin der Liebe doch sicher sein kann, dass er denkt, vor der sind wir alle gleich. Aber: zur Hölle mit dieser allgemeinen Verteilungs- und Integrationsform, vor der alle gleich sind: Die Liebe! Dieses letzte Refugium, dieser Ort, an dem sich alle gleich denken. Das ist auch ein Fantasma, wie die Nation: Die Liebe! Wir sind alle gleich in einem abwegigen Leben, nur da sind wir alle gleich: wo wir nicht

gehn. Und das wäre doch mal eine Integrationsform! Dass wir da sind, wo wir nicht gehen, wo wir unmöglich sind, alle!

Was ist das für ein Gerede, das sich nur auf Versprechen bezieht, auf einen diffusen Bereich wie zum Beispiel einer allen zugänglichen Liebe.

Die Liebe ist der Ort, an dem sich alle gleich denken sollen, warum ist das nicht das Geld? Oder die Arbeit? An der sich alle gleich denken könnten, egal welchem Scheiß sie nachgehen! Warum ist es nur diese Alptraumblase Liebe? Warum nur dieser schreckliche Ort? An dem sich alle entschuldigen mit Liebe für alle Schrecken und alle verloren gegangenen Wünsche? Warum wird dieser Ort nicht zur Disposition gestellt in einer aggressiven kapitalistischen Gesellschaft.

Weißt du mein Schatz, wir brauchen nun mal Fürsorge und keinen Ausdruck, und da müssen wir nicht immer so authentisch tun und festhalten an einer Liebe, die uns zustößt, oder an einem Beruf, in dem wir uns verwirklichen können und dauernd Selbst anhäufen, wenn uns das Kapital fehlt. Wir brauchen Fürsorge. Und das wird ganz ausdruckslos sein, wenn wir sozial sind. ◀

(UA mit Sophie Rois, Brecht-Ehrung „So genau wollen wir det jarnich wissen“, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 2006)

René Pollesch, geboren in Friedberg, lebt als Autor und Regisseur in Berlin. Der Absolvent des Gießener Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft leitete von 2001 bis 2007 den Prater der Berliner Volksbühne als eine Art Basisstation seiner künstlerischen Arbeit. Neben Produktionen an der Berliner Volksbühne u. a. Arbeiten in München, Stuttgart, Hamburg und Wien. Seine Themen sind Ökonomisierung, Deregulierung und die Widersprüchlichkeit der eigenen Produktionsverhältnisse, die er insbesondere aus der Perspektive der Geschlechterdifferenz und des Verhältnisses von Realität und Normativität bearbeitet. 2008–2010 brachte er in Kooperation mit dem Ringlokschuppen/Mülheim an der Ruhr die „Ruhrtrilogie“ heraus.



► Räume des Werdens

Für ein freieres Theater

von Ulrike Haß

Die Frage nach dem freien Theater nimmt gegenwärtig vor dem Hintergrund der Krise der Institutionen eine neue Dimension an. Überlegungen, die von der einfachen Anerkennung einer Herausbildung des freien Theaters abseits der etablierten, bildungsbürgerlichen und nationalstaatlichen Institutionen des Theaters ausgingen und die versuchten, diese Opposition politisch, ästhetisch oder strukturell auszuweisen, sind heute überholt. Das Ende der Institutionen entzieht der lange gehüteten Opposition von „off“ und „on“ den Boden. Und damit auch jenem jahrzehntelangen Diskurs, der das freie Theater mit einem großen „F“ schrieb und als Alternative zum etablierten Theater begriff.

Davon ausgehend scheint es angebracht, in einem ersten Schritt etwas genauer den Zusammenhang zu betrachten, in dem sich das freie Theater der 60er und 70er Jahre über seine antiinstitutionelle Stoßrichtung zu definieren begann und sich als subversiv begriff. Die schwierige Dekade der 80er Jahre, in allem eine Dekade des Übergangs, ohne dass die theoretischen Mittel, seine Facetten zu begreifen und zu analysieren, wirklich verbreitet gewesen wären, wird hier nur am Rande gestreift (es geht nicht um das Vorhaben einer möglichst kompletten Genese). In einem zweiten Schritt sollen Formveränderungen und Funktionsverluste der Institutionen, die sich im Zeichen globaler Vernetzung seit den 90er Jahren bis heute

rasant vollziehen, genauer betrachtet werden.

Unter der Voraussetzung, dass die Opposition von freien und institutionalisierten Räumen obsolet wird, ist im weiteren danach zu fragen, welcher Räume es bedarf, in denen sich das Theater als Mögliches erfinden kann. Lassen sich diese Räume mit dem Vokabular der „Mille Plateaux“ als solche beschreiben, die aus Strategien der Glättung bzw. Entkerbung erwachsen und welche wären diese? Räume des Werdens, so das Fazit, sind für die Möglichkeiten kreativer Arbeit für ein anderes Theater heute dringender denn je.

„Die neuen Formen der Kontrolle“ (Marcuse, 1964)

Das antiinstitutionelle Selbstverständnis der freien Theater in den 60er und 70er Jahren entwickelte sich innerhalb von Gesellschaften, die entschlossen waren, die Katastrophen des Jahrhunderts nur zwanzig Jahre später Geschichte sein zu lassen und sich ihrer eigenen Wohlfahrt zu widmen. Für die Analytiker dieser Gesellschaft wurde vor marxistischem Theoriehintergrund der Begriff der Produktionsverhältnisse tragend und in deren Zentrum wiederum Begriffe wie Enteignung und Arbeit, die als Merkmale von Klassen galten. Die Arbeiteropposition wurde folgerichtig lange Zeit nicht als eine solche begriffen, umgekehrt erschien gerade ihre Entfernung

vom Vektor der Arbeit als entschiedenes Manko. Gegen Zusammenhänge dieser Art begriff sich die Opposition selbst als nicht-, anti- oder außerinstitutionell und stürzte sich in die Praxis gesellschaftlicher Veränderung.

Der Begriff der Arbeit wird seit einigen Jahren durch die Analysen der postindustriellen Ära digitaler Technologien und Cyberkultur neuerlich virulent. Um einen damit notwendig neuen Begriff der Arbeit konturieren zu können, geht Franco „Bifo“ Berardi in seinem Buch „The Soul at Work“ (2009)¹ zunächst auf die Diskussion des Begriffs der Arbeit und Arbeiterklasse in der Philosophie der 60er Jahre ein, darunter auf eines der einflussreichsten Bücher jener Jahre, „Der eindimensionale Mensch von Herbert Marcuse“². Marcuses Buch, in einer Periode zunehmenden sozialen Friedens geschrieben, bietet eine kritische Analyse der fortgeschrittenen industriellen Zivilisation amerikanischer und westeuropäischer Wohlstandsgesellschaften. Er diagnostiziert, dass Praxis und Ideologie des technischen Fortschritts und Konsums zu einer sozialen Integration der Arbeiterklasse in das kapitalistische System geführt haben. „Eine komfortable, reibungslose, vernünftige, demokratische Unfreiheit herrscht in der fortgeschrittenen industriellen Zivilisation“ und bringt „eine politische und geistige Gleichschaltung mit sich“. Die Unfreiheit wird als solche unkenntlich in einer Gesellschaft, die „immer mehr imstande scheint, die Bedürfnisse der

¹ Franco „Bifo“ Berardi: The Soul at Work. From Alienation to Autonomy (2007). Translated by Francesca Cadel and Giuseppina Mecchia. Published by Semiotexte 2009. [www.semiotexte.com]. Distributed by The MIT Press, Cambridge, Mass. and London, England. Franco Berardi, genannt „Bifo“ gehörte mit Antonio Negri, Paolo Virno und anderen in den 70er Jahren zur italienischen Autonomebewegung, gründete den Piratsender „Radio Alice“ und das Webforum „Rekombinat“. Er ist Autor, Medientheoretiker, Medienaktivist und unterrichtet Sozialgeschichte der Medien an der Mailänder Kunstakademie Brera.

² Herbert Marcuse: The One-Dimensional Man, Boston, Mass 1964; Ders.: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Übersetzt von Alfred Schmidt. Neuwied/Berlin 1967. Hier zit. n. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand 1970. Herbert Marcuse (1898–1979), geboren in Berlin, 1933 emigriert, ab 1954 Professor für Politik an der Brandeis University, Waltham (Mass.), dann an der University of California.

Individuen vermittelt der Weise zu befriedigen, in der sie organisiert ist.“³ Der Zirkel zwischen Manipulation und Konformismus scheint Marcuse lückenlos geschlossen. Subversives Bewusstsein sei nur noch Randgruppen, Außenseitern, Unterprivilegierten und Intellektuellen möglich. Hier finde sich zwar die Möglichkeit zu unabhängigem Denken, zu Autonomie und politischer Opposition, jedoch um den Preis, dass diese ihrer grundlegenden kritischen Funktion beraubt seien. Denn diese Gruppen ständen außerhalb des Produktionsprozesses und abseits der ausgebeuteten und manipulierten Klassen, von denen ein gesellschaftlicher Wandel indes vollends abhinge.

Marcuses Analytik der technologischen Struktur kapitalistisch befriedeter Gesellschaften besticht durch ihre Aufmerksamkeit für deren Schwellencharakter: Mitte der 60er Jahre nimmt er die Kanalisierung potentiell revolutionärer Dynamiken durch die Automation und die Veränderungen im Charakter der Arbeit wahr. „Die neue technische Arbeitswelt erzwingt so eine Schwächung der negativen Position der arbeitenden Klasse: letztere erscheint nicht mehr als lebendiger Widerspruch zur bestehenden Gesellschaft. [...] Herrschaft wird in Verwaltung überführt.“⁴

Heute, so viele Dekaden später und vor dem Hintergrund der Analysen, die Foucault und Deleuze zur Ablösung der bürgerlichen Disziplinargesellschaften durch die nachbürgerlichen Formen der Kontrollgesellschaften beigetragen haben, wird Marcuses Buch lesbar als Analytik des Übergangs von den industriell und institutionell verfassten Gesellschaften zu solchen der technologisch basierten und statistisch agierenden, permanenten Kontrolle. „Die fortge-

srittensten Bereiche der Industriegesellschaft weisen durchweg die beiden Züge auf“, schreibt Marcuse, „eine Tendenz zur Vollendung der technologischen Rationalität und intensive Bestrebungen, diese Tendenz im Rahmen der bestehenden Institutionen zu halten.“ Marcuse begriff im „inneren Widerspruch dieser Zivilisation das irrationale Element ihrer Rationalität“ und ihrer „Leistungen“⁵, die sprengenden Kräfte der Automation einzudämmen und damit jenen Verblendungszusammenhang etabliert zu haben, der die Agonie der Institutionen in den kommenden Jahrzehnten für so viele verdeckte.

Unter Institution umfasst Marcuse summarisch die ökonomischen und politischen Institutionen einer Gesellschaft. Gesonderte Kapitel widmet er den Institutionen des „nuklear-militärischen Establishments“, der Regierung, der Industriearbeit, der Kultur, denen der wissenschaftlichen Disziplinen. Hinzuzufügen wären, nach Foucault, die Institutionen der Schule, des Gefängnisses, des Krankenhauses und der Familie. Für die außerparlamentarische Opposition der 60er und 70er Jahre blieb lange Zeit maßgeblich, was Marcuse und andere zum marginalen Status der Opposition, in Sonderheit zum gesellschaftlichen Status der Studenten, festgehalten hatten. Gemessen an der Notwendigkeit einer anderen, sozialistischen Ordnung galt marxistischen Theoretikern, gleich welcher Spielart, die Entfernung der Intellektuellen vom kapitalistischen Produktionsprozess als die entscheidende Crux. Ihr Protest, mochte er sich auch zur Provokation oder Revolte steigern, spielte im Off der kapitalistischen Matrix. Ihre Verweigerung des gesellschaftlichen Konformismus brachte eine Freie Szene hervor, jedoch ohne die Kraft zu einer politischen Revolution. Ihre Kritik der Institutionen ver-

mochte deren Macht nicht zu brechen.

In den 60er und 70er Jahren entwickelte sich ein internationales freies Theater. Es entstand durchweg außerinstitutionell und hatte sich den Kampf gegen die Unterdrückung von Meinungen und Informationen, von Erniedrigten und Beleidigten, von Sexualität und Körpern auf die Fahnen geschrieben. Straßentheater, das *Living Theatre*, das *Bread and Puppet Theatre*, Augusto Boals *Theater der Unterdrückten*, das dokumentarische Theater von Peter Weiss, die vielfältigen und widersprüchlichen Anknüpfungen an Brecht, Piscator und Artaud, das *Arme Theater* Grotowskis, das rituelle Theater Peter Brooks, das Ritualtheater Schechners, der totale Schauspieler als heiliger Schauspieler bei Grotowski, Brook oder als Clown bei Jango Edwards – um nur einige zu nennen. Über die unterschiedlichsten Formen seiner Ausprägung hinweg einte dieses „Freie Theater“ sein Bruch mit der Institution des Theaters und deren Konventionen sowie eine Betonung der kollektiven Produktionsweise von Theater. In dieser Hinsicht war der Bruch für das „Freie Theater“ als solcher programmatisch, während Theaterschaffende innerhalb der etablierten Theater sich in praktischer Institutionskritik übten und Modelle der Mitbestimmung etablierten.

1977 war nicht nur das Jahr des Deutschen Herbsts, der Entführung der Lufthansa-Maschine „Landshut“ und der Toten im Stammheimer Hochsicherheitstrakt, sondern auch der Beginn einer „bleiernen Zeit“ (Margarethe von Trotta), der Beginn der „Konterrevolution der 80er Jahre“ (Paolo Virno) im Laboratorium Italien und des Pariser Exils Toni Negris. Foucaults, Deleuzes und Guattaris Untersuchungen zur Transformation der Institutionen wur-

den breit rezipiert. Die sozio-technischen Prozesse der Auflösung dieser Institutionen, die Diffusion ihrer Hierarchien und die Immaterialisierung der Arbeit in einem weltweit zugänglichen Netz wurden emphatisch als „neue Räume der Freiheit“, als neue Möglichkeiten der „Subversion“, als neue Möglichkeit zur Verbindung in Netzwerken, als neuer Kommunismus einer „Multitude“ (anstelle der Arbeiterklasse und ihrer Autonomieproblematik) begrüßt.⁶

Der antiinstitutionelle Impuls des freien Theaters hatte ausgedient. Er erklärte nichts mehr, erwies sich als unzureichend und überholt. Seitdem steht auch das Wort „frei“ in der Begriffszusammensetzung mit Theater zur Disposition. In der Theaterentwicklung setzte die Reflexion der Differenz von politischen und formalen Impulsen, von Politik und Kunst ein und brachten den Ästhetizismus der 80er Jahre hervor. Er zeichnete sich aus durch Strategien der Verunsicherung von Wahrnehmung, der Selbstreflexion von künstlerischen Mitteln und Konventionen, die Interrelation verschiedener Künste, die Grenzüberschreitungen von Theater vor allem hinsichtlich der Bildenden Künste, die Etablierung der Performance, den formalen Minimalismus und die unterschiedlichsten Politiken von Darstellung und Zuschauerpositionierung. Theater u. a. von Robert Wilson, Jan Lauwers, Anne Teresa de Keersmaeker, Richard Foreman, Robert Lepage, Reinhild Hoffmann, der *Wooster Group*, der *BAK-Truppen* zirkulierte auf internationalen Festivals, gefördert durch die Allianzen von Kaaitheater (Brüssel), Hebbel-Theater (Berlin), Theater Am Turm (Frankfurt a. M.), Felix Meritis (Amster-

dam), Wiener Festwochen. In Gießen gründete Andrzej Wirth das Institut für Angewandte Theaterwissenschaft. Über die in eigenen Strukturen protegierten Künstler, die Häuser, die Festivals, über zahlreiche Theatergruppen, mittlere oder große Projekte und Auführungen entwickelten sich „mehr oder weniger am Rande der Theaterlandschaft ihres jeweiligen Landes“ (Marianne Van Kerkhoven)⁷ internationale Umlaufbahnen dieses Theaters, eine eigene Institutionalisierung. Infolge dessen bilden heute etablierte und freie Theater zwei verschiedene Formen der Institutionalisierung, die ich in der Publikation „favoriten 08. Freie darstellende Kunst in NRW“ als zentriert und dezentriert zu unterscheiden versucht habe.⁸

Während sich etablierte Theater (noch) als geschlossene Milieus gerieren, hat Freies Theater sein Forum in separaten, spielerischen und metastabilen kulturellen Sphären mit eigenen Förderstrukturen und einzelnen Häusern als Fixpunkten. Beziehungen zum Markt unterhalten beide, auch wenn sie mit völlig unterschiedlicher und ungleicher Gewichtung durch die Vergabepolitik der öffentlichen Hand jeweils stabilisiert bzw. destabilisiert werden. Dies ist, in struktureller Hinsicht, der erreichte Status quo bis heute.

„Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“ (Deleuze, 1990)

Aber nur im Prinzip, muss sogleich hinzugefügt werden. Was seit 1989, dem Ende des Kalten Krieges und dem Ende der mit Hilfe von Beton und Stacheldraht abgeschirmten Sowjetunion und ihrer osteuropäischen Verbündeten „dazwischen“ gekommen ist, betrifft

die Überführung der Institutionen in die Form des Unternehmens (New Economy) sowie das neue Gesicht der Arbeit unter den Bedingungen digitaler Technologien und weltweiter Vernetzung und damit eigentlich alles, was die einzelnen als gesellschaftliche Bedingungen für ihr Leben, ihre Arbeit und ihre Kommunikation vorfinden. 1990 notierte Gilles Deleuze: „Familie, Schule, Armee, Fabrik sind keine unterschiedlichen analogen Milieus mehr, die auf einen Eigentümer konvergieren, Staat oder private Macht, sondern sind chiffrierte, deformierbare und transformierbare Figuren und desselben Unternehmens, das nur noch Geschäftsführer kennt. Sogar die Kunst hat die geschlossenen Milieus verlassen und tritt in die offenen Kreisläufe der Band ein. Die Eroberung des Marktes geschieht durch Kontrollergreifung und nicht mehr durch Disziplinierung.“⁹ Die Niederlage althergebrachter Hierarchien führte nicht, wie anfänglich erhofft, zu größerer Selbstbestimmung und neuen Freiräumen „umherschweifender Produzenten“ (Paolo Virno), sondern zum Imperativ der Selbstverwirklichung und Techniken der Selbstoptimierung unter prekären, d. h. instabilen, kurzfristigen, auf schnellen Erfolg und Umsatz ausgerichteten Produktionsbedingungen. Dabei werden diese, dank einer unaufhörlichen Kontrolle, permanent transformiert, optimiert und aktualisiert.

„We can reach every point in the world“ – digitale Kommunikationstechnologien, Zugang zu jedweder Information im Netz, die Möglichkeit zur Etablierung eigener Internetauftritte und Vernetzungen wirkten als Versprechen eines neuen Demokratismus. Die Gründung einer Vielzahl von klei-

³ Ebd., S. 21 f.

⁴ Ebd., S. 52.

⁵ Ebd., S. 37.

⁶ Felix Guattari, Toni Negri: Communists like Us. New Spaces of Liberty, New Lines of Alliance. New York 1990; Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno: Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, hrsg. von Thomas Atzert, Berlin 1998; Michael Hardt, Toni Negri: Multitude. Krieg und Demokratie im Empire, Frankfurt am Main/New York 2004.

⁷ Marianne Van Kerkhoven: Über Dramaturgie. On dramaturgy. A propos de dramaturgie. Over dramaturgie. In: Theaterschrift 5–6, hrsg. von Marianne Van Kerkhoven. Brüssel (Kaaitheater) 1994, S. 8–34, hier S. 16.

⁸ Ulrike Haß: In eigenen Umlaufbahnen: Das andere Theater / Within Their Own Orbit: The Other Theater. In: favorite 08. Freie darstellende Kunst in NRW / Independent Performing Arts in NRW. Vol. 1, hrsg. vom Verband Freie Darstellende Künste e.V., Dortmund 2008, S. 30–37.

⁹ Gilles Deleuze: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“. In: ders.: Unterhandlungen 1972–1990. Aus dem Französischen von Gustav Rößler. Frankfurt/M. 1993, S. 254–262, hier S. 260.



Ilse Margarete, 78 Jahre, Rentnerin. // Woher kommst du? Sorau, Niederlausitz. // Was ist dein Lieblingsort in Dortmund und warum? Der Dortmunder Norden, weil hier alles zentral liegt. // Was ist gut an Dortmund? Die Kultur. // Was ist schlecht? Die Kriminalität.

nen Firmen-Kollektiven aus wenigen Personen erfolgte vorzugsweise in den Bereichen Software-Entwicklung, Fundraising, Ökologie, Sprachen, Mode, Galerien, Distribution ausgefallener Güter, begleitet von einem ebensolchen Boom im Bereich von Künstlerkollektiven, Companies, Performance-Gruppen, die sich auf eine ständig wachsende dezentrale Struktur von unübersichtlichen Förderungsmöglichkeiten, Festivals und einzelne Häuser stützen konnten. 1994 wird die von Hannah Hurtzig 1985 gegründete Spielstätte Kampnagel in Hamburg unter der Leitung von Res Bossart weitgehend selbständig. 1996 gründen Anne Quiñones, Carena Schlewitt und Kathrin Tiedemann das Festival *reich&berühmt* im Podewil. Im gleichen Jahr entstehen auf Initiative von Sasha Waltz und Jochen Sandig die Sophiensæle Berlin. 1997 wird unter der Leitung von Frie Leysen das *Kunsten Festival* in Brüssel ins Leben gerufen und Armin Kerber und Jean Grädel übernehmen die Leitung des Theaterhauses Gessnerallee Zürich. 1998 gründen Claudia Bosse und Josef Szeiler das *theaterkombinat wien*. 1999 eröffnet Niels Ewerbeck das Forum Freies Theater in Düsseldorf und Ludger Schnieder übernimmt die künstlerische Leitung des Pumpenhaus Münster. 2002 entsteht das Choreografische Zentrum PACT Zollverein unter Leitung von Stefan Hilterhaus auf dem Gelände der stillgelegten Zeche Zollverein in Essen. Hinzu kam 2003 Matthias Lilienthals Neuentdeckung des Berliner HAU. Seit 2008 leitet Tom Stromberg mit Matthias von Hartz das Festival des Freien Theaters *Impulse* – es ist unmöglich, hier auch nur annähernd vollständig die Orte und Namen zu nennen, die seit den 90er Jahren eine international verflochtene, kreative freie Szene tragen. Dabei werden die Grenzen zwischen den freien und etablierten Theatern porös, übernehmen ehemals „freie“ Theatermacher und Theatermacherinnen wie

Barbara Mundel in Luzern, Karin Beier in Köln, Sebastian Hartmann in Leipzig oder Barbara Frey in Zürich Intendanten. Performancegruppen wie *Rimini Protokoll* werden zu Gewinnern traditioneller Theatertreffen, Künstlergruppen wie *Hoffmann&Lindholm* arbeiten regelmäßig (auch) an Stadttheatern oder werden, wie im Fall *Gintersdorfer/Klaßen*, als Regiekollektiv mit ihren eigenen Arbeiten an ein Stadttheater verpflichtet, fest für eine Intendanz wie jetzt im Fall Bochum oder sporadisch, jedoch regelmäßig, wie der Regisseur Laurent Chétouane in Köln. Einen besonderen Fall stellt die Beherbergung der Gruppe um den Theatermacher René Pollesch mit dem Prater als eigener Spielstätte von 2001 bis 2007 durch die Volksbühne Berlin dar. Übrigens das Remake einer anderen sinnvollen Adoption eines Theaters durch ein Theater: Ab 1991 beherbergte das Theater an der Ruhr über zehn Jahre lang, bis zu dessen Auflösung, das *Roma Theater Pralipe* aus Skopje. Pollesch ist darüber hinaus vielleicht das beste Beispiel dafür, dass diese fulminante Theaterentwicklung aus dem Off des Repräsentationstheaters, das ohne den Auftrag zur Repräsentation zusehends verfällt, sich nicht nur den Möglichkeiten des Netzparadigmas verdankt (obwohl es dieses intensiv nutzt), sondern auch dem Bedürfnis, sich mit den gesellschaftlichen Transformationen inhaltlich und theoretisch zu befassen. So bildeten wiederkehrende Themen bei Pollesch: erzwungene Interaktivität, neoliberale Subjektivierung, Nivellierung des Anderen, heterosexuelle Regimes, Politiken der Darstellung und die Lügen der Repräsentation.

„But, more importantly, we can be reached from any point in the world“ – Berardi analysiert die Kosten dieser Möglichkeiten zur „Selbstverwirklichung“ in Bezug auf die prekären Arbeitsverhältnisse heute. Durch den technisch realisierten Imperativ per-

manenter Erreichbarkeit werden die Privatbereiche und ihre Möglichkeiten zur Rekreation ausgehöhlt. Die Aufmerksamkeit ist jederzeit abrufbar, wird beliebig gefordert, wird im Einzelfall gelenkt, in der Summe jedoch einfach absorbiert von einem übervollen Raum, der ausschließlich kognitiv zugänglich ist. Ein Raum der unaufhörlichen, ungebetenen, aber nicht abweisbaren Information, der nervösen Veranlassung von Handlungen, Aktivitäten und Entscheidungen, ein Raum, der keine Stille oder Ruhe mehr kennt, sondern nur noch die Geräuschunterbrechung. Er bildet heute die entscheidende Form der Enteignung unserer Zeit.

„The Soul at Work“ (Franco „Bifo“ Berardi, 2007)

Im Unterschied zur industriellen Ausbeutung von Körpern und Muskelkraft knüpft die computergestützte immaterielle Produktion des „Semiokapitalismus“ (Berardi) an unsere mentalen Fähigkeiten an und gebraucht Intellekt, Sprache und Kreativität für seine Produktion von Wert – Fähigkeiten, die mit emotionalen, affektiven, psychischen Registern verwoben sind. In diesem Sinn verwendet Berardi den Terminus „Seele“¹⁰ metaphorisch und ein wenig ironisch, um anzuzeigen, dass die Verwendungs- und Enteignungsformen produktiver Vermögen von High-Tech-Arbeitern „the best part of their intellectual capacities“¹¹ betreffen. Die Datenexplosion der letzten zwanzig, dreißig Jahre erzwingt eine permanente digitale Erreichbarkeit, die keine Sache mehr von Anpassung oder möglicher Verweigerung ist. Prekäre Arbeitsverhältnisse, die kurzfristig, instabil, fragmentiert, permanent modernisiert und unter wechselnden „Schwerpunkten“ Beschäftigungsmöglichkeiten offerieren und entziehen, verlangen ständig auf immer kleineren Displays im Netz unterwegs zu sein, Informationen abzurufen, Mails

¹⁰ Berardi: *The Soul at Work*, a.a.O., S. 22.

¹¹ Ebd., S. 78.

zu bearbeiten, Bilder herzustellen, zu versenden, zu bearbeiten, Online-Präsenz zu organisieren, ein permanentes Informationsmanagement, das sowohl aufnimmt als auch versendet.

In der Kombination von Informationsstress und Konkurrenzdruck läuft dieser Web 2.0-Aktivismus auf folgenden Engpass zu: Während der Cyberspace theoretisch zu einer unendlichen Speicherung von Daten und Vernetzungen fähig ist, ist die Cyberzeit demgegenüber begrenzt und endlich. Unter Cyberzeit versteht Berardi die Zeit eines bewussten Organismus, der Informationen aus dem Cyberspace aufnimmt und verarbeitet.¹² Dieser Engpass, der immer mehr Produzenten zu individueller Arbeit von mehr als 50 Stunden pro Woche veranlasst, führt zu Überlastungen, psychopathologischen Syndromen und panischen Ängsten, dem Imperativ der Selbstverwirklichung nicht gewachsen zu sein. Berardi spricht von den 90er Jahren als einer Dekade der „psycho-pharmacology: a Prozac-economy“¹³ und zitiert in diesem Zusammenhang die einschlägige Untersuchung von Alain Ehrenberg aus dem Jahr 1998: „Die Müdigkeit man selbst zu sein“.¹⁴

Dem neoliberalen Druck mit seinen unmöglichen Arbeitsbedingungen unterliegt die Produktivität in Institutionen, die sich zu Unternehmen transformieren, gleichermaßen. „Flache Hierarchien“ ist ein beschönigender Ausdruck dafür, dass die Position der Verantwortung heute nicht mehr hierarchisch verbürgt ist, sondern sich in einem Netz von statistischen Kontrollen und administrativen Vorgaben ohne Urheber auflöst. Kontrolle ohne Verantwortung ist Planwirtschaft ohne jedoch ein zentralistisch verbürgtes Mo-

ment von Rationalität und damit in der Lage, beide Teile des zusammengesetzten Wortes gegenstandslos zu machen: den Plan und die Wirtschaftlichkeit. Übrig bleiben bewirtschaftete Ressourcen an Kreativität, Intellektualität, Wissen, Können, Gesundheit und Zeit, die verbraucht werden, um eine unsinnig angewachsene Antrags-Bürokratie zu beschäftigen und stets mehrgleisig verschiedene Projekte zu entwerfen, von denen dann je eines, dessen „Bewilligung“ stets zufällig erscheint, unverzüglich zu realisieren ist, d.h. die Lebens- und Arbeitszeit der einzelnen bestimmt. Es sind heute immer weniger die Vorhaben der einzelnen als unplanbare Drittmittelzusagen, die Arbeitsbiografien schreiben. Diese Arbeitsbedingungen beherrschen die Produktion in den zerfallenden Institutionen und in den dezentrierten Strukturen „freier“ Arbeit gleichermaßen. Sich in ihnen zu bewegen, verlangt Kompetenzen des „heroischen Managements“ (Dirk Baecker).

„Das Glatte und das Gekerbte“ (Deleuze, Guattari, 1980)

Es wäre vorschnell, aus diesen Beschreibungen des Status quo den Schluss ziehen zu wollen, dass es „früher um die Schaffung von Räumen (Partys, Hausbesetzungen), heute um die Zeit selbst, um Chronos“¹⁵ ginge. Gilles Deleuze und Félix Guattari haben in „Mille Plateaux“ (1980) mit einer eigenwilligen Terminologie vorgeschlagen, Räume grundlegend als Verzeitigungsprozesse aufzufassen und diese als in sich bewegte, niemals ruhende, glatte Räume (idealtypisch: das Meer) sowie als relativ statische, zu behauptende und zu verteidigende gekerbte Räume (idealtypisch: das

Staatswesen) zu unterscheiden.¹⁶ Es liegt vielleicht nahe, diese Unterscheidung auf die zentrierten und dezentrierten Strukturen von Theater übertragen zu wollen, doch dieser Versuch würde nur auf eine der althergebrachten binären Oppositionen hinauslaufen, die heute nicht mehr greifen. Zudem würde er verkennen, was Deleuze/Guattari als wesentliches Zusammenspiel und als Überlagerung dieser Räume betonen, denn „der glatte Raum wird unaufhörlich in einen gekerbten Raum übertragen und überführt: der gekerbte Raum wird ständig umgekrempelt, in einen glatten Raum zurückverwandelt.“ Das Netz, das als Möglichkeitsraum zunächst vielen als ein glatter Raum par excellence erscheinen mochte, geht schon von Beginn an mit unterschiedlichsten Einkerbungen einher, mit ungleichen Zugangsmöglichkeiten, Nutzungen und der Abwälzung von workloads, die im Netz verbracht werden müssen, auf persönliche Assistenten (z. B. in China). Diesem permanenten Umschlagen des Glatten in das Gekerbte ist gedanklich Rechnung zu tragen. Sie durchdringen sich gegenseitig, jedoch durchaus diskontinuierlich und asymmetrisch. Dabei wirken Prozesse der Entkerbung bzw. Glättung jeweils als Freiheitszugewinn und als Möglichkeit zur Subjektivierung – wie überhaupt diese Unterscheidung zweier Raumtypen durch Deleuze/Guattari Teil ihres philosophischen Grundanliegens sind, das „Werden“ zu denken.

Es kann also heute nicht darum gehen, in einer einfachen Gegenbewegung eine Verlangsamung, Entschleunigung oder Momente des Innehaltens zu fordern. Das wäre schlicht unpolitisch, und zwar durchaus im Sinne von Marcuse, der vom politischen Denken for-

derte, das empirische Universum als Teil der „Mächte, die dieses beherrschen, gestalten, auch die beschränkte Erfahrung“¹⁷ zu begreifen. Stattdessen ginge es heute darum, die Strategien des Semiökapitalismus zu analysieren. Dazu sind heute, jenseits von on oder off, jenseits von Institutionen oder irgendwelchen Hinterhof-Utopien, „Strategien der Entkerbung“ (Michaela Ott) und entkerbte Räume vonnöten, denn die Zeit zur Analytik der Bedingungen, unter denen wir stehen, ist nur als verräumlichte Zeit zu haben (alles andere sind abstrakte Messungen).

Strategien der Entkerbung

Es ist gerade das Nachdenken über das freie Theater, das uns dazu führt, das „Freie“ (wiederum mit großem „F“) des Theaters als Grundbestimmung der Möglichkeit von Theater überhaupt festzuhalten.¹⁸ Das „Freie“ bestimmt sich in diesem Sinn nicht mehr antiinstitutionell, sondern meint den eigenen Zeitspielraum, dessen das Theater bedarf, um sich erfinden, denn es existiert nicht anders als sich erfindendes (d.h. potentielles). Dieses Theater begreift sich daher grundlegend als Ausnahme, die keinem Kulturbetrieb dient. Es befasst sich mit seinen Grundlagen, dem Hören, Schauen, den Paradoxien des Verstehens, mit seinem Ort. Stets ist es Ausdruck des Werdens derer, die es produzieren und die mit ihrem Werden ein Publikum affizieren. Diese Affektion wird wahrgenommen.

Das „internationale kreative Prekariat“ (Karschnia) ist nicht zur Avantgarde neoliberaler Arbeitsbedingungen umzudeuten, sozusagen als produktive Verkehrung und Nutzung ihrer diabolischen Autonomie. Es gibt da nichts zu beschönigen, und das Prinzip der

freien Entscheidung muss vor allem im Hinblick auf die jüngeren Generationen, die im kapitalistischen Realismus des Web 2.0 aufwachsen, als frommer Glaube abgetan werden. Was in Anbetracht dieser Situation indessen möglich ist, betrifft die Entwicklung von Strategien der Entkerbung, die Herstellung von temporären Räumen des Werdens. Hier stünden z.B. die Förderstrategien der Bundeskulturstiftung und anderer Stiftungen zur Debatte, die Theaterproduktionen bis zum Tag ihrer Premiere fördern, während die Frage, wie die hergestellten Produktionen einem Publikum zugänglich gemacht werden können, ungelöst sind. Die Produktionen erleben dann örtlich und zeitlich weit auseinanderliegende Wiederaufführungen, die in der Regel jedoch derzeit kaum die Anzahl von zehn erreichen. Anstelle von „Nothilfefonds“ des Deutschen Kulturrats, der dem Zerfall eines großflächigen Mosaiks von Kulturinstitutionen entgegenwirken soll und im Zweifelsfall vermutlich nach dem „Leuchtturmprinzip“ agieren würde, wäre die Einrichtung solcher Fonds auf Länderebene sinnvoll, flankiert von Beratern, die es im Sinn der res publica unternehmen, den egoistischen Interessen von einzelnen Standorten (Häusern) entgegen zu wirken, um Kooperationen, Aufführungsschienen und Räume für erste Arbeiten zu initiieren. Die überschuldeten Kommunen verfügen mit ihrer Infrastruktur und einer Vielzahl temporär ungenutzter, stadteigener Immobilien über eine Ebene, auf der sie durchaus handlungsfähig sind. Kulturzuständigkeiten, die die Kommunen auf Kosten der Länder und diese wiederum auf Kosten des Bundes entlasten würden, wären weiteren zentralistischen Einrichtungen vorzuziehen, während alternative Förderungsstrukturen für freies Theater, die die etablierten Häuser nicht ausnimmt, von

den Interessenvertretern des freien Theaters selbst entwickelt werden müssen. Die Dichotomie zwischen freien und etablierten Häusern ist weiter zu perforieren. Die Bühne, bei näherem Hinsehen der einzige glatte Raum in den übel gekerbten Einrichtungen der „stehenden Theater“ (wie sie zur Zeit ihrer Einrichtung im 18. Jahrhundert genannt wurden), ist derjenige Ort, an dem diese Einrichtungen wirklich öffentlich sind. Sie gehört keinem Intendanten, sondern ist als öffentliches Gut für eine Vielzahl von künstlerischen Ansätzen zu öffnen, für eine Vielzahl von Planeten, die um ein kleines festes Ensemble touren und es mit Sauerstoff versorgen, der in fensterlosen Bauten naturgemäß schnell knapp wird.

Es geht nicht um eine Lösung im Großen und Ganzen. Unabdingbar sind jedoch Räume des Werdens, selbst wenn sie klein sind oder auch nur vereinzelt gewonnen werden können. ◀

Ulrike Haß, geboren in Berlin, ist in Berlin und Bochum als Autorin und Theaterwissenschaftlerin tätig. Seit 1999 lehrt sie an der Ruhr-Universität Bochum Theaterwissenschaft und wirkt dort gegenwärtig für die Einrichtung eines Masterstudiengangs „Szenische Forschung“. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen: Visualität und Bildlichkeit im Theater, Dialogizität sowie die Räume des Theaters.

¹² Ebd., S. 79.

¹³ Ebd., S. 99.

¹⁴ Vgl. Carl Hegemann (Hrsg.): Kapitalismus und Depression Bd. 1–3, Berlin Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2002–2004. In Band 1 auch die Übersetzung eines zentralen Kapitels aus der „Müdigkeit man selbst“ von Alain Ehrenberg.

¹⁵ Geert Lovink: „Was uns wirklich krank macht. Zur Psychopathologie des Web-Zeitalters“ In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.06.2010, S. 27. Geert Lovink, der in diesem Artikel zentrale Thesen von Berardi vorstellt, ist Gründungsdirektor des Institute of Network Cultures in Amsterdam und betreibt das Blog „net critique“.

¹⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari: „Das Glatte und das Gekerbte“. In: dies.: Tausend Plateaus, Berlin 1992, S. 657–693.

¹⁷ Marcuse: Der eindimensionale Mensch, a.a.O., S. 195.

¹⁸ Vgl.: Nikolaus Müller-Schöll: „Sehnsüchtige in die Zeit. Über ‚Freies (d.h. freies) Theater‘. In: Nikolaus Müller-Schöll / Saskia Reither (Hrsg.): Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst. Schliengen 2005, S. 83–98. Vgl.: Alexander Karschnia: „(Post)Performerism as a way of life oder das Theater der Produktion des Lebens“. Dieser Essay lag mir dankenswerter Weise als Manuskript vor und erscheint demnächst im transcript Verlag Bielefeld.



Doris Salcedo: Shibboleth, Tate Modern Gallery, London, Foto: REUTERS/Luke MacGregor

THEATER WAGEN. Theater in der Metropole Ruhr. Was dein Leben so spielt.

Rimini Protokoll: Mr. Dağacar and the Golden Tectonics of Trash
Performance in türkischer und kurdischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Deutschlandpremiere:
26.11.2010 | 20 Uhr | PACT Zollverein, Essen
Weitere Vorstellungen:
27. und 28.11.2010 | 20 Uhr



Weiterführende Informationen:
www.ruhr2010.de

Gesellschafter & Öffentliche Förderer



Hauptsponsoren



► Herausgeber

Aenne Quiñones, Kuratorin und Dramaturgin. Lebt in Berlin. Ihr Interesse gilt der Entwicklung zeitgenössischer Theaterformen und interdisziplinären Veranstaltungsformaten. Sie war 1996 Mitbegründerin des Festivals „reich&berühmt“ und baute als Kuratorin für Theater/Performance im Podewil eine internationale Plattform für „Live Art“ in Berlin auf. 2002 bis 2007 war sie Kuratorin und Dramaturgin der Spielstätte Prater. Gegenwärtig ist sie als Dramaturgin an der Berliner Volksbühne und als Künstlerische Leiterin des Theaterfestivals FAVORITEN 2010 in Dortmund tätig.

Tom Mustroph, geboren in Berlin, ist in Berlin und Palermo als freier Autor und freier Dramaturg tätig. Nach einem Studium von Literatur-, Theater- und Kulturwissenschaft in Berlin und Paris operiert er in so unterschiedlichen gesellschaftlichen Subsystemen wie dem Theater, der Kunstszene und dem Sport. Dabei interessiert ihn in erster Linie, wie selbstverantwortliches Arbeiten elegant und unter Einhaltung moralischer Mindeststandards gelingen kann (mitunter in Theater und Kunst) und welche Konstellationen systematisch zum Scheitern führen (Doping und Mafia).

► Impressum

Herausgegeben von Aenne Quiñones und Tom Mustroph im Auftrag des Verbandes Freie Darstellende Künste NRW e.V. und dem Kulturbüro Stadt Dortmund in Kooperation mit dem Verlag Theater der Zeit.

Gefördert durch die Ministerin für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen.

Redaktion: Aenne Quiñones, Tom Mustroph
Redaktionelle Mitarbeit: Barbara Gestaltmayr, Claudia Holthausen
Korrektur: Anja Krauss

Gestaltung und Fotos: Jürgen Fehrmann
Titelfoto: Simón Quiñones
Druck: Druckhaus Köthen
www.theaterderzeit.de

Die Publikation erscheint zum 25-jährigen Jubiläum des Theaterfestivals FAVORITEN 2010 und ist der Abo-Auflage der Zeitschrift Theater der Zeit 10/2010 beigelegt.

Alle Texte sind Erstveröffentlichungen.
Mit Dank an die Autoren, insbesondere an den Rowohlt Theater Verlag, Corinna Brocher und René Pollesch.
Alle Rechte bei den Autoren und der Redaktion. Nachdruck nur mit schriftlicher Genehmigung der Redaktion.
Redaktionsschluss: 3. September 2010

Einzelpreis: 3,- €

Theaterfestival FAVORITEN 2010 25 Jahre Theaterzwang NRW

Vom 28. Oktober bis 6. November 2010 findet das Theaterfestival FAVORITEN unter der künstlerischen Leitung von Aenne Quiñones in Dortmund statt. 1985 unter dem Namen „Theaterzwang“ gegründet, versteht es sich als Forum für herausragende Produktionen der freien Szene in NRW. Als älteste Plattform in NRW fördert das Festival kontinuierlich die freie Theaterarbeit und präsentiert Künstler, die für zeitgenössische ästhetische Entwicklungen stehen.

Veranstaltet vom Verband Freie Darstellende Künste NRW e.V. und dem Kulturbüro Stadt Dortmund in Zusammenarbeit mit dem NRW KULTURsekretariat.

Gefördert durch die Ministerin für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, die Stadt Dortmund, das NRW Landesbüro freie Kultur e.V., die Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010, die LWL-Kulturstiftung und den Fonds Darstellende Künste.

www.favoriten2010.de

► Service

Eintrittspreise

Tickets 15,- € (ermäßigt 8,- €*)

Kindertheater 5,- € (ermäßigt 3,50 €*)

Abweichende Preise sind den einzelnen Programmpunkten zugeordnet.

Festivalpass: alle Veranstaltungen 65,- € (ermäßigt 45,- €*)

Festivalpass Spezial: alle Veranstaltungen am Eröffnungswochenende (29.-31.10.) 50,- € (ermäßigt 37,- €*)

* Schüler/Studierende (bis 27 Jahre), Auszubildende, RentnerInnen, Arbeitslose, Zivil- und Wehrdienstleistende, Schwerbehinderte und Begleitperson gegen Vorlage eines entsprechenden Nachweises.

Vorverkauf

KIS – KulturInfoShop in der Sparkasse

Katharinenstr. 1, 44137 Dortmund

Mo-Sa 10-18h

Fon: **+49 (0)231.5027710**

Online: **www.favoriten2010.de**

Reservierungen

Abendkasse, Steuerkarten, Gruppentarife für Jugendliche und Schulklassen sowie Festivalpass:

Festivalbüro

Mo-Fr 11-15h

Fon: +49 (0)231.474290-44

reservierung@favoriten2010.de

Die Abendkasse öffnet jeweils 1 Stunde vor Vorstellungsbeginn.

► Dank

Veranstalter



Förderer



Kooperationspartner



Förderer und Kooperationspartner Gastspiel Michael Laub



Medienpartner





FAVORITEN 2010 – Programm

So 10.10. 16.00h Samir Akika/Unusual Symptoms **Nordstadt Realslide** > Skatepark Dietrich-Keuning-Haus

Do 28.10. 19.00h Festivalleröffnung > Schiebehalle im Depot
20.00h She She Pop & ihre Väter **Testament** > Theater im Depot (Shuttle zwischen Depot und Sissikongkong)
ab 22h Eröffnungsparty mit DJ Martini > Sissikongkong

Fr 29.10. 19.00h Gintersdorfer/Klaßen **Logobi 05** > Kinder- und Jugendtheater (Shuttle zwischen KJT und PACT, Abfahrt: 20.30h)
21.00h Michael Laub **Portrait Series Istanbul** > PACT Zollverein, Essen
anschl. RUHR.2010-Premierenparty

Sa 30.10. 15.00h Theater Marabu **Ein Schaf fürs Leben** > Theater im Depot
18.00h 40 Jahre Dortmunder Lehrlingstheater **Das war's** > Theater Fletch Bizzel
19.00h Ingo Toben **Unter der Haut** > Aula Fachhochschule
21.00h E-Motion **Super me** > Kinder- und Jugendtheater
21.00h Michael Laub **Portrait Series Istanbul** > PACT Zollverein, Essen
ab 23h Russendisko > domicil

So 31.10. 16.00h Samir Akika/Unusual Symptoms **Nordstadt Realslide** > Skatepark Dietrich-Keuning-Haus
18.00h Neukölln Unlimited (im Rahmen von GEMEINheiten) > Dietrich-Keuning-Haus (Shuttle zwischen DKH und KJT)
21.00h Laurent Chétouane **Tanzstück #4 : leben wollen (zusammen)**
> Kinder- und Jugendtheater
ab 22h Jazzbandball > domicil

Mo 01.11. 20.00h kainkollektiv (Mirjam Schmuck/Fabian Lettow) **Traktor** > Aula Fachhochschule

Di 02.11. 16.00h Zur Fördersituation der freien Theater in NRW • Expertengespräch > Depot
19.00h andcompany&Co. **WEST IN PEACE oder der letzte Sommer der Indianer**
> Theater im Depot (Shuttle zwischen Depot und Schauspiel)
21.00h Thomas Lehmen **Schrottplatz** > Studiobühne Schauspiel

Do 04.11. 11.00h HELIOS Theater **Spiel der Kräfte** > Theater im Depot
(Shuttle zwischen „Biedermeier“ und Kulturzentrum Herne, Abfahrt: 18h)
19.00h Renegade **Schwarze Katze** > Kulturzentrum Herne
21.00h kainkollektiv/sputnic **Abriss, Ruin, Erlösung** > Foyer Schauspiel

Fr 05.11. 11-16h Mitgliederversammlung des Bundesverbandes Freier Theater e.V. > tba
17.00h Felix Bürkle/Pipo Tafel **AUTORESPONDER** > tba
18.00h Banlieue 13, Familie Tezcan, Lowrider-Belly dance
(im Rahmen von GEMEINheiten) > Dietrich-Keuning-Haus (Shuttle zwischen DKH und KJT)
21.00h Samir Akika/Unusual Symptoms **Welle: Asphaltkultur** > Kinder- und Jugendtheater
ab 22h Indie-Rockabend > Tanzcafé Hösl

Sa 06.11. ab 12h Hochparterre, Stadt der Guten Hoffnung, Nicht mehr | Noch nicht,
Sonderwohlfahrtszone/ES Express, Rote Ruhr (im Rahmen von GEMEINheiten)
> Nordstadt, Dietrich-Keuning-Haus
20.00h Preisverleihung > Dortmunder U
ab 21h Abschlussparty: Konzert „Die lebenden Legenden“,
anschl. DJ Funky Finga > Dortmunder U