



Producing Performing Arts

**Aus dem Maschinenraum der
freien darstellenden Künste**

Eine Publikation des
Bündnisses internationaler Produktionshäuser

Herausgegeben von Katrin Dod und Patrick Wildermann
Mit Illustrationen von Yorgos Konstantinou



Alexander Verlag Berlin

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

**Produktions
häuser**



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

© **Alexander Verlag Berlin 2023 –
ein unabhängiger Verlag seit 1983**

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
info@alexander-verlag.com · www.alexander-verlag.com

Layout/Satz/Umschlag: Antje Wewerka

Illustrationen: Yorgos Konstantinou

Lektorat/Redaktion: Patrick Wildermann

Endlektorat: Christin Heinrichs-Lauer. Dank an Katja Karau

Alle Rechte vorbehalten.

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier 
Druck und Bindung: FINIDR s.r.o., Český Těšín
ISBN 978-3-89581-583-6
Printed in the EU (January) 2023

- 10 **Vorwort**
Von Katrin Dod und Patrick Wildermann

GEGENWART

- 14 **Das Ende des Produzierens, wie wir es kannten**
Über den Paradigmenwechsel in den freien darstellenden Künsten
Von Kathrin Tiedemann

- 19 **Ein Berufsbild in Arbeit**
Katja Sonnemann über die komplexen Anforderungen an Performing Arts-Producer:innen

- 24 **Vier Gedanken zu Feminismus, Kollektivität und freiem Produzieren**
Ein Essay von Swoosh Lieu

Rollenmodelle I

- 30 **Sozial, engagiert, progressiv**
Ein Steckbrief von Komuna Warszawa

- 33 **Zusammensein erzeugen**
Ingrid Vranken über Künstler:innen als Produzent:innen, radikales Vertrauen und die Großzügigkeit der Pflanzen

Seitenblicke I

- 37 **Neuland erschließen**
Hans-Jörg Rheinberger über experimentelle Performativität

Vis-à-Vis I

- 39 **Erkenntnisse aus der Krise**
Bettina Masuch und Matthias Pees im Gespräch über das Produzieren im Ausnahmezustand, die Frage nach Systemrelevanz und postpandemische Perspektiven

PRAXIS

- 46 **Mehr Nähe auf Distanz**
Christian Rakow im Gespräch mit Sirwan Ali (Kampnagel Hamburg), Dana Bondartschuk (HELLERAU, Dresden), Ann-Charlotte Günzel (PACT Zollverein, Essen), Anna Wagner (Mousonturm, Frankfurt am Main) und Lars Zühlke (HAU Hebbel am Ufer, Berlin) über neue Perspektiven des digitalen Produzierens
- 53 **Die Regeln des Spiels**
Sina Kießling, Producerin von machina eX, über ihr Arbeitsfeld und das Verhältnis zwischen Kollektiven und Institutionen
- 57 **»Ein Riesenspektrum an Tätigkeiten«**
Anja Quickert im Gespräch mit Sascha Sulimma und Caroline Farke von andcompany&Co. über die Dynamik zwischen Producerin und Künstler:innen
- 61 **Eine Insel in ökonomisch rauer See**
Doris Meierhenrich im Gespräch mit Sandra Klöss vom freien Kulturbüro »ehrliche arbeit«
- 64 **Verantwortung und Flexibilität**
Zwei Perspektiven auf nationales und internationales Produzieren: Dóra Büki aus Ungarn und Tamiko Ouki aus Japan im Porträt Von Esther Boldt
- 68 **Was sich lernen lässt**
Katja Sonnemann über Ausbildungswege für Producer:innen in den freien Performing Arts

GELD

76 **Curare. Übungen in langfristigem Denken**

Eva Behrendt im Gespräch mit Christine Peters, Leiterin des Bereichs Performing Arts der Kunststiftung NRW, über bestehende und benötigte Fördermodelle

83 **Der Mehrwert der Gemeinsamkeit**

Über die Vorteile und Herausforderungen von Bündnissen und Allianzen von Producer:innen
Von Anne Schneider

87 **Mehr Wert für die Werke**

Elena Philipp im Gespräch mit Rui Silveira und Katharina Wallisch von Something Great

Rollenmodelle II

93 **Tourist:innen im eigenen Besitz**

Das PAF – Performing Arts Forum im Porträt

Seitenblicke II

97 **Jede Szene eine Premiere**

Harriet Maria Meining und Peter Meining über das freie Produzieren für Theater und Film

Vis-à-Vis II

101 **Sind wir eine Fabrik?**

Amelie Deuffhard und Stefan Hilterhaus im Gespräch über prekäres Produzieren, die Idee des bedingungslosen Grundeinkommens und Kunst als Ressource für die Demokratie

GLOBUS

- 110 **Der Festivalfisch und das Wasser**
Fragen zum transnationalen Produzieren darstellender Kunst
Von Martine Dennewald
- 114 **Das transkulturelle Kontinuum**
Über die Raumzeit bei Gintersdorfer/Klaßen
Von Rahel Leupin
- 117 **Perspektive grenzenlos: Wie Produktionsstrukturen wachsen können**
Von Judith Knight
- 122 **Adaption vs. Automation**
Wie die Gruppe Rimini Protokoll ihre Produktionen globalisiert
Von Juliane Männel
- Rollenmodelle III*
- 127 **Entwicklung in Etappen**
Ein Selbstporträt von CAMPO Gent
- Seitenblicke III*
- 131 **Einheit in der Vielfalt**
Der Kunstort SAVVY Contemporary im Porträt
Von Theresa Sigmund
- Vis-à-Vis III*
- 134 **Abschied vom Global Village?**
Carena Schlewitt, Kathrin Tiedemann und Annemie Vanackere
im Gespräch über Internationalität, Translokalität und verschobene Grenzen

ZUKUNFT

- 142 **Anleitung zur Selbstbefragung**
Was ist diese »Diversität«, von der alle reden –
und (wie) kann sie produziert werden?
Von Melmun Bajarchuu
- 148 **Produktionsagenda 2030**
17 Ziele für eine nachhaltige Zukunft –
Wir sind alle in der Verantwortung!
Von Annett Baumast
- 151 **Grün produzieren**
Ein Leitfaden von Julie's Bicycle
- 154 **»Im Digitalen begegnen wir anderen Architekturen«**
Patrick Wildermann im Gespräch mit Arne Vogelgesang,
Gründer des Theaterlabels internil, über Produktions-
möglichkeiten und -beschränkungen im Netz
- 161 **Offen, agil, algorithmisch?**
Herausforderungen digitalisierter Prozesse in der vernetzten
Theaterarbeit
Von Katja Grawinkel-Claassen

ANHANG

- 166 Produktionshäuser im Profil: Steckbriefe
170 Biografien der Autor:innen

Vorwort

Von Katrin Dod und Patrick Wildermann

»Finanzierungskonzepte erstellen und aktualisieren, Verträge schreiben und verhandeln, Probenkoordination, Touring, Dispo, Markt recherchieren, Kommunikation mit der Technik, Audience Development, Networking« – das sind Aufgaben, die in den Zuständigkeitsbereich von Producer:innen in den freien darstellenden Künsten fallen. »Babysitten, Kaffee kochen, Kostüme waschen und bügeln, 22 Dixi-Klos platzieren, vier LKW-Ladungen Reis besorgen, Prügeleien verhindern, Premierenblumen kaufen.« All diese Tätigkeiten beziehungsweise Herausforderungen aus der Praxis haben junge Produzent:innen auf dem Whiteboard zusammengetragen – im Rahmen der zweiten Akademie für Performing Arts Producer, die im Januar 2019 im HAU Hebbel am Ufer in Berlin stattfand. Offensichtlich klafft da eine Lücke zwischen Anspruch und Alltag – eine, die Fragen aufwirft: nach den bestehenden Unschärfen eines Berufsbildes von zentraler Bedeutung, nach Erwartungen, Beschränkungen, Ausbildungsmöglichkeiten. Und die dazu einlädt, den Fokus zu weiten und generell das Produzieren im Bereich der Performing Arts näher zu beleuchten. Den Akzent einmal zu verschieben, weg von den Künstler:innen und Regisseur:innen, die gewöhnlich mit der Verwirklichung einer Produktion identifiziert werden.

Die Akademie für Performing Arts Producer, die Katja Sonnemann für das Bündnis internationaler Produktionshäuser e.V. initiiert hat und leitet, hat den Anstoß zu dieser Publikation gegeben. Dazu, Blicke in den Maschinenraum der freien darstellenden Künste zu werfen – und aus ihm heraus. Ohne den Anspruch, jedes einzelne Zahnrad in diesem komplexen Gefüge beleuchten zu können.

Wie produzieren wir gegenwärtig – und wie wollen wir zukünftig produzieren? Zwischen diesen Polen bewegt sich die Suche unseres Buches. Wir wollen einen Status quo und seine Geschichte befragen, die Praxis von Produzent:innen unter den verschiedensten Bedingungen

sowie die finanziellen Voraussetzungen des Produzierens diskutieren, der Internationalität der Performing Arts Rechnung tragen, uns alternative Modelle vor Augen führen lassen – und immer wieder auch den eigenen Horizont entgrenzen. Wie in der Rubrik *Seitenblicke*, die nach Impulsen aus anderen Sparten forscht: aus der Wissenschaft, aus dem Film, aus der transdisziplinären Kunst. Unter dem Schlagwort *Rollenmodelle* stellen wir internationale Produktionshäuser vor, deren Geschichte und Struktur oftmals inspirierend von den uns vertrauten Normen abweicht. In den *Vis-à-Vis*-Gesprächen schließlich werden die Themen unserer Kapitel von den aktuellen und ehemaligen Leiter:innen der im Bündnis zusammengeschlossenen Produktionshäuser vertiefend diskutiert.

Last but not least möchten wir den Herausforderungen Raum geben, vor denen das Produzieren im Bereich der Performing Arts steht – wiederum exemplarisch am Beispiel derjenigen To-dos, die uns am dringlichsten erschienen. Freilich ließen sich zahlreiche weitere finden.

Entstanden ist *Producing Performing Arts*, wie sich an vielen Stellen zeigen wird, unter dem Eindruck einer Pandemie, deren Folgen uns noch lange beschäftigen werden – nicht nur im Bereich der Performing Arts. Geschärft hat die Krise aber auch die Notwendigkeit von Fragen, die so zeitlos sind, dass sie manchmal in Vergessenheit geraten: Warum – und für wen – setzen wir die Produktionsmaschinerie in Gang?

Wir danken allen Autor:innen und Gesprächspartner:innen, die dieses Buch möglich gemacht haben.



GEGENWART



Das Ende des Produzierens, wie wir es kannten

Über den Paradigmenwechsel in den freien
darstellenden Künsten

Von Kathrin Tiedemann

Nimmt man die Entwicklung der freien darstellenden Künste seit den 1970er-Jahren (in Deutschland) in den Blick, dann lässt sie sich einerseits als Erfolgsgeschichte erzählen: hervorgegangen aus den gesellschaftlichen Aufbrüchen in den 1960er- und 1970er-Jahren, Professionalisierung in den 1980er-Jahren, Einrichtung »eigener« Festivals und Produktionshäuser, zunehmende Etablierung in den 1990er-Jahren, breite Anerkennung eigenständiger, künstlerischer Beiträge und Diskurse zum Gegenwartstheater (nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Einführung und Etablierung des Begriffs des »postdramatischen Theaters« im Zuge der breiten Rezeption des Buchs von Hans-Thies Lehmann mit gleichnamigem Titel), kulturpolitische Wertschätzung durch den Ausbau der Förderstrukturen, regelmäßige Einladungen von freien Gruppen zum Theatertreffen in Berlin, Verleihung von Preisen. Andererseits muss man feststellen, dass die zunehmende Professionalisierung und Institutionalisierung der »Freien Szene« parallel zum Umbau des Sozialstaats und einer breiten Entsolidarisierung in den Arbeits- und Lebensverhältnissen stattfand und dadurch »Kreativität« und »künstlerische Freiheit« eine Umwertung erfuhren, wie sie der Dramaturg Henning Fülle, der die Geschichte des Freien Theaters von den 1960er-Jahren bis 2010 untersucht hat, beschreibt:

Der Anspruch auf künstlerische, ästhetische Zeitgenossenschaft und Relevanz stand von Anbeginn in engem Zusammenhang mit alternativen Produktionsweisen von Theater, die dafür als unabdingbare Voraussetzung galten: Mit dem Bestehen auf Souveränität in allen

künstlerischen, materiellen und Personal-Entscheidungen waren sie frei von den Zwängen der Repertoire- und Ensemblepolitik der Häuser, dem Entscheidungsmonopol von Intendanten; die Projektorientierung stand für die Souveränität in allen thematischen, inhaltlichen und nicht zuletzt auch in der Frage der als notwendig angesehenen Produktionszeiten. Allerdings wurden die Ansprüche der Freien Szene auf solidarische Gleichberechtigung und Kollektivität sowie der Anspruch auf die Gemeinsamkeit von ›Leben und Arbeiten‹, die die Normative der Freien Szene der Achtzigerjahre noch geprägt hatten, bald aufgegeben. (...)

So ist die deutsche Theaterlandschaft geteilt: In das Traditionssystem der Repertoire- und Ensemble-Betriebe und das System der freien Produktionsweisen, in dem die künstlerischen Modernisierungs-, Innovations- und Erneuerungsimpulse der Theaterkunst und die Anstrengungen, Publikum jenseits der bildungsbürgerlichen Schichten zu erreichen, eingehegt sind.

Zum einen steht heute also die Selbstbestimmung in Bezug auf die Arbeitsweisen auf dem Spiel, ohne die die freien darstellenden Künste nicht denkbar sind, zum anderen ist auch das Feld der künstlerischen Produktion von den derzeitigen tiefgreifenden gesellschaftlichen, ökonomischen und technologischen Transformationen betroffen, die die Grundlagen der Theaterproduktion ebenso infrage stellen, wie sie die Akteur:innen mit neuartigen ethischen, ästhetischen, gesellschaftlichen und politischen Herausforderungen konfrontieren.

Geprägt von prekären Verhältnissen – für die zeitlich befristete Projekte und eine Vielzahl zumeist kleinerer Produktionen symptomatisch sind, hervorgebracht von einer »Army of Artists«, wie Jan Ritsema die wachsende Zahl von freiberuflichen darstellenden Künstler:innen beschreibt – befindet sich das Feld zurzeit im Umbruch: Nachhaltigkeit, Generationenwechsel, ein hohes Maß an transdisziplinären Praktiken, sich wandelnde Ansprüche des Publikums – diese und weitere Aspekte sprechen dafür, dass in dem Feld, in dem die freien darstellenden Künste agieren, Neupositionierungen stattfinden. Im Moment scheint es, als würde die Unterbrechung der Routinen des öffentlichen Veranstaltungsbetriebs im Zuge des pandemiebedingten Lockdowns einen Perspektivwechsel begünstigen. Eine Rückkehr zum präpandemischen Theaterbetrieb wird für viele immer weniger vorstellbar (weder möglich noch wünschenswert) – jedoch hatten die Akteur:innen bisher kaum Gele-

genheit, eigene Vorstellungen von nachhaltigen, längerfristigen Perspektiven zu entwickeln. Entbunden von den marktförmigen Rhythmen aus Produktion, Distribution und Rezeption prägen ergebnisoffene, künstlerische Recherchen eine Interimszeit, die von vielen Künstler:innen als ihre »Rettung« beschrieben wird.

Kritik der Produktionsverhältnisse

Die Vorstellung, dass die kritische Dimension künstlerischer Produktion weniger eine Frage politischer Inhalte ist, sondern vielmehr der Art und Weise, wie sie sich zu den jeweiligen sozialen »Produktionsverhältnissen« in der Lebens- und Arbeitswelt positioniert, geht zurück auf Walter Benjamins Auseinandersetzung mit dem epischen Theater Bertolt Brechts. Es dient ihm als Beispiel dafür, wie der Apparat des Theaters und das konsumistische Verhältnis der Zuschauer:innen zum Bühnengeschehen durch die künstlerische Produktion revolutioniert werden können.

Einen Vorschlag, wie die Produktionsweisen im Theater als nicht-entfremdete Arbeit zu imaginieren wären, macht Alexander Karschnia von andcompany&Co. mit dem Begriff des *Performerism*:

Der Diskurs des »Performerism« (»Schauspieler-ismus«) geht von der Beobachtung aus, dass sich nicht nur die Fabrik als Zentrum der Produktion aufgelöst hat, sondern auch das Theater als zentraler Ort des gesellschaftlichen kulturellen Lebens, als Zentrum der Reproduktion. (...) Für unabhängige Theatermacherinnen dagegen ist es an der Zeit, über die »Autonomie der Theaterarbeit« zu sprechen – zwischen Selbstbestimmung & Selbstausbeutung: Performerists gehen davon aus, dass die neuen Arbeitsverhältnisse nicht nur einen Zwang ausüben, auf den man reagiert, sondern Chancen bieten zur Transgression alter Trennungen (Stadttheater vs. freie Szene, professionelles vs. Laientheater etc.).

Im Kontext neuerer macht- und kapitalismuskritischer Diskurse stehen auch die Verwertungszusammenhänge innerhalb der Kultureinrichtungen zur Diskussion: Insofern diese das unternehmerische Denken und Handeln im Kulturbetrieb begünstigen und einfordern, befinden sie sich häufig im Widerspruch zu den eigenen, gesellschaftskritischen Ansprü-

chen. Das soziale und symbolische Kapital, das die Einzelnen aus ihrer alltäglichen und künstlerischen Lebenspraxis als Werte zur Verfügung stellen, soll nicht länger ohne entsprechende Gegenleistung als *human resource* verwertet werden. Die Einführung von Honoraruntergrenzen, die Honorierung von Recherchephasen und Fragen der ungeklärten Alterssicherung werden vielerorts debattiert, manche Forderung konnte erfolgreich durchgesetzt werden. Darüber hinaus geht es um die Anerkennung reproduktiver Tätigkeiten wie Kinderbetreuung, Care- und Maintenance-Arbeit mit dem Ziel, prekäre Arbeits- und Produktionsbedingungen so zu verändern, dass die gender-, klassen- und herkunftsspezifischen Benachteiligungen abgebaut werden.

Angesichts der sichtbar gewordenen Krisenverhältnisse von planetarischen Ausmaßen erhält der Aspekt der Fürsorge eine Bedeutung, die über Care-Arbeit weit hinausgeht. Es wird offensichtlich, dass die Bewertung der Rolle der Kunst in der Gesellschaft nach unternehmerischen Parametern nicht länger vertretbar ist. Vielmehr brauchen wir eine grundlegende Neubewertung. Anstatt weiterhin die Nützlichkeit von Kunst als wirtschaftlichem Standortfaktor ins Kalkül zu ziehen, ist ein radikales Umdenken erforderlich, das den mikropolitischen, sozialen, ökologischen und nachhaltigen Zusammenhängen Rechnung trägt, in denen Künstler:innen arbeiten, denken, praktizieren und leben – und von denen wichtige Impulse für andere Formen des In-der-Welt-Seins ausgehen, die auf den Ausgleich zwischen den Generationen, die Kohabitation und Kollaboration mit menschlichen und nicht-menschlichen Spezies zielen.

Ein wesentlicher Gedanke dieses grob umrissenen Paradigmenwechsels in der künstlerischen Praxis besteht darin, dass es nicht mehr um ein Produzieren geht – im Sinne von *producere*, also »vor- oder vorwärtsführen« –, dem ein Verbrauchen oder Konsumieren gegenübersteht. Auch im historischen Sinne geht es nicht um Fortschritt, sondern um die Anerkennung eines Rechts auf Geschichte im Sinne einer *potential history* (Ariella Azoulay), um eine Geschichte, die einen anderen Verlauf hätte nehmen können und deren schmerzhaft, koloniale Wunden bereits zu lange auf Anerkennung, Ausgleich und Heilung warten.

Welche Konsequenzen es hätte, wenn sich das Feld der Kunst weiter für die Zusammenhänge der Fürsorge öffnen und sie als ein Geflecht von Praktiken, Experimenten und Poetiken unterstützen würde, das zum

Wachstum von Umgebungen des Respekts, der Gegenseitigkeit und der Differenz beitragen und sich um die Vielfalt der menschlichen und nicht-menschlichen Lebewesen kümmern könnte, ist offen.

Produktionshäuser der freien darstellenden Künste sind vielleicht nicht die idealen und sicher nicht die einzigen Orte, um entsprechende Prozesse zu initiieren und zu begleiten. Aber sie verfügen über ein hohes Maß an Bereitschaft, ihre vorhandenen Räume, Außenräume, ihre Ressourcen, ihr Wissen und ihre eigenen Arbeitsweisen selbstkritisch zu hinterfragen, mit anderen zu teilen und zu verändern, damit dies möglich wird.

Verwendete Literatur

Benjamin, Walter (1934): »Der Autor als Produzent«

Fülle, Henning (2012): »Freies Theater – Worüber reden wir eigentlich?«, nach:

<https://archiv.impulsefestival.de/2016/de/news/96/henning-fuelle-ueber-die-freie-szene.html>

Karschnia, Alexander (2011): »(Post-)Performerism as a way of life oder Das Theater der Produktion des Lebens«, in: Deck, Jan/Sieburg Angelika (Hg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld: transcript Verlag.

Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Ritsema, Jan (2015): »Is there a way out of self-exploitation?«, in: SPIKE ART MAGAZINE #43, Spring.

Ein Berufsbild in Arbeit

Katja Sonnemann über die komplexen Anforderungen an Performing Arts-Producer:innen

Producer:innen sind selbständige Unternehmer:innen, langfristige Mitarbeiter:innen, Dienstleister:innen, Kompliz:innen, Partner:innen, Finanzmanager:innen, Organisationsspezialist:innen, Rechtsabteilungsleiter:innen, eierlegende Wollmilchsäue, kulturpolitische Aktivist:innen, Initiator:innen von Projekten, Vermittler:innen, Care-Arbeiter:innen, Deadline-Nervensägen, Netzwerker:innen, künstlerisch denkende Strukturierer:innen, Strateg:innen, Schnittstellen, Moderator:innen, Kommunikationskünstler:innen, Generalist:innen.

Die Aufgaben der Producer:innen in den freien darstellenden Künsten sind vielfältig und umfangreich, ihre Rolle kann sich zwischen verwaltender Management-Tätigkeit und kreativer strategischer Partner:innenschaft bewegen. Der Job, den diese Menschen machen, umfasst ineinander verwobene Kompetenzen und Verantwortlichkeiten, die notwendig sind, um künstlerische Ideen und Projekte zu verwirklichen. Sie haben den Blick dabei häufig gleichzeitig auf die spezifischen Anforderungen des Projektes nach innen als auch auf die Beziehungsgeflechte nach außen gerichtet.

Wie ist dieses komplexe und dabei doch diffuse Berufsbild entstanden, das inzwischen unverzichtbar für die Performing Arts geworden ist?

Mit dem Wachsen der Freien Szene in Deutschland, den gestiegenen Produktionszahlen in den Häusern und der Ausdifferenzierung von Einzelprojektprogrammen auf Fördererseite ging ein Professionalisierungsdruck für Künstler:innen und Kollektive einher. Das Produzieren von Performing Arts – vormals stärker in der Verantwortung von Institutionen – ist so über die Jahre zunehmend an die selbständigen Praktiker:innen ausgelagert worden. Die Realisierung ihrer Projekte war und ist aber ohne koproduzierende Partner:innen oder zusätzliche

Förderprogramme kaum noch möglich. Es wurden immer komplexere Produktionsapparate nötig, um auf die gestiegenen bürokratischen, administrativen und kommunikativen Anforderungen zu reagieren. Das Ergebnis: eine erhöhte unternehmerische Verantwortung inklusive der damit verbundenen Risiken für freischaffende Künstler:innen – und auch Producer:innen.

Finanzverwaltung, Vernetzung und Koproduktion sind aber ohne strategische Partner:innen kaum leistbar. Es brauchte und braucht zunehmend Menschen, die diese Aufgaben übernehmen, damit ein Produktionssystem in seiner Dynamik und Komplexität bedient werden kann.

Manche begreifen sich als Produktionsleiter:innen, deren Arbeit sich auf die organisatorische, finanzielle und administrative Abwicklung einzelner Projekte bezieht. Manche sehen sich in der Rolle strategischer Partner:innen, die Künstler:innen in ihrer Entwicklung begleiten, andere wiederum als Teil einer Company oder als Co-Initiator:innen von Projekten. Produktionsleitung, Creative Producer, Company Management, Produzent:in – jede:r sucht sich eine eigene Bezeichnung für das komplexe Berufsbild. Ein Berufsbild, für das es bisher in Deutschland weder eine Ausbildung noch ein klares Profil gibt, das jedoch in der Arbeitspraxis mit relativ hohen Erwartungshaltungen konfrontiert ist.

Die Fülle an Anforderungen an den Beruf und die mangelnde Trennschärfe möglicher Aufgaben und Zuständigkeiten bieten den Vorzug, das eigene Berufsbild selbst gestalten und definieren zu können. Damit verbunden ist oft auch die Schwierigkeit, für sich eine klare Position zu finden in einem Gefüge von Erwartungen an sich selbst und den realen oder empfundenen Erwartungen von Künstler:innen, Institutionen und Förderern.

Wer sind also die Menschen, die diesen Beruf ausüben? Wie werden sie gesehen? Wie sehen sie sich selbst? Wie möchten sie sich gerne selbst sehen und wie gesehen werden? Warum entscheiden sich Menschen dafür, diesen Job zu machen?

Im Rahmen der Akademie für Performing Arts Producer – die das Bündnis internationaler Produktionshäuser 2018 als Reaktion auf das Ungleichgewicht zwischen zunehmender Nachfrage nach Producer:innen und gleichzeitiger Unschärfe des Berufsprofils ins Leben gerufen hat – habe ich mit zahlreichen Kolleg:innen über ihre Rolle sprechen können.

Bei fast allen gibt zunächst das Interesse an der Kunst den Ausschlag dafür, den Beruf zu wählen. Der Wunsch, Teil des Entstehens von Kunst zu sein, Projekte möglich zu machen und zu begleiten – häufig verbunden mit dem Interesse, Gesprächspartner:in nicht nur in Finanz- und Organisations-, sondern auch in konzeptionellen und strategischen Fragen zu sein. Kurz: dazuzugehören. In sehr vielen Arbeitskonstellationen ist das auch der Fall. Künstler:innen und Producer:innen entwickeln gemeinsam Projekte, in die sie ihre jeweils spezifische Expertise einbringen.

Häufig ist allerdings die Erzählung von der Person, die gebraucht wird, um den »Nervkram« zu übernehmen, noch präsent – die Bürokratie, Finanzen, Steuerfragen, Anträge und Abrechnungen. Solange sich aber ein Beruf von außen häufig über eben diesen »Nervkram« definiert, zwar als notwendig erachtet wird, aber als eigenständiger und auch kreativer Beruf wenig Anerkennung erfährt, führt das nicht selten zu Missverständnissen und Frustration. Es gilt also auch, das Narrativ zu verändern und die Producer:innen als Partner:innen und Gestalter:innen wahrzunehmen, die Teil einer Zusammenarbeit sind. Der größte Teil von ihnen sind Frauen, und die Frage, warum sich nicht mehr Männer für diesen Beruf entscheiden, lässt sich vermutlich nicht unabhängig vom Narrativ des Berufsbildes betrachten.

Die Arbeitsbedingungen der selbständigen Producer:innen sind oft ähnlich prekär wie die der Künstler:innen: Altersvorsorge und Krankenversicherung müssen aus den meist überschaubaren Honoraren getragen werden, soziale Absicherung ist nicht gegeben, der Zugang zur KSK ist für sie nicht möglich. Selbständige Producer:innen sind meist mit den typischen Herausforderungen Soloselbständiger konfrontiert.

In sehr vielen Fällen arbeiten Producer:innen als Einzelunternehmer:innen ohne Team oder Kolleg:innen, balancieren zahlreiche Projekte gleichzeitig, haben keine Möglichkeiten, Aufgaben an andere abzugeben oder sich Systeme der Vertretung aufzubauen, die ihnen im Fall von Krankheit beispielsweise ein Sicherheitsnetz ermöglichen.

Manche gründen gemeinsam ein Produktionsbüro, andere sind als Gesellschafter:in einer GbR oder GmbH rechtlich Teil einer Company oder bei einer solchen angestellt. Viele kombinieren selbständige Tätigkeit und Anstellung bei einem Produktionshaus, einem Festival oder Verband miteinander oder wechseln in ihrer Biografie zwischen Selbständigkeit und Festanstellung. Wegen des zunehmenden Bedarfs an



Neuland erschließen

Hans-Jörg Rheinberger über experimentelle Performativität

Es gibt zwei Trivialvorstellungen des Experiments, die wir beide dekonstruieren müssen, um zu einer interessanteren, produktiveren und reichhaltigeren Auffassung des Experimentierens zu gelangen. Die eine Vorstellung hat lange die traditionelle Wissenschaftsphilosophie dominiert, sofern diese sich überhaupt mit dem Experiment befasste. Sie besagt, dass ein Experiment wesentlich darauf ausgerichtet ist, eine vorgefasste und so präzise wie möglich formulierte Hypothese entweder zu bestätigen oder zu widerlegen. Die andere ist vorwiegend im Raum des Politischen und Sozialen angesiedelt und versteht unter Experimentieren ein Herumstochern im Dunkeln, allenfalls das ungenügend bedachte Ingangsetzen eines Prozesses mit ungewissem Ausgang, und ist negativ konnotiert. »Keine Experimente!« ist in konservativen Kreisen zu so etwas wie einem geflügelten Wort geworden.

Was bedeutet es aber, in einem naturwissenschaftlichen Labor zu experimentieren? Beide der genannten Vorstellungen haben zwar im Forschungsprozess gelegentlich ihre Entsprechungen. Es sind aber eher Grenzfälle, die keineswegs charakteristisch sind für den Experimentiervorgang. Sie verdecken dessen delikate Dynamik viel mehr als sie zu erhellen. Das wissenschaftliche Experimentieren lebt von einem Wechselspiel aus Präzision und Unschärfe, das man in seiner zeitlichen Entfaltung betrachten muss und mit den Begriffen des Testens und des blinden Stocherns nicht angemessen erfassen kann. Neues Wissen ist allerdings ein Wissen, das sich nicht antizipieren lässt, es muss in diesem Prozess erst erschlossen werden. In der Gewinnung neuen Wissens, im Erschließen von Neuland liegt aber der Kern des Experimentiervorgangs. Er hat eine Performativität eigener Prägung, die darauf ausgerichtet ist, dem Eintreten epistemischer Ereignisse Vorschub zu leisten. Schnürt man die Bedingungen zu eng, so fängt

der Prozess an, sich im Kreis zu drehen. Öffnet man den Sack zu weit, so verliert man sich im Terrain des Unverbindlichen, auf dem sich ebenfalls keine epistemisch signifikanten Überraschungen mehr ereignen können.

Ich habe von einer delikaten Dynamik gesprochen. Denn wir haben es mit einem Vorgang zu tun, den man mit einer Gratwanderung vergleichen kann, bei der es keine Treppe gibt, die man hochsteigen kann, sondern bei der man den jeweils nächsten tragfähigen Stein ertasten muss. Man findet das Bild häufiger in der autobiografischen Literatur, etwa bei dem Physiker und Physiologen Hermann von Helmholtz, dem wir bahnbrechende Arbeiten zum Energieerhaltungssatz und zur Sinnesphysiologie verdanken. Um aber einem solchen Pfad zu folgen, ist Vertrautheit mit dem jeweiligen Material vorausgesetzt. Und man muss eine schwebende Aufmerksamkeit entwickeln für die Trajektorie, der man folgt. Fokussiert man den Blick zu sehr, verliert man das Umfeld aus den Augen. Lässt man ihn beliebig schweifen, kommt man aus dem Tritt. Die Art von Performanz, die hier gefragt ist, verlangt also Einlassung und reflexive Distanz zugleich. Am wissenschaftlichen Forschungsprozess kann man diese Doppelbewegung in ihren vielen Variationen gut studieren, hinterlässt er doch in der Regel eine kontinuierliche Papierspur, sei sie nun veröffentlicht oder noch labornah als Protokoll, die ihn gewissermaßen konserviert. Diese kontinuierliche Verdoppelung ist vielleicht eine Eigenheit des wissenschaftlichen Experimentierprozesses, die zugleich seine temporale, rekursive Dimension betont.

Ich möchte aber einen Schritt weitergehen und behaupten, dass eine solche Suchbewegung allen kreativen Prozessen innewohnt, die unser kulturelles Dasein ausmachen. Sie kann jedoch je nach Bereich gänzlich unterschiedliche Formen annehmen. Das Experimentelle in diesem Sinne reicht also weit über den Bereich der Wissenschaften hinaus. Es genauer in den Blick zu nehmen, sei es in der Literatur, den bildenden Künsten, der Musik oder den performativen Künsten generell, scheint mir nicht nur eine lohnende, sondern entscheidende Aufgabe, die bislang kaum im Ansatz in Angriff genommen wurde. Sie könnte der Ausgangspunkt für eine erweiterte Epistemologie sein, die in der Lage wäre, die Wissenschaften und die Künste so aufeinander zu beziehen, dass sie sich zum gegenseitigen Vorteil in ein produktives Gespräch verwickeln ließen, anstatt sich mit inter-, trans- oder postdisziplinären Lippenbekanntnissen zu begnügen.



Erkenntnisse aus der Krise

Bettina Masuch und Matthias Pees im Gespräch über das Produzieren im Ausnahmezustand, die Frage nach Systemrelevanz und postpandemische Perspektiven

Wie hat sich die Pandemie auf die Strukturen ausgewirkt, in denen ihr produziert, welche Herausforderungen, aber auch welche Möglichkeiten sind sichtbar geworden?

BETTINA MASUCH: Die Krise war ein Brennglas, unter dem bestimmte strukturelle Ungleichheiten – von denen wir schon vorher wussten, dass sie existieren – noch stärker sichtbar geworden sind: Das Gefälle zwischen freischaffenden und festangestellten Mitarbeiter:innen, das Missverhältnis zwischen Künstler:innen, die in Europa leben und produzieren, und denen im Globalen Süden. Im Prozess des permanenten Produzierens und Präsentierens hat sich manches kompensieren lassen – aber in dem Moment, in dem der präsentierende Touring-Teil weggefallen ist, bedeuten diese Schieflagen eine große Herausforderung. Auch in postpandemischen Zeiten werden wir aufgefordert sein, dafür neue Lösungsmöglichkeiten zu finden, Arbeitsmodelle zu überdenken.

MATTHIAS PEES: Ich möchte noch drei Aspekte ergänzen. Ein Problem ist das fast nur produktionsbezogene Einkommen freier Künstler:innen. Auch Ausfallhonorare oder Verschiebungen von Produktionen können nicht darüber hinwegtäuschen, dass pandemiebedingt insgesamt weniger Produktionsmöglichkeiten und damit weniger Mittel zur Verfügung standen und stehen. Hier bräuhete es andere Grundfinanzierungsmöglichkeiten. Der zweite Aspekt: In der Krise erleben wir eine Engführung auf das Nati-

onale. Das gilt für Vakzine, die zuerst der eigenen Bevölkerung verabreicht werden, ebenso wie für Hilfsmaßnahmen, die nur in Deutschland ansässigen Künstler:innen zugutekommen – das widerspricht unserer Arbeitspraxis, die international und transnational ausgerichtet ist und in der wir möglichst gerecht produzieren wollen.

Gab es auch positive Erfahrungen?

PEES: Doch. Das betrifft den dritten Aspekt: die große Imaginationskraft freier Künstler:innen in Bezug auf andere Produktions- und vor allem Präsentationsformen im digitalen, hybriden und interaktiven Bereich. Und dass neue, kreative Arbeitsformen von uns und unseren Geldgebern auch akzeptiert werden, es also nicht mehr heißt: Du bekommst nur Geld, wenn du bei uns auftrittst. Das müssen wir in Zukunft beibehalten, auch nach der Pandemie.

MASUCH: Eine positive Erfahrung ist auch, dass bestimmte kommunale oder regionale Fördermodelle plötzlich aus ihren engen bürokratischen Fesseln gelöst werden konnten, die vielfach noch auf Denkmustern aus den 1980er-Jahren basieren: Im Vordergrund steht immer die Produktion, die sich über das Touring refinanzieren soll. Diese Modelle sind zugunsten flexiblerer Lösungen aufgebrochen worden – in gemeinschaftlicher Suche.

Welche anderen Produktions- und Arbeitsformen sind denn denkbar, um nicht nur im permanenten Output und Touring zu denken?

PEES: Ergebnisoffene Residenzformate. Die Erfahrung, die wir damit machen: Das ist keine Mogelei. Das bewährt sich.

MASUCH: Diese Residenzen führen auch dazu, dass Künstler:innen zum einen in Vorlaufphasen länger an Produktionen arbeiten können. Und dass zum anderen hybride Formate entstehen, die spiegeln, was Lebens- und Arbeitsrealität in einer Zeit der Krise ist. Wir hatten diverse Vorstellungen, bei denen ein Teil der Performer:innen live anwesend war, mit Abständen auf der Bühne,





ANHANG

Produktionshäuser im Profil: Steckbriefe

Das **Bündnis internationaler Produktionshäuser** ist ein Zusammenschluss von sieben Institutionen der zeitgenössischen performativen Künste. Im Bündnis sammeln FFT Düsseldorf, HAU Hebbel am Ufer (Berlin), HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste (Dresden), Kampnagel (Hamburg), Künstler*innenhaus Mousonturm (Frankfurt am Main), PACT Zollverein (Essen) und tanzhaus nrw (Düsseldorf) ihre Fähigkeiten und Erfahrungen als zentrale kultur- und gesellschaftspolitische Akteure, die internationale Perspektiven mit Künstler:innen vor Ort, lokalen Zuschauer:innengruppen und diversen Stadtgesellschaften in einen kontinuierlichen, offenen und vielfältigen Austausch bringen. Seit der Spielzeit 2016/17 wird das Bündnis internationaler Produktionshäuser von der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert.

www.produktionshaeuser.de

Das **FFT Düsseldorf (Forum Freies Theater)**, im Jahr 1999 gegründet, ist ein internationales Produktionshaus für freie darstellende Künste, das in einem Netzwerk aus Produktionsstätten, Theatern und weiteren Partnern sowohl regional als auch international agiert.

Die kontinuierliche Zusammenarbeit mit Künstler:innen-Kollektiven prägt das Programm ebenso wie die Förderung des künstlerischen Nachwuchses, Kooperationen mit Hochschulen und Schulen und der Austausch mit Akteur:innen der Stadt. Die künstlerische Arbeit mit Jugendlichen und ein avanciertes Programm für junges Publikum gehören von Anfang an zum Profil. Den Umzug in eine neue Spielstätte, die im November 2021 in der ehemaligen Hauptpost am Düsseldorfer Hauptbahnhof eröffnet wurde, nahm das FFT zum Anlass für eine interdisziplinäre Recherche zur zukünftigen Rolle des Theaterbetriebs in der Stadtgesellschaft und in einer globalisierten, digitalisierten Welt. Neben dem umfangreichen Eröffnungsprojekt *Place Internationale*, mit dem urbane, künstlerische, diskursive und aktivistische Praxen zueinander ins Verhältnis gesetzt wurden, spielt »Das digitale Foyer« eine besondere Rolle. In diesem Projekt erprobt das FFT gemeinsam mit der Deutschen Oper am Rhein digitale Räume zwischen Institution, Internet und städtischer Öffentlichkeit.

Seit 2004 ist Kathrin Tiedemann künstlerische Leiterin und Geschäftsführerin.

www.fft-duesseldorf.de

Das internationale Produktionshaus **HAU Hebbel am Ufer (Berlin)** mit seinen drei Bühnen HAU1, HAU2 und HAU3 produziert und präsentiert aktuelle künstlerische

sche Positionen an der Schnittstelle von Theater, Tanz und Performance. Seit 2020 ergänzt die digitale Bühne HAU4 das Programm. Für diese Plattform produziert das HAU Projekte, die eigens für den Online-Bereich entwickelt werden. Darüber hinaus sind Musik, bildende Kunst und Diskursveranstaltungen feste Bestandteile des Programms. Im HAU Hebbel am Ufer werden internationale Koproduktionen, Festivals und Projekte der Berliner und der (inter)nationalen Theater- und Tanzszene entwickelt und gezeigt. Es knüpft dabei an die internationale Netzwerkarbeit des 1989 als internationales Koproduktions- und Gastspielhaus ohne eigenes festes Ensemble neu eröffneten Hebbel-Theaters (jetzt HAU1) und die Geschichte des Theaters am Halleschen Ufer (jetzt HAU2) als Spielstätte für die freien performativen Künste in Berlin an. Jeden Sommer richtet das HAU mit »Tanz im August« eines der renommiertesten Tanzfestivals Europas aus. Wichtige Eckpfeiler des Programms sind ein zeitgenössisches Repertoire mit regelmäßigen Wiederaufnahmen sowie thematische Festivals und Schwerpunkte.

Seit der Spielzeit 2012/13 wird das HAU Hebbel am Ufer von Annemie Vanackere geleitet und verantwortet.

www.hebbel-am-ufer.de

HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste (Dresden) – wurde 1911 als Festspielhaus und Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus nach den Visionen des Wegbereiters der modernen Architektur Heinrich Tessenow und des Musikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze erbaut. Als künstlerisches Zentrum der ersten deutschen Gartenstadt zog der legendäre Bau bis 1914 Künstler:innen aus ganz Europa nach Hellerau. In den 1930er-Jahren wurde das Haus als Polizeischule und SS-Kaserne genutzt, später diente es der Sowjetarmee als Lazarett und Kaserne. In den 1990er-Jahren begann die Wiederbelebung des Ortes durch Künstler:innen und Kulturschaffende. Heute agiert HELLERAU als interdisziplinäres und internationales Zentrum für Tanz, Performance, Musik, Theater und Medienkunst, das Räume für Produktionen, Festivals, Konzerte, Vorstellungen, Ausstellungen und Diskurs bietet, mit verschiedenen regionalen Kulturpartner:innen kooperiert und international vernetzt ist. Einmalig sind die Residenzappartements und die Möglichkeiten der künstlerischen Forschung, Produktion und Begegnung. In verschiedenen Schwerpunkten und Festivalformaten werden aktuelle gesellschaftliche Fragen behandelt. Ein Programmfokus beschäftigt sich mit der Rolle der Künste in den gesellschaftlichen Transformationsprozessen der ehemaligen Ostblockstaaten nach 1989. Andere Themen kreisen um Nachbarschaften, Generationen, Erbe, Tradition und Erinnerung sowie digitale Transformation und ökologische Nachhaltigkeit.

Seit der Spielzeit 2018/19 ist Carena Schlewitt Intendantin.

www.hellerau.org

Kampnagel Hamburg: Die ehemalige Kranfabrik wurde 1982 zunächst vom Deutschen Schauspielhaus als Ausweichspielstätte genutzt, bevor freie Hamburger

Künstler:innen begannen, das Gelände zu bespielen und so vor dem Abriss zu bewahren. Seit 1993 existiert Kampnagel in der derzeitigen Struktur mit institutionalisierter Förderung durch die Behörde für Kultur und Medien.

Kampnagel bietet mit sechs Bühnen und insgesamt 1900 Plätzen, dem großen Foyer und seinem Außengelände eine herausragende Struktur für lokale und internationale Eigen- und Koproduktionen, nicht nur aus den Bereichen Tanz, Theater, Performance und Musik, sondern auch für bildende Kunst, Architektur, Diskurs und Party. Daneben spielen interdisziplinäre Themenschwerpunkte und Festivals eine wichtige Rolle, um relevante Inhalte in kuratorische und künstlerische Thesen zu übersetzen. Für kontinuierliche Horizonterweiterungen sorgt die produktive Konfrontation von (g)lokalen künstlerischen Arbeitsweisen mit internationalen Positionen. Transkulturelle Praxis ist dabei ein zentrales Anliegen – nicht nur ästhetisch, sondern auch auf der Ebene der Akteur:innen und des Publikums.

Kampnagel öffnet sich in die Gesellschaft und in die umgebende Realität. Mit transdisziplinären Formaten wird gemeinsam nach zeitgemäßen Formen von künstlerischer Arbeit, Partizipation und Wissensvermittlung jenseits des Leitkultur-Gedankens und der Einordnung in Genre-Schubladen gesucht.

Seit 2007 ist Amelie Deuffhard Intendantin von Kampnagel.

www.kampnagel.de

Das **Künstler*innenhaus Mousonturm** in Frankfurt am Main wurde 1988 als eines der ersten freien Produktionshäuser in Deutschland eröffnet und zählt heute international zu den wichtigsten und erfolgreichsten freien Produktionszentren. Es bietet auf über 4000 Quadratmetern im denkmalgeschützten Turm der ehemaligen Mouson-Seifenfabrik mit einem Theatersaal, zwei Studiobühnen, Prob Bühnen und Ateliers, Künstler:innenwohnungen, der Bühnenwerkstatt und den Anbindungen der Tanzplattform Rhein-Main und des Frankfurt LAB hervorragende Produktions- und Aufführungsmöglichkeiten.

Als »Haus der Künstler:innen« stellt der Mousonturm den wiederkehrenden Austausch mit Kunstschaffenden, Gruppen und Kollektiven der freien Szene im deutschsprachigen, europäischen und auch außereuropäischen Raum in den Mittelpunkt seiner Programm- und Produktionsarbeit. Schwerpunkte des Mousonturm-Programms bilden zeitgenössischer Tanz, Performance und Musik. Wichtig ist, Entwicklungen aus den sogenannten Pop-, Sub- und Soziokulturen Raum zu geben.

Im Mousonturm werden Filme gezeigt, Konzerte veranstaltet und Installationen präsentiert. Darüber hinaus begreift das Team des Mousonturm die Stadt und die Metropolregion als Bühne, als Interventions- und Aktionsraum, der regelmäßig bespielt und gemeinsam mit den Bürger:innen der Stadt erkundet wird.

Matthias Pees war seit 2013 Intendant und Geschäftsführer. Seit September 2022 haben Anna Wagner und Marcus Droß die Leitung des Hauses übernommen.

www.mousonturm.de

2002 gegründet, arbeitet **PACT Zollverein (Essen)** als internationales Produktions- und Künstler:innenhaus. Das Kunstzentrum ist auf dem postindustriellen Gelände der Zeche Zollverein in Essen beheimatet. Mit einer bundesweit einzigartigen Struktur widmet sich PACT als Arbeits-, Lern-, und Austauschort den vielgestaltigen Beziehungen zwischen Kunst, Ökologie, Technologie und Gesellschaft und der Entwicklung und Präsentation vielfältiger künstlerischer Arbeiten mit dem Schwerpunkt auf zeitbasierter, darstellender und performativer Kunst. PACT ist in vier Arbeitsfeldern aktiv. Im Bühnenprogramm aus Uraufführungen, Koproduktionen und Gastspielen stehen langjährige Allianzen und Partnerschaften ebenso im Fokus wie die Förderung junger Akteur:innen der Performing Arts und der angrenzenden Künste. Im Rahmen des internationalen Residenzprogramms arbeiten jährlich über 130 Künstler:innen und Wissenschaftler:innen im Haus – PACT bietet mit vier Studios Raum für konzentrierte Arbeitsprozesse und unterstützt die Recherchen der Künstler:innen. Im Bereich Plattform veranstaltet PACT mit internationalen und lokalen Partner:innen Labore, Festivals und mehrtägige Symposien, die sich den drängenden Fragen der Gegenwart mit vielfältigen Wissensformen nähern und einen transdisziplinären Austausch initiieren. Im Themen- und Recherechfeld Stadtraum stehen das unmittelbare urbane Umfeld vor dem Hintergrund globaler Konzepte und Fragen des Zusammenlebens in diversen Stadtgesellschaften im Mittelpunkt. Im 2016 gegründeten Projektraum WerkStadt bilden die Zusammenarbeit und der Dialog mit der unmittelbaren Nachbarschaft den Ausgangspunkt für die Entwicklung eines eigenen Programms. Seit 2002 ist Stefan Hilterhaus künstlerischer Leiter und Geschäftsführer von PACT Zollverein.

www.pact-zollverein.de

Das **tanzhaus nrw** in Düsseldorf, ansässig in einem ehemaligen Straßenbahn-depot, widmet sich mit zwei Bühnen und acht Tanz- und Produktionsstudios dem zeitgenössischen Tanz. Als ein internationales Zentrum ist es zugleich Spiel- und Produktionsort von jährlich mehr als 200 Veranstaltungen sowie Akademie mit 1500 Besucher:innen wöchentlich. In der Kombination aus der Präsentation von zeitgenössischem Tanz und der Akademie ist das Haus in Deutschland einzigartig. Das tanzhaus nrw ist wichtiger Kooperationspartner für die lokale und regionale Tanzszene Düsseldorfs und Nordrhein-Westfalens. Koproduktionen, Gastspiele, Festivals und Programmschwerpunkte werden in vielfältigen Kooperationen mit sowohl nationalen als auch internationalen Künstler:innen und Partner:innen konzeptioniert und durchgeführt. Das künstlerische Programm des tanzhaus nrw widmet sich ausgehend von vieltimmigen künstlerischen Perspektiven auf Körper, Choreografie, Tanz und Gesellschaft der kritischen Auseinandersetzung mit der Gegenwart.

Bettina Masuch war seit 2014 künstlerische Leiterin und Geschäftsführerin. Ab der Spielzeit 2022/23 hat Ingrida Gerbutavičiūtė die Leitung des Hauses übernommen.

www.tanzhaus-nrw.de

Biografien der Autor:innen

Melmun Bajarchuu studierte Philosophie, Politikwissenschaft und Soziologie. Sie arbeitet an den Grenzbereichen von Kunst, Theorie und Politik als Denkerin und Diskurspartnerin. Ihr besonderes Interesse gilt der Verwebung von Theorien und Praktiken im Kontext poststrukturalistischer, post- und dekolonialer sowie queerfeministischer Themen. Daneben forscht sie zu mikropolitischen Widerstandspraktiken in den Darstellenden Künsten und zur Diffraktion als Denkpraxis. Sie ist engagiert in der Initiative für Solidarität am Theater und arbeitet (macht-kritisch) mit Forscher:innen, Theatermacher:innen und Künstler:innen in den Bereichen Performance, Neuer Zirkus und zeitgenössischer Tanz.

Annett Baumast ist Inhaberin und Geschäftsführerin von baumast. kultur & nachhaltigkeit in Hamburg. Seit 2009 arbeitet sie selbständig als Expertin, Dozentin und Autorin für Nachhaltigkeit, insbesondere für Unternehmen und Organisationen aus dem Bildungs- und Kulturbereich. Sie hält Lehraufträge an mehreren Hochschulen im In- und Ausland und ist seit Oktober 2019 zusätzlich wissenschaftliche Mitarbeiterin/Postdoktorandin am Institut für Kultur- und Medienmanagement der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Eva Behrendt studierte Geschichte, Germanistik und Theaterwissenschaft in Mainz, Dijon und Berlin. Seit 2001 ist sie Redakteurin bei *Theater heute*, außerdem freie Kritikerin, u. a. für die *taz*, *DIE ZEIT*, den *Merkur* sowie Gastdozentin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Sie ist u. a. Mitglied der Jury des Berliner Theatertreffens.

Esther Boldt verfolgt zugewandt und vorwiegend schreibend die zeitgenössische Tanz- und Theaterszene, u. a. als freie Autorin für die *taz*, *nachtkritik.de*, *Theater heute* und den *Hessischen Rundfunk*. Zudem war und ist sie in zahlreichen Juries tätig, verfasst Essays über zeitgenössische Ästhetik und Kulturpolitik für zahlreiche Publikationen und unterrichtet an den Universitäten in Frankfurt a. M. und Mainz Theaterkritik. Seit 2019 leitet sie gemeinsam mit Philipp Schulte die Akademie für zeit-

genössischen Theaterjournalismus, ein Projekt des Bündnisses internationaler Produktionshäuser.

Martine Dennewald studierte Dramaturgie in Leipzig und Kulturmanagement in London. Dort arbeitete sie beim LIFT (London International Festival of Theatre) erstmalig für ein Theaterfestival, später auch in Budapest beim Kortárs Drámafesztivál. Von 2007 bis 2011 war sie Schauspielreferentin und Kuratorin des Young Directors Project bei den Salzburger Festspielen. 2012 ging sie als Dramaturgin ans Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt am Main, das sie bis Juli 2014 gemeinsam mit Marcus Droß und Martina Leitner interimistisch leitete. Von 2015 bis 2020 war sie künstlerische Leiterin des Festivals Theaterformen in Hannover und Braunschweig. Seit Sommer 2021 leitet Martine Dennewald gemeinsam mit Jessie Mill das Festival TransAmériques in Tio'tia:ke/Montréal.

Katja Grawinkel-Claassen ist seit 2012 Dramaturgin am FFT Düsseldorf und Lehrbeauftragte u. a. an der Kunstakademie Düsseldorf, Universität zu Köln, Hochschule Düsseldorf und Universität Düsseldorf. Sie studierte Medien- und Kulturwissenschaft in Düsseldorf und Potsdam, war freie Autorin und Theaterkritikerin für verschiedene Zeitungen und beim Radio und arbeitete von 2007 bis 2012 mit der freien deutschschweizerischen Theatergruppe Schauspiel International zusammen.

Sina Kießling ist Schauspielerin und Theaterproduzentin. Sie hat ein Schauspielstudium an der hmt Rostock sowie ein Fernstudium an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg im Bereich Kultur- und Medienmanagement absolviert. Seit 2002 ist sie als Schauspielerin an verschiedenen Bühnen in Deutschland engagiert. Ihre Tätigkeit als Produktionsleiterin umfasst Zusammenarbeiten u. a. mit Fabian Hinrichs, dem Solistenensemble Kaleidoskop/Union Universal, dem Nordwind Festival, Markus Öhrn, Simone Aughterlony, Kat Válastur, Janne Gregor, Anna Fries und machina eX.

Judith Knight ist ehemalige künstlerische Leiterin von Artsadmin, einer Organisation, die sie 1979 gründete. Während ihrer Zeit bei Artsadmin produzierte sie zahlreiche Kunstprojekte, darunter Site-Specific-Arbeiten an Orten auf der ganzen Welt sowie viele Projekte zu den Themen Umwelt und Klima. Sie arbeitete eng mit dem europäischen Netzwerk

»Imagine 2020« zusammen, darunter auch mit dem »2 Degrees Festival« von Artsadmin, und initiierte 2021 – zusammen mit Julie’s Bicycle – das Programm »Season for Change«. 2009 wurde sie von der französischen Regierung zum Officier des Arts et des Lettres ernannt; 2012 erhielt sie die Ehrendoktorwürde der Brunel University. Heute arbeitet sie als freiberufliche Kunstberaterin.

Yorgos Konstantinou (yOrgos), auch bekannt als **ËPFOC**, ist ein in Berlin ansässiger visueller Kommunikator aus Thessaloniki mit einer langen Präsenz in Katalonien. Als Comiczeichner und Cartoonist mit einem Hintergrund in kreativer visueller Rhetorik kreiert er Bilder auf originelle, poetische und intelligente Weise. Er arbeitet als Illustrator, visueller Vermittler, Comiczeichner und Cartoonist für Buch, Presse und Erklärfilme. Yorgos Konstantinou ist Initiator der #MEDfaces-Initiative und des Bildungskollektivs IRENIA.

Rahel Leupin ist Geschäftsführerin der Organisation artlink, die Künstler:innen aus Afrika, Asien, Lateinamerika und Osteuropa fördert. Sie hat als Veranstalterin und Programmgruppenmitglied für verschiedene Kulturinstitutionen gearbeitet, wie die Rote Fabrik Zürich, das Zürcher Theater Spektakel, das Festival Belluard Bollwerk und das Yerba Buena Center for the Arts in San Francisco. In ihrer Doktorarbeit »Making the Extracultural: Rehearsing and Curating Contemporary Performances« (2019) analysierte sie, wie interkulturelle Zusammenarbeit und Innovation trotz ökonomischer Ungleichheit und kultureller Differenz gelingen können.

Juliane Männel studierte bis 2007 Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig und arbeitet seit 2008 als freie Dramaturgin und Produktionsleiterin in Berlin. Sie betreute u. a. Projekte von Rimini Protokoll, Dominic Huber, Hans-Werner Kroesinger und Hannah Hurtzig/Mobile Akademie Berlin. 2008 realisierte sie als Projektleiterin das »100° Berlin Festival« am HAU Hebbel am Ufer, Berlin. Seit 2017 ist sie Company Managerin von Rimini Protokoll.

Doris Meierhenrich studierte Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Kulturkritik an der Bayerischen Theaterakademie. Seit 1999 arbeitet sie als Theater- und Kulturkritikerin in Berlin.

Harriet Maria Meining und **Peter Meining** sind Künstler:innen und Produzent:innen. In den 1990er-Jahren eröffneten sie in Dresden mehrere illegale Kunstclubs und waren an der Gründung diverser Galerien und Theater beteiligt. Bis 2014 arbeiteten sie unter dem Namen norton.commander.productions und produzierten mit internationalen freien Theaterhäusern, Schauspielhäusern und Festivals über 50 Arbeiten. 2017 gründeten sie die Filmproduktionsfirma MauserFilm.

Graciela Melitsko Thornton (für *Julie's Bicycle*) ist Expertin für Nachhaltigkeit und Klimawandel mit mehr als zwanzig Jahren Erfahrung. Sie hat einen Master-Abschluss in Stadt- und Umweltpolitik der Tufts University (Boston, USA) und ist Vollmitglied des britischen Institute of Environmental Management and Assessment (IEMA). Zu ihren vielfältigen Kompetenzen gehören die Entwicklung von Strategien und die Durchführung von Projekten für kohlenstoffarme Städte, Umweltmanagement für den Kunst- und Freizeitsektor sowie die Förderung erneuerbarer Energien in Großbritannien, Europa und Lateinamerika.

Elena Philipp ist Redakteurin bei *nachtkritik.de* und schreibt als freie Kulturjournalistin für Zeitungen und Fachzeitschriften. Seit 2018 hostet sie gemeinsam mit Susanne Burkhardt von *Deutschlandfunk Kultur* »Der Theaterpodcast«. 2021 hat sie den Sammelband *Theater und Macht. Beobachtungen am Übergang* von *nachtkritik.de* und Heinrich-Böll-Stiftung mit herausgegeben. Sie gehört dem Auswahlkuratorium für das Festival des Theaters für junges Publikum »Augenblick mal!« 2023 an.

Anja Quickert ist freie Autorin – u. a. für *Theater heute* –, Mitglied der DFG-Forschungsgruppe »Krisengefüge der Künste«, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hildesheim, Geschäftsführerin der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft sowie Theatermacherin.

Christian Rakow ist Theaterkritiker und Co-Redaktionsleiter von *nachtkritik.de*. Er studierte Germanistik und Philosophie in Rostock, Berlin und Sheffield und promovierte in Münster in Literaturwissenschaft (*Die Ökonomien des Realismus. Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900* [De Gruyter 2013]). Er war Mitglied der Jury des Berliner Theatertreffens (2017–2019), ist seit 2013 Mitorganisator der Konferenz »Theater und Netz« und war

im Herausgeber:innenteam des Bandes *Netztheater. Positionen, Praxis, Produktionen* (2020).

Hans-Jörg Rheinberger ist Direktor emeritus am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin. Er studierte Philosophie, Linguistik und Biologie in Tübingen und Berlin. Nach einem MA in Philosophie 1973 promovierte er 1982 in Biologie und habilitierte 1987 an der FU Berlin im Fach Molekularbiologie. Nach Stationen in Berlin, Stanford, Lübeck und Salzburg war er von 1997 bis 2014 Direktor am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin. Er ist Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Nationalen Akademie der Wissenschaften Leopoldina. Er veröffentlichte zahlreiche Bücher, zuletzt *Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments* (2021).

Anne Schneider ist freie Regisseurin, Konzepterin und Moderatorin. Sie ist Gründungsmitglied des Kollektivs MischPULK (Hamburg) und des Kollektivs Nachhaltige Kultur (Berlin). Von 2017 bis Februar 2021 arbeitete sie als Geschäftsführerin des Bundesverbands Freie Darstellende Künste, von 2014 bis 2017 war sie künstlerische Leiterin des Festivals »Hauptsache Frei«. Zuvor leitete sie das »Kaltstart«-Festival in Hamburg.

Theresa Sigmund ist freiberufliche Kulturpraktikerin und Bewegungsforscherin an der Schnittstelle von Kunst, Gesellschaft und Körper. Sie hat einen Master-Abschluss in Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Universidade NOVA de Lisboa. Als Redakteurin und Koordinatorin von Contemporary And (C&) pendelt sie zwischen Berlin und dem Bodensee.

Katja Sonnemann arbeitet als freie Produzentin, Dozentin, Mentorin und Beraterin. Sie ist Initiatorin und Leiterin der Akademie für Performing Arts Producer des Bündnisses internationaler Produktionshäuser. Nach ihrem Studium der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen arbeitete sie u. a. als Tourmanagerin für Sasha Waltz & Guests, war Disponentin/Leiterin des künstlerischen Betriebsbüros an der Schaubühne und am Maxim Gorki Theater in Berlin sowie Leiterin der künstlerischen Produktion des Festivals »Theater der Welt« 2005 in Stuttgart. Seit 2010 arbeitet sie selbständig als Produzentin in den freien darstellenden

Künsten (u. a. mit Rimini Protokoll und andcompany&Co.) und ist in verschiedenen nationalen und internationalen Netzwerken engagiert. Sie gibt Workshops und Seminare und berät verschiedene nationale und internationale Künstler:innen und Companys.

SWOOSH LIEU (Johanna Castell, Katharina Pelosi und Rosa Wernecke) wurde 2009 am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen gegründet und arbeitet seitdem als queerfeministisches Kollektiv kontinuierlich in unterschiedlichen Konstellationen und Kooperationen. Ihre Performances waren bei der Tanzplattform, beim Stückemarkt des Berliner Theatertreffens und auf den Festivals »Impulse« und »Politik im Freien Theater« zu sehen. 2018 waren Swoosh Lieu Residentinnen an der Villa Kamogawa (Goethe-Institut Japan) und haben dort mit der Arbeit an ihrem Projekt *A Feminist Guide to Nerdism* begonnen, das internationale Medienkünstlerinnen porträtiert und vernetzt. 2022 setzen sie die Arbeit im Rahmen einer Residenz an der Kulturakademie Tarabya (Goethe-Institut Istanbul) fort.

Kathrin Tiedemann ist Dramaturgin, Kuratorin und Theaterleiterin. Nach dem Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik an der Freien Universität Berlin war sie u. a. Autorin und Redakteurin der Fachzeitschrift *Theater der Zeit* und bei der Wochenzeitung *der Freitag*. Sie war Mitbegründerin und Kuratorin des Festivals »reich & berühmt« am Podewil Berlin (1996 bis 2003) und arbeitete als Dramaturgin, u. a. für Kampnagel Hamburg. Seit 2004 ist sie Geschäftsführerin und künstlerische Leiterin des FFT (Forum Freies Theater) in Düsseldorf. Sie ist Mitherausgeberin der Publikationsreihe der Kunststiftung NRW »Postdramatisches Theater in Portraits«, die im Alexander Verlag Berlin erscheint.

Arne Vogelgesang realisiert mit dem Theaterlabel internil und unter eigenem Namen Kunstprojekte, die mit dokumentarischem Material, neuen Medien, Fiktion und Performance experimentieren. Ein inhaltlicher Schwerpunkt dabei ist radikale politische Propaganda im Internet, ein ästhetischer ist Menschendarstellung in 3D. Außerdem hält er Vorträge, gibt Workshops zu seinen Recherchen, spielt mit VR herum und schreibt gelegentlich Texte.

Ingrid Vranken arbeitet als unabhängige Dramaturgin, Kuratorin und Künstlerin und ist Mitglied von FoAM, einem transdisziplinären Labor an den Schnittstellen von Kunst, Wissenschaft, Natur und Alltag. Ihre kuratorische und künstlerische Praxis konzentriert sich darauf, einen systemischen ökofeministischen Wandel in der Kunst zu ermöglichen, indem sie sich mit dem Wissen und der Arbeit von nicht-menschlichen Wesen, insbesondere Pflanzen und Geistern, auseinandersetzt. Das kollaborative Projekt *Common Wallet* prägt seit 2018 ihren Alltag. Seit dem Frühjahr 2020 ist sie Teil des vielstimmigen Kuratorenteams von wpZimmer, einem Raum für künstlerische Entwicklung in Antwerpen.

Patrick Wildermann arbeitet als freier Kulturjournalist in Berlin. Er schreibt u. a. für den *Tagesspiegel*, *tip* und das Magazin *GALORE*.