Bündnis nternatio roduktions user Ein Modell ir vernetzte Kulturarbe Perfor

Bündnis internationaler Produktionshäuser



Inhalt

- **Editorial**
- Grußwort Monika Grütters
- **Mission Statement**
- Verteilte Intelligenz Dirk Baecker

Über Produktionshäuser

Internationale Produktionshäuser: ein Zuhause für die freien darstellenden Künste Annemarie Matzke

Starke Produktionshäuser stärken unsere Arbeit

Künstlerinnen der Freien Szene im Gespräch mit Eva Behrendt

Die Stadt neu denken. Eine Reise zu den 7 Häusern des Bündnisses Falk Schreiber

Einzelprojekte im Bündnis

FFT Düsseldorf

釈迦ケ池 (Shakagaike) -Der Buddha-Teich

Stadt als Fabrik

HAU Hebbel am Ufer Berlin

Berlin bleibt! Stadt, Kunst, Zukunft Houseclub

HELLERAU - Europäisches Zentrum der Künste Dresden

Erbstücke

Residenzprogramm

Kampnagel Hamburg

Gender Mainstreaming - die subversive Kraft des Pop #1000taten zur Erinnerungskultur

Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main

Curating is Producing. Assoziierte Künstler*innen am Mousonturm Produktive Gemeinschaften bilden

PACT Zollverein Essen

WerkStadt - Polyphone Parolen IMPACT - Parlament der Praktiken

tanzhaus nrw Düsseldorf

Claire Cunningham im Gespräch **Doris Uhlich und Boris Kopeinig** im Gespräch

Gemeinsame Programme

Claiming Common Spaces Eine Programmreihe im Bündnis

CCS I: Kunst und urbane Praxis CCS II: Kunst und digitales Leben

Akademien Fort- und Weiterbildung für die Freie Szene

Akademie für Performing Arts Producer

Akademie für zeitgenössischen **Theaterjournalismus**

Akademie Kunst und Begegnungen

Liebe Leser*innen,

wir freuen uns, Ihnen einen Blick hinter die Kulissen der vielfältigen Aktivitäten des Bündnisses internationaler Produktionshäuser zu geben. Nach fast 5 Jahren der Förderung durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien und einer großen Anzahl von realisierten Vorhaben legen wir eine erste umfassende Dokumentation unserer Arbeit vor und zeigen, was uns im Zusammenschluss ebenso wie als 7 Einzelhäuser charakterisiert. Wir laden Sie ein, unsere vernetzte Arbeitsweise aus verschiedenen Perspektiven kennenzulernen. Eine digitale Variante – auch in einer englischen Version – finden Sie auf unserer Bündnis-Webseite.

Ursprünglich sollte dieses Heft anlässlich der 3. Ausgabe des vom Bündnis initiierten Festivalformats "Claiming Common Spaces" erscheinen, das 2020 auf Kampnagel in Hamburg stattgefunden hätte. Doch Covid-19 machte auch uns einen Strich durch die Rechnung und wir mussten die Veranstaltung auf das kommende Jahr verschieben. Und weil in Zeiten der pandemischen Einschränkungen die Fragilität der freien darstellenden Künste besonders sichtbar wurde, wollten wir diesen Umstand reflektieren und haben den Soziologen Dirk Baecker um einen Beitrag gebeten: Treffend analysiert er, wie Verletzlichkeit und verteilte Intelligenz sich bedingen. Die Krise wirkt sich insbesondere auch auf die Lebens- und Arbeitsbedingungen freier Künstler*innen weltweit aus. Wir haben den internationalen Kontext der Covid-19-Folgen für die Arbeit von Künstler*innen in vielen Online-Formaten unserer Häuser ebenso aufgegriffen wie auf unserer Bündnis-Webseite mit dem neuen Blog "VOICES".

Um zunächst einmal die ebenso grundsätzliche wie komplexe Frage zu beantworten, was das überhaupt ist, ein Produktionshaus, konnten wir Annemarie Matzke gewinnen, die als Mitglied der Künstlergruppe She She Pop seit Jahren erfolgreich im Kosmos der Produktionshäuser arbeitet. Anschließend erzählen 5 Künstler*innen der Freien Szene der Journalistin Eva Behrendt, wie sie die Produktionshäuser wahrnehmen und

welchen Rückhalt sie ihnen als Arbeits- und Spielstätten sowie als Orte der Begegnung und des Austauschs bieten. Falk Schreiber hat sich damit beschäftigt, wie der Zusammenhang zwischen den einzelnen Produktionshäusern und ihren spezifischen Situationen vor Ort die Struktur des Bündnisses prägt.

Schließlich geben wir einen Einblick in die konkrete Arbeit des Bündnisses anhand impulsgebender Projekte: Alle 7 Häuser haben jeweils 2 im Rahmen der Bündnisarbeit vor Ort entstandene Produktionen und Formate ausgewählt, die beispielhaft abbilden, was alles erfolgreich realisiert werden konnte. Anschließend stellen wir 2 große Bereiche vor, die die 7 Bündnishäuser gemeinsam initiiert haben: Das ist zum einen das umfassende Aus- und Weiterbildungsprogramm für die Freie Szene in den Bereichen Producing, Journalismus und Teilhabe, zum anderen das bereits erwähnte, alljährliche Festivalformat "Claiming Common Spaces", in dem wir uns mit virulenten Fragen beschäftigen: dem Recht auf Stadt, der Veränderung des Lebens durch die Digitalisierung, den Kulturen des Miteinanders, dem Postkolonialismus und der globalen Klimakrise.

Ohne die Förderung des Bündnisses internationaler Produktionshäuser durch die Staatsministerin für Kultur und Medien, Frau Prof. Monika Grütters, wäre unsere Arbeit nicht möglich. Dafür danken wir herzlich!

Wir hoffen, diese Publikation macht neugierig, mehr auf den Bühnen der 7 Produktionshäuser in Berlin, Dresden, Düsseldorf, Essen, Frankfurt am Main und Hamburg live und digital zu erleben.

Amelie Deuflhard Kampnagel Hamburg

Stefan Hilterhaus
PACT Zollverein Essen

Bettina Masuch tanzhaus nrw Düsseldorf

Matthias Pees

Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main Carena Schlewitt

HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden Kathrin Tiedemann

FFT Düsseldorf

Olle

Annemie Vanackere
HAU Hebbel am Ufer Berlin

Grußwort



Monika Grütters © Elke Jung-Wolff

"Was ist ein Freund? Ein anderes Ich; zwei Seelen in einer", soll Marcus Tullius Cicero einmal gesagt haben. Eine im übertragenen Sinne derart bereichernde und die eigenen Sichtweisen und Möglichkeiten erweiternde Freundschaft sind auch die 7 wichtigsten internationalen Produktionshäuser Deutschlands eingegangen. Seit 5 Jahren arbeiten sie in einem Bündnis zusammen, das sich inzwischen zu einer festen Größe im Bereich der freien darstellenden Künste entwickelt hat. Die einzelnen Theaterhäuser, die sich in ihren Schwerpunkten und lokalen Bezügen durchaus voneinander unterscheiden, bündeln in diesem Zusammenschluss ihre spezifischen Kompetenzen und Erfahrungen auf gewinnbringende Art und wirken dabei weit über ihre jeweiligen Regionen hinaus.

Offen und sensibel auf gesellschaftlich relevante Themen und Auseinandersetzungen zu reagieren, ist das erklärte Ziel ihrer Bündnisarbeit. So entstehen immer wieder neue Räume der Begegnung, in denen das Publikum und lokale sowie internationale Künstlerinnen und Künstler zusammentreffen, um sich auf und auch jenseits der großen Bühnen aufeinander einzulassen, neue Inhalte zu erarbeiten und neue Theaterformen zu kreieren. Mit gemeinsamen Programmlinien, gemeinsamen Festivals und bundesweit wirkenden Weiterbildungsprogrammen wie beispielsweise der neu gegründeten Akademie Kunst und Begegnungen, die sich mit der Kunst als Möglichkeitsort für gemeinsames gesellschaftliches Denken und den Austausch von Ideen auseinandersetzt, entwickelt das Bündnis eine enorme Strahlkraft. Sie erschließt für viele der beteiligten Künstlerinnen und Künstler ein neues Publikum und eröffnet den sieben großen Produktionshäusern neue Kollaborationen mit der vielgestaltigen Freien Szene.

Ich freue mich, diese wertvolle, freundschaftliche Zusammenarbeit in den beiden dreijährigen Förderzeiträumen seit 2016 mit je 12 Millionen Euro aus meinem Kulturetat unterstützen zu können. In den vergangenen Jahren sind dabei mitunter zukunftsweisende Formen verbindender Kulturproduktionen entstanden, die international Beachtung fanden und Maßstäbe gesetzt haben. Außerdem freut es mich, dass das Bündnis mit seiner Expertise auch unser Programm NEUSTART KULTUR unterstützt und um die Perspektiven der freien darstellenden Künste bereichert. Die Coronapandemie als globale Herausforderung führt uns einmal mehr vor Augen, wie kostbar, wie fruchtbar und auch politisch bedeutsam die Zusammenarbeit unter internationalen Künstlerinnen und Künstlern ist.

Für die Zukunft wünsche ich dem Bündnis weiterhin inspirierende künstlerische Erlebnisse und, im Sinne Ciceros, zahlreiche freundschaftliche Begegnungen!

Prof. Monika Grütters MdB

Staatsministerin für Kultur und Medien

Mission Statement

Im Bündnis haben sich 7 internationale Produktionshäuser zusammengeschlossen, die zu den wichtigsten Arbeits- und Spielstätten für die freien darstellenden Künste in Deutschland zählen. Als Häuser ohne feste Ensembles sind sie bedeutende Ankerinstitutionen für die zeitgenössische freie Kunst- und Theaterszene in ihren Regionen sowie zentrale Partner für nationale und internationale Koproduktionen und Gastspiele. Das Spektrum der künstlerischen Produktion umfasst zeitgenössisches Theater, Tanz und Performance ebenso wie Musik, Diskurs und Projekte der bildenden Kunst. Insgesamt besuchen pro Jahr rund 450.000 Zuschauer*innen die über 3.000 Veranstaltungen der Bündnishäuser.

Zu den Aufgaben des 2015 gegründeten Bündnisses zählen die Ermöglichung und Verbreitung von zeitgenössischer darstellender Kunst, die künstlerische und transdisziplinäre Forschungsarbeit zu gesellschaftlich relevanten Themen und ihre wirksame Verortung in der Stadtgesellschaft, die künstlerische Produktion und deren Präsentation sowie das lokale, deutschlandweite und internationale Koproduzieren und Touren von Arbeiten der Freien Szene. Dabei sind die einzelnen Bündnishäuser wichtige regionale Schnittstellen für Netzwerke mit Partner*innen aus Kultur, Wissenschaft, Politik, Wirtschaft und Zivilgesellschaft.

Als pluralistische, integrative und gemeinschaftsbildende Orte engagieren sich die 7 Produktionshäuser für mehr Diversität, Partizipation, Inklusion und Nachhaltigkeit und haben gemeinsam eine "Selbstverpflichtung zur Antidiskriminierung" vereinbart. Darüber hinaus hat das Bündnis die jährliche Festivalreihe "Claiming Common Spaces" ins Leben gerufen (s. S. 62) und 3 wichtige Weiterbildungsinstrumente im Bereich der freien darstellenden Künste initiiert: die Akademie für Performing Arts Producer, die Akademie für zeitgenössischen Theaterjournalismus und die Akademie Kunst und Begegnungen (s. S. 65).

Im Bündnis verknüpfen die einzelnen Produktionshäuser ihre Themen, Arbeitspraktiken und unterschiedlichen Ausrichtungen und begründen eine neue Form des Austausches und der institutionsübergreifenden Zusammenarbeit. Seit 2016 wird das Bündnis internationaler Produktionshäuser auf Beschluss des Deutschen Bundestages mit jährlich 4 Millionen Euro durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert. So konnte in den zurückliegenden Jahren die Vernetzung der 7 Produktionshäuser strukturell, inhaltlich und in der öffentlichen Praxis aufgebaut und bundesweit sichtbar gemacht werden. Das Bündnis versteht sich als Modellprojekt für "transformative Praktiken" der Kooperation und gilt auch international als Vorbild für vernetzte Kulturarbeit.

7

Verteilte Intelligenz Dirk Baecker

Irgendwann in den 1990er-Jahren hatte Frank Kirchner von der Universität Bremen die rettende Idee. Um das Robotermodell eines Skorpions zum Laufen zu bringen, sollte man nicht versuchen, ihn mit einem Gehirn auszustatten, das in der Lage ist, alle 8 Beine zu steuern, sondern jedes der 8 Beinchen sollte sein eigenes Gehirn bekommen. Alles Weitere wäre dann eine Frage evolutionärer Algorithmen, die es den 8 Beinen erlauben, sich untereinander zu koordinieren. Jedes der Beine macht einen Vorschlag, wo es langgehen soll, und alle anderen entscheiden mit, ob dem Vorschlag gefolgt werden soll oder nicht. Wenn man so will, agiert jedes der Beine mehr oder minder zufällig (Mutation bzw. Variation) und alle anderen Beinchen entscheiden gemäß ihrer Informationslage, ob es sich lohnt oder nicht, diesen Zufall aufzugreifen (Selektion). Wenn niemand widerspricht, hat sich der Vorschlag bewährt (Retention). Natürlich hängt das ganze Modell an der Frage, ob an und in den Beinchen die entsprechenden Informationen über Gelände, Nahrungsaufnahme, Feind und Beute erarbeitet werden können oder nicht. Und dann hat auch der Stachel noch seine eigenen Ideen.

Die 7 Produktionshäuser, deren Arbeit in dieser Broschüre vorgestellt wird, folgen je für sich einem ähnlichen Modell einer evolutionär verteilten Intelligenz. Ob sie 8 Beine oder mehr oder weniger haben, lasse ich einmal dahingestellt. Aber dass sie mit Künstler*innen, Künstlergruppen, Fördernden, einer Community von Projektmitarbeiter*innen, Techniker*innen, Intellektuellen und Wissenschaftler*innen, dem Publikum und der Kulturpolitik auf genau diese Art und Weise arbeiten, liegt auf der Hand. Ich lasse offen, wer dabei die Rolle der Beinchen hat und wer die Rolle des Stachels.

In der Organisationsforschung ist das Prinzip bekannt. Viele (nicht nur agile) Unternehmen arbeiten bereits so, ebenso strategische Abteilungen in Behörden, Kirchen, Universitäten und Armeen. Man denke nur an den Strategiewechsel zugunsten von "Teams of Teams", den General Stanley McChrystal für das amerikanische Militär aufgrund unangenehmer Erfahrungen in den Golfkriegen und in Afghanistan vollzogen hat. Man spricht von einer Netzwerkorganisation im Unterschied zum älteren Modell der Siloorganisation. Eine Netzwerkorganisation arbeitet nicht von oben nach unten, sondern von innen nach außen und von außen nach innen. Sie ist dauernd im Kontakt mit einer unruhigen, unzuverlässigen, störenden, aber eben auch unverzichtbaren und anregenden Umwelt. Sie wartet auf Vorschläge, Aufträge, Ideen, Vorgaben und Einschränkungen, die sie nicht etwa eins zu eins umsetzt - dann wäre sie rasch dem Untergang geweiht -, sondern nach ihren eigenen Ideen, nach einem internen Abstimmungsprozess interpretiert und verarbeitet. Man gestaltet, führt und steuert eine solche Organisation nicht, indem man heroisch einen eigenen Willen durchsetzt, sondern indem man den Abstimmunasprozess anreat und beaufsichtigt. der innerhalb der Organisation in der Auseinandersetzung mit Anregungen und Störungen außerhalb der Organisation stattfindet.

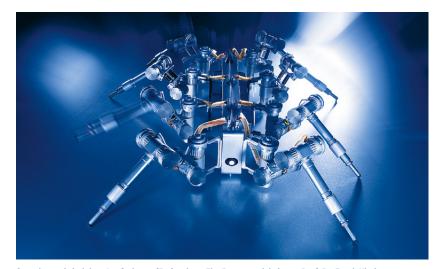
Oft hat man den Eindruck, dass man innen und außen nicht mehr klar unterscheiden kann. Und in der Tat ist es wichtig, Künstler*innen, Fördernde, die oben genannte Community und Kulturpolitiker*innen hineinzuholen und an dem einen oder anderen Entscheidungsprozess zu beteiligen. Und genauso wichtig ist es, die eigenen Mitarbeiter*innen hinauszuschicken und an

Produktionsprozessen der Freien Szene teilnehmen zu lassen. Aber selbst für dieses hochproduktive Durch- und Miteinander muss man wissen, ob man jeweils drinnen oder draußen ist. Denn die Entscheidung, ob man links oder rechts herum läuft, ist nach wie vor zu treffen. Es steht immer jenes eigene Profil auf dem Spiel, das man braucht, um überhaupt für Künstler*innen, Fördernde, das Publikum und die Kulturpolitik interessant zu sein.

Natürlich stimmt das Modell vom Skorpion nur zur Hälfte. Im Fall der Produktionshäuser gibt es keinen genetisch programmierten Organismus, der dem evolutionären Algorithmus der Abstimmung zwischen den Beinen einen Rahmen gibt. Dieser Rahmen muss jeden Tag neu geschaffen werden. Er ist das Produkt einer eigenen Intelligenz im Umgang mit der verteilten Intelligenz. Er ist selber eins der Beinchen, das sich mit allen anderen auseinandersetzt und dabei das Profil des Hauses im Blick behält. Anders als beim Skorpion sind die Beinchen überdies auch auf eigenen Wegen unterwegs. Sie müssen nicht mitspielen, können aber mitspielen. In der Netzwerktheorie sagt man, dass sich die verschiedenen Teilnehmer*innen nicht nur untereinander koordinieren, sondern dass sie auch dafür sorgen, füreinander attraktiv zu bleiben, ohne sich dabei aufzugeben. Wahrlich eine knifflige Sache.

In Coronazeiten durchschaut man, worauf dieses Prinzip der verteilten Intelligenz beruht. Es beruht auf Verletzlichkeit. Für die gesamte Menschheit gilt, dass Vulnerabilität Fakt ist ebenso wie Metapher. Die Produktionshäuser funktionieren nur, weil alle ihre Partner*innen sich als verletzlich begreifen. Sie stellen sich ihre Verletzlichkeit gegenseitig zur Verfügung. Warum? Weil nur das den immer mitlaufenden Austausch mit der gesellschaftlichen, menschlichen und natürlichen Umwelt sicherstellt. Man wird robust, indem man sich als verletzlich begreift. Keine Behauptung einer souveränen Vernunft, die die Dinge im Griff hat, kann darüber hinwegtäuschen. Über Recherche, Performance und eine zum Teil unerbittliche Selbstbeobachtung setzt man sich der eigenen Verletzlichkeit aus und liefert so das treffende Bild dieser Gesellschaft.

Dirk Baecker ist Professor für Soziologie an der Universität Witten/Herdecke.



Scorpion, achtbeiniger Laufroboter für Outdoor-Einsätze, entwickelt von Prof. Dr. Frank Kirchner, Leiter des Robotics Innovation Center des DFKI © Dieter Klein

a

Internationale Produktionshäuser: ein Zuhause für die freien darstellenden Künste

Annemarie Matzke

Eine ideale Form des Produzierens von Theater, Tanz und performativen Künsten würde mit einer künstlerischen Idee beginnen, von der aus die Organisation von Proben, Arbeitskontext, Raum und Aufführungen gedacht würden, bei einem Team, das sich gemeinsam entscheidet zusammenzuarbeiten, das sich dafür angemessen bezahlen kann; dazu würden Probenphasen gehören, die Zeit und Raum geben für die Entwicklung, möglicherweise verteilt über einen längeren Zeitraum. Einen Probenraum, der ausgestattet ist mit allem, was für die Arbeit an der Umsetzung der Ideen nötig ist. Dazu würde gehören, dass Probenzeiten von den Beteiligten selbst bestimmt werden können – auch in Rücksicht auf die Vereinbarkeit von Familie und Beruf. Idealerweise würden die letzten Tage, mindestens die letzte Woche vor der Premiere auf der Bühne geprobt, im Bühnenbild, das einfach mehrere Tage dort stehen kann. Dazu würde gehören, dass die Inszenierung dann oft gespielt wird, nicht nur an einem Ort, nicht nur überregional, sondern auch international. Im Idealfall ist ein solches Produzieren nicht nur auf ein Projekt beschränkt, sondern geprägt von langfristigen und verbindlichen Arbeitskontexten. Von einem solchen Ideal geht das Produzieren in Produktionshäusern der zeitgenössischen performativen Künste

aus. Auch wenn sie mit einer prekären, finanziellen Situation zu kämpfen haben, bieten sie den Künstler*innen der freien darstellenden Künste eine Heimat.

Sie unterscheiden sich damit von den Stadtund Staatstheatern und deren Struktur. die durch ein festes Ensemble und einen Repertoirebetrieb bestimmt sind, der darauf zielt, jeden Abend eine andere Produktion zeigen zu können. Hier wird zu Beginn der Spielzeit ein Spielplan entworfen, der mehrheitlich auf die Inszenierung dramatischer Texte zielt, für die wiederum Regisseur*innen eingeladen werden, mit denen Theaterleitung und Dramaturgie die Schauspieler*innen des Ensembles für die jeweilige Produktion besetzen. In diesen Arbeitsformen müssen sich die Probenzeiten mit dem Repertoirebetrieb arrangieren, so proben die Schauspieler*innen oft morgens eine Inszenierung und zeigen abends eine andere. Auch aufgrund des Repertoirebetriebs sind Bühnenproben selten und das Bühnenbild muss unter großem technischem und menschlichem Aufwand jeweils neu auf- und abgebaut werden.

In Deutschland wurden seit den 1990er-Jahren in verschiedenen Bundesländern und Städten Produktionshäuser gegründet, die in all ihrer regionalen Verschiedenheit ein anderes Produzieren als im Stadttheater ermöglichen, ein Produzieren, das dem eingangs beschriebenen Ideal sehr nahekommt. Dabei beschränken sich diese Orte nicht darauf, Inszenierungen zu produzieren, sondern sind selbst Forschungsstätten dafür, was performative Künste sein können. Ob Kampnagel in Hamburg, das FFT in Düsseldorf, das HAU in Berlin, der Mousonturm in Frankfurt am Main, HELLERAU in Dresden, mit einem Schwerpunkt auf Tanz das tanzhaus nrw oder auf interdisziplinäre Arbeit PACT Zollverein in Essen – all diese Häuser verstehen sich selbst als experimentelle Institutionen, die regional verortet und international vernetzt sind, Diskurse initiieren und einen internationalen Kontext für die Künste und ihre Politiken schaffen. Für die Künstler*innen bedeutet die Arbeit an und vor allem mit den Produktionshäusern, dass sie ihre Projektideen entwickeln können, ohne auf einen vorgegeben Produktionsrahmen Rücksicht nehmen zu müssen. Ein Rahmen für das jeweilige Projekt wird gemeinsam entworfen. Die Produktionshäuser sind hier Partner in der Produktion, die idealerweise die künstlerischen Ideen ermöglichen, so verguer oder schwierig zu realisieren sie auch sind. Gedacht wird vom künstlerischen Projekt her, nicht von der Notwendigkeit, jeden Abend zu spielen.

Die Produktionshäuser verweisen damit auch auf Veränderungen in den freien darstellenden Künsten. Anders als in der ersten Generation des freien Theaters, in der die Künstler*innen stärker als heute eigene Theaterhäuser gegründet haben, ermöglichen die Produktionshäuser eine Arbeitsteilung: sie sind bereits bei der Konzeptentwicklung und Antragstellung Partner, im besten Fall ermöglichen sie durch einen Koproduktionsbeitrag überhaupt das Projekt; sie bieten Probenräume, technische Unterstützung, ermöglichen durch Residenzen Recherchephasen, sind vor allem auch Aufführungsraum, arbeiten

daran, ein Publikum für die jeweilige Inszenierung durch Presse- und Öffentlichkeitsarbeit zu finden. All dies ist für freie Gruppen oder einzelne Künstler*innen auf professioneller Ebene nicht zu leisten.

Dieser Rahmen ist immer bereits international gedacht, nicht nur lokale Künstler*innen werden gezeigt, sondern ihre Arbeiten stehen immer auch in einem internationalen Kontext neben internationalen Koproduktionen und Gastspielen. Gerade weil die Produktionshäuser ihre Arbeit immer auch überregional und international denken, können sie den Künstler*innen Partner sein: sie ermöglichen es, die Arbeiten an verschiedenen Orten zu zeigen, sich ein Netzwerk aus Koproduzenten aufzubauen, sie generieren überregionale, ja internationale Sichtbarkeit. Diese Internationalität ist auch darin begründet, dass in anderen europäischen Ländern, wie z.B. den Benelux-Staaten und in Frankreich. Produktionshäuser die Regel sind. Anders als im dominanten deutschen Stadttheaterbetrieb ist man es dort gewohnt. Produktionen nie an einem einzigen Ort zu denken.

Eine solche Form des Produzierens hat aber auch eine andere politische Dimension für die freien darstellenden Künstler*innen. Ein Blick zurück in die Geschichte des freien Theaters zeigt, dass die Freiheit jener Darstellungsformen gerade darin liegt, immer wieder neu in Frage zu stellen, was performative Künste, Theater oder Tanz sein und wie sie entstehen können – auf sozialer wie ästhetischer Ebene. Das Produzieren von Theater wird selbst als kritische Praxis begriffen – in der Auseinandersetzung mit den eigenen Strukturen. Denn auch wenn die Formen und Arbeitskontexte in den freien darstellenden Künsten sehr verschieden sind: Was alle Künstler*innen und Produktionskontexte auszeichnet, ist eine Arbeit jenseits vorher festgelegter Strukturen. Eine solche

Arbeitsweise wird durch die Produktionshäuser nicht nur ermöglicht, sondern mitinitiiert und weiterentwickelt. Als modellhafte Orte arbeiten auch die Produktionshäuser in Kooperation mit den Künstler*innen an immer wieder neuen Formen des Produzierens, entwerfen neue Modelle der Zusammenarbeit: mit den Künstler*innen verschiedener Sparten, im Entwerfen neuer Formate und Kontexte, im Experimentieren mit dem Verhältnis zum Publikum, in der internationalen Vernetzung. Die Institution und ihre Praktiken werden von der Kunst ausgehend gedacht und verändern sich so auch immer mit den jeweiligen Projekten.

Für die Künstler*innen bedeutet ein solches Produzieren ienseits festgelegter Strukturen Autonomie. Dass diese Autonomie teuer erkauft ist, wird besonders in Krisenzeiten deutlich, wie es uns die Corona-Pandemie gegenwärtig zeigt - mit dem Aussetzen jeden kulturellen Lebens, mit der Absage von Festivals und Gastspielen, mit der Schließung von Theatern ohne konkreten Zeithorizont für die Wiedereröffnung. Diese negative Seite der Freiheit, die im Entwerfen der eigenen Produktionsstrukturen liegt, zeigt sich in den prekären Arbeitsbedingungen im freien Theater und in besonderer Weise in der Krise. Denn auch wenn die Künstler*innen über die Produktionsabläufe bestimmen können, ist die projektgebundene Arbeit in großem Maße unsicher. Auch wenn die Produktionshäuser eine langfristige Zusammenarbeit ermöglichen, funktioniert die künstlerische Arbeit über weite Teile in der zeitlichen Logik des Projekts, indem die Arbeitenden nur während der Projektzeit bezahlt werden. Sie kann als erstes abgesagt, weggespart werden. Mit der Schließung der Theater steht das Projekt in Frage. Es droht die Unsichtbarkeit. Gerade in dieser Situation bieten die Produktionshäuser für die freien Künstler*innen Orte, an denen sie weiter sichtbar bleiben können. Sie geben den Künstler*innen ein Versprechen auf eine Zukunft.

Angesichts der durch Covid-19 ausgelösten Krise ist also zu fragen, wie Institutionen der freien performativen Künste strukturiert sein sollten, um resilient zu sein? Welcher Form der Förderung bedarf es, um die prekären Künstler*innen absichern zu können? Wir können das Theater nicht nur in einer Stadt oder Region verortet denken. sondern auch international. All dies wird in Zukunft zu beantworten sein. Diverse Vorschläge geben momentan bereits die Produktionshäuser selbst, indem sie nicht nur neue Plattformen für die Künste eröffnen, eine internationale Perspektive einnehmen, die nun wichtiger ist denn je, sondern auch verstärkt die Interessen der freien Künstler*innen vertreten. Die Antwort auf die Krise kann nicht sein, dass wir unsere Ideale des Produzierens aufgeben, sondern dass wir daran arbeiten, langfristige Kooperationen und Sicherheitsnetze aufzubauen. Dass die Produktionshäuser hierbei wichtige Partner*innen für die freien Künstler*innen sind, zeigt sich daran, dass sie den Künstler*innen ein Zuhause geben - auch in unsicheren Zeiten.

Annemarie Matzke ist Professorin für Experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim und Mitglied des Performance-Kollektivs She She Pop.



Annemarie Matzke © Daniel Kunzfeld

Über Produktionshäuser 16



- ← Joana Tischkau, Playblack © Daniel Michael Shaw
- **↓** Gintersdorfer/Klaßen, Der Botschafter © Knut Klaßen



Starke Produktionshäuser stärken unsere Arbeit

Nicoleta Esinencu, Monika Gintersdorfer, She She Pop, Meg Stuart und Joana Tischkau über die Rolle der Produktionshäuser für ihre Kunst

Eva Behrendt

Der Zeitpunkt für unsere Gespräche ist außergewöhnlich. Seit Mitte März 2020 sind aufgrund der Covid-19-Pandemie sämtliche Theater und Produktionshäuser geschlossen, alle Vorstellungen wurden abgesagt. Die freien Künstler*innen, mit denen ich über ihre Beziehungen zu den Produktionshäusern sprechen will, arbeiten also von zu Hause aus in ihren digitalen Besprechungsräumen. Und es gibt viel zu verhandeln und neu zu organisieren, nicht zuletzt finanziell: Welche Veranstalter*innen zahlen auch für abgesagte Vorstellungen, welche dürfen das aufgrund der eigenen Fördersituation nicht und wollen lieber in die nächste Saison verschieben, in der man vielleicht schon anderweitig verplant ist? Was tun, wenn die eigene Truppe in verschiedenen Ländern lebt, wenn wegen Einreiseverboten Aufenthaltsgenehmigungen auslaufen? Reichen die eigenen Ressourcen aus, um Verluste zu kompensieren – und die der Mitarbeiter*innen dazu? Welche Rolle spielen die Produktionshäuser, mit denen die Künstler*innen und Gruppen verbunden sind?

Die Coronakrise macht noch mehr als sonst sichtbar, wie prekär freischaffende Künstler*innen und Kollektive oft leben und arbeiten. Dabei funktionieren etablierte Gruppen wie She She Pop, Gintersdorfer/ Klaßen, aber auch Meg Stuarts in Brüssel stationierte Compagnie Damaged Goods wie kleine Unternehmen, die für 10 bis 20 teils freie, teils festangestellte Mitarbeiter*innen verantwortlich sind. Einige erhalten von Stadt oder Land eine Art Basisförderung, die die laufenden Personal- und Betriebskosten deckt, aber noch keine künstlerische Produktion ermöglicht: Dafür müssen eigene Anträge gestellt werden, für jedes einzelne Proiekt oft bei 5 bis 6 Förderstellen. Gleichzeitig müssen Koproduzierende und Aufführungsmöglichkeiten gefunden werden. Tatsächlich Geld verdienen sie durch das Touren innerhalb eines Netzwerks, in dem auch das Bündnis der Internationalen Produktionshäuser eine wichtige Rolle spielt. Wenn diese Gastspiele ausfallen, wird die Lage schnell existenzbedrohlich.

Die Coronakrise zeigt aber auch, dass gerade Internationale Produktionshäuser versuchen, möglichst verantwortungsvoll und solidarisch mit der Situation umzugehen. "Das HAU beispielsweise hat uns die kurzfristig abgesagten Vorstellungen gleich unkompliziert erstattet", erzählt Fanni Halmburger vom Performancekollektiv She She Pop, das seit über 25 Jahren zusammenarbeitet. Ihre

17 Über Produktionshäuser 18



She She Pop, Kanon © Dorothea Tuch

Koproduktionspartner, darunter auch das FFT, seien bei allen Entscheidungen sehr transparent. Viele Strukturkämpfe der letzten Jahrzehnte, etwa für Honorar-Untergrenzen, hat She She Pop gemeinsam mit den Produktionshäusern geführt, außerdem das errungene Know-how durch ehrenamtliches kulturpolitisches Engagement an die Szene weitergegeben und immer wieder neu an die Politik herangetragen.

Eine gemeinsame Geschichte

Eine gemeinsame Geschichte entlang verschiedener Stationen steht meist hinter den engen Arbeitsbeziehungen, die die Künstler*innen mit den Produktionshäusern verbindet. Neugier, Offenheit und die Lust, sich über lange Zeiträume immer neu über Kunst und Leben auszutauschen, prägen sie. Monika Gintersdorfer, die ihre Regiekarriere am Stadttheater früh an den Nagel hängte und heute die beiden transnationalen Gruppen Gintersdorfer/Klaßen (seit 2005) und La Fleur (seit 2016) leitet, erzählt von ihrer ersten Begegnung mit Kathrin Tiedemann, damals bei Kampnagel Hamburg, seit 2004 künstlerische Leiterin des FFT Düsseldorf. Sie begeisterte sich für ihre Aktionen im Stadtraum zum Thema Flucht, Transport, Kampf um Ressourcen: "Kathrin ging es nie darum, die perfekte Aufführung zu kaufen. Sie hat immer das Potenzial gesehen und welch hohe Risiken wir eingehen." Vertrauensvorschüsse gab es auch von der damaligen Leiterin der Berliner Sophiensaele, Amelie Deuflhard, die gerade zu Kampnagel wechselte, und von der Dramaturgin Aenne Quiñones (heute HAU Hebbel am Ufer), die damals gemeinsam mit René Pollesch den Prater der Berliner Volksbühne kuratierte.

Noch weiter zurück liegt das Festival reich & berühmt an der Berliner Spielstätte Podewil, gegründet und geleitet von Carena Schlewitt (heute Dresden HELLERAU), Aenne Quiñones und Kathrin Tiedemann, das She She Pops frühe Show "Live!" Ende der 1990er-Jahre koproduzierte. "Das war eine bestimmte Generation von Frauen, die sich von Anfang an für unsere Kunst interessierte und sie bis heute unterstützt hat", sagt Fanni Halmburger.

Die moldawische Theatermacherin Nicoleta Esinencu betrieb einige Jahre selbst einen Indie-Spiel- und Veranstaltungsort in Chisinău, das "Teatru Spălătorie". Sie traf Aenne Quiñones 2012 bei einem Theaterfestival in Rumänien, es folgten zahlreiche weitere Begegnungen und Einladungen: "Das HAU ermächtigt mich, aus meiner osteuropäischen Perspektive auf Probleme zu blicken, etwa auf das schwierige Verhältnis von West- und Osteuropa. Mit dem HAU habe ich eine gleichberechtigte und ehrliche Beziehung, das schätze ich sehr." Aus der Partnerschaft mit dem HAU sind außerdem weitere Verbindungen entstanden, etwa mit dem FFT Düsseldorf oder HELLERAU, die ihre Arbeiten koproduzieren.

Die Choreografin Meg Stuart ist der HAU-Intendantin Annemie Vanackere seit Beginn ihrer Karriere 1991 in Belgien verbunden: "Sie hat sich für meine Arbeit von Anfang an eingesetzt und sie seither unermüdlich begleitet." Genau wie Bettina Masuch, die sie um die Jahrtausendwende an die Berliner Volksbühne holte und die heute das tanzhaus nrw in Düsseldorf leitet. Das Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt zeigte seit 1995 so gut wie alle ihrer frühen Stücke und koproduziert Meg Stuart bis heute. Auch mit PACT und Stefan Hilterhaus besteht eine nunmehr fünfzehnjährige Arbeitsbeziehung mit zahlreichen Koproduktionen und einem intensiven Austausch. "Auch hier geht es nicht darum, möglichst viele Tickets zu verkaufen, sondern eine gemeinsame Vision

von Theater zu entwickeln: Ein wirklich zeitgenössisches Theater reflektiert die Gegenwart durch seine Künstler*innen. Es verdaut gewissermaßen die Realität."

Repertoire

Viele Produktionshäuser koproduzieren regelmäßig Arbeiten der Künstler*innen, denen sie sich besonders verbunden fühlen. Doch die finanziellen Möglichkeiten der Häuser sind beschränkt, ihre Budgets überschaubar, insbesondere im Vergleich zu Ensemble- und Repertoiretheatern. Selbst die größten unter ihnen verfügen nicht über die Mittel, Produktionen voll finanzieren zu können. Was sie bieten können, sind Spielstättenbescheinigungen, dramaturgische Beratung, Koproduktionsbeiträge und Gastspielgagen, Technik und PR-Infrastruktur, manchmal Proberäume. Alle Bündnishäuser haben sich jedoch in den letzten Jahren stark dafür eingesetzt, auch Arbeiten aus den Repertoires ihrer Künstler*innen zu zeigen. In einem System, das bislang eher auf 3 Aufführungen pro Haus samt anschlie-Bendem Touren angelegt war, ist das ein immenser Fortschritt in Richtung künstlerischer Wertschätzung und Nachhaltigkeit.

Autonomie

Meg Stuart, Gintersdorfer/Klaßen und She She Pop wurden immer wieder eingeladen, auch an Stadttheatern zu arbeiten, teilweise im Zusammenhang mit speziellen Förderprogrammen der Kulturstiftung des Bundes. Der Fonds Doppelpass beispielsweise wollte gezielt Ensembletheater mit freien Gruppen in Kontakt bringen und Mischungsverhältnisse befeuern. Fanni Halmburger, die mit She She Pop sowohl am Schauspiel Stuttgart als auch an den Münchner Kammerspielen gearbeitet hat, meint, dass "wir, obwohl damals sowohl Klaus Dörr in Stuttgart als auch Matthias

Über Produktionshäuser 20

Lilienthal in München unsere Arbeitsweisen sehr gut kannten, an ganz vielen Punkten gemeinsam gescheitert sind. Angefangen von den Räumen, die wir in einem ganz anderen Tempo denken, bis hin zum Touren, was mit beteiligten Ensembleschauspielern irre kompliziert wird." Auch die Kollektivarbeit von 7 Regisseur*innen, die zugleich auf der Bühne stehen, sei letztlich nicht auf die arbeitsteiligen Stadttheater übertragbar, was man nicht zuletzt an den Verträgen merke: "Wir kommen regelmäßig an den Punkt, wo wir uns zu siebt die Regiegage teilen müssen. Für die Stadttheater scheint aber gar keine Alternative möglich zu sein, als das Kollektiv als eine Position und Person zu denken."

Gerade Residenzen, die die Produktionshäuser den Künstler*innen anbieten können. ermöglichen autonomes Arbeiten in relativ geschützten Räumen. Etwa der Choreografin und Gießen-Absolventin Joana Tischkau. die ihre Performances u.a. am HAU und am Frankfurter Mousonturm zeigt, wo sie ihr Erfolgsstück "PLAYBLACK" erarbeitete und im Sommer 2020 mit Anta Helena Recke, Elisabeth Hampe und Frieder Blume ihr neues Projekt "Deutsches Museum für Schwarze Unterhaltung und Black Music" entwickelt. Für jüngere Regisseurinnen wie sie sind Residenzen überaus geschätzte Möglichkeiten, sich – in unterschiedlichem Maße finanziert und unterstützt – ohne Druck Recherchen oder Proben zu widmen. Das Beste daran: "Die Arbeit ist ergebnisoffen."

"Mach, was du willst, es muss nicht fertig werden", schlug Annemie Vanackere auch Meg Stuart vor und stellte ihr 2013 für "Sketches/Notebook" das gesamte HAU3 zur Verfügung: "Am Stadttheater hing lange Zeit alles davon ab, dass bei der Premiere die Dinge fertig sind. Aber für mich ist der Prozess so wichtig wie das Ergebnis, und ich schätze die Einladung, etwas Unfertiges zu machen, wirklich sehr."

Vertrauen

Jede*r Künstler*in tickt anders, jedes Produktionshaus setzt andere Schwerpunkte, jedes einzelne Projekt hat seine eigenen, oft komplizierten Förderbedingungen. Deshalb ist es nicht leicht, die Beziehungen von Künstler*innen und Häusern auf einen Begriff zu bringen. Wenn es aber doch einer sein sollte, dann sicher dieser: Vertrauen. Vertrauen, das neugierige und begeisterte Kurator*innen kontinuierlich in Künstler*innen setzen – und umgekehrt. Vertrauen darauf, dass Häuser und Künstler*innen einander "auf Augenhöhe" begegnen, und nicht als "Chefs und Ausführende", wie Nicoleta Esinencu meint. "Dieses Vertrauen hat maßgeblich dazu beigetragen, dass es uns als Gruppe überhaupt gibt, dass wir diese Arbeit so kontinuierlich machen können", sagt Monika Gintersdorfer. Künstlerisches Arbeiten unter prekären Bedingungen braucht neben Vertrauen auch Verständnis für die Arbeits- und Lebensrealitäten der Künstler*innen und entsprechende strukturelle Solidarität innerhalb der Produktionshäuser. Dort sind oftmals Dramaturg*innen und Kurator*innen in langjährigen Arbeitsbeziehungen zu Kompliz*innen geworden, wie etwa Kampnagel-Dramaturgin Nadine Jessen und Monika Gintersdorfer. Und Fanni Halmburger meint: "Wir sind uns bewusst, wo wir herkommen; wir haben uns miteinander verändert und entwickelt. Wenn wir dennoch im aktuellen Fördersystem an Grenzen stoßen, kann die Lösung nur sein, dass wir alle gestärkt werden. Die Produktionshäuser müssen noch viel stärker und besser ausgestattet werden. Dann können sie auch künftig Stabilität gewährleisten."

Eva Behrendt ist freie Redakteurin der Zeitschrift Theater heute und schreibt Literatur- und Theaterkritiken u.a. für die taz, Die Zeit und den Merkur.





- ↑↑ Meg Stuart, Hunter © Iris Janke
- ↑ Nicoleta Esinencu, Die Abschaffung der Familie © Dorothea Tuch

Die Stadt neu denken

Eine Reise zu den 7 Häusern des Bündnisses

Falk Schreiber

Theater an Produktionshäusern ist mobil und vielseitig. Oft kann es herkömmlichen Genres wie Tanz, Schauspiel, Musiktheater oder Performance nicht mehr klar zugeordnet werden; und oft entsteht es zwar an einem bestimmten Haus, zieht dann aber weiter zum nächsten. Ein Stück wie Anta Helena Reckes "Die Kränkungen der Menschheit" ist dafür ein gutes Beispiel: Es wurde von der Regisseurin gemeinsam mit den Münchner Kammerspielen produziert, das Frankfurter Künstlerhaus Mousonturm, das Berliner HAU Hebbel am Ufer und Kampnagel in Hamburg waren als Koproduzierende beteiligt, schließlich wurde es zum Theatertreffen 2020 eingeladen. Ähnliche Konstellationen finden sich für zahlreiche Arbeiten der Freien Szene, etwa von She She Pop, Gob Squad, Rimini Protokoll, andcompany&Co. oder Gintersdorfer/Klaßen. Auch für junge künstlerische Positionen und den "Nachwuchs" gilt das, ebenso wie für internationale Produktionen etwa mit Lia Rodrigues und Toshiki Okada, Mette Ingvartsen und Eszter Salamon, Forced Entertainment, Nature Theater of Oklahoma oder Kornél Mundruczó und Nicoleta Esinencu. Solches Theater überschreitet Grenzen - ästhetische Grenzen, aber auch Grenzen zwischen den Institutionen, Grenzen im Publikum, Stadt- und Landesgrenzen.

Die Produktionshäuser sind nicht nur zentrale Produzenten und Koproduzenten dieser Arbeiten, sondern für deren Autor*innen und Künstler*innen auch langfristige Partner*innen, sowohl inhaltlich als auch organisatorisch. Die 7 größten von ihnen in Deutschland haben sich 2015 zum Bündnis internationaler Produktionshäuser zusammengeschlossen, dem neben Mousonturm, HAU und Kampnagel auch HELLERAU -Europäisches Zentrum der Künste in Dresden, PACT Zollverein in Essen, das FFT (Forum Freies Theater) und das tanzhaus nrw in Düsseldorf angehören. Dies sind 7 Häuser mit 7 spezifischen Entstehungsgeschichten, unterschiedlichen Programmen, Praktiken und Ästhetiken: "Das Ziel des Bündnisses ist nicht, dass wir alle gleich werden!", betont Amelie Deuflhard, Intendantin auf Kampnagel. Doch die Häuser arbeiten eng zusammen, auch mit dem Ziel, der freien Tanz-, Theater- und Performance-Szene vor Ort, deutschlandweit und international professionelle Arbeitsmöglichkeiten, mehr Sichtbarkeit und Selbstbewusstsein zu verschaffen und sie stärker miteinander zu vernetzen.

Dabei beschränken sich die Aktivitäten im Bündnis durchaus nicht auf gemeinsame Produktionen und Koproduktionen. Zentral ist der häuserübergreifende Erfahrungsaustausch, bei dem sich Mitarbeiter*innen aller Abteilungen überregional miteinander vernetzen und gemeinsame Ideen weiterspinnen. Auch freie Künstler*innen, andere Produktionsbeteiligte, ja sogar lokale

Besucher*innen und Communities sind beteiligt. So ist etwa ein von Fachleuten entwickeltes und vom Bündnis ausgerichtetes Akademieprogramm ein wichtiger Aspekt der Zusammenarbeit. Dabei werden jeweils ein Jahr lang Angebote zur Weiterbildung und weiteren Professionalisierung in verschiedenen Feldern gemacht: so in den Akademien für Performing Arts Producer und für zeitgenössischen Theaterjournalismus oder demnächst auch in einer Akademie für Kunst und Begegnungen, die sich Praktiken von Vermittlung und solidarischer Zusammenarbeit widmet.

Gemeinsam werden im Bündnis Themenfelder definiert und Projekte entwickelt, die künstlerisch mit aktuellen politischen und gesellschaftlichen Herausforderungen umgehen und "transformative Praktiken" entwickeln: etwa zum Thema "Politiken des Körpers" die von Daniel Chelminiak gegründete "Queer B-Cademy" auf Kampnagel, die Mette-Ingvartsen-Werkschau "The Artificial Nature Series" 2017 im HAU oder der Thinktank "Körper 2.0" im tanzhaus nrw. Zahlreiche Projekte und Programmreihen wurden auch im Stadtraum entwickelt, unter dem Motto "Raumordnungen, Zwischenräume, Entgrenzungen". Dazu gehören die "McDonald's Radio University" von Akira Takayama in Frankfurt, die "Superspaces" in Hamburg oder "Solid Skills" in Essen - oder in HELLERAU "89/19 vorher, nachher" zu dem Thema "Demokratie im Stresstest". Das geht weit über das herkömmliche Produzieren und Präsentieren hinaus: Denn hier werden auf künstlerische Weise Laborsituationen geschaffen, in denen sich Künstler*innen wie Zuschauer*innen langfristig auf neue Kontexte, Begegnungen und alternative Szenarien des Zusammenlebens einlassen, miteinander forschen und experimentieren und dabei ganz neue Netzwerke spinnen. "Wir sind Welt-Stadt-Labore", bringt das Mousonturm-Intendant Matthias Pees auf den Punkt.



PACT Zollverein © Dirk Rose

Essen-Katernberg ist ein armer Stadtteil, um riesige Industrieanlagen herumgebaut. Allerdings: Hier befindet sich mit dem UNESCO-Welterbe Zeche Zollverein der bedeutendste touristische Anziehungspunkt der Region. Neben Museen und Hochschulen residiert auf dem ehemaligen Zechengelände seit 2002 das "Performing Arts Choreographisches Zentrum NRW Tanzlandschaft Ruhr", kurz PACT Zollverein. Die weißen Kacheln an den Wänden zeugen von der ehemaligen Funktion des Gebäudes, das als Waschkaue für bis zu 3.000 Bergleute diente. Heute wird versucht, in diesen markanten Räumen Kunst, Technologie und Wissenschaft unter einem Dach zu vereinen: ein Ort des Lernens und Forschens.

Insbesondere in der Wertschätzung des Prozesshaften und des Experimentellen, im Entstehen von Kunst liegt für Gründungsintendant Stefan Hilterhaus der Kompass für das Programm des Hauses. Es umfasst Tanz, Performance, Symposien und Konzerte, mit jährlich über 100 internationalen Resident*innen, langfristigen Allianzen mit Künstler*innen, transdisziplinären Formaten mit zahlreichen Institutionen und Initiativen sowie einer Vernetzung in den Stadtraum hinein. So gibt es seit 2016 einen Begegnungsraum namens "WerkStadt", der mitten in Katernberg als Satellit und offener Projektraum arbeitet. Stadt neu denken: Das ist ein fortlaufendes Hinterfragen der

städtischen Realität, der ständige Dialog zwischen Wissenschaftler*innen, lokalen Initiativen und Kunst.

Das ist keine Essener Besonderheit, sondern schlägt durch auf alle Häuser. "Im Grunde ist das Bündnis aufgebaut wie ein Forschungsverbund", so Hilterhaus. Das erklärt, weswegen der Zusammenschluss explizit eine bundesweite Initiative ist und dennoch lokal arbeitet: Die Häuser bleiben eingebunden in ihr jeweiliges Umfeld. "Man kann Berlin-Kreuzberg, wo das HAU angesiedelt ist, oder das Frankfurter Ostend mit dem Mousonturm nicht mit Katernberg vergleichen", sagt Hilterhaus. "Aber die Praxen, wie man mit Situationen umgeht, sind übertragbar – und wir lernen kontinuierlich voneinander."

Vielleicht hat ein junges Haus wie PACT die besten Voraussetzungen, um so frei und ergebnisoffen wie möglich zu agieren. Ältere, etabliertere Häuser stehen vor anderen Herausforderungen: Kampnagel etwa mit seinen großen Hallen, 6 Bühnen und über 1.800 Sitzplätzen, die es immer wieder zu füllen gilt – die dem Haus aber auch viele experimentelle Formate erlauben, ein temporäres Hostel für geflüchtete Besucher*innen zum Beispiel oder ein aufblasbares türkisches Dampfbad für queermigrantische Körperkultur. Das HAU wiederum erfüllt eine zentrale Funktion als Ankerpunkt für die große Freie Szene in Berlin. Oder das tanzhaus nrw in Düsseldorf, das bereits seit 40 Jahren existiert und seinen Auftrag schon im Namen trägt: Als Ort für den zeitgenössischen Tanz verfolgt es einen bundesweit einzigartigen Ansatz, der das Bühnenprogramm und die künstlerische Produktion mit einem umfangreichen und diversen Angebot der kulturellen Bildung verbindet. "Das ist bei uns anders als bei den übrigen Produktionshäusern, die spartenübergreifend arbeiten", erklärt Intendantin Bettina Masuch. "Wir beschäftigen uns mit dem Genre, das

den menschlichen Körper zum Ausgangspunkt nimmt."



tanzhaus nrw © Katja Illner

Wobei am tanzhaus nrw eine Offenheit für den Genrebruch spürbar ist: zum Beispiel. wenn herkömmliche Vorstellungen von Tanz weitergedacht werden und vom Körper aus mit Robotik und KI in die virtuelle Realität, etwa mit Doris Uhlich, aufgebrochen wird, oder wenn für den Tanz eher ungewöhnliche Körperbilder – real bodies – jenseits von "fit, jung und schön", wie mit Kreationen von Jan Martens oder zuletzt Claire Cunningham sichtbar werden. Unter demselben Dach finden auch Street Jazz oder urbaner Tanz statt, für Amateur*innen jedes Alters. Zum speziellen Profil des Tanzhauses zählen einerseits die Produktionen und Aufführungen regionaler und internationaler Tanzschaffender und andererseits die Kurse, Workshops und das professionelle Tanztraining für alle Generationen. Verschiedenste Zugänge zum Tanz schafft auch das Junge Tanzhaus, das unter anderem eng mit 10 Düsseldorfer Schulen zusammenarbeitet, aber auch Produktionen für ein junges Publikum etwa mit Choreograf*innen wie Alfredo Zinola auf den Weg bringt oder Raum für eine Jugendkompanie am Haus schafft.

In Düsseldorf existiert seit 1999 auch das Forum Freies Theater, kurz FFT, ein weiteres Mitglied im Bündnis. Konkurrenz im eigentlichen Sinne ist das nicht: "Wir verstehen uns als künstlerische Kompliz*innen", sagt Masuch. Und FFT-Intendantin Kathrin Tiedemann bestätigt: "Wir ergänzen uns und kooperieren, zum Beispiel beim Angebot für junges Publikum und jugendliche Akteur*innen." Weitere Perspektiven der Kooperation eröffnen sich mit dem Umzug des FFT ins Düsseldorfer Bahnhofsviertel im kommenden Jahr. Dann werden die beiden Häuser auch räumlich Nachbarn sein. Tiedemann, die das FFT seit 2004 leitet, argumentiert konkret auf die Stadt bezogen: Ihr Theater begreift sich explizit als Teil der urbanen Öffentlichkeit, beansprucht den öffentlichen Raum als common space und denkt auch den digitalen Raum als Erweiterung in seinen künstlerischen Kooperationen mit. Das zeigt sich zum Beispiel in der langjährigen Zusammenarbeit mit dem Theater-Gaming-Kollektiv machina eX, das immer wieder in Düsseldorf mit Expert*innen und Kolleg*innen zusammenkommt, um neue Hard- und Software-Hacks zu entwickeln.



FFT Kammerspiele © Clara Marx-Zakowski

"Das FFT wird", fasst Tiedemann zusammen, "mit Kunst und Aktivismus identifiziert, mit aktuellen, politischen Themen, experimentellen Formaten, Inszenierungen im öffentlichen Raum, diskursiven Reihen." So wurde in Zusammenarbeit mit dem Politikwissenschaftler Oliver Marchart und Alexander Karschnia von andcompany&Co. die Reihe "Future Politics" entwickelt, in der internationale Aktivist*innen, Theoretiker*innen und Künstler*innen über Strategien der Re-Demokratisierung angesichts des weltweit erstarkenden Rechtspopulismus diskutieren. Aber auch postkoloniale Perspektiven ziehen sich mit Regisseur*innen wie Laila Soliman, Claudia Bosse, Monika Gintersdorfer und Lukas Matthaei als roter Faden durch den Spielplan des FFT.



HAU Hebbel am Ufer (HAU2) © Jürgen Fehrmann

HAU-Intendantin Annemie Vanackere ist von ihrer früheren Arbeit als künstlerische Ko-Direktorin eines großen Mehrspartenhauses inklusive internationaler Festivals in den Niederlanden gewohnt, zu kooperieren. So kam auch der Vorschlag, das Bündnis internationaler Produktionshäuser überhaupt ein "Bündnis" zu nennen, von ihr: "Man gewinnt mehr, wenn man zusammenarbeitet, als wenn man sich die ganze Zeit als Konkurrent*innen sieht." Kooperation sei ohnehin sehr wichtig, so Vanackere: "Wir machen unser Programm ja nicht im luftleeren Raum, sondern gestalten es im Austausch mit den Künstler*innen und Partner*innen in der Stadt, für Zuschauer*innen, die durchaus kenntnisreich und kritisch sind. Hier in Berlin, wo wir viel internationales, auch künstlerisch-professionelles Publikum haben, sitzen immer auch Expert*innen im Saal – das ist schon etwas Besonderes und fordert uns immer wieder neu heraus. Ein großes Glück!"

2003 entstand das HAU Hebbel am Ufer aus der Fusion des 1988 gegründeten und von Anfang an international ausgerichteten Hebbel-Theaters, des Theaters am Halleschen Ufer - das in den 1970er Jahren Peter Steins Schaubühne beherbergte und später Berliner freie Choreograf*innen präsentierte - und dem Theater am Ufer im heutigen HAU3. Seit Vanackere Intendantin ist. nimmt das HAU verstärkt auch Wiederaufnahmen ins Programm und hat damit eine Art Repertoire der zeitgenössischen Künste etabliert, zum Beispiel von Gob Squad, She She Pop, Rimini Protokoll oder Meg Stuart: "Den Künstler*innen ermöglicht das ein breiteres Publikum und nicht zuletzt eine bessere wirtschaftliche Grundlage, die wiederum der Entwicklung neuer Arbeiten zugutekommt." In Schwerpunkten und interdisziplinären Festivals werden darüber hinaus Themen wie Feminismus und Intersektionalität, gesellschaftliche Machtstrukturen, deutsch-deutsche Geschichte und Ost-West-Beziehungen mit internationalen künstlerischen Positionen vertieft und verdichtet. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf der Zusammenarbeit mit Künstler*innen aus Ost- und Mitteleuropa.

Auch wenn sich die Häuser in der praktischen Umsetzung unterscheiden mögen, ist inhaltlich doch eine Verwandtschaft spürbar, eine klare, weltoffene politische Positionierung. An der Entstehung der "Erklärung der Vielen" 2018 waren die Produktionshäuser vielerorts federführend beteiligt. 2020 ist das Bündnis außerdem eine "Selbstverpflichtung zur Antidiskriminierung" eingegangen. Womit man sich auch Feinde macht: HELLERAU steht in Dresden regelmäßig unter Beschuss der AfD. Und Amelie Deuflhard wurde von den Rechten sogar angezeigt, wegen der von

Migrant*innen bespielten Bühne "Ecofavela Lampedusa Nord" auf Kampnagel, für die angeblich Kulturmittel zweckentfremdet worden seien.



Kampnagel © Antonia Zennaro

Kampnagel ist traditionell ein politisches Haus, dem ziviler Ungehorsam und Pluralität quasi historisch eingeschrieben sind: 1865 zunächst als Eisenwerk gegründet, wurde das Fabrikgelände nördlich des Hamburger Stadtzentrums seit seiner Entstehung vielfach umgenutzt. Nach der Stilllegung als industrielle Produktionsstätte kurzzeitig vom Schauspielhaus bespielt, entdeckte 1982 auch die freie Theaterszene den Ort mit dem Festival "Besetzungsproben" für sich und besetzte ihn in der Folge auch tatsächlich – bis sie bleiben durfte. Dass der Arbeitsschwerpunkt auf Kampnagel weiterhin auf der Tanz- und Performanceszene liegt, nicht selten an den Schnittstellen zu Musik und visuellen Künsten, widerspricht dabei keinesfalls der politischen Agenda – im Gegenteil. Im Zentrum der künstlerischen Themenschwerpunkte, Festivals und Diskursformate stehen machtkritische Perspektiven auf Gesellschaft, Kultur und Politik. Dabei geht es um europäische Kolonialgeschichte ebenso wie um heutige europäische Migrationspolitik; um institutionellen Rassismus ebenso wie um queere Heterotopien, Feminismus. Access von Künstler*innen mit

Behinderung, Generationendialog oder den Klimawandel. Und der wird seinerseits wieder in engem Zusammenhang mit dem globalen Rechtsruck betrachtet.

Aber nicht nur in Hamburg und Dresden liegen Rechtspopulist*innen und Produktionshäuser immer wieder über Kreuz: Für den hessischen Landtag etwa musste der Frankfurter Mousonturm auf Anfrage der AfD seine Finanzierungsquellen offenlegen, Jahr für Jahr und auf Heller und Pfennig. Was auch am aktuellen Programm liegen mag, das ähnlich wie die anderen Häuser zeitkritische Themen und politische wie soziale, oft postkoloniale und antidiskriminatorische Fragestellungen behandelt, unter sprechenden Überschriften wie "Displacements", "im*possible bodies" oder "Unfuck my Future".



Künstlerhaus Mousonturm © Jörg Baumann

Frankfurt sei eine besondere Stadt, sagt Matthias Pees, der den Mousonturm seit 2013 leitet: Banken-, Messe-, Handels- und Hochhausstadt, immer schon Zentrum von Migration und Transit, aber auch eine Metropole der künstlerischen und intellektuellen Avantgarde, die Stadt von Horkheimer und Adorno, von Heiner Goebbels und Hans-Thies Lehmann, William Forsythe und dem Ensemble Modern. Das Künstlerhaus im achtstöckigen Mousonturm, dem einstigen Verwaltungsgebäude einer Seifen-

fabrik und ersten Hochhaus der Stadt, wurde 1988 gegründet, zunächst als Haus vor allem der lokalen Freien Szene und der Tanzcompagnie S.O.A.P., seit der Jahrtausendwende (und nach dem Ende des Theaters am Turm) auch als internationales Produktionshaus. Im Kontext der Avantgardetradition von Stadt und Region trifft Pees auf ein aufgeschlossenes Publikum: "Das hat hier einfach eine stärkere Grundverwurzelung in der zeitgenössischen Kunst."

Eine Frucht dieser kooperativen Verwurzelung in der Avantgarde ist das Frankfurt LAB. "Raum und Zeit für zeitgenössische Produktion" und ergebnisoffene künstlerische Prozesse bieten dort 5 Partnerinstitutionen für Gruppen und Resident*innen an. Für den Mousonturm ist das LAB damit eine zweite Proben- und Spielstätte. Aber Pees hat auch ein bürgerlicheres Publikum als potentielle Interessent*innen für sein Programm im Blick, für das der Mousonturm nicht nur mit der Freien Szene und den Leuchttürmen der Avantgarde kooperiert, sondern etwa auch mit der Alten Oper, dem Archäologischen Museum, dem Schauspiel Frankfurt oder dem Hessischen Staatsballett in Darmstadt und Wiesbaden. Derartige "Öffnungsstrategien" verfolgen letztlich alle Produktionshäuser: Auf Kampnagel zum Beispiel gehen die Kooperationen vom Kunstverein bis zu den Deichtorhallen, vom Gängeviertel bis zur Elbphilharmonie.

In allen Produktionshäusern gleichermaßen wichtig ist die kontinuierliche Zusammenarbeit mit assoziierten Künstler*innen. Die kommen zum einen aus den lokalen Szenen vor Ort, zum anderen aus internationalen Kontexten. Dem Mousonturm seit vielen Jahren assoziiert sind Jetse Batelaan, Eisa Jocson, Dieudonné Niangouna, Mats Staub und Akira Takayama, der ortsgebundene Aktionen entwickelt, die "McDonald's Radio University" etwa. Auch PACT blickt auf eine langjährige Zusammenarbeit mit

Künstler*innen und Kompanien wie Meg Stuart / Damaged Goods, Forced Entertainment oder dem Cullberg Ballett zurück. Am HAU wiederum sind das neben den bereits genannten Beispielen auch andcompany&Co., Jefta van Dinther, Oliver Zahn, Kat Válastur, Nicoleta Esinencu und Ligia Lewis. Letztere gehörte, neben Choy Ka Fai und Claire Cunningham, auch zu den "Factory Artists 2018/19" am tanzhaus nrw.

Wie funktionieren solche explizit für Berlin entstandenen Arbeiten aber an anderen Orten, in Frankfurt, Dresden oder in Essen? Dies sind Fragen, die in der Kooperation innerhalb des Bündnisses virulent werden. "Über den bloßen Austausch von Projekten hinaus hat sich eine Übertragung von Arbeitspraxen zwischen den Häusern entwickelt", meint dazu Matthias Pees. "Wir bauen gegenseitig auf den Erfahrungen der anderen auf, und das professionalisiert die Arbeit in den Produktionshäusern und in der Freien Szene überhaupt. Weil wir angefangen haben, unsere Praxen zu vergleichen, diskutieren wir auch, warum sie manchmal unterschiedlich sind und auch bleiben müssen. Welche Spezifika wir haben und welche Gemeinsamkeiten, wohin wir jeweils wollen und woher wir kommen."

HELLERAU hat von allen internationalen Produktionshäusern die älteste Geschichte: 1911 wurde das Festspielhaus als "Bildungsanstalt für Rhythmik" nach den Entwürfen Heinrich Tessenows, unter Mitwirkung von Émile Jagues-Dalcroze und mit der revolutionär modernen Bühnenkonzeption von Adolphe Appia in die lebensreformerische Gartenstadt Hellerau gebaut. Die Künste, Ausbildung und Wirtschaft sollten hier verbunden werden. Später nutzten Polizei, Waffen-SS und Rote Armee das Festspielhaus, erst nach der Wende wurde es wieder zum Kulturzentrum. Spätestens seit 2004 ist HELLERAU als Europäisches Zentrum der Künste auch ein internationales Produktionshaus, das

seit 2018 von Carena Schlewitt geleitet wird. Anders als die übrigen Häuser ist es kein urbaner Kunstort: Zwar liegt das Festspielhaus am Rand von Dresden und ist gut an die Innenstadt angebunden, doch beginnt auch die Dresdner Heide gleich in direkter Nachbarschaft.



HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste © Stephan Floss

Für Schlewitt ist diese Abgeschiedenheit nicht von Nachteil: "Man trifft sich hier auf dem Gelände, kommt bewusster hierher." Auch Residenzkünstler*innen loben die für HELLERAU typische Atmosphäre zwischen Konzentration und community place. Thematisch schlägt sich die periphere Lage in dem Sinne nieder, dass Schlewitt auch Felder wie die Stadt-Land-Beziehung, Nachhaltigkeit, ökologische Entwicklung und Klimawandel in den Fokus nimmt. Ansonsten schärft HELLERAU in seinem Programm den Blick nach Osteuropa. indem es neue Arbeitsbeziehungen mit den unabhängigen Künstler*innen-Szenen in Polen, Tschechien, Russland und Ungarn entwickelt. 30 Jahre nach dem Mauerfall ist hier die Geschichte der Gesellschaftstransformation Ost-West noch präsent. HELLERAU greift das Thema bewusst auf, setzt auf neue Perspektiven, auf den Austausch mit der noch jungen regionalen Freien Szene und mit vielen Partner*innen in der Stadt. Ein weiteres Alleinstellungsmerkmal ist das Erbe des Zentrums

für zeitgenössische Musik, das ins
21. Jahrhundert mit all seinen musikalischen
Strömungen, interdisziplinären Praxen
und digitalen Formaten fortgeführt wird.
In einer Stadt wie Dresden, die mehr
als andere Kommunen ihre Rolle zwischen
Barock und Moderne sucht, haben Erbe
und Tradition ohnehin viel Gewicht.
Mit den zeitgenössischen Künsten befragt
HELLERAU dieses Erbe, diese Tradition
und damit auch den eigenen Standort.

Während der Besuche der einzelnen Häuser und in den Gesprächen mit ihren Intendant*innen schält sich peu à peu ein Muster heraus, nach dem das Bündnis internationaler Produktionshäuser funktioniert: Jedes Haus ist eng mit seiner Stadt und seinem Umfeld verwoben, jedes Haus denkt seine Stadt neu. Die Kontexte sind natürlich unterschiedlich. Aber die Erfahrungen. die in ihnen gesammelt werden und mit deren Hilfe sie sich vielleicht auch künstlerisch transformieren lassen, sind vergleichbar. In diesem Sinne bildet das Bündnis eine Art Einheit in der Unterschiedlichkeit ab. So wie die Städte sich strukturell und individuell unterscheiden, liegt ihnen allen aber doch ein Prinzip oder Konstrukt "Stadt" zugrunde, das hier zum künstlerischen Forschungsgegenstand wird. Dabei liegt das berühmte Einfache, was sonst so schwer zu machen und durchzuhalten ist, vor allem in der regelmäßigen Kommunikation miteinander: "Ich empfinde die Zusammenarbeit im Bündnis als so anregend, weil wir uns wirklich die Zeit nehmen für einen tieferen und kontinuierlichen Austausch zu bestimmten Themen und Vorgehensweisen", sagt die **Dresdner Intendantin Schlewitt.**

Falk Schreiber lebt in Hamburg, ist Mitglied diverser Fachjurys und schreibt regelmäßig über darstellende und bildende Kunst, unter anderem für Theater heute, nachtkritik.de, Tanz, Hamburger Abendblatt und die taz.

Die Bündnishäuser realisieren gemeinsam über ihre bereits etablierten Programme und Praktiken hinaus besondere und teilweise mehrjährige künstlerische Vorhaben an ihren jeweiligen Standorten. Diese künstlerischen Produktionen befassen sich unter verschiedenen Themenschwerpunkten mit dem ökonomischen, sozialen, kulturellen und ökologischen Wandel der Städte und der Welt im 21. Jahrhundert, erforschen spielerisch die Zukunft von Gesellschaft, Theater, Tanz und Kunst und erproben beispielhaft Szenarien des Zusammenlebens. Darüber hinaus verbinden die Häuser ihre Kompetenzen bei der Weiterentwicklung avancierter Produktionsweisen im Bereich der performativen Kunst sowie ihre weitreichenden lokalen und internationalen Netzwerke enger als bisher miteinander. Bewährte Praktiken wie z.B. die Ermöglichung von Künstlerresidenzen, Auftragsarbeiten, Koproduktionen und ortsspezifischen Projektentwicklungen sowie die Stärkung, Vermittlung und überregionale wie internationale Sichtbarmachung künstlerischer Positionen und lokaler Kontexte werden in diesem dezentralen Modell von Zusammenarbeit zukunftsweisend weiterentwickelt und erweitert.

Im Folgenden stellen die Bündnishäuser jeweils 2 Einzelproduktionen, Aufführungen beziehungsweise Residenzprogramme vor, die exemplarisch für die jeweils spezifische Verwendung der Bündnismittel stehen.

FFT Düsseldorf 釈迦ケ池 (Shakagaike) — Der Buddha-Teich



Jun Tsutsui, 釈迦ヶ池 (Shakagaike) – Der Buddha-Teich © Christian Herrmann

Im Rahmen der Reihe "Nippon Performance Nights" zeigt das FFT seit 2013 regelmäßig aktuelle Arbeiten aus Japan und von in Europa lebenden Japaner*innen. Jun Tsutsui, Autor, Regisseur und Leiter der Gruppe Dracom aus Osaka, erarbeitete auf Einladung des FFT mit einer deutschen und einer japanischen Schauspielerin die mehrsprachige Inszenierung "釈迦ケ池

(Shakagaike) – Der Buddha-Teich". Die deutsch-japanische Koproduktion wurde in Osaka und Düsseldorf entwickelt und 2019 in Düsseldorf und Kyoto aufgeführt. Hier spricht Jun Tsutsui darüber, wie er einen diplomatischen Vorfall zum Ausgangspunkt für seine Untersuchung kultureller Unterschiede nahm.

Der Titel meines Stückes ist der Name eines Gewässers in der Stadt Suita in der Präfektur Osaka. 1880 ereignete sich dort der "Shakagaike-Jagdvorfall". Zu jener Zeit besuchte der 17-jährige Prinz Heinrich von Preußen Japan. Am Buddha-Teich, wo die Jagd verboten war, ging er inkognito auf Enteniagd. Bei diesem Regelverstoß wurde er erwischt und von Leuten aus Suita, die sich seiner kaiserlichen Abstammung nicht bewusst waren, verprügelt. Daraus entwickelte sich ein diplomatischer Konflikt zwischen Deutschland und Japan, der schließlich von der japanischen Regierung mit einer einseitigen Entschuldigung beigelegt wurde.

Japaner entschuldigen sich immer, auch wenn sie nichts getan haben. Deutsche hingegen sind nicht ohne weiteres bereit, sich zu entschuldigen. Von dieser Beobachtung ausgehend habe ich dem FFT diesen Stoff vorgeschlagen, als ich mich 2018 für Recherchen in Düsseldorf aufhielt. Der "Shakagaike-Vorfall" hat sich zwar im Jahre 1880 ereignet, aber trotzdem sind Missverständnisse in der Kommunikation auch für uns eine wichtige Frage. Auf der einen Seite wird durch das Internet und hochentwickelte Übersetzungstools der Zugang zu fremden Sprachen und Kulturen auf der ganzen Welt einfacher. Auf der anderen Seite ist die zwischenmenschliche Kommunikation komplizierter geworden.

Das liegt nach meiner Auffassung insbesondere an den sozialen Netzwerken. Sie sind leicht zu bedienende Werkzeuge, aber gerade deshalb werden bei Meinungsunterschieden oder Konflikten Gedanken zu schnell in Worte gefasst und anderen regelrecht entgegengeschleudert. Man klickt auf "senden", ohne abzuwägen, wie sich die eigene Stimme verbreitet und welchen Einfluss sie hat.

Die Protagonistinnen und dementsprechend auch die beiden Schauspielerinnen meines Stückes sind eine Deutsche und eine Japanerin. Obwohl beide ausschließlich ihre Muttersprachen sprechen, versuchen sie miteinander zu kommunizieren. Darum werden Übertitel angezeigt und zwar als Bühnen-Objekte, sodass sie nicht nur für die Zuschauer*innen, sondern auch für die Schauspielerinnen eine wichtige Rolle erfüllen.

Für gewöhnlich haben Übertitel die Funktion, den Inhalt für das Publikum, das der Sprache auf der Bühne nicht mächtig ist, verständlich zu machen. Wir verflechten diese Funktion und die Frage "Was bedeuten Übertitel für die Schauspielerinnen?" mit dem Stück selbst. Wenn Übertitel vorhanden sind, hat man zwar das Gefühl, dass man sein Gegenüber verstanden hätte, aber ob das wirklich der Fall ist, bleibt unklar. Ich setze mich mittels der "Übertitel" mit ienem Zustand auseinander, in dem es lediglich den Anschein hat, dass man sich gegenseitig versteht. Zwischendurch gibt es Passagen, die bewusst nicht übertitelt werden. Dadurch entsteht bei Personen, die nur eine der beiden Sprachen beherrschen, eine Irritation, Momente des "Nicht-Verstehens", die mir besonders wichtig sind.

Es kam zum "Shakagaike-Vorfall", weil sich die beteiligten Menschen nicht verständigen konnten. Ich wünsche mir, dass diejenigen im Publikum, die jeweils nur eine der beiden Sprachen beherrschen, die Ungeduld der Beteiligten zur damaligen Zeit nachempfinden können, welche aus der Unmöglichkeit des gegenseitigen Verständnisses resultierte.

Jun Tsutsui

Dieser Text basiert auf einem Interview mit Jun Tsutsui über sein Projekt aus dem *Doitsu Newsdigest*, Nr. 1105, www.newsdigest.de Übersetzung: Elshanni Müller

Kurator*innen: Akiko Okamoto, Kathrin Tiedemann

FFT Düsseldorf Stadt als Fabrik

Recherche- und Veranstaltungsreihe

Unter der Überschrift "Stadt als Fabrik" untersuchen wir in einer mehrjährigen, interdisziplinären Studie die Dynamiken aktueller Stadtentwicklungsprozesse: Ausgangspunkt war der künftige Standort des FFT – die ehemalige Hauptpost am Düsseldorfer Hauptbahnhof. Anfang 2021 werden wir dort u.a. mit der Düsseldorfer Zentralbibliothek und dem Theatermuseum einziehen. Durch die sich daraus ergebenden neuen Nachbarschaften zum tanzhaus nrw und dem Düsseldorfer Schauspielhaus soll das Bahnhofsviertel. bisher vor allem als Arrival City und sozialer Brennpunkt markiert, zum Kulturguartier transformiert werden.

In einem ersten dreitägigen Programmschwerpunkt im Juni 2018 widmeten wir uns dem Umbau des Düsseldorfer Bahnhofsviertels als exemplarisch für die Neukonfiguration unserer Städte. Es ging um die Frage, wie Logistik als drittstärkste Wirtschaftskraft in Deutschland und Masterpläne das Leben in der Stadt verändern. Sergio Bologna, Logistik-Experte und einer der führenden Intellektuellen des italienischen Operaismus, analysierte das logistische Zusammenspiel von E-Commerce, Lieferketten und digitaler Infrastruktur als treibende Kraft des globalen Kapitalismus. Die in Chicago ansässige Architektin Clare Lyster untersuchte, wie urbane Logistik durch ein neuartiges Raum-Zeit-Regime den städtischen Alltag revolutioniert. Eine Exkursion führte an das Ende der "Neuen Seidenstraße" in Duisburg-Rheinhausen und zur "Brücke der Solidarität", die an den Streik der Arbeiter gegen die Schließung des Krupp-Hüttenwerks 1987/88 erinnert. Christoph Schäfer und Renée Tribble stellten mit der "PlanBude Hamburg" eines der derzeit spannendsten Beispiele für Beteiligungsprozesse im Bereich der Stadtentwicklung vor, über die wir mit Stadtbewohner*innen, Urbanist*innen, Künstler*innen und Aktivisten*innen diskutierten.

Im Jahr 2019 wurde das Programm mit Vorträgen, Diskussionen und Stadtrundgängen weitergeführt: Den Auftakt machte die Veranstaltung "Stadt im Kapitalismus" mit den Stadt- und Kulturgeografen Bernd Belina und Helmut Schneider. Die Zusammenhänge zwischen Stadt, Theater und Öffentlichkeit erforschten wir sodann im Rahmen eines dreitägigen Symposiums unter dem Titel "Öffentlichkeit als Beute" mit den Theaterwissenschaftler*innen Ulrike Haß und Sebastian Kirsch. Die "Bewegung in der neoliberalen Stadt", die politischen Handlungsräume der Stadtgesellschaft angesichts der wachsenden Macht von Investoren, betrachtete zuletzt die Politikwissenschaftlerin Margit Mayer in einem Vortrag mit Diskussion im Dezember 2019.

Im Jahr 2020 wird die Reihe mit einer Recherche von Christoph Twickel fortgesetzt: er hat viele Akteur*innen des Stadtumbaus getroffen, um herauszufinden, wie Stadtplanung in der "Investor City" (Vortrag 10. September 2020) funktioniert.

Projektteam: Jochen Becker, Jan Lemitz, Klaus Ronneberger, Kathrin Tiedemann



Auftakt Tagesausflug an der ehemaligen Hauptpost im Rahmen von "Stadt als Fabrik" 2018 © Clara Marx-Zakowski

HAU Hebbel am Ufer Berlin

Berlin bleibt! Stadt, Kunst, Zukunft

Die "Zukunft der Städte" ist nicht nur ein wichtiges Thema in Berlin, sondern eine der großen Fragen der Zeit – die sich nur im Verbund angehen lassen. Das Bündnis internationaler Produktionshäuser hat diese Frage deshalb zu einem seiner Schwerpunkte gemacht: Nach "Claiming Common Spaces" I und II (2018 in Berlin und 2019 in Düsseldorf – s. S. 62) und "Detroit – Berlin. One Circle" im Mai 2018 am HAU markierte das Festival "Berlin bleibt! Stadt, Kunst, Zukunft" einen weiteren Schritt in der Auseinandersetzung mit diesem dringlichen Themenfeld. Es fand zur Spielzeiteröffnung vom 26. September bis 5. Oktober 2019 statt.

Was sind Visionen für die Städte der Zukunft? Verkehrspolitik, Gestaltung des öffentlichen Raums, kulturelle Infrastruktur, soziale Räume – zur urbanen Lebensqualität gehört weitaus mehr als bezahlbarer Wohnraum. Dazu ist die Arbeit von Künstler*innen wichtig, die mit den Mitteln der Kunst informieren, zur Reflexion anregen, utopische Entwürfe aufstellen und eine positive Kraft entwickeln, die sich gegen das Ohnmachtsgefühl gegenüber den Entwicklungen eines vorrangig an Renditeinteressen ausgerichteten internationalen Finanz- und Spekulationsmarktes richtet.

Kreuzberg: ehemals West-Berliner Randbezirk, migrantisch geprägt und mit kosmopolitischer Ausstrahlung. Früher Student*innen, Autonome und Punks in Nachbarschaft mit Künstler*innen und Musiker*innen. Heute gesellen sich Yuppies, Start-ups, Investor*innen dazu – und damit bleibt immer weniger Raum für die Erstgenannten. Hier befindet sich auch das HAU Hebbel am Ufer: Hier arbeiten wir gemeinsam mit Künstler*innen, hier öffnen wir unsere Häuser für das Publikum und die Stadtgesellschaft, für Stimmen, die in den vorherrschenden Machtdiskursen oft nicht gehört werden.

Besonders an solchen Orten wie hier, wo noch nicht jeder Meter endgültig einem innerstädtischen Vermarktungsziel unterworfen ist, werden Stadtplanungen und Investitionen besonders sichtbar. Die vielen Veränderungen bedeuten aber auch, dass es noch die Möglichkeit gibt, die Zukunft zu gestalten und gemeinsam zu überlegen, wie wir städtische Gemeinschaft in Zukunft organisieren möchten. Der Themenkomplex ist so eng mit den Lebensbedingungen der Menschen verbunden, dass nicht zufällig Kunst und Aktivismus häufig aufeinandertreffen.

Um für kreative Stadtentwürfe symbolisch und konkret Platz zu schaffen, verwandelten wir die ehemalige Postfiliale gegenüber dem HAU2 in einen temporären Projektraum urbaner Aktion. In Kooperation mit Künstler*innen und Initiativen sowie weiteren Gästen wurde das leerstehende Gebäude 10 Tage lang mit Installationen, Stadtführungen, interaktiven und partizipativen Aktionen, Diskussionen und Konzerten aktiviert und die Erhaltung von

Alltags- und Kulturräumen thematisiert. Zum Abschluss des Festivals gab es eine große Kiez-Party mit Workshops, Musik, Essen und Tanz.

Um verschiedene Ansätze diskutieren zu können, organisierten wir einen "Wunschkonzert"-Abend, bei dem konkrete Modelle zur Gestaltung einer menschenwürdigen Urbanität vorgestellt wurden, mit prominenten Politiker*innen und Aktivist*innen, die die Vorschläge ausgehend von der direkten Nachbarschaft des HAU beispielhaft diskutierten. Wie können wir die Weichen neu stellen, die das Leben in der Stadt in Zukunft prägen werden?

Programmteam HAU: Ricardo Carmona, Aenne Quiñones, Sarah Reimann, Tobias Schurig, Margarita Tsomou, Annemie Vanackere; Team HAU to connect: Stella Konstantinou, Jann Petersen, Volkan Türeli



Projektraum urbaner Aktion im Rahmen von Berlin bleibt! © Dorothea Tuch

HAU Hebbel am Ufer Berlin Houseclub

Der Houseclub ist seit 2011 ein Ort der Begegnung, ein Raum für künstlerische Auseinandersetzungen und Experimente von, mit und für junge Menschen. Grundlage dafür ist die Zusammenarbeit mit verschiedenen Schulen: Von Beginn an besteht eine enge Partnerschaft mit der benachbarten Kreuzberger Hector-Peterson-Schule und seit 2018 mit der "Kulturklasse" der Fritz-Karsen-Schule in Britz. Mit Unterstützung des Bündnisses internationaler Produktionshäuser konnte diese Arbeit in den letzten Jahren verstetigt und intensiviert werden.

In mehrwöchigen Residenzen erarbeiten im Houseclub lokale und internationale Künstler*innen gemeinsam mit den Jugendlichen in deren Unterrichtszeit interdisziplinäre künstlerische Projekte, deren Ergebnisse als Teil des Programms des HAU Hebbel am Ufer präsentiert werden. Zusammen entwickeln sie hier aus verschiedenen Perspektiven und mit Mitteln des zeitgenössischen Theaters, der Performance und des Tanzes ihre Interessen und Spielregeln miteinander. Gemeinsam mit den Jugendlichen wollen wir im Spiel und im Experiment zusammen mit Künstler*innen das Bestehende hinterfragen und erforschen. politische wie auch alltägliche Themen verhandeln und vertraute Sprachen und Ausdrucksmöglichkeiten mittels der Kunst erweitern. Auf diese Art werden allen Beteiligten neue Handlungsräume erschlossen.

Diese kollektive Arbeit geht natürlich nicht ohne Widersprüche vonstatten, das Widersprüchliche ist vielmehr Motor und Qualitätsmerkmal zugleich. Es treffen unterschiedliche Interessen und Erwartungen aufeinander und dieses Konfliktpotenzial wird künstlerisch genutzt. Der Houseclub hat den Anspruch, die Widerstände, die aus diesen Begegnungen entstehen, produktiv zu machen. Was aus dem Ernstnehmen dieser Unruhe entsteht, welchen Grad der Entfaltung sie annehmen kann, aber auch mit welchen konkreten Hemmnissen und Dissensen sich alle konfrontiert sehen, wird im Houseclub sichtbar.

Hemmnisse und Dissens auszuhalten ist nicht unbedingt leicht. Wir versuchen darum im gesamten Programm unsers Theaters, diese Widersprüche sichtbar zu machen und sie nicht vorschnell aufzulösen. Eine solche Haltung kann man, so denken wir, nicht früh genug einüben. Das HAU bietet mit dem Houseclub einen Raum zum Experimentieren, in dem die Imagination und der Widerstand zu ihren Rechten kommen. "Was ist, kann nicht wahr sein", meinte schon Ernst Bloch und dachte dabei an den Raum der Utopie, den die Imagination eröffnet; sie vermag zweifellos Perspektiven der Zukunft und andere Formen der Lebensgestaltung zu entwerfen. Das Theater in ihrer Nachbarschaft soll von den Schüler*innen als eine Institution wahrgenommen werden, die auch für sie da ist, wo sie sich einmischen können und sollen. Und umgekehrt: Wir wünschen uns, auch einen Teil des Schulalltags mitzugestalten.

Beispielhaft dafür steht "Ihr wart mal da, wir sind jetzt hier": 30 Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer setzten sich Schüler*innen aus 3 Berliner Bezirken gemeinsam mit den Künstler*innen Annett Gröschner, Luise Meier, Maximilian Feldmann, Elie Gregory, Florian Keller und den Kollektiven



L.A.Müller, It's a battlefield, baby! © L.A.Müller / Benjamin Krieg

Club Real und KGI, die sich 1989 selbst noch in einer Schule oder Ausbildung befanden, mit Aspekten des Mauerfalls und den damit verwobenen Geschichten auseinander. Sie trafen im Rahmen ihrer Recherche Zeitzeug*innen und hielten ihre persönliche Lebensrealität in einem Fotoprojekt fest. Ihre heutigen Perspektiven im Dialog mit den menschlichen, pflanzlichen und dinglichen Zeitzeugen präsentierten sie in Arbeiten an der Schnittstelle von Performance und Installation. "Ihr wart mal da, wir sind jetzt hier!" war Teil des Festivals "Comrades,

I Am Not Ashamed of My Communist Past", in Zusammenarbeit mit dem Landesprogramm Kulturagenten für kreative Schulen Berlin, der Kurt-Tucholsky-Oberschule, der Fritz-Karsen-Schule und der Hector-Peterson-Schule.

In den letzten Jahren arbeiteten Künstler*innen wie Nuray Demir / Tümay Kilinçel, Nicoleta Esinencu, Josep Caballero Garcia, Bogdan Georgescu, L.A.Müller, Ayşe Orhon, Franziska Seeberg, Pink Valley, Litó Walkey u.v.m. mit Jugendlichen im Houseclub.
Team HAU to connect: Stella Konstantinou, Jann Petersen, Volkan Türeli

39 Einzelprojekte – HAU Berlin 41

HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden **Erbstücke**

Es gibt Menschen, die unterstellen Dresdner*innen ein geradezu zwanghaftes Bedürfnis zu "gedenken". In der Tat gehört Dresden zu den Städten, die sehr intensiv ihr historisches Erbe zelebrieren. Dabei kommt kaum eine der ausufernden Gedenkfeierlichkeiten oder peniblen architektonischen Rekonstruktionen ohne ausführliche Debatte, Pro- und Gegendemonstration oder satirische Kunstaktion daher. Dresden läuft also beileibe nicht Gefahr, inmitten zelebrierter Rückwärtsgewandtheit zu ersticken. Im Gegenteil, die Stadt lebt von angeregten Diskussionen rund um Erbe und Traditionen.

HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste sitzt in einer denkmalgeschützten "Kathedrale der Moderne" und befindet sich damit ebenfalls in einem ständigen Spannungsfeld der Auseinandersetzung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Auf welches Erbe berufen wir uns also und weshalb? Wer definiert, was als "repräsentativ" gelten darf und was nicht?

Diese Fragen berühren unsere Arbeit mit den zeitgenössischen Künsten. Unter dem Titel "Erbstücke" versammeln wir deshalb jährlich internationale Künstler*innen, die sich einem radikal dynamischen Begriff des Gedenkens und Erbes verschrieben haben und ihr Material aus vielfältigen Reaktionen und Interferenzen generieren. Im Folgenden werden 3 Projekte beschrieben, die sich diesen Fragen widmen.

In der Festivalausgabe 2019 pflanzten die polnischen Künstlerinnen Agata Siniarska und Karolina Grzywnowicz ein kleines Wäldchen auf den steinernen Portikus des Festspielhauses. Ihre von HELLERAU koproduzierte Performance "Second Nature" beschäftigte sich inmitten dieser Kulisse mit dem Erbe der polnisch-jüdischen Tänzerin Pola Nireńska und dem großen Trauma des Holocaust. Alle verwendeten Pflanzen standen in einer Beziehung zu Gewalt, als Camouflage von Massengräbern oder Giftlieferanten. Sie provozierten so das Nachdenken über die Funktion von Kunst und Schönheit in einer grausamen Welt. Und sie fanden eine durchaus schlüssige Antwort im surrealen, aber engen Beisammensein der Zuschauer*innen in der künstlich aufgeschütteten Rindenmulch-Landschaft. Wer ein solches Erlebnis geteilt hat, ist auf besondere Art sensibilisiert und blickt anders auf die Gegenwart.

Eine andere Bewegung vollziehen die chinesischen Künstler*innen Xiao Ke und Zi Han in ihrem ebenfalls von HELLERAU koproduzierten Langzeitprojekt "Chiname" bei Erbstücke 2020, welches sich vor allem globalen und postkolonialen Zusammenhängen widmet. In hunderten von Interviews stellten sie ihren weltweiten Gesprächspartner*innen eine einfach scheinende Frage: Was bedeutet "chinesisch"? Die Videoinstallation entlarvt langsam, aber stetig die Fiktion einer einheitlichen Volksidentität (nicht nur der chinesischen) und einer "wahrhaftigen" Geschichtsschreibung als politische Machtausübung. Damit eröffnet diese Installation auch einen umfassenden Blick auf Machtdispositive von "Identitätspolitik". Sie nimmt nicht nur eine postkoloniale Perspektive ein, sondern stellt auch Fragen



Agata Siniarska und Karolina Grzywnowicz, Second Nature © Peter R. Fiebig

zu multiplen Identitäten allgemein.

Eine weitere Koproduktion von HELLERAU im Rahmen von Erbstücke 2020 ist "Tanz in der DDR: Was bleibt?" von Saša Asentić & Collaborators. Asentić blickt hier retrospektiv auf die Tanzkultur einer nicht mehr existenten Gesellschaft und untersucht mit seinem internationalen Team aus verschiedenen post-sozialistischen Ländern, wie sich diese Tanzpraxen und Künstler*innenentwürfe bis heute behaupten. Welche historischen Linien sind erinnerungswürdig und welche nicht? Und wie schlagen sich gesellschaftspolitische Transformationen in der künstlerischen Erinnerung nieder? Das Stück ermöglicht einen Blick auf Machtverhältnisse und Konstruktionen von

Realitäten und geht Spuren untergegangener Gesellschaftssysteme und der Geschichte ihrer Verwischung nach.

Die beiden genannten Programmteile des Festivals Erbstücke 2020 wurden aufgrund der Coronapandemie neu programmiert und auf die Spielzeit 2021/22 verteilt.

André Schallenberg, Programmleitung Theater und Tanz HELLERAU

HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden

Residenzprogramm

Mit unserem durch Bündnismittel geförderten Residenzprogramm bieten wir Künstler*innen die Möglichkeit, zu forschen, eigene Arbeitsmethoden zu vertiefen und konzentriert Proiekte zu entwickeln. Dafür stehen ihnen neben Apartments auch Arbeitsstudios und ein großer Garten zum Proben und Experimentieren zur Verfügung. Darüber hinaus vernetzen sich die Residenzkünstler*innen untereinander und mit der regionalen Szene. Im Fokus dieses international ausgerichteten Programms steht die Förderung von Künstler*innen und Gruppen aus den Bereichen zeitgenössischer Tanz, Theater, Performance, Musik und Medienkunst.

Die Künstler*innen stellen Zwischenergebnisse ihrer Arbeiten zur Diskussion oder zeigen ihre Werke im Spielplan von HELLERAU. Hier berichten 3 Künstlerinnen über ihre Arbeit im Residenzprogramm.

Ida Toninato (Kanada), Musik: "Die Idee, weit weg von zu Hause zu sein und sich auf ein bestimmtes Projekt fokussieren zu können, bekommt in HELLERAU eine sehr wahre' Bedeutung, Bevor ich Montreal verließ, fühlte ich mich von endlosen To-Do's, Besprechungen, Proben, Auftritten überwältigt und dachte daran, wie schön es wäre, sich einfach konzentrieren und arbeiten zu können. Nun, ich glaube, das Universum hat mir in diesem einen Punkt wirklich zugehört! Die Zeit in HELLERAU fern ab von einem rasanten Leben, kombiniert mit Shows, die wir hier sehen können, ist die perfekte Kombination, um etwas zu erreichen."

Mary Gelman (Russland), Dokumentarfotografie: "Ich arbeite an meinem neuen
Projekt ,Acts of Acceptance of the Body',
für das ich Fotos von Frauen, Paaren und
Familien in Moskau und St. Petersburg
gemacht habe, die wegen ihres Gewichts
in Russland diskriminiert werden. Während der Residenz in HELLERAU möchte ich
einen Schritt weitergehen und mit dem
Medium Video die Themen Akzeptanz eines
Körpers, Kultur der Scham und Einfluss
der Ernährungskultur verbinden. Das Projekt
wird keinem Leitfaden folgen, sondern
eher eine Einladung sein für einen anderen
Umgang mit dem Körper."

Boglárka Börcsök (Ungarn), Performance/
Video: "Meine Arbeitsprozesse entstehen
aus persönlichen Begegnungen, Beobachtungen, emotionalen Verbindungen und
der Praxis des Zuhörens und Schauens. Auf
der Grundlage umfangreicher Recherchen
trete ich in langfristige künstlerische
Projekte ein, die sich mit verborgenen
Geschichten, vergessenen Künstler*innen,
verlassenen Orten, unsichtbaren Machterzählungen beschäftigen, ästhetische Hierarchien hinterfragen und gleichzeitig
Methoden der Verkörperung, Choreographie,
Dokumentation und Fiktion erforschen."

Neben den Projekt- und Partnerresidenzen bietet HELLERAU auch Residenzen zu verschiedenen Schwerpunktthemen an:

Artist-in-Garden-Residence / Umwelt: Zunehmend rücken Fragen zur Krise und der Zukunft des Planeten Erde sowie zum Verhältnis des Menschen zur Umwelt in den Mittelpunkt künstlerischer Arbeit. Derzeit arbeiten 5 Künstler*innen in



Ollie © Mary Gelman

diesbezüglichen Projektresidenzen in HELLERAU. Während die Klangkünstlerin Chelsea Leventhal an einer mehrkanaligelektroakustischen, ortsspezifischen Soundinstallation arbeitet, richten Romuald Krężel, René Alejandro Huari Mateus und Magdalena Weniger in einem Gewächshaus ein spekulatives Klimalabor ein. Bence György Pálinkás nimmt das moralische Dilemma des Artensterbens als Ausgangspunkt für eine neue Theaterarbeit.

Hybrid-Residence: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Gartenstadt und das Festspielhaus Hellerau als Antwort auf die Industrialisierung und die Veränderungen von Arbeits- und Lebensbedingungen als gemeinsames Projekt von Industrie, Forschung und Kunst gegründet. Im Zeitalter digitaler Transformationsprozesse etabliert HELLERAU heute u.a. in Kollaboration mit Ars Electronica, ZKM Karlsruhe und MUTEK eine Plattform für künstlerische Forschung und Experiment: Hybrid. Als Hybrid-Residenzkünstler*innen entwickeln im Jahr 2020 z.B. Óscar Escudero und Belinish Moreno-Gil ein multimediales Performanceprojekt, das sich kritisch mit digitalen Auswertungssystemen auseinandersetzt.

Rosa Müller, Künstlerische Administration, Residenzprogramm HELLERAU

Kampnagel Hamburg

Gender Mainstreaming – die subversive Kraft des Pop



Rosana Cade, Walking: Holding © Rosie Healey

Der queer-feministische Diskurs ist dem Verdacht ausgesetzt, elitär, für den Großteil der Gesellschaft irrelevant und dazu auch noch etwas maulig zu sein. Dabei geht es ihm um nicht mehr – aber eben auch nicht um weniger – als um Geschlechtergerechtigkeit und Selbstbestimmung; um die Aufarbeitung der Geschichte von Marginalisierungen; die gleichen Rechte für alle Menschen auf allen gesellschaftlichen Ebenen. "Queerness" als Philosophie, politische Agenda, freiheitliches Zukunftskonzept und als Sammelbegriff für die schwule, lesbische, bisexuelle, trans-, inter-, asexuelle und *-Community hatte aber nicht immer das Image des akademisch-elitären Spezialfalls: Die Pop-Ikonen der späten 1970er- und 1980er-Jahre wie David Bowie, Annie Lennox oder Grace Jones zelebrierten "Queerness" schon lange bevor sich der Begriff überhaupt durchsetzte und lebten sie als popkulturelle Praxis.

Als große Institution mit Mainstream-Reichweite infiltriert Kampnagel regelmäßig mit Themen aus aktivistischen Denkräumen die großen Bühnen. Feuilletons und die Gesprächsthemen der Theatergänger*innen. Vom 7.-10. März 2019 betrieb Kampnagel 3 Tage lang GENDER MAINSTREAMING, um den gueer-feministischen Diskurs von seinem Nischenimage zu befreien und alltagstauglich zu machen. Alle Neulinge und Queer-Einsteiger*innen konnten zunächst in kurzen Inputs lernen, warum man nicht schwul sein muss, um sich als queer zu bezeichnen, warum der Buchstabensalat LGBT immer länger und länger wird – und das gar nicht schlimm ist, oder was mit dem Wort Gender genau gemeint ist. Anschlie-Bend ging es dann in die Shows.

Lucy McCormick beispielweise machte in ihrer emanzipativ-queer-feministischen Lesart des Leben Jesu deutlich, wie einfach gesellschaftliche Selbstverständlichkeiten mithilfe von Comedy und Pop "verqueert" werden können: So wird eine beliebte (künstlerische) Strategie bezeichnet, bei der eine Konvention aus neuer Perspektive gesehen, von innen heraus gestört oder radikal neu gelesen wird. Rosana Cades Intervention "Walking: Holding" im öffentlichen Raum, bei der die Besucher*innen Hand in Hand mit Unbekannten die Stadt neu in den Blick nehmen konnten und selbst neuen Blicken ausgesetzt wurden, war eine eindrückliche Versuchsanordnung

und Aufforderung zu Perspektivwechsel und Empathie. Eine weitere Schnittstelle zu ganz anderen gesellschaftlichen Zusammenhängen war die feministisch-antirassistische Tattoo-Convention "Ink About It", die über alle 3 Tage im Westfoyer aufgebaut war und großen Anklang fand. In der Show MDLSX verwebte Motus Jeffrey Eugenides Roman "Middlesex" mit großen Theoriewerken des Queer-Universums: Judith Butler, Donna Haraway oder Paul B. Preciado wurden in der visuell und emotional kraftvollen Show zugänglich gemacht – die vielen begeisterten Reaktionen aus dem Publikum sprachen für sich.

GENDER MAINSTREAMING auf Kampnagel gab Feminismus und Queerness mit ihrem Grenzen sprengenden, explosiven Potenzial künstlerischen und diskursiven Raum – mit dem Anspruch, Missverständnisse zu klären und grundlegende Fragen anzunehmen. Die Errungenschaften, die Forscher*innen und Aktivist*innen spätestens seit 1968 und bis heute erreicht haben. rufen immer noch und wieder Gegenreaktionen hervor. Diese Abwehr ist als Teil eines neuen Kulturkampfes zu verstehen, in dem die "Gender-Gegner*innen" versuchen, die zweigeteilte Geschlechterwelt mit den alten, vermeintlich "biologisch" zugeschriebenen Eigenschaften irgendwie aufrecht zu erhalten. Dass der Kampf immer noch nötig ist, zeigen Stichworte wie #metoo, das "Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat", das sogenannte Prostituiertenschutzgesetz oder der § 219a. Es ist ein globales Politikum geworden, wie wir der Frage der sexuellen Rechte und der geschlechtlichen Selbstbestimmung im 21. Jahrhundert begegnen wollen – ein guter Grund, die kreative Wissensvermittlung als eine Kernaufgabe von Kulturinstitutionen in diesem Sinne auf Kampnagel fest anzudocken.

Alina Buchberger, Nadine Jessen, Uta Lambertz, Dramaturgie Kampnagel

Kampnagel Hamburg

#1000taten zur Erinnerungskultur

Die Spielzeit 2019/20 auf Kampnagel stand unter dem Auftrag #1000taten und setzte einen Fokus auf die praktische Hinterfragung von Erinnerungskultur – also den Umgang der Einzelnen und der Gesellschaft mit ihrer Geschichte. Besonders vor dem Hintergrund der versuchten Instrumentalisierung der Erinnerungskultur durch rechte Akteur*innen zeigt sich die Bedeutung eines vertieften gesellschaftlichen Diskurses über unser kollektives Gedächtnis.

Genauso wichtig wie beispielsweise Wissen über die deutsche Kolonialgeschichte anzusammeln, ist es, dieses historische Material in Bezug zur Kontinuität der deutschen Geschichte (Nationalsozialismus) und Gegenwart (struktureller Rassismus) zu bringen und diese Erkenntnisse in praktische Solidarität – also in Taten – umzusetzen. Mit #1000taten durchbrechen wir den einseitigen Wissenskanon mit ästhetischen, aktivistischen und theoretischen Formaten. indem wir national wie international bedeutsame Diskursproduzent*innen nach Hamburg einladen. Auch die Netzwerke mit Hamburger Initiativen und mit internationalen Künstler*innen, die sich der Frage der Dekolonisierung in Politik und Ästhetik widmen, werden weiter ausgebaut. Der Hashtag zog sich als Referenzpunkt durch die ganze Spielzeit.

So beschäftigten sich Produktionen wie "Herero_Nama" von Nuran David Calis, "Maji Maji Flava" von Flinn Works und Asedeva oder "Ist das ein Mensch" von kainkollektiv, Zora Snake und Njara Rasolomanana künstlerisch mit der verdrängten Kolonialgeschichte und ihren gewaltsamen Folgen bis heute. Gleichzeitig infiltrieren diese Stücke die deutsche Theaterszene und ihr Publikum – denn sie tragen erinnerungspolitisch relevante Diskurse aus einer aktivistischen Umgebung mitten hinein in die oft privilegierten Milieus der Theatergänger*innen. Auch Anta Helena Reckes Stück "Die Kränkungen der Menschheit" oder Franck Edmond Yaos "Sandwich Syndrom" sind diskursstarke performative Arbeiten, die die kontinuierliche Kolonialität offenlegen und ästhetisch erfahrbar machen.

Eng gekoppelt mit diesen künstlerischen Arbeiten wurden unter #1000taten Diskursformate gesetzt, wie beispielsweise der Vortrag "Zurück in die Zukunft – Zur Restitution afrikanischer Kulturgüter" von Bénédicte Savoy oder die Vortragsreihe "Institutioneller Rassismus", die nacheinander gemeinsam mit Expert*innen verschiedene Institutionen in Deutschland auf rassistisch diskriminierende Strukturen durchleuchtete: von der Polizei über die Justiz, den Bildungssektor, die Wohnraumverteilung bis hin zum Theater oder zur Medizin.

In dem Themenschwerpunkt "We Mokhtalefs" wurden Kunst und Diskurs in vielfältigen Beiträgen zu einem performativen Magazin verschmolzen: Dessen unterschiedliche Kapitel verhandelten verdrängte Diskurse um einen queeren Islam, um aus den muslimischen Traditionen ein queer- und trans*positives Potenzial zu schöpfen und die westlich dominierte Geschichtsschreibung in Bezug auf den Islam kritisch zu hinterfragen.



Anta Helena Recke, Die Kränkungen der Menschheit © Gabriela Neeb

Die praktische Umsetzung dieser Diskurse im Sinne der #1000taten realisiert sich beispielsweise im Prozess der Solidarischen Institution. Das Konzept folgt dem Vorbild der "Solidarity Cities": Städte, die sich entscheiden, staatliche Richtlinien auszudehnen und eigene Strategien zu entwickeln, um allen Bewohner*innen gleichermaßen Zugang zu gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Prozessen sowie zu kulturellen, finanziellen und räumlichen Ressourcen zu verschaffen. Es gilt, Wissen zur Überwindung administrativer Hindernisse bei der Arbeit mit internationalen, diasporischen und illegalisierten Künstler*innen zu sammeln und auszubauen, damit kulturelle Institutionen in Deutschland diesen solidarisch zur Seite

stehen können. In diesem Kontext spielt der transnationale Begegnungs- und Aktionsraum Migrantpolitan eine ganz spezifische Rolle: als selbstverwaltetes Community-Center für, von und mit Geflüchteten finden hier kulturelle Selbstbestimmung, diasporische und hybride Ästhetiken ihren sprichwörtlichen Platz, um Strategien des Selbst-Empowerments und der Dekolonisierung sowie selbstbestimmte Formen des gemeinsamen Lebens, Feierns und künstlerischen Arbeitens zu entwickeln.

Alina Buchberger, Nadine Jessen, Dramaturgie Kampnagel

Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main

Curating is Producing Assoziierte Künstler*innen am Mousonturm



Eisa Jocson, Princess © Jörg Baumann

Das Bündnis internationaler Produktionshäuser ermöglicht dem Mousonturm, mit assoziierten Künstler*innen und Gruppen der lokalen und internationalen Freien Szene dauerhafte Arbeitsbeziehungen einzugehen und langfristige Produktionsverabredungen

zu treffen. Über Proben und Aufführungen hinaus besteht auch die Möglichkeit ergebnisoffener Residenz- und Rechercheaufenthalte am Haus. Proben, Themen- und Materialsuchen können dramaturgisch, technisch und organisatorisch vom Mousonturm intensiv begleitet werden, ebenso wie Marketing und Distribution der Arbeiten. Oft werden lokale Fragestellungen und Communities in die künstlerischen Prozesse involviert.

Neben rund 13 assoziierten Künstler*innen und Gruppen aus Frankfurt (Swoosh Lieu, Fabrice Mazliah, Kötter/Seidl, Paula Rosolen/Haptic Hide, Antony Rizzi and the Bad Habits, Joana Tischkau, Susanne Zaun & Marion Schneider/Zaungäste, Billinger & Schulz, Janna Pinsker & Wicki Bernhardt, Oliver Augst, Mobile Albania, Les Trucs, YRD.Works) arbeitet der Mousonturm derzeit mit 5 nicht in Deutschland ansässigen assoziierten Künstler*innen zusammen. Der japanische Theatermacher Akira Takayama entwickelt seit 2014 spezielle Formate im öffentlichen Raum von Frankfurt und dem Rhein-Main-Gebiet ("Frankfurt evakuieren", "McDonald's Radio University", "Wagner Project", "Hölderlin Heterotopia"), die lokale Communities und "heterotope" Orte ebenso zentral einbeziehen wie digitale und partizipative Strategien.

Der kongolesische Autor, Regisseur und Schauspieler Dieudonné Niangouna stand seit 2014 im Zentrum des mehrjährigen Projekts "Afropean Mimicry & Mockery in Theatre, Performance & Visual Arts", aus dem auch das Buch "Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen" hervorgegangen ist; als einziger deutscher Partner koproduziert und präsentiert der Mousonturm regelmäßig seine neuen Stücke. Seit 2012 haben mehrere Langzeitproiekte des Schweizer Künstlers Mats Staub ihren Ausgang am Mousonturm in Frankfurt genommen: "21 - Erinnerungen ans Erwachsenwerden", "Zehn wichtigste Ereignisse meines Lebens", "Death and Birth in My Life". Und mit dem niederländischen Kinderund Jugendtheater-"Revolutionär" Jetse Batelaan, Leiter des Theater Artemis in 's-Hertogenbosch, besteht seit 2016 eine feste Partnerschaft, in deren Rahmen der Mousonturm zahlreiche Arbeiten Batelaans gezeigt und mitproduziert hat.

reografin Eisa Jocson, Spezialistin für populäre Bewegungskulturen und ausgezeichnet mit dem HUGO BOSS ASIA ART Award for Emerging Asian Artists 2019. Der Mousonturm produziert und vermarktet seit 2017 ihre Stücke und geht mit ihnen auf Tour: eine Zusammenarbeit, die radikal mit dem mittlerweile üblichen Rhythmus des Koproduzierens internationaler Künstler*innen bricht, weil sie sich nicht auf finanzielle Unterstützung und Gastspiele beschränkt. Zugleich verändert dieses Produzieren das Denken und Arbeiten am Mousonturm grundlegend, sind doch Frankfurt und Manila zu gleichwertigen Einsatzorten geworden. Die Beziehung zu Jocson entwickelte sich kontinuierlich. Nach ersten Gastspielen 2013 beteiligte sich die Künstlerin als Schneewittchen-Imitation am Zirkusspektakel "The Greatest Show on Earth" und entwickelte auf dieser Grundlage mit "Princess" ein abendfüllendes Tanzduo über philippinische Tänzer*innen, die aus ökonomischen Gründen bei Disneyland in Hongkong anheuern, wo sie wegen ihrer Hautfarbe nur in Nebenrollen auftreten dürfen. Da in Manila entsprechende professionelle Strukturen fehlen, übernahm der Mousonturm die Produktion. Auch die Partnerhäuser tanzhaus nrw und PACT Zollverein zeigten das Stück. Während "Princess" weltweit tourte, beschäftigte sich Jocson in Manila bereits mit "Your Highness" - ihrem neuen Stück mit 5 klassisch ausgebildeten Ballettänzer*innen. Wieder produziert vom Mousonturm, diesmal in enger Zusammenarbeit mit dem Ballet Philippines. Wichtiger Koproduzent war Kampnagel. Für Eisa Jocson ist die kontinuierliche Zusammenarbeit mit dem Mousonturm eine große Bereicherung: "Das fühlt sich wie zu Hause an."

Fünfte im Bunde ist die philippinische Cho-

Team Mousonturm unter Mitwirkung von Martin Baasch, Nele Beinborn, Teresa Bernauer, Caroline Brendel, Marcus Droß, Tatsuki Hayashi, Anne Kleiner, Elisa Liepsch, Matthias Pees, Juliane Raschel, Leander Ripchinsky, Carsten Schrauff, Joana Tischkau, Julian Warner u.v.a.m.

Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main

Produktive Gemeinschaften bilden

Die "Hybridisierung" von Stadttheater und Freier Szene schreitet unaufhaltsam voran. Der Mousonturm, Kampnagel oder das HAU zählen als (Ko)-Produzenten vieler "freier" Arbeiten mittlerweile zu den Spitzenreitern bei den Einladungen zum Berliner Theatertreffen, das bis vor kurzem noch als performanceresistente Trutzburg des deutschsprachigen Repertoire- und Ensembletheaters galt. Vielerorts haben sich auch die städtischen oder staatlichen Bühnen den frei arbeitenden Künstler*innen und Kollektiven zu öffnen versucht.

In Frankfurt war 2016 im Rahmen des Bündnisses internationaler Produktionshäuser die Verabredung einer langfristigen Kooperation zwischen Mousonturm und Schauspiel möglich. So kann seit 2018 alljährlich eine neue Produktion eines internationalen freien Ensembles im Bockenheimer Depot, der Nebenspielstätte der Städtischen Bühnen gemeinsam beauftragt, realisiert und in jeweils 10 Vorstellungen auch präsentiert werden. Als erste Produktion entstand dort "Out of Order" von Tim Etchells und Forced Entertainment, ein großformatiges Clownsspiel, in dem die britischen Performance-Pioniere ganz ohne Worte dem Sinn des Zusammenlebens nachjagten und gehörig auf ihn eindroschen. Forced Entertainment, Künstlerhaus Mousonturm und Schauspiel Frankfurt waren die gemeinsamen Produzenten des Werks, 2 weitere Bündnishäuser und langjährige Partner von Forced Entertainment, PACT Zollverein

Essen und HAU Hebbel am Ufer Berlin, koproduzierten das Stück.

Die zweite Neuproduktion, die aus der Kooperation zwischen Mousonturm und Schauspiel im Bockenheimer Depot hervorging, 2019 uraufgeführt und 2020 als eine der 10 besten Inszenierungen des Jahres auch zum Berliner Theatertreffen eingeladen wurde, war "Chinchilla Arschloch, Arschloch, waswas. Nachrichten aus dem Zwischenhirn" von Helgard Haug und Rimini Protokoll. In diesem Stück arbeiteten Haug und die Komponistin und Musikerin Barbara Morgenstern mit 3 vom Tourette-Syndrom betroffenen "Experten des Alltags" – dem Grafiker Christian Hempel, dem Sozialarbeiter Benjamin Jürgens und dem hessischen SPD-Landtagsabgeordneten Bijan Kaffenberger –, deren Auftritte und Geschichten zugleich auch die Grundverabredungen von Theatervorstellungen und -konventionen thematisierten und in Frage stellten. Die nächste Gemeinschaftsproduktion im Depot wird im Januar 2021 die Uraufführung des Stückes "Burt Turrido. An Opera" der New Yorker Gruppe Nature Theater of Oklahoma sein, mit einem Geisterschiff im Zentrum, das nach der Klimakatastrophe kein Land mehr zum Anlegen findet ...

Besonderes Merkmal dieser gemeinsamen Produktionen von Mousonturm, Schauspiel Frankfurt und der jeweiligen Gruppe ist die völlige Unabhängigkeit der entstehenden Stücke von Ensemble



Helgard Haug / Rimini Protokoll, Chinchilla Arschloch, waswas © Robert Schittko

und Spielplan des Stadttheaters. Es wirken keine Schauspieler*innen des Frankfurter Ensembles mit (was das spätere Touren der Produktion massiv verkomplizieren würde) und auch die spätere Vermarktung obliegt allein der Gruppe, an die auch alle möglichen Gewinne aus späteren Gastspielen fließen. Obwohl sogar das Bühnenbild der Produktionen in den Werkstätten der Städtischen Bühnen in Frankfurt gebaut wird, können es die Künstler*innen nach Abschluss der Frankfurter En-suite-Aufführungsserie mitnehmen und selbst weiterverwenden. Es entstehen in jeder Hinsicht freie Produktionen, im alleinigen "Besitz" der Künstler*innen – die dennoch von allen Vorzügen der Stadttheaterapparate und Produktionshausstrukturen profitieren, insbesondere von der inhaltlichen und organisatorischen Betreuung sowie von

den technischen Möglichkeiten beider Häuser, und von der mindestens einmonatigen ununterbrochenen Endprobenzeit im Originalbühnenbild, die im Bockenheimer Depot vor der Premiere möglich ist. Und das ist ein unschätzbarer Gewinn.

Team Mousonturm und Schauspiel Frankfurt: Marcus Droß, Katja Herlemann, Katrin Jaeger, Anne Kleiner, Christina Lutz, Matthias Pees, Anna Wagner, Anselm Weber u.v.a.m.

PACT Zollverein Essen WerkStadt

Tür auf, zuhören. 3 Parolen aus der Arbeit an dem Projekt "Polyphone Parolen"

Die WerkStadt wurde 2017 in Essen-Katernberg eröffnet und ist ein offener Begegnungsort, ein Plenum für das Viertel, ein Labor für ungewöhnliche und alltägliche Praxen – sie ist Resonanzraum für die Menschen vor Ort, für künstlerische Projekte und stadtgesellschaftliche Entwicklung an der Schnittstelle zwischen Kunst, Technologie und Wissenschaft.

Parole 1: The city has to charm me as I try to charm it, but for now we are still a bit strangers to each other.

Anfang 2019 lädt mich PACT ein, im Rahmen der Ausstellung "Solid Skills" ein Projekt in der WerkStadt zu realisieren. Resilienz ist das Thema, um ein "Archiv alltäglicher Widerstandspraktiken" soll es gehen. So verbringe ich im Frühjahr viel Zeit in der WerkStadt und höre zu. Ständig geht die Tür auf: Nachbar*innen, die dort Treffen veranstalten, Kids, die die Spielgruppe nutzen. Frauen eilen vorbei, die Mädchen sind auch busy, es gibt viel zu checken, manchmal erzählen sie mir davon. Auf der Fensterbank sitzend reden wir über Katernberg und Instagram. Ich laufe mit Projektleiter Benjamin Melzer durchs Viertel. Mein Aufnahmegerät bleibt auf Wunsch meiner Gegenüber zumeist aus, aber viele Gespräche später habe ich einiges gelernt. Ein Projekt kann hier nur gemeinsam mit den Akteur*innen des Viertels passieren, doch zeigen wollen sie sich darin nicht. Wie dieses "gemeinsam"

sich künstlerisch realisieren kann, ist die Herausforderung, die nicht nur eine Idee, sondern auch eine Praxis braucht.

Parole 2: Atmen unter Wasser, schwimmen in der Luft. Mein Traum ist es, eine gute Mutter zu sein und ein Label zu gründen.

Ich betrachte das Thema Resilienz aus feministischer Perspektive. Die Idee der individuellen Widerstandskraft möchte ich mit einer Vielstimmigkeit widerständiger Parolen konfrontieren. Mit einem Fragebogen versuchen wir, Tricks, Wissen, Wut und Erfahrungen von Frauen und Mädchen im Stadtteil zu dokumentieren, daraus werden Parolen, schließlich verstärkt als Chor, hörbar im ganzen Viertel. In den Polyphonen Parolen hat ihr Alltag und ihr Erfahrungswissen die Wohnungen verlassen und sich die Straße genommen.

Ein solches Projekt lässt sich nur entwickeln mit Zeit und Raum und an einem Ort, der eben nicht von vornherein ein Präsentationsdispositiv bereitstellt und dessen Organisationsstruktur spontan agieren kann. In der WerkStadt können wir Zeit und Geschichten teilen. Das Politische liegt hier nicht nur im Inhalt oder der Form der Projekte, sondern in der Begegnung, der Art und Weise der Zusammenarbeit und in der Suche nach dem Gemeinsamen. Die WerkStadt ist ein offener Ort eingewebt in die mikrolokalen Bezüge des Stadtteils,



Blick in die WerkStadt © Dirk Rose

gleichzeitig eine Brücke zwischen PACT Zollverein und dem Viertel.

Parole 3: Mein Netzwerk ist klein, aber tief. Wir sind alle zusammen verrückt und wir lieben uns, wie wir sind.

In der WerkStadt wird nicht das Außen abgeschirmt, um etwas zu erforschen. Vielmehr geht die Tür auf, für alles was draußen passiert. Das bricht rein und rast durch, das ist dann manchmal ungewohnt, manchmal unterhaltsam, chaotisch, anstrengend – so wie unsere Gesellschaft selbst. "Polyphone Parolen verstärken dich in der Stadt", so die Ankündigung – die WerkStadt macht die Stadt als Raum begreifbar, in dem die eigene Perspektive gehört wird und mit der etwas gestaltet werden kann. Hier geht die Tür auf, und aus diesen Momenten wird

dann vielleicht ein Projekt oder einfach auch nur ein gemeinsamer Sommerabend auf dem Katernberger Markt. Die WerkStadt ermöglicht eine Praxis von so unterschiedlichen Akteur*innen wie mir, dem Team der WerkStadt und den Frauen und Mädchen aus Katernberg, mit unterschiedlichen Texten, aber vielleicht der gleichen Melodie.

Katharina Pelosi

Pelosis "Polyphone Parolen" entstanden im Rahmen der Ausstellung "Solid Skills" (2019) in der WerkStadt in Zusammenarbeit mit Frauen und Mädchen aus Essen-Katernberg, der Komponistin Julia Klomfaß und der Grafikerin Tanja van de Loo. Basierend auf der Audioinstallation im Stadtraum realisierte Pelosi für den WDR das Hörspiel "Parole V – eine feministische Verstärkung".

Projektteam "Solid Skills": Clarisse Akouala, Pascal Bovée, Stefan Hilterhaus, Lenio Kaklea, Benjamin Melzer, Katharina Pelosi, Barbara Raes, Caroline Wolter

54

53 Einzelprojekte – PACT Zollverein Essen

PACT Zollverein Essen

IMPACT - Parlament der Praktiken

PACT lädt seit 2004 jährlich Expert*innen aus Kunst, Technologie und Wissenschaft zu dem transdisziplinären Symposium IMPACT ein. Dabei diskutieren sie mit rund 30 international ausgewählten Teilnehmer*innen in Workshops, Vorträgen und anderen Formaten das jeweilige Thema des Symposiums. Mit Expert*innen wie RYBN. ORG, CHIM†POM, Dana Caspersen, Forensic Architecture, Jaya Klara Brekke, Paul Feigelfeld und Ingrid LaFleur thematisierten die Editionen der letzten Jahre ökologische, digitale und postkoloniale Fragestellungen sowie aktivistische Praktiken, digitale Transaktions- und Interaktionsräume, künstlerische Forschung und Prozesse der Kollaboration.

Die Struktur von IMPACT ist leicht beschrieben: 3 Vorträge an 3 Tagen konzentrieren sich auf ein gemeinsames Thema. Auf jeden Vortrag folgt ein intensiver Austausch mit den Teilnehmer*innen, die wie bei vielen Symposien üblich, durch ein Bewerbungsverfahren ausgewählt wurden. Nach Workshops und Diskussionen folgen am Abend öffentliche Performances, Aufführungen oder Vorträge.

Doch im Gegensatz zu gewöhnlichen Symposien kommen die Teilnehmer*innen nicht nur aus der ganzen Welt, sondern bringen auch unterschiedliche Hintergründe mit – sie sind Künstler*innen, Forscher*innen, Architekt*innen und Aktivist*innen oder verbinden diese Disziplinen. Sie sind keine spezialisierten Expert*innen, haben aber dennoch in ihrer Bewerbung dargelegt,

warum sie spezifisch an den Themen des Symposiums interessiert sind. Sie verbringen die meiste Zeit zusammen, nicht nur, weil PACT außerhalb des Stadtzentrums von Essen liegt, sondern auch, weil die Tage dicht gefüllt sind.

Das macht den wesentlichen Unterschied: IMPACT lässt sich eher mit einem Bürger*innenparlament vergleichen als mit gewöhnlichen Symposien. Es bringt Menschen mit verschiedenen Hintergründen zu jenen Themen an einen Tisch, auf die die tradierte Politik keine Antworten findet. Dabei werden sie von Expert*innen unterstützt, die dem Parlament, das sich während IMPACT formiert, komplexe und spezifische Fragen erläutern, ohne Antworten anzubieten, denn politisches Handeln ist und kann nie eine rein technische Angelegenheit sein, sondern beinhaltet immer eine tieferliegende Vision.

Derartige Modelle haben ihre politische Tauglichkeit bereits in unterschiedlichen nationalen Kontexten bewiesen – so etwa in Irland oder in der deutschsprachigen Gemeinschaft Belgiens. Es entstehen Lösungsansätze, die weit über das Erwartbare hinausgehen und sich dazu als "klüger" erweisen. Womöglich gerade, weil die Teilnehmer*innen dieser Parlamente keine "Spezialist*innen" sind, sich aber dennoch ernsthaft einbringen, eben, weil sie spüren, dass ihre Teilnahme etwas bewirken kann.

Stellen Sie sich Parlamente vor, besetzt von Menschen, die ein tiefes Interesse an den behandelten Themen einbringen, noch bevor die Debatte eröffnet wird – dann



IMPACT 16 © Dirk Rose

bekommen sie eine Idee von IMPACT. In beiden Editionen, die ich begleitet habe, teilten die Teilnehmer*innen zwar selten die gleichen Überzeugungen und Ansichten, doch ganz offensichtlich den aufrichtigen Wunsch, mehr Wissen über die jeweiligen Themen und Herausforderungen zu erlangen. Sie alle suchten nach Impulsen, um in ihren Arbeitsbereichen weiterzukommen, und stützten sich dabei auf jenes Wissen, das sie sich während des Symposiums zu eigen gemacht hatten.

Folglich sind die Vorträge, die die Grundlage des Symposiums bilden, oft nur der Beginn leidenschaftlicher Diskussionen, in denen nicht selten auch die Beiträge der eingeladenen "Expert*innen" kritisch hinterfragt werden. Die Gespräche setzten sich oft weit über den geplanten Zeitrahmen hinaus fort. Es ist nur die logische Folge, dass starke Bindungen zwischen den Teilnehmer*innen erwachsen. Die Verknüpfungen bleiben oft bestehen und setzen gelegentlich den Impuls für neue Kooperationen, lassen Initiativen und Diskussionen in anderen Teilen der Welt entstehen. Und das ist bemerkenswert, für ein Zusammentreffen, das nur etwa 4 Tage dauert ...

Pieter T'Jonck

T'Jonck ist Architekt und freier Journalist mit den Schwerpunkten Darstellende Künste, Architektur und Städtebau und publiziert in internationalen und belgischen Medien, darunter De Standaard, De Morgen, etcetera oder A+. Er begleitet IMPACT seit 2017 als Autor.

Projektkonzeption und -leitung: Juliane Beck, Stefan Hilterhaus

56

tanzhaus nrw Düsseldorf

"Ich hole das Publikum in meine Zeit."

Claire Cunningham im Gespräch mit Jak Soroka

Die Arbeit der Choreografin und Tänzerin Claire Cunningham ist von der Auseinandersetzung mit ihrer Körperlichkeit und ihren Krücken geprägt. Mit deren Gebrauch und Erweiterung des ursprünglichen Zwecks schafft sie sich ihren eigenen Aktionsradius. Von 2017 bis 2019 war sie mit Choy Ka Fai und Ligia Lewis eine von 3 "Factory Artists" am tanzhaus nrw, einem Residenzprogramm, das vom Bündnis internationaler Produktionshäuser ermöglicht wurde. Ihr Solo "Guide Gods" war im November 2018 in einer Kirche und in einem Berufskolleg in Düsseldorf zu sehen.

Ich möchte mit Dir über Deine Crip-Werkzeuge sprechen und wie Du Deine Crip-Empfindsamkeit siehst.

Crip ist ein Wort, das sich viele Menschen mit Behinderung als politische Identität wieder angeeignet haben. Es geht um die Anerkennung einer kulturellen Identität im Zusammenhang mit Behinderung, um die Wertschätzung der Qualitäten, die ein Leben mit Behinderung bietet. Mit dem Wort habe ich lange gekämpft, und es war eine schrittweise Annäherung, es als Identität anzunehmen. Als Künstlerin wurde mir jüngst sehr bewusst, was meine Crip-Werkzeuge im Leben sind. Und ich fange an zu verstehen, dass mich die Phänomenologie der Behinderung interessiert: Wie nehme

ich die Welt wahr, gerade weil ich behindert bin, im Gegensatz zu der Weise, wie ich als behindert wahrgenommen werde. Ich bemerke beispielsweise, dass ich eine geschärfte Aufmerksamkeit für den Boden habe, da ich auf Krücken laufe, also auf 4 Beinen, deshalb nehme ich Gefälle, Glätte und Wölbungen sehr stark wahr. Dieses Wissen manifestiert sich in meiner künstlerischen Arbeit als Werkzeug: Oft sind Menschen ohne Behinderungen nicht in der Lage, den behinderten Körper zu lesen und zu erkennen, wann etwas schwierig ist oder eben nicht. Was sie als mühevolle Anstrengung wahrnehmen, ist eigentlich nur notwendiger Aufwand, und das sind 2 sehr verschiedene Dinge. Mühe beinhaltet ein Narrativ von Schwierigkeit, und Aufwand bedeutet lediglich, dass etwas Energie benötigt, und das ist nicht zwangsläufig negativ. Dies als Mühe zu lesen impliziert Leiden, im Gegensatz zu einer Lesart, in der es nur um Energie und Technik geht.

Es gibt diesen Moment in Deinem Stück "Guide Gods", in dem Du die Stufen hinabsteigst und ein Teetablett trägst, und dabei auf diese wunderschöne Art die Füße unter die jeweilige Krücke hakst, um sie je eine Stufe nach unten zu bewegen. Du spielst offensichtlich mit den Erwartungen des Publikums im Hinblick auf das, was Du kannst.



Claire Cunningham, Guide Gods © Brian Hartley

Es war eine sehr bewusste Entscheidung, hier Teetassen als physisches Material zu verwenden, denn sie strahlen Zerbrechlichkeit aus. Ich habe meine eigene Technik entwickelt, wie ich Dinge transportiere, während ich Krücken benutze, und sie mag langsam sein, aber sie ist tatsächlich sehr ausgeklügelt. Ich tue das auf der Bühne, u.a. um "Crip Time" erfahrbar zu machen. Das ist ein Begriff, der aus der Crip Community kommt und anerkennt, dass Behinderung deine Beziehung zu normativen Auffassungen von Zeit verschiebt. Es gibt eine Verschiebung in einen Zeitrahmen, der absolut der Zeit entspricht, die ich benötige,

um mich zu bewegen, und das ist viel langsamer. Es braucht sehr lange, diese Teetassen hinunterzutragen, und ich lasse das Publikum mit Absicht warten, ein Spiel mit der Befangenheit, der Peinlichkeit – genau das, was man angeblich nicht machen soll in einem "unterhaltenden" Stück. In "Guide Gods" ist es genau das: Ich hole das Publikum in meine Zeit.

Die hier gekürzte deutsche Übersetzung des Interviews wurde aus dem Geburtstagsjournal des tanzhaus nrw entnommen und ist ein Auszug aus der "Guide Gods Digital Collection".

Kurator*innen: Mijke Harmsen, Anaïs Emilia Rödel (†)

tanzhaus nrw Düsseldorf

"Heute steckt jeder in einem Tank."

Die Choreografin und Performerin Doris Uhlich und der Medienkünstler Boris Kopeinig im Gespräch mit Intendantin Bettina Masuch über die Performance "TANK" am tanzhaus nrw

Die Soloperformance "TANK" widmet sich dem Thema "Körper 2.0" und den gesellschaftlichen Dimensionen der Selbstoptimierung. Die Konzeption der Performance stammt von Doris Uhlich und Boris Kopeinig; sie entstand als Koproduktion des tanzhaus nrw und kam dort am 14. März 2019 im Rahmen von "HI, ROBOT! Das Mensch Maschine Festival" zur Uraufführung.

In Eurer Arbeit "TANK" werft Ihr einen Blick in die Zukunft. Von welcher Mensch-Maschine-Verbindung träumt die Choreografin Doris Uhlich?

Doris Uhlich Von höchst realen Maschinen, solchen, die meinen Körper verstärken können wie ein Exoskelett, das mich zum Springen bringt, ohne dass ich vorher trainieren müsste. Ich wünsche mir einerseits, nackt in einer Wüste zu performen, ohne einen Sonnenbrand zu bekommen, weil meine Haut sonnenresistent ist. Andererseits liegt ja eine Qualität im Müde- und Älterwerden.

In der Frage des "Human Enhancement" teilen sich die Lager in Utopist*innen und Dystopist*innen. Wo seht Ihr Möglichkeiten und Gefahren der technologischen Entwicklung? Doris Uhlich Wahrscheinlich wird es noch lange dauern, bis ein Roboter oder eine Maschine so komplex arbeiten kann wie ein Mensch. Ich kann mir schon vorstellen, dass etwa eine Handprothese zukünftig maximal feinmotorisch werden kann. Aber die Frage bleibt, inwieweit sie auch dabei helfen kann, sinnlich wahrzunehmen. Derzeit beschäftigt mich die Tatsache. dass eine Maschine nicht müde wird. Der tanzende Roboterarm wird nie stinken. nie schwitzen. Ich plädiere da eher für's Stinken! Ich möchte nicht irgendwann Nanotabletten nehmen, durch die mein Schweiß dann nach Klementinen oder grünem Tee riecht. Ich finde es gut, dass die Doris noch stinken kann.

Viele der Vorstellungen, die wir von Technologie im Kopf haben, speisen sich aus Science-Fiction-Filmen, ein Genre, was Euch für Eure Arbeit inspiriert hat.

Boris Kopeinig Zu einem Zeitpunkt unserer Recherche ist das Bild des Tanks aus dem Film "Alien: Resurrection" aufgetaucht. Das erschien uns attraktiv, weil es darin um Biotechnologie sowie in abstrakter Weise um Körper im Labor oder den Körper als Experimentierfeld geht. Unsere Bühnenbildnerinnen haben entdeckt, dass es in den 1950er-Jahren eine ganze Serie an Comic-Covern gab, auf denen Frauen in solchen Tanks zu sehen waren. Interessant daran ist, dass es bei diesen Ideen immer um die Beherrschung von etwas Wildem geht, d.h. der Tank ist ein Ort, an dem wilde, gefährliche Lebensformen isoliert, eingesperrt und erforscht werden. Es schließt sich für uns auch die Frage an, ob der Tank vielleicht auch als Metapher verstanden werden kann für die Blasen, in denen wir uns täglich bewegen, beispielsweise in den Social Media. Der Tank ist durchsichtig, aber ein abgeschlossener Raum.

Doris Uhlich Heute steckt jeder in einem Tank. Der Tank ist für mich stellvertretend für einen Raum mit einer Begrenzung, der mich beeinflusst - und den ich beeinflusse. Die Begrenzung ermöglicht und verunmöglicht Bewegung. Der Tank steht für Technologie, aber auch für eine Vielzahl von Ideologien. Verlässt man den Tank, betritt man den nächsten. Die absolute Freiheit gibt es nicht. Was es gibt, sind Visionen – etwa autonom zu leben, egal in welcher Blase, Röhre, Bubble man gerade steckt. Der Tank ist zwar ein Raum, der mich umgibt, aber in der Arbeit wurde mir immer klarer, dass ich selber schon eine Art Tank bin. Ich reguliere mich bereits selbst. Deswegen wollte ich dann auch selber in diesem Tank sein und ein Solo erarbeiten. In den 3 Teilen von "TANK" arbeiten wir auch mit Körperobjekten von Devi Saha, mit denen ich meinen Körper erweitere. Wir produzieren surreale Bilder von Körperlichkeit. Ich erweitere etwa meine Fetttanztechnik und meine Fleischtanztechnik mit mehr Fleisch. Ich baue mich weiter, indem ich synthetische Fleischprothesen anlege.

Gekürzte Fassung eines Interviews aus dem Magazin HI. ROBOT! Das Mensch Maschine Festival, 2019

Kurator*innen: Mijke Harmsen, Bettina Masuch, Anaïs Emilia Rödel (†)





Doris Uhlich, TANK © Axel Lambrette

O U

Claiming Common Spaces Eine Programmreihe im Bündnis

Im Juni 2018 startete das Bündnis die jährliche Reihe "Claiming Common Spaces". Im Festival-Format finden an den jeweiligen Häusern Veranstaltungen zu spezifischen Aspekten der gemeinsamen Themenschwerpunkte statt. In Gesprächen und Laboren mit Künstler*innen, Forscher*innen und Aktivist*innen werden bestehende und neue Arbeitspraktiken der Produktionshäuser öffentlich analysiert und diskutiert sowie aktuelle Installationen und Performances von Künstler*innen gezeigt. Die erste Ausgabe von "Claiming Common Spaces" zum Thema "Kunst und urbane Praxis" fand im Juni 2018 am HAU Hebbel am Ufer statt. Im Mai 2019 veranstaltete das Bündnis die zweite Ausgabe von "CCS": Am FFT und am tanzhaus nrw wurde unter dem Thema "Kunst und digitales Leben" der Frage nachgegangen, wie das Digitale als gemeinsames Wirkungsfeld für künstlerische Arbeit und ihre Kontexte gestaltet werden kann.

Angesichts der durch Covid-19 ausgelösten Krise wurde die für 2020 geplante Ausgabe auf Kampnagel in Hamburg verschoben und wird in 2021 unter dem Thema "Commons" ein Programm für ein gelingendes Miteinander, ein anderes Politikverständnis und ein sorgsames gemeinsames Kuratieren ienseits von Wettbewerb und Profitstreben entwerfen. Voraussichtlich noch im selben Jahr findet auch die Frankfurter Ausgabe zu den Themenschwerpunkten Postkolonialismus und multiperspektivische Praxis statt. Hier sollen auch die notwendigen Freiräume verhandelt werden, die Kunst- und Kulturinstitutionen für den interdisziplinären Diskurs ebenso wie für die Ermöglichung künstlerischer Prozesse unbedingt benötigen. Die fünfte Edition im Jahr 2022 zum Thema "Nachhaltigkeit" wird die drängende Notwendigkeit einer neuen Ökologie in den Mittelpunkt rücken und zeitgleich in Dresden und Essen stattfinden.

Claiming Common Spaces I Kunst und urbane Praxis

21. bis 23. Juni 2018 am HAU Hebbel am Ufer Berlin Städte sind unser Zuhause, unsere Bühne, unser Werk. Sie geben den Rhythmus vor, die Art und Weise, wie wir über Raum und Zeit verfügen. Schon vor über 50 Jahren beschrieb der französische Soziologe Henri Lefebvre in seinem Essay "Das Recht auf Stadt" städtisches Gefüge, Architektur und das urbane Leben als Spiegelbild unserer gesellschaftlichen Herausforderungen. Seine Visionen und kritischen Thesen zu einer Stadt der Zukunft sind längst Teil unserer Realität.

Basierend auf diesem Themenspektrum erarbeiteten die Bündnishäuser in ihren jeweiligen Städten ein breites Programm, welches im Juni 2018 auf den Bühnen des HAU Hebbel am Ufer und im Berliner Stadtraum zusammengeführt wurde. Künstler*innen, Stadtforscher*innen und Aktivist*innen und ca. 3.000 Besucher*innen waren eingeladen, sich mit Aspekten der diversen, globalen Stadtgesellschaften des 21. Jahrhunderts und den aktuellen gesellschaftspolitischen Entwicklungen in unseren urbanen Zentren auseinanderzusetzen.

Im Zentrum des Festivals standen internationale künstlerische Arbeiten, die im und für den städtischen Raum entstanden sind, wie zum Beispiel die Arbeit "Corbeaux" der französisch-marokkanischen Choreografin Bouchra Ouizguen oder die "McDonald's Radio University" des japanischen Künstlers Akira Takayama, eine gemeinsam mit geflüchteten Lehrenden in McDonald's-Restaurants entstandene Lecture-Reihe, oder das Projekt "Proyecto Pregunta" ein interaktiver, durch Gespräche mit Städter*innen stetig wachsender, kollektiver Fragenkatalog des Künstler*innenkollektiv MIL M2 aus Santiago de Chile.



Bouchra Ouizguen, Corbeaux © Dorothea Tuch

Claiming Common Spaces II Kunst und digitales Leben



Karten & Commons - Die Stadt im Plattformkapitalismus © Katja Illner

am FFT und tanzhaus nrw in Düsseldorf

23. bis 25. Mai 2019 Der Fokus der zweiten Ausgabe lag auf der Frage, wie die digitale Kultur unser Zusammenleben sowie die Produktions- und Rezeptionsbedingungen in den (performativen) Künsten prägt.

> Mit der Auftragsproduktion "I Love You, Goodbye. (The Digital Detox Edition)" eröffnete das deutsch-britische Performancekollektiv Gob Squad das dreitägige Arbeitstreffen und widmete diesen Abend unserer Hassliebe zum Internet. Das Labor "Karten & Commons – Die Stadt im Plattformkapitalismus" fragte daraufhin nach Möglichkeiten einer kritischen Intervention in aktuelle Dynamiken der Stadtentwicklung, zum Beispiel durch Kartierung und Strategien des Countermapping im Düsseldorfer Stadtraum. Unter dem Titel "Digitaler Materialismus" wurde aus der Perspektive des Tanzes untersucht, wie sich die Materialität des Körpers durch den Umgang mit digitalen Technologien verändert, während Éric Minh Cuong Castaing in der Performance "Phoenix" zeigte, wie mit Methoden des cultural hacking Überwachungstechnologien für subversive künstlerische Praktiken genutzt werden können. Gleichzeitig begegneten sich im Labor "Das Theater der Digital Natives" Vertreter*innen verschiedener Generationen und Disziplinen, um Fragen nach der Zukunftsfähigkeit von Theater zu diskutieren.

Über 1.500 Besucher*innen kamen während der 3 Festivaltage zu weiteren Laboren, Installationen, Workshops und Performances, an deren Entwicklung und Umsetzung eine Vielzahl von Künstler*innen, Expert*innen und Aktivist*innen mitwirkten.

Akademien Fort- und Weiterbildung für die Freie Szene

Die Entwicklung eines Aus- und Weiterbildungsprogrammes zur Professionalisierung der Freien Szene ist ein wichtiges Anliegen des Bündnisses. Entsprechend wurden 3 Akademieformate zur Vermittlung und Vertiefung branchenspezifischer Inhalte initiiert. Neben der Akademie für Performing Arts Producer, die junge Produzent*innen ausbildet, ist im Herbst 2019 die Akademie für zeitgenössischen Theaterjournalismus an den Start gegangen. Im Herbst 2020 wird die dritte Akademie unter dem Titel "Kunst und Begegnungen" beginnen, die Partizipation, Inklusion und neue soziale Praktiken als künstlerische Strategien erforscht.





↑↑ Katja Sonnemann (hinten) mit Teilnehmer*innen der Akademie auf PACT Zollverein © Dirk Rose

Akademie für Performing Arts Producer

Produktionsleitung, Creative Producer, Company Management, Produzent*in ... Es gibt viele Bezeichnungen für ein Berufsbild, das in den vergangenen Jahren für das Produzieren in den Performing Arts essentiell geworden ist, für das es jedoch bisher keine Ausbildung gibt. Die Arbeit der Produzent*innen bewegt sich zwischen künstlerisch-kreativer Arbeit und verwaltender Managementtätigkeit und ist im besten Fall integraler Bestandteil des künstlerischen Prozesses. In der Freien Szene erarbeiten sich Generalist*innen das umfangreiche Feld des Produzierens meist durch die praktische Tätigkeit und suchen zunehmend nach Möglichkeiten der weiteren Qualifizierung und des Austausches.

Die 2018 ins Leben gerufene, vom Bündnis internationaler Produktionshäuser getragene Akademie für Performing Arts Producer reagiert auf diesen Bedarf. Sie ist ein Weiterbildungsprogramm, das bereits im dritten Jahrgang veranstaltet wird. Sie widmet sich der Vermittlung von Kompetenzen für das Produzieren im deutschen und internationalen Kontext der Performing Arts und beleuchtet die Rolle freier Produzent*innen in Partnerschaft mit den Künstler*innen und Produktionshäusern.

Die Jury – bestehend aus Vertreter*innen der Produktionshäuser plus einer externen Fachperson sowie der Akademie-Leiterin – wählt aus der Vielzahl der Bewerbungen regelmäßig 22 Personen aus, die an dem dreiteiligen Weiterbildungsprogramm teilnehmen können. In Workshop-Formaten werden von Expert*innen aus dem In- und Ausland sowohl rechtliche und administrative Grundlagen vermittelt als auch Methoden und Werkzeuge erarbeitet. Es werden Netzwerke und Plattformen vorgestellt und Strategien und Modelle für das Produzieren in den freien szenischen Künsten entwickelt. In Peer-to-Peer-Formaten werden Erfahrungen und Expertisen ausgetauscht und die mit dem Beruf verbundenen Anforderungen und Möglichkeiten erkundet. Das Spektrum der verhandelten Themen reicht von der Definition der eigenen Rolle über Vernetzung, Arbeiten im internationalen Kontext, Kommunikationstools, Finanzen, Steuerrecht, Distribution, Vermittlung, Diversität bis zu Strategien für nachhaltige Arbeitsmodelle. Angesichts der Coronakrise gibt es in der Spielzeit 2020/2021 eine Spezialausgabe, in der sich die Alumni der bisherigen drei Ausgaben mit alten und neuen Herausforderungen beschäftigen und der Frage nachgehen, wie sie in Zukunft arbeiten können und wollen.

Katja Sonnemann ist Initiatorin und Leiterin der Akademie für Performing Arts Producer. Sie ist freie Produzentin, Dozentin, Mentorin und Beraterin und Teil der Agentur Wilson*Borles. Gearbeitet hat sie u.a. mit Rimini Protokoll und andcompany&Co., an der Schaubühne am Lehniner Platz, am Maxim Gorki Theater und beim Festival Theater der Welt 2005.

[↑] Teilnehmer*innen im tanzhaus nrw © Katja Illner

Akademie für zeitgenössischen Theaterjournalismus

Von November 2019 bis März 2020 fand auf Initiative des Bündnisses Internationaler Produktionshäuser die erste Akademie für zeitgenössischen Theaterjournalismus statt. In Essen, Dresden und Hamburg haben sich 20 Kritiker*innen aus ganz Deutschland mit den Möglichkeiten und Anforderungen an einen Journalismus auseinandergesetzt, der den vielfältigen Produktionen und Produktionsweisen zeitgenössischer Theaterformen gerecht wird. Hier sprechen die Organisator*innen Esther Boldt und Philipp Schulte mit 2 Teilnehmer*innen, der freien Autorin Theresa Luise Gindlstrasser und dem taz-Redakteur Jan-Paul Koopmann, über ihre Erfahrungen, Solidarität und die Zukunft der Kritik.

Esther Boldt Warum habt Ihr Euch für eine Teilnahme an der Akademie beworben?

Jan-Paul Koopmann Ich habe eigentlich nie Gelegenheit, mich außerhalb eines konkreten Auftrags mit Kolleg*innen über Texte auszutauschen, die nicht in einem aktuellen Produktionsfluss entstehen. Das Nachdenken und Diskutieren über Grundsätzliches kommt in meinem Arbeitsalltag einfach zu kurz.

Theresa Luise Gindlstrasser Bei mir ist es ähnlich.

Esther Boldt Wie habt Ihr die Akademie bis jetzt wahrgenommen, haben sich Eure Erwartungen erfüllt?

Theresa Luise Gindlstrasser Die Auswahl der Teilnehmenden finde ich sehr stimmig, Kompliment an die Jury. Es kommen hier sehr unterschiedliche Personen zusammen, aus verschiedenen Altersgruppen und von verschiedenen Medien – wie Fernsehen, Radio oder Zeitung. Die Teilnehmer*innen haben dort auch verschiedene Positionen inne, etwa als Redakteur*in, Volontär*in oder freie(r) Mitarbeiter*in. Das ist zum einen ausgewogen und zum anderen divers – die Themen gehen uns also nicht aus.

Jan-Paul Koopmann Und trotzdem kriegen wir es immer hin, uns auf einer Ebene zu finden. Es ist, wie Du sagst, eine sehr diverse Gruppe, aber der gemeinsame Nenner ist unser aller Interesse an zeitgenössischen Formen, an zeitgenössischem Theater.

Philipp Schulte Ich arbeite ja selbst nicht als Kritiker, aber wie ich das sehe, ist die Theaterkritik, wie das Schreiben generell, erstmal eine einsame Tätigkeit. Bestimmte Gespräche, und da will ich noch nicht



Esther Boldt, Jan-Paul Koopmann, Theresa Luise Gindlstrasser, Philipp Schulte auf Kampnagel (v.l.n.r.) © Janet Hesse

einmal von Momenten der Solidarität sprechen, aber zumindest des Austausches, sind jenseits einer bestimmten medialen Struktur oder Hierarchie vielleicht ungewöhnlich. Kann man das so sagen?

Theresa Luise Gindlstrasser Ja, ich finde auch, dass ein großer Unterschied besteht zwischen dem Schreiben auf der einen und der Kunst, dem Theater auf der anderen Seite, wo Gespräche, Austausch und Work-in-progress stets Teil der Arbeit sind. Die konzentrierten Besprechungen unserer Texte ohne Produktionsdruck, die wir bei der Akademie geführt haben, unterscheiden sie beispielsweise auch vom Theatertreffen-Blog, bei dem ich zwar viel gelernt habe, aber gleichzeitig immer damit beschäftigt war, Texte rauszuhauen.

Esther Boldt Innerhalb von Redaktionen gibt es durchaus Austausch: Im besten Falle wird eine Diskussion über Sinn und Zweck eines Textes geführt, und man erhält auch eine Rückmeldung der betreuenden Redakteur*innen.

Jan-Paul Koopmann Ja, aber das ist eine ganz andere Ebene. Gerade diese blattmacherischen Diskussionen führen wir natürlich jeden Tag in der Redaktion, das müssen wir auch, und wir sprechen über einzelne Texte, wenn es um das Redigieren geht. Aber in einer Redaktionskonferenz reden wir nicht über Grundsätzliches. Bei der Akademie hingegen eröffnet sich ein Raum, in dem über genau solche Leitfragen gesprochen werden kann: Was ist eigentlich zeitgenössisches Theater, welche Formen gibt es,

70

welche Themen werden verhandelt? Und was bedeutet es, über Theater zu schreiben? Solche Debatten können in einer Redaktionskonferenz nicht geführt werden. Wann auch?

Theresa Luise Gindlstrasser Die Vorentscheidung darüber, dass es eine Kritik wird, und was in einer Kritik vorkommen soll, ist ja immer schon getroffen. In der Akademie haben wir ja genau diesen Rahmen befragt und uns Texte auch vor dem Hintergrund angeschaut, dass sie ganz anders ausschauen könnten.

Jan-Paul Koopmann Trotzdem ist das Format Kritik auch in der Akademie erstaunlich präsent geblieben. Zu Beginn haben wir nach anderen Textarten gesucht, aber letztlich haben wir viel mehr über Haltungen gesprochen und darüber, wie viel Programmatik ich eigentlich in eine Kritik aufnehme, die sich mit einer konkreten Produktion befasst. Da habe ich sehr viel mitgenommen und nachgedacht, auch beim Schreiben von Texten, die zwischen den Akademiewochenenden entstanden sind.

Philipp Schulte Mich hat erstaunt, dass wir sehr intensiv über Texte reden. Überlegungen, Ein-Satz-Kritiken im Netz zu versenden, sind viel weniger präsent als ich das am Anfang erwartet hatte. Es gibt schon eine Lust am Text, eine Lust an der intellektuellen, schriftlichen Auseinandersetzung mit dem Gesehenen.



Teilnehmer*innen der Journalismus-Akademie auf Kampnagel © Olivia Ebert

Esther Boldt Gibt es einen Moment in der Akademie, der Euch besonders in Erinnerung geblieben ist, den Ihr als besonders wahrgenommen habt?

Jan-Paul Koopmann Nein, kein konkreter Moment, für mich war die Dichte besonders, in der wir gearbeitet haben, in der alle immer präsent waren. Du sitzt bis spät abends im Theater, und beim Frühstück geht die Diskussion schon weiter, und das nicht nur über Tage, sondern auch über mehrere Module. Das kenne ich aus anderen Arbeitszusammenhängen überhaupt nicht. Das habe ich als sehr besonders wahrgenommen. Und den sehr respekt-vollen Umgang: Man lehnt sich auch aus dem Fenster mit Entwürfen und halbfertigen Texten, aber ich habe mich hier nicht eine Sekunde unwohl gefühlt beim offenen Diskutieren über das von mir Geschriebene. Das ist alles andere als selbstverständlich.

Theresa Luise Gindlstrasser Mir fallen 2 Dinge ein. Erstens: Aus Essen ist mir ein Gespräch am Rande darüber in Erinnerung geblieben, wo das Korrektiv sitzt. Ich glaube, dass diese Frage eine der drängendsten unserer Zeit ist – nicht nur in Bezug auf Kulturkritik, sondern auch ganz konkret politisch in unserer Demokratie. Und zweitens hat Lisa Lucassen vom Performancekollektiv She She Pop als geladene Expertin in Dresden gesagt: "Was, ihr glaubt, dass Kritik ein Dialog ist? Das habe ich ja noch nie gehört!" Dieser Zusammenprall von Vorstellungen … das fand ich interessant!

Philipp Schulte Seht Ihr einen konkreten Nutzen der Akademie über den ideellen Wert hinaus?

Theresa Luise Gindlstrasser Ich finde, dass eine Solidarisierung stattgefunden hat oder ein Bewusstsein dafür geweckt wurde. Wenn ich will, dass das, was ich tue, als Angebot zum Dialog wahrgenommen werden soll, dann muss ich vielleicht mehr dafür tun.

Jan-Paul Koopmann Dazu möchte ich ergänzen: Wir haben schon darüber gesprochen, dass in der Gruppe sehr verschiedene berufliche Hintergründe vertreten sind. Für mich neu ist die Zusammenarbeit mit Menschen, die Theaterwissenschaft studiert haben. Das hat mir sehr gutgetan und Lust gemacht, Theorie anders zu lesen, nicht nur in Bezug auf konkrete Fragen.

Esther Boldt Was wünscht Ihr Euch für die Zukunft des Theaterjournalismus?

Jan-Paul Koopmann Ich würde gerne mehr von Menschen lesen, die über Kultur nachdenken und bei uns in der Zeitung einen Theaterdiskurs führen, ohne ausgebildete Journalist*innen zu sein. Damit es neben den ausgebildeten Kritiker*innen, die es



Teilnehmer*innen bei PACT © Dirk Rose

weiterhin braucht, auch andere Perspektiven gibt, andere Arten von Zuschauer*innen, die am öffentlichen Diskurs teilnehmen. Wir Journalist*innen trainieren uns ja ein bestimmtes Handwerkszeug an, das uns in die Lage versetzt, quasi über alles zu schreiben. Damit fühle ich mich nicht immer wohl. Es wäre viel interessanter, Menschen zu hören, die vielleicht noch mal anders betroffen sind, gerade bei politischem Theater.

Theresa Luise Gindlstrasser Es gibt so viel Ego, so viel Amazon, so viele Sternchen-Bewertungen. Wenn ich mir was wünschen dürfte, dann wäre es, dass sich die Kritik entschleunigt. Nicht unbedingt in Bezug auf Produktionsabläufe, aber in Bezug auf Umgangsformen und Urteile. Dann wäre Kritik etwas im besten Sinne Altmodisches, Langsames, Tastendes, etwas, das nicht nur gegenüber dem Gegenstand kritisch bleibt, sondern auch gegenüber sich selbst.

Esther Boldt arbeitet als Autorin, Tanz- und Theaterkritikerin u.a. für nachtkritik.de, Theater heute und die taz sowie für den Hessischen Rundfunk.

Dr. Philipp Schulte ist Professor für Performancetheorie an der Norwegischen Theaterakademie und Geschäftsführer der Hessischen Theaterakademie.

Akademie Kunst und Begegnungen

Produktionshäuser begreifen sich heutzutage zunehmend nicht nur als Spielstätten, sondern als Orte der Begegnung. Sie dienen dem Austausch zwischen verschiedenen Altersgruppen, Kulturen und Sozialisationen. So sind Partizipation und Beteiligung als künstlerische Strategien mittlerweile in den Produktionshäusern konzeptuell fest verankert. An der Schnittstelle zwischen Öffentlichkeitsarbeit, Dramaturgie und Vermittlung hat sich in den vergangenen Jahren ein neues Berufsbild etabliert. Mit dem Ziel, dieses neue Berufsfeld im Hinblick auf künstlerische, gesellschaftliche und politische Dimensionen zu analysieren und weiterzuentwickeln, gründet das Bündnis internationaler Produktionshäuser 2020 die Akademie Kunst und Begegnungen.

Die Praktiken der Begegnung an den verschiedenen Produktionshäusern zeichnen sich dadurch aus, dass sie langfristig eine Beziehung zu ihrem vielfältigen Publikum und ihrem jeweiligen ortsspezifischen Umfeld aufbauen. Idealerweise werden dadurch kulturelle Zugänge in verschiedene Richtungen geschaffen und Barrieren abgebaut. In der Diversität der Projekte, die neue Formen von Beteiligung entwerfen, spiegelt sich die Komplexität



Katja Heitmann, Residenz im Realen © Hanneke Wetzer

74



Migrantpolitan auf Kampnagel © Julia Steinigeweg

eines weiterzuentwickelnden Berufsfeldes wider: Es reicht von der künstlerischen Praxis, in der performative Strategien der Beteiligung und kollektive Autor*innenschaften erprobt werden, bis hin zu öffentlichkeitswirksamen, publikumsentwickelnden Maßnahmen. Bereits existierende Aktionsräume wie Migrantpolitan auf Kampnagel, der Kulturgarten in HELLERAU oder die WerkStadt von PACT Zollverein sind beispielhaft dafür. In verschiedenen Begegnungs- und Rechercheformaten wird Wissen verhandelt und künstlerisch experimentiert: der Houseclub des HAU Hebbel am Ufer, die Residenzen im Realen vom tanzhaus nrw, oder das Neugier-Abo im Mousonturm, um einige unterschiedliche Ansätze zu benennen. Einen Paradigmenwechsel hat das FFT mit dem Programm "was ihr wollt" initiiert, bei dem es die Spielplangestaltung eines Monats einem Zuschauer*innen-Forum anvertraute.

Die Akademie Kunst und Begegnungen ist ein Forum für Austausch und Auseinandersetzung mit bestehenden Praktiken und bietet einen Rahmen, in dem gemeinsam neue und noch zu erfindende Praktiken und Tools erprobt werden können. Sie soll sich zu einem Ort entwickeln, an dem Fragen, Haltungen und Strategien des demokratischen Miteinanders verschiedener sozialer Kontexte mit den Mitteln der Künste untersucht werden. Auch die hinter den Projekten stehenden Strukturen werden kritisch analysiert und der Stellenwert von Vermittlungsarbeit innerhalb von Institutionen verhandelt. Dafür wird die Akademie das bereits existierende Wissen in den Produktionshäusern in Form von praxisnahen thematischen Modulen und mehreren Arbeitstreffen bereitstellen, untersuchen und weiterentwickeln.

Die Akademie Kunst und Begegnungen richtet sich an Menschen, die gemeinsam Strategien der Beteiligung an der Schnittstelle von Kunst und Gesellschaft verhandeln und entwickeln möchten und lädt sie ein, ihre Expertisen und Perspektiven einzubringen: Nachbar*innen, Aktivist*innen, Vermittler*innen, Dramaturg*innen, Multiplikator*innen, Pädagog*innen, Kunstinteressierte, lokale Communities.

AG Kunst und Begegnungen
FFT: Katja Grawinkel-Claassen, Irina Barca | HAU: Stella
Konstantinou, Volkan Türeli | HELLERAU: Moritz Kotzerke |
Kampnagel: Claire Diraison, Anna Teuwen | Mousonturm:
Leander Ripchinsky | PACT Zollverein: Caroline Wolter |
tanzhaus nrw: Mijke Harmsen

Impressum

Herausgeber

Bündnis internationaler Produktionshäuser e.V. c/o Kampnagel Jarrestraße 20 22303 Hamburg

Redaktion

Barbara Schindler, Bündnis internationaler Produktionshäuser (V.i.S.d.P.) H von G / Georg und Katrin Hiller von Gaertringen

Gestaltung

NODE Berlin Oslo

Auflage

5.000

Druckerei

OKTOBERDRUCK GmbH, Berlin

Eine Publikation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser:

FFT Düsseldorf – HAU Hebbel am Ufer Berlin – HELLERAU Europäisches Zentrum der Künste Dresden – Kampnagel Hamburg – Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main – PACT Zollverein Essen – tanzhaus nrw Düsseldorf







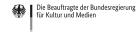






Das Bündnis internationaler Produktionshäuser wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.







Das Bündnis internationaler Produktionshäuser ist der Zusammenschluss der 7 wichtigsten Arbeits- und Spielstätten für die freien darstellenden Künste in Deutschland

FFT Düsseldorf

HAU Hebbel am Ufer Berlin

HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden

Kampnagel Hamburg

Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main

PACT Zollverein Essen

tanzhaus nrw Düsseldorf