

Cities going Culture – Between symbolic capital and „Verflüssigungen“

In der Diskussion um die Frage der Zwischennutzung stößt man unweigerlich immer wieder auf Projekte, die im Kunst- oder Theaterfeld zu verorten oder aus ihnen hervorgegangen sind. Die Kulturfabrik Kampnagel in Hamburg oder das ehemalige Tempodrom in Berlin sind Beispiele dafür, wie Initiativen aus dem Kulturbereich jenseits der ursprünglichen Institutionen städtische Orte erschlossen und besetzt haben. Der „Volkspalast“ oder auch „Operation:Stadt“ in Zagreb ist Paradebeispiel für die Allianz aus dem Theater-/Kunstabereich und einer temporären Besetzungsstrategie leerstehender Gebäude. Eine etwas andere Praktik stellt die künstlerische Intervention dar, in der Kunst- und Performanceprojekte wie bspw. die Radio-Ballette der Gruppe Ligna oder das Künstlerkollektiv Gob Squad zu verorten sind und die temporär (semi-)öffentliche Räume für Ihre Aktionen nutzen.

Es ist heute ein präsent Phänomen, dass moderne Kunst- und Theaterproduktionen im städtischen Raum stattfinden und sich in interdisziplinärer Überschneidung mit dem urbanen Raum auseinandersetzen. Die Praktiken variieren stark voneinander und dabei sind die künstlerische Intervention deutlich von der Inbesitznahme eines leer stehenden Gebäudes als Atelier- oder Künstlerhaus, Theater oder Galerie (Tacheles/HdL) zu differenzieren. Dennoch bestehen Parallelen und Schnittmengen zwischen dem Bereich der Stadtentwicklung, der gegenwärtigen Architekturpraxis und dem kulturellen Feld. Es stellt sich die Frage, ob die Informalisierungsprozesse, die im künstlerischen Feld seit den frühen 90ern zu beobachten sind mit den gegenwärtigen Bewegungen in der Stadtentwicklung und dem urbanistischen Diskurs vergleichbar sind und ob Beziehungen, gegenseitige Beeinflussungen oder Wechselwirkungen zwischen Kunstpraxis und anderen urbanen Praktiken festzustellen sind.

UC:

Das Verlassen der konventionellen (Theater)räume kein neuzeitliches Phänomen. Und auch die Auseinandersetzung der Bildenden Kunst mit dem öffentlichen Raum ist eine kunstgeschichtlich sehr relevante und mittlerweile sehr ausdifferenzierte. Vielleicht können wir vorweg, bevor wir in die konkreten Fragestellungen eintauchen oder an Beispielen arbeiten, einen kleinen Vorspann setzen, in welchem Ihr ganz allgemein Eure Einschätzung dazu gebt, wann es im Kunst- und Theaterbereich dazu kommt, dass die Projekte und Arbeiten die Institutionen verlassen? Wann marschieren die Dinge in die Stadt? Wo fängt das an und warum?

BB

Im Kunstfeld würde man wahrscheinlich die späten 60er als den Anfang einer Infragestellung der Orte der Kunst markieren – wobei es Kunst im Stadtraum natürlich immer schon gegeben hat, nur dass sie andere Aufgaben hatte. Aber diese Idee, dass das Verlassen des Kunstortes impliziert, die Konditionen und Verhältnisse, die an diesen Orten herrschen, in Frage zu stellen, ist sicherlich mit den späten 60ern und der Institutionskritik zu verorten. Und auch insofern ein Unterschied zur traditionellen Kunst im Stadtraum, als dass dies speziell von Seiten der Künstler gekommen ist. Partiiell auch mit Unterstützung von kuratorischer Seite, was sich, wie die Hans-Haacke-Beispiele zeigen, für die Kuratoren gelegentlich ungünstig auswirken konnte, weil die ihren Job verloren haben, während es für die Künstler rückblickend genau das war, was ihr Profil ausmachte.

Im Arbeitsstrukturellen wäre all das interessant, was angefangen hat mit Art Workers Coalition, die sich gegen museale Praktiken gewendet haben, bis hin zu Group Material, die in den späten 70ern und 80ern gearbeitet haben. Und dann gab es vor allem in den frühen 90ern eine Reihe von Arbeiten und Initiativen, die sich außerhalb der bestehenden Institutionen gegründet haben

UC:

Die Kunstwerke in Berlin würden doch auch dazu zählen, oder?

BB:

Ja, wenn man das so will. Ganz am Anfang gehörte das wahrscheinlich auch dazu, wobei das vielleicht auch ein sehr gutes Beispiel dafür ist, wie Institutionalisierung sich vollzieht. Also was das personell bedeutet, was das für Personalstrukturen und auch Organisationsstrukturen bedeutet, was das für Anbindungen an bestehende Verwaltungs- und Finanzierungsstrukturen bedeutet, usw. Entlang der Kunstwerke könnte man wahrscheinlich sehr gut eine Geschichte schreiben, wie sich eine Institution formiert hat und wie sie zugleich in der Lage ist, Gegenstrategien zu integrieren.

UC:

Vielleicht wäre es interessant, dazu die Perspektive aus dem Theaterbereich vorzustellen. Lassen sich daran Ähnlichkeiten und Bewegungen nachzeichnen?

HH:

Vielleicht ist es ganz interessant, Kampnagel mal als Beispiel zu skizzieren. Kampnagel, das war/ist eine ehemalige Kranfabrik in Hamburg. Soweit ich weiß, war es als erstes das Deutsche Schauspielhaus, intendiert von Peter Rudolf, das dieses Gelände 1982 nach der Stilllegung nutzte und zwar weil im Gebäude des Schauspielhaus selbst Umbauten stattfanden und die Leitung clever genug war, sich diesen Raum anzueignen. Es war klar, dass das Gelände nur so lange genutzt werden sollte, wie diese Umbauten stattfanden, führte aber natürlich auch zu Auflösungserscheinungen der institutionellen Strukturen, sodass auf einmal eine Frau, die vorher immer nur Bühnenbildnerin war, auch Regisseurin wurde: Weil jetzt in diesem Gebäude, weit weg vom Schuss, weit weg von der Verwaltung, vielleicht auch von einem Einzugsbereich des Patriarchen, des Intendanten, andere Dinge möglich wurden. Und diese Entfernung von der Aufmerksamkeit des Zentrums dann eine Sensationsinszenierung ermöglichte, die zunächst nichts mit einer anderen oder neuen Form des Theaters zu tun hatte, aber die alte Form des Theaters, des großen Schauspieler-Theaters, extrem leidenschaftlich auflud – weil eine andere Konstellation da war.

Der nächste Schritt war, dass das Schauspielhaus wieder in seine Räume zurück zog und daraufhin folgten die Besetzungsproben von den freien Gruppen – das hieß damals nicht Zwischennutzung, sondern man nannte es BESETZUNGSPROBE. Das war ein Konglomerat aus Kabarettisten, Kindertheater, Straßentheater und so weiter, die vorher in kleinen anderen verstreuten Bühnen geprobt hatten.

UC:

War das ein Sammelbecken mit Akteuren, mit Initiativen, die in festen Institutionen oder etablierten Häusern keinen Zugang hatten oder die sich einen alternativen Raum gesucht haben? Also quasi als bewusste Strategie, um nicht mit den etablierten Häusern in Verbindung gebracht zu werden?

HH

Das war alles. Da waren auch Schauspieler der Staatstheater, die eine neue Gruppe aufmachten und dann waren die ganzen Gruppen, die keine Probenräume hatten oder nur in kleineren Kaschemmen aufgetaucht sind. Also es gab eine komplette Durchmischung, die umgekehrt von anfang an natürlich ein fulminantes Spektrum in sich hatte. Also man kann nicht sagen, dass es jemals, zu irgendeinem Zeitpunkt eine klare oder brillante politische Aneignungsstrategie war oder gab. Das war im übrigen auch immer überlagert von administrativen Begehrlichkeiten des Kultursenats. Aber das Gute an Kampnagel damals war, dass es zu dem Zeitpunkt ein Ort war, der stählern war und gleichzeitig verweste. Dem war die Erinnerung an eine Großindustrie noch eingeschrieben, was es auch sehr schwer machte dort zu arbeiten, gerade weil das so theaterfremd war. Gleichzeitig gab es diese Überahme der Natur. Es regnete überall rein und es wirkte immer so als ob der Stahl verweste und das machte es damals zu einem guten Ort zum Nachdenken über Kunst.

[...]

UC

Das Verlassen konventioneller (Theater)Räume und ästhetischen Formen ist wesentlich mit dem sich verändernden Verständnis von künstlerischer und gesellschaftlicher Praxis verbunden. Das Aufbrechen der formalisierten Räume und Praktiken, Netzwerke und Werkräume zeigt sich dabei als Konsequenz einer politisch-ästhetischen Auseinandersetzung. Während das Verlassen der Kulturinstitution in den 60er Jahren noch Provokation bedeutete, hat sich das Arbeiten an anderen Orten und den kulturellen Peripherien heute bereits als gängige Praxis entwickelt. Der White Cube oder im Theaterbereiche die Black Box und die Stadt existieren für Projekte gleichzeitig und fast gleichberechtigt. Diese Form- und Themenmigration führt zum Aufbrechen und Durchbrechen des Mikrokosmos Theater/Kultur und diese Bewegung geht einher mit der gesellschaftlichen Tendenz der „Verflüssigung“ (Goehler, 2006), die Adrienne Goehler als Gegenmoment zur Abkapselung gesellschaftlicher Blöcke und Verhärtungen starrer Oppositionen beschreibt. Das impliziert auch, dass sich die einfachen Zuweisungen und Grenzen zwischen „Institutionen“ und Off, zwischen formell und informell, nicht mehr problemlos ziehen lassen.

Ein ähnliches Nebeneinander der „institutionellen“ und informellen Praktiken lassen sich auch in der Stadtentwicklung festmachen, wo temporäre Nutzungen zunächst oft illegal und „im Gegensatz zu“ der klassischen Stadtplanung stand, mittlerweile aber in den Selbstbildern der „Creative Cities“ und die selbst eher ideenlose Stadtentwicklungspolitik Einzug halten. Im Laufe der letzten Jahre ist Kultur zunehmend zu einem wirtschaftlichen Standortfaktor im globalen Wettbewerb zwischen den Städten avanciert. Während auf der einen Seite das kulturelle Großereignis den globalen Kulturtourismus bedient, zielt das Image der „kreativen Stadt“ auf die Akteure und das wirtschaftliche Entwicklungspotenzial der sogenannten „Creative Industry“. Im Kontext dieses städtischen Wettbewerbs und Selbstentwurfs ist die urbane Praxis der Zwischennutzungen mittlerweile ein viel diskutierter Faktor: Die letzte Venedig Biennale beschäftigte sich mit dem Umdeuten und Aneignen der vorhandenen Stadt und das deutsche Bundesumweltamt erstellte 2006 eine Broschüre über nachhaltige Nutzung alter Bausubstanz. Ähnliche Aneignungen gelten für die Nutzungen selbst: nicht nur für privatwirtschaftliche Imagestrategien (Nike, etc.), sondern auch für das Stadtmarketing sind Zwischennutzer im Zuge der Florida-Diskussion, die nach Jahren auch die deutsche Stadtentwicklungspolitik erreicht hat, zu den neuen Lieblingen des Stadtdiskurses avanciert. An dieser Stelle ergibt sich dementsprechend die nächste Schnittstelle zum kulturellen Feld, das im Wettbewerb der Städte symbolisches Kapital und in der Stadtentwicklung als dynamisierendes Element funktioniert – sowohl für die Stadt und den spezifischen Ort als auch hinsichtlich der Finanzierung oder strategischen Allianz für experimentelle Projekte. Gleichzeitig ergibt sich dadurch eine Art „teuflischer Umarmung“ – die Frage nach der Unabhängigkeit der Projekte – wobei das im Bereich der bildenden Kunst sicherlich ein anders gewichteter Faktor ist als im Bereich des Theaters oder gar der Stadtentwicklung. Die Frage der „Institutionalisierung“ stellt sich bei den Zwischennutzungen und der Praxis der Raumbesetzung quasi erst nachgelagert. Nicht so sehr als Vereinnahmung der Strategie sondern als Risiko der erstarrten Idee, dem Verlust der Dynamik, die oft Erfolgsfaktor der Zwischennutzung ist. Die Frage dabei ist, begreift man diese Praxis als Gegenstrategie oder subversiv oder lediglich als Phänomen bzw. Symptom. Und natürlich stellt sich da auch die Frage der „Qualität“ – gibt es sozusagen qualitative Unterschiede in der Zwischennutzung – und was wäre Kriterien, wenn wir an Stadt und Stadtentwicklung denken.

UC

Das Verlassen eines institutionellen Kontextes selbst ist keine Garantie für neue Zugänge zu gesellschaftsrelevanten Themen. Die Frage ist, ab wann das Experiment zum Mainstream wird und welchen Einfluss die Etablierung und Verfestigung auf das jeweilige Projekt und auf die jeweiligen Auseinandersetzung mit Stadtalltag oder gesellschaftliche Wirklichkeit hat – bzw. wie und ob dennoch neue Zugänge zu Gesellschaft oder Formen der Stadt erzeugt werden können?

BB

Naja, wir sprechen ja über ein kulturelles Feld – auch in der Stadtentwicklung sprechen wir über kulturelle Bewegungen. Und dieses Feld hat Institutionen, egal wie wir sie definieren und wahrscheinlich wird es die stets in Form von Hegemonien oder gar Herrschaft geben. So kann die Kunst beispielsweise ein Haus haben, aber eine Stadt mit Stadtverwaltung hat auch ihre Institutionen. Und diese Institutionen und Akteure treten sozusagen gegeneinander an.

Die Idee, die Ihr mit der Zwischennutzung habt, ist ja dennoch eine, die sich in Relation zur Institution definiert bzw. selbst bereits institutionell irgendwie Form annimmt. Und genau dafür finde ich die Ansätze der Institutionskritik, wie sie in der Kunst formuliert worden sind und in den 90ern verlängert wurden, ziemlich interessant und hilfreich, weil die nämlich immer nach der jeweiligen Funktion eines Ortes gefragt haben. Das ist eine Fragerichtung, die es einem erleichtert, sich innerhalb eines ohnehin schon institutionalisierten Geländes zu bewegen, und die Spezifika der Orte so zu bestimmen, dass man mit oder eben gegen sie arbeiten kann. Aber da gibt es nicht den öffentlichen Raum, der besser ist, als der semi-öffentliche Raum innerhalb eines Museums, der ja auch öffentlich genannt wird oder die Küche von Obrist im Eisschrank, oder so.

UC

Wobei in der Frage der Zwischennutzung und Stadtentwicklung das Spektakel oder das Event oft eingesetzt werden kann, um sich zu etablieren und so im Rahmen von Finanzierungs- oder Duldungsentscheidungen dazu beitragen kann, die eigene Praxis und Position zu stärken. Dass heißt, Events oder das Lautmachen kann auch zu einer Art Querfinanzierung der anderen Nutzungen vor Ort führen. Es gibt sozusagen dabei nie das totale bottom-up oder Topdown. Aber an diesem Punkt stellt sich doch immer die Frage, wie man sich in die gegebenen Machtstrukturen einbettet? Und ob die Option, sich als seine eigene Institution zu setzen dafür eine Möglichkeit ist. Also quasi als strategische Handlungsoption....

BB

Aber genau darum geht es Euch ja spezifisch, wenn es eine Zwischennutzung gibt. Also, wenn es eine Zwischennutzung gibt, dann ist ja gerade das Charakteristikum, dass es immer eine *Zwischen*-Nutzung ist. Also dass sie eben nicht diese Formalisierung oder Institutionalisierung erfährt... Über diesen Punkt müsste man mal reden, denn gerade Kampnagel oder die Kunstwerke sind ja Beispiele, wie dieser Ort, der quasi unspezifisch geworden war – den man sich noch aneignen konnte und an dem dadurch überhaupt eine ganz andere Nutzung als ursprünglich entstand – jetzt wieder formalisiert worden ist. Also Kampnagel heute ist eine Institution mit einem sehr klaren Profil, in der aber die Strahlträger eben nicht mehr bemoost sind oder das Bemooste – wenn überhaupt – nur zum Image einer strukturierten Institution verkommen ist.

Aber genau diesen Punkt fänd ich interessant: Also inwiefern ist eine Zwischennutzung immer das, was man in diesem Zustand behalten sollte und inwieweit ist sie das genau nicht, weil man sich bestimmte Aspekte dessen gerne aneignen würde für andere, vielleicht formalisiertere Strukturen. Also das find ich, ist die komplexe Fragestellung dabei.

[...]

Die Verschiebungen und eventuellen „Verflüssigungen“, die auch für andere gesellschaftliche Prozesse gelten und allgemein unter dem Begriff des „Postfordismus“ laufen, gehen stets mit einer strukturellen Veränderung der Arbeitsprozesse und Rahmenbedingungen einher. Im kulturellen Feld ist das bürgerliche und klassische Institutionsmodell von einer flexibilisierten Arbeitsstruktur und eher unternehmerischen Institutionslogik abgelöst worden – auch wenn viele klassische Sponsoren und Politiker noch von einem sehr konservativen Öffentlichkeitsmodell und einem Kulturbegriff der

Kontemplation ausgehen. Diese strukturellen Veränderungen haben hingegen dazu geführt, dass die großen Häuser und Institutionen im Kunst- und Theaterbereich mit in den Wettbewerb um Fördermittel eingetreten sind und sich die Rollen- und Akteurskonstellationen verändert haben – unter anderem hat sich die Figur des Kuratoren herausgebildet. Was haben diese Veränderungen für Auswirkungen auf den Theater- und Kunstbetrieb? Welche Wechselwirkungen haben „formal“ und „informal“ aufeinander gehabt und inwiefern verändern sich die Projekte und Praktiken der Häuser selbst? Entsteht dadurch auch wieder mehr oder eben weniger Freiraum für avantgardistische Projekte? Diese Veränderung von der institutionellen Förderung hin zur Projektförderung, über die auch Häuser sich mit finanzieren ein ganz anderes Beispiel des „Sich-auf-einander-zu-Bewegens“, in welchem sich jetzt sowohl freie Gruppe als auch große Häuser (ggf. gemeinsam) auf die gleichen Projekttöpfe bewerben und es dabei zunehmend irrelevant wird, welchen von beiden man angehört.

UC:

Mit welchen Wechselwirkung und strukturellen Zwängen sind diese „Verflüssigungen“ verbunden? Das ganze in zwei Richtungen gedacht: Hat sich die Arbeit und auch die Finanzierungsmöglichkeit für die freien Gruppen verändert? Hat sie sich verbessert? Und welchen Einfluss haben die Tendenzen der Institutionen, den Stadtraum zu nutzen auf den gesamten Theaterbetrieb? Was passiert mit zunächst subversiven Arbeitsweisen, wenn ihre Form oder Arbeitspraxis, selbst hegemoniell – quasi zur Institution – wird?

CP

Vielleicht kann Hannah das besser beschreiben als ich, weil ich die ganze Entwicklung natürlich erst viel später mitbekommen habe. Aber für mich war es stets vollkommen klar, dass wenn man als freie Gruppe arbeitete, ein Konzept zu schreiben hatte, sich danach ein Haus sucht, an oder mit welchem man das Projekt realisieren will. Die Institution wiederum stimmt dem zu und dann beginnt man die Gelder zu organisieren. Das heißt das Haus stellt die Struktur und bewirbt die Produktion und das Geld, das man eingetrieben hat, ist für das Projekt.

Dann gibt es andere Theater, bei denen das Geld, das die Gruppen mitbringen, selbst ins Haus einfließt, also auch in die Struktur der Öffentlichkeitsarbeit etc. fließen. Wenn ich ein Plakat haben will, muss ich das bezahlen. Das Projektgeld fließt quasi mit in die Häuser ein, d.h. die Häuser funktionieren *über* die Gruppen. Was natürlich für die Gruppen die ganze Arbeit schwerer macht. Das ist das, was sich aus meiner Wahrnehmung im absolut freien Bereich abspielt.

Dass die großen Häuser, also Stadt- und Staatstheater, die mit Millionen subventioniert sind, sich über die freien Gruppen mitfinanzieren und auf Gelder mit bewerben, die ehemals ganz freien Gruppen allein vorbehalten waren, das hat natürlich einen großen Vorlauf. Ich kann nur sagen, dass es vor sieben Jahren noch nicht selbstverständlich war, dass freie Gruppen an den Stadt- und Staatstheatern inszenieren oder produzieren. Meine Vermutung dabei ist, dass durch das Gelingen und den großen Erfolg einiger verschiedenen Arbeitspraktiken im freien Bereich – bspw. das Rimini-Protokoll als prominenter Fall – zunehmend freie Projekte in die Häuser einbezogen werden. Freie Projekte, die natürlich aber ganz klar im freien Sektor entstanden sind und auch nur möglich waren aufgrund eines bestimmten Freiraums, der eben nicht wie im Stadt und Staatstheater institutionell gebunden ist und wo es darum geht, tausend oder zweitausend Menschen in die Vorstellung zu bringen. Das heißt, es bewährt sich die eine oder andere Praxis und wird als Form oder Produkt sichtbar und attraktiv für die großen Häuser. Und manche Stadt und Staatstheater – oder einzelne Personen, denn meistens sind ja es nur einzelne Personen – begreifen das früher und holen das rein und andere später.

Mittlerweile gibt es eine größere Selbstverständlichkeit an bestimmten Punkten bereits mit freien Gruppen zusammen zu arbeiten. Allerdings, das muss man sagen, meist mit denen, die sich bewährt haben. Also: das Experiment findet woanders statt, das Erproben findet woanders statt, die Reflexion findet woanders statt, das Scheitern findet bestenfalls auch woanders statt. In der Institution findet statt, was funktioniert – jetzt mal sehr polarisierend gesprochen.

HH

Da möchte ich kurz einhaken, denn ich glaube, der Moment der Übernahme der Stadt- und Staatstheater oder der „Abzocke“, der war schon immer da. Solange ich mich erinnern kann, war das so. Ich kann mich nicht an einen spezifischen Moment der „Übernahme“ erinnern, an dem auf einmal die Häuser aufgerüstet oder festgestellt haben; „Wir müssen in diesen freien Bereich“. Aber wenn ich jetzt mal an die heutige Situation denke, dann ist das Absurde das Upside-down von Intendant und freien Gruppen selbst – und das bezieht sich auch auf die finanzielle Situation und Struktur. Denn: Du bist an einem Haus. Die Idee hast du sowieso selbst, die Gruppen musst Du selbst organisieren, das Geld musst Du selbst besorgen, das ganze Team musst Du selbst besorgen, bis hin zur kleinsten Schraube. Das Haus kann Dir eigentlich nur noch minimal etwas zur Verfügung stellen – und wenn überhaupt, so ist das eine Kompetenz im Programm-machen. Was das Haus Dir bietet ist ein Kontext, in dem Du gerne auftrittst. Trotzdem sind wir als freie Gruppen und Haus aneinander gebunden, weil wir gemeinsam darüber nachdenken: Kommt genug Publikum? Ist das Programm gut?, etc. Das führt wiederum psychisch zu extrem anstrengenden Situationen, weil die Hierarchien ja gar nicht mehr gegeben sind.

UC

Du beschreibst eine interessante Situation, in der es eigentlich in einem festen Haus nur noch so eine Art Minimalkompetenz oder spezialisierte Konzeptkompetenz gibt - quasi die Software - wohingegen das, was war vorher in einem festen Haus etabliert war, wegfällt: Ensemble, Dramaturg, Regisseur, usw. So wird das Programm ja quasi zum permanenten Festival. Es gibt kein Repertoire mehr, es gibt kein Ensemble am Haus mehr, all das ist ja total aufgelöst. Also die gewisse Art der Infrastruktur. In den Zentren der Aufmerksamkeitsökonomie, da ist das vielleicht gut durch interessante Kooperationen und Synergien auffangbar, aber in der Peripherie haben die meisten Theater kein Ensemble mehr und die finanzielle und kulturelle Struktur für eine kontinuierliche Arbeit der freien Gruppen, ist nicht gegeben. Die Möglichkeit, deinen Arbeitskontext mitzunehmen, ist ein Privileg. Das bedeutet, eine Kehrseite dieses Freiraums für freie Gruppen und die Flexibilisierung der Institutionen sind wenig kontinuierliche Arbeitsprozesse.

HH

Und das ist für die Qualität der Gruppen ein wahnsinnig wichtiger Punkt, weil das Experiment ja quasi auch die Erfahrung und das Gedächtnis der Gruppe braucht, mit der Du weiter arbeitest.

CP:

Klar, das macht einen Unterschied. Ich meine, in Berlin gibt es ja noch so etwas wie Basisförderung, dass Gruppen über einen längeren Zeitraum gefördert sind, um einen kontinuierlichen Arbeitsprozess herzustellen – unabhängig davon, ob man nun ein Projekt gefördert kriegt oder eine Produktion auf die Beine stellt. Und das macht natürlich einen Unterschied.

UC:

Wenn wir jetzt noch einmal zu dem Punkt „Das Haus wird zum permanenten Festival-Ort“ zurückkehren, dann ist das ja auch in der Kunstwelt zu beobachten. Also die Museen, die permanente Ausstellungs-„Shows“ veranstalten. Kann man da Bezüge herstellen?

BB

Ich glaube, dass das total ähnlich ist und dass das auch sehr parallel verläuft. Ich habe in den späten 80ern, anfang der 90er in Frankfurt an einem Museum gearbeitet und genau in der Zeit, glaube ich, kam es zu diesem Umbruch, in dem auf der einen Seite diese Eventkultur in hohem Maße zugenommen hat und die grundsätzliche Attraktivität der Kulturinstitutionen als Tourismusobjekt sozusagen in das Bewusstsein der

Stadtverwaltung eingetreten ist; und sich auf der anderen Seite die finanzielle Förderung übernommen hat. Also das war die Zeit, in der man gemerkt hat: Wir haben ganz viele neue Museen, wir können die gar nicht finanzieren, wir schließen die partiell. Sodass beispielsweise die Schirn eine Einrichtung ist, die nur noch große, publikumsträchtige Ausstellungen rausgehauen hat und das schon sehr, sehr früh – also quasi mit Gründung. Und mir scheint die Kehrseite der freien Projekte genau diese Eventkultur zu sein. Die freien Projekte sind sozusagen die eine Seite; Eventkultur ist die andere dessen. Und im Ausstellungsbereich sieht es genauso aus wie im Theaterbereich, dass die Ausstellungshäuser immer mehr zu Häusern werden, in denen einfach was stattfinden kann und sich ein Haus nur wenn es groß ist, wirklich spezialisierte Kuratoren leisten kann; und dass die Sammlung selbst sich unheimlich laut machen muss, damit sie überhaupt noch wahrgenommen wird, weil alles andere sich auf diese Ausstellungskultur konzentriert. Gleichzeitig, da die Ausstellungen so unheimlich wichtig geworden sind, können die Kuratoren, die da sind, es sich gar nicht leisten, ständig so einen Turn-over zu schaffen – d.h. sie müssen sich jemanden von außen dazu holen. Darauf wiederum ist die Finanzierung der Häuser nicht eingestellt – dass plötzlich so viel Geld gebraucht wird, um das alles überhaupt produzieren zu können und an den Mann zu bringen. Und mir scheint, dass das wiederum völlig parallel mit dem Entwicklungen im wirtschaftlichen Feld läuft und der Art, wie sich Unternehmen strukturieren. Denn ich würde diese Leistungen, die Ihr eben auch beschrieben habt, als *outgesourced* beschreiben: Das, was ihr im Theaterbereich macht oder was ein freier Kurator macht, sind Arbeitsstrukturen, die genau diesem Arbeitsmodus entsprechen. Daher kommt auch dieses ganze Anforderungsprofil von Flexibilität, von Dynamisierung von Ortlosigkeit und so weiter und das zur Zeit unter dem Begriff der Prekarisierung läuft.

UC:

Wenn man jetzt mal von Künstlern absieht, also mal an andere Akteure denkt, ab wann würdet Ihr sagen, tritt dieses Phänomen bspw. des freien Kuratierens ein, dieses Kuratieren unabhängig von großen Häusern? Das ist für uns ein interessanter Punkt, weil wir oft das Gefühl haben, die Position des Architekten in Bezug auf Zwischennutzung gewisse Ähnlichkeiten hat.

BB:

Das Modell des Kurators entsteht ähnlich zeitgleich, wie die Achse, die ich vorhin mit der Institutionskritik aufgemacht habe. Die Figur des freien Kurators wird immer gerne an Harald Szeemann festgemacht, der sich Ende der 60er aus einer festen Stelle gelöst hat und angefangen hat, frei zu kuratieren, wofür die *Dokumenta 5* 1972 immer das Musterbeispiel ist. Und danach hat er die Agentur für geistige Gastarbeit gegründet und fortan sozusagen projektgebunden, also institutions-ungebunden kuratiert. Das gab es bis dahin noch nicht, sondern man hat immer für die Institutionen Ausstellungen gemacht. Mit der *Dokumenta 5* wurde auch zum ersten Mal die mittlerweile etablierte Idee aufgegriffen, dass man im Team kuratiert.

Das Interessante an diesem Kuratorenmodell ist erstens der Status, der sich verändert hat: dass der Kurator eine viel größere Macht gegenüber den künstlerischen Positionen gewonnen hat und der Entwurf des Kurators quasi gleichberechtigt neben den Entwurf eines Künstlers stehen kann. Und dass zweitens damit eine Tätigkeit gewürdigt wird und eine Formalisierung erfährt, die nicht im Herstellen, sondern im Zusammenknüpfen und Verbinden besteht. Und da kommen glaube ich ziemlich viele Dinge zusammen, die auch mit dem Theater im Zusammenhang stehen.

UC:

*Vielleicht ist es gar nicht so ein Zufall, dass der Kurator Szeeman im Zusammenhang mit der *Dokumenta* entstanden ist, sozusagen als Phänomen, welches das ganze noch komplizierter macht: das Großereignis. Es ist ja kein Zufall, dass der Kurator mit der *Dokumenta* als zyklisches Großereignis eintritt. Andersherum: im Zuge der Entwicklung der Postmoderne formiert sich diese Zunahme der Festivalisierung. Im Bereich des Theaters, gibt es das ja auch. So etwas, was Du, Hannah, ja auch gemacht hast, „Theater der Welt“ als migrierendes Theater-Großereignis oder in der Kunst so*

Phänomene wie die Manifesta als zyklische Großprojekte, die nicht an Institutionen gebunden sind bzw. eine andere Art der Institution darstellen und die dann auch sehr stark in die jeweiligen Orte reingehen. Insofern gibt es nicht nur dieses „Institution versus Off“, sondern es gibt noch zusätzlich das Event, was da sozusagen hineinschwappt und sowohl Institution als auch OFF vertritt.

Das interessante an diesen „Events“ in den Institutionen ist ja auch die Frage, was die so interessant macht. Ist es der Umstand, dass da plötzlich 3000 Leute hinkommen, die vielleicht mit dem einzelnen Projekt, Objekt oder der einzelnen Produktion selbst, nicht zusammengekommen wären und die in diesem Patch zusammengeführt werden? Das ist ja quasi das Erzeugen einer urbanen Situationen. Man kehrt zurück in die Institutionen mit Formen, die man von außerhalb in die Institutionen trägt. Schafft das einen Mehrwert bei diesen festivalartigen Veranstaltungen – also jetzt auch in den kleineren Dimensionen gedacht? Dieses Aufeinandertreffen der verschiedenen Leute an einem Theaterabend beispielsweise, der mehr als nur die Produktion zeigt und der vielleicht auch die Interaktion von dem Besucher und der Produktion sucht?

HH

Ja – also, dass sich die Rolle des Zuschauers verändert hat, finde ich klar. Es ist eher die Frage, ob wir nicht – als Kulturschaffende - zu so etwas wie Kompensationsexperten für Kommunikations- und Planungsdefizite geworden sind. Manchmal frage ich mich, ob wir irgendetwas anderes machen, als Kommunikation anders zu strukturieren. Aber: reicht das aus? Es ist schon wichtig, auch ein Bild entstehen zu lassen, das sich anders einschreibt. Das heißt, es ist wichtig, mehr als jemand zu sein, der soziale Kommunikation organisiert und bin auch relativ sauer, wenn ich auf Theaterveranstaltungen gehe und nur das ist da: Also eine Art informeller Abend und Austausch, den ich auch zu Hause haben könnte.