

Yana Prinsloo

# Theaterarbeit

Praktiken der Freien Szene



Theater der Zeit



## Theaterarbeit

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 05 Philosophie und Philologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2024 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen. Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 442261292 – SFB 1482.

Yana Prinsloo  
**Theaterarbeit**  
Praktiken der Freien Szene

Recherchen 175

© 2025 by Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz BY NC ND. Die Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Jede kommerzielle Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages oder der Autorin.

Verlag Theater der Zeit  
Winsstraße 72 | 10405 Berlin | Germany  
[www.tdz.de](http://www.tdz.de) | [info@tdz.de](mailto:info@tdz.de)

Gestaltung: Tabea Feuerstein  
Korrektur: Iris Weißenböck  
Umschlagfoto: © Thomas Piro  
Grafische Konzeption und Gestaltung der Buchreihe: Agnes Wartner, kepler studio

Printed in Germany

978-3-95749-588-4 (Paperback)  
978-3-95749-589-1 (ePDF)  
978-3-95749-597-6 (Open Access)

Recherchen 175

Yana Prinsloo

**Theaterarbeit**

Praktiken der Freien Szene

**Theater der Zeit**



Selbst als Teil eines Kollektivs, das in dem Studiengang Angewandte Theaterwissenschaft entstanden ist, und trotz der langjährigen interessierten und solidarischen Begleitung unserer künstlerischen Arbeit durch die Autorin Yana Prinsloo öffne ich im Frühjahr 2025 mit Aufregung (aber auch Vorfreude) darüber, die eigene Arbeit theoretisiert zu lesen, eine Word-Datei. Einige Hundert Seiten später habe ich viel gelernt, bin inspiriert, dankbar und berührt, Teil einer Versammlung von Kollektiven und einer Denkbewegung über ihre Arbeit zu sein. »Gemeinsam sind wir gefährlich«, sagt Sara Ahmed und so ist das Buch, das aus dieser Datei wurde, auch Teil einer feministischen Allianz im zeitgenössischen Performancetheater und darüber hinaus, in der FLINTA-Personen ihre eigenen Geschichten und Visionen performen, erzählen oder eben wissenschaftlich reflektieren und tradieren.

Theaterarbeit ist Reproduktionsarbeit. Die Reproduktion als Teil des Künstlerischen sichtbar zu machen und ihre soziale Dimension sogar ins Zentrum der eigenen Praxis und Struktur zu stellen, verbindet das Selbstverständnis vieler feministischer Kollektive und sabotiert seit Jahrzehnten beharrlich und produktiv die Idee der männlichen Regieposition. Aber auch dieses Buch, das sich mit solchen feministischen Theaterpraktiken in der Freien Szene beschäftigt, ist Reproduktionsarbeit: Das solidarische, theoretische Nachdenken und wissenschaftliche Schreiben über Theater sorgt sich um die feministischen Fragen und Themen im Theaterraum und entwickelt sie weiter. Es benennt die (Geschlechter-)Verhältnisse innerhalb und außerhalb der Blackbox, kümmert sich um sie und ist damit auch Teil ihrer Veränderung. Es wendet sich den Fragen und Herausforderungen zeitgenössischer feministischer Theaterpraxis und deren gesellschaftspolitischen Anliegen zu.

Es ist ein Schreiben, das Netze knüpft und Netze stärkt, in Zeiten, in denen es – mit Donna Haraway gesprochen – ganz unbedingt darauf ankommt, welche Knoten wir knüpfen, welche Beschreibungen wir beschreiben und welche Geschichten Welten schaffen.

Katharina Pelosi für Swoosh Lieu



<b>1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens</b>	9
1.1 Arbeiten – Überlegungen zu einer alltäglichen Praktik	21
1.1.1 Das Kreativsubjekt als »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts«	24
1.1.2 Arbeit und Humandifferenzierung	33
1.1.3 Die Performanz von Arbeitspraktiken	43
1.2 Methodisches Vorgehen – praxisgeleitete Produktionsanalyse	48
1.2.1 Aufführungsanalyse und Ethnografie	56
1.2.2 (Arbeits-)Praktiken als Untersuchungsgegenstand	59
<b>2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion</b>	71
2.1 Theaterarbeit be/werten – Theaterarbeit aus theaterwissenschaftlicher Perspektive	76
2.1.1 Ich im Feld – Erwartungshaltung(en) einer Theaterwissenschaftlerin	79
2.1.2 Die Freie Szene aus theaterwissenschaftlicher Perspektive	81
2.1.3 Arbeitsbegriffe in theaterwissenschaftlichen Grundlagen	87
2.2 Theater auf/teilen – Theaterarbeit aus theaterpraktischer Perspektive	100
2.2.1 Mitgliedschaften, Familienbeziehungen und Kälte – Arbeiten in der Freien Szene	102
2.2.2 Theaterarbeit auf/teilen – Theaterarbeit jenseits der Doppelstruktur	108
2.2.3 Theaterarbeit in der Freien Szene – vom Kollektiv zum losen Netzwerk	120
2.3 Theaterarbeit an/erkennen – Theaterarbeit aus kulturpolitischer Perspektive	131
2.3.1 Die Freie Szene definieren – zwischen Kulturpolitik und Praxis	136
2.3.2 Kulturpolitik – ein paradoxer Staatsauftrag	142
2.3.3 Theatersubjekte als Arbeitssubjekte	145
2.3.4 Zwischen Freiheit und Nützlichkeit – das kulturpolitische Arbeitsprofil	155
2.4 Theaterarbeit als koproduzierendes Verhältnis – ein Zwischenfazit	171

## Inhalt

<b>3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion</b>	187
3.1 She She Pop – vom Einzelgenie zum Frauenkollektiv	197
3.1.1 Alte Frauen als (unsichtbare) Arbeitssubjekte	204
3.1.2 Die Grenzen der Zusammenarbeit	214
3.1.3 Frauenkollektiv-Sein als Arbeitsprofil	222
3.2 The Agency – vom Kollektiv zur Dienstleistung	223
3.2.1 Theaterarbeit und Dienstleistungen – eine ambivalente Beziehung	229
3.2.2 Theaterarbeit als un/sichtbare Dienstleistung	237
3.2.3 Theaterarbeit als körpergebundene Dienstleistung	241
3.3 Swoosh Lieu – vom Kollektiv zum Netzwerk	252
3.3.1 Theaterarbeit als technische und fürsorgliche Arbeit	258
3.3.2 Theaterarbeit als Sichtbarmachung	266
3.3.3 Theaterarbeit als Netzwerkarbeit	270
<b>4. Abschlussbemerkungen: Anzeichen einer Subjektkultur der Arbeit</b>	283
4.1 Das lose Allianzsubjekt	288
<b>5. Danksagung</b>	303
<b>6. Literatur- und Quellenverzeichnis</b>	305

# 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

Wann auch immer Kunst und Theater in Zeiten spürbarer Krisen oder weit reichender Umbrüche aufregend interessant, ja gelegentlich gar lebenswichtig erscheinen, haben sie stets mit Gesten des Zweifelns zu tun, [...] und es eröffnen sich Möglichkeiten des Fragens, der Infragestellung wie plötzlich aufspringende Fenster.<sup>1</sup>

Eine Frau steht mit dem Rücken zum Publikum. An ihren Bewegungen ist zu erkennen, dass sie seit geraumer Zeit ein Kind in ihren Armen wiegt. Sie wirkt schwerfällig, angestrengt, übermüdet. Am rechten Bühnenrand lesen zwei Frauen aus einem Kündigungsvertrag. Aus der Sicht der Frauen sollte die tröstende Mutter die (Arbeits-) Beziehung zu ihrer Tochter unverzüglich beenden: Die mütterliche Arbeitsbelastung – inklusive der unkalkulierbaren Arbeitszeiten – sei unzumutbar. Eine angemessene finanzielle Rückvergütung sei nicht vorgesehen. Der Leidensdruck der Mutter sei aus ihrer Perspektive extrem hoch. Die Mutter zeigt sich irritiert, schaut kurz und kommentarlos in Richtung der Protestierenden und fährt fort, das Kind zu trösten.

Diese Szene ist Teil der Performance *Motherhood – A Performance Evaluation* der Regisseurin Monika Truong,<sup>2</sup> die am 2. April 2022 in der Züricher Gessnerallee uraufgeführt wurde. Reflektiert wird am Beispiel von Truongs eigener Mutterschaft die Dichotomie von Arbeit und Nicht-Arbeit in der Care-Arbeit<sup>3</sup> sowie in der Freien Szene:<sup>4</sup> Mutterschaft wird von den Performerinnen als Beruf mit einem spezifischen Anforderungsprofil (z. B. einem ausdauernden Durchhaltevermögen und der Fähigkeit zum Trösten) durchgespielt.

In einer späteren Szene reflektiert Truong ihr Arbeiten an der Performance mit Blick auf die eigenen produktionellen Bedingungen: die Beschaffung der Fördergelder, den Probenprozess sowie die Koordination der Aufführungen. Bei den Geldgebern sei das Thema Mutterschaft auf positive Resonanz gestoßen, so Truong. Die Vereinbarkeit von Familie und Arbeitsleben in der Freien Szene sei allerdings bis dato ein übersehener Aspekt, der zum Trendthema expandiere. Gleichzeitig bekennt sich Truong in einem nüchternen Tonfall dazu, Mütter wegen des enormen logistischen Planungsaufwands selbst nicht mehr anzufragen. Müssten außer ihrer Tochter, die sie zu den Proben mitbringe oder für die sie private Betreuungsgel-

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

möglichkeiten habe, weitere Kinder von Mitwirkenden organisatorisch eingeplant werden, sei weder ein produktives Proben noch eine erfolgreiche Aufführung garantiert. Die Performance *Motherhood* problematisiert Mutterschaft sowohl aus der Perspektive des gesellschaftlichen Diskurses zur Care-Arbeit als auch hinsichtlich der Frage nach der Vereinbarkeit von Familie und dem Theaterberuf in der Freien Szene.<sup>5</sup> Deutlich werden die Graubereiche des Arbeitens sowie deren De/Valorisierung durch die Verschränkung von Mutterschaft und Performance.

»Ehrlich gesagt, das Theater, das ich vermisse, gibt es nicht«, bemerkt die Stimme Judith in meinem Kopfhörer, während ich auf meinem Bildschirm die Suchbewegung eines Scheinwerfers verfolge, welche mir ein unendliches, unbestimmbares, grenzenloses schwarzes Nichts präsentiert. Judith berichtet mir nun von den zahllosen ungesehenen, queeren, diskriminierten Menschen im Theaterbetrieb, welche ganze Theatersäle füllen würden. Auch ohne Publikum sei dieser Raum wegen deren unsichtbarer Anwesenheit niemals leer, bemerkt sie. An dieser Stelle verlässt die Kamera den dunklen Raum und folgt dem roten Theatervorhang, der gerade aufgezogen wird und die Sicht auf die Frankfurter U-Bahn-Station Willy-Brandt-Platz freigibt. Der U-Bahn-Schriftzug wird von schwarz gekleideten Akteur\*innen mit einem grünen Plakat überklebt, auf dem in blauer Schrift der alternative Name Judith-Shakespeare-Platz geschrieben steht. Ein Kollektivmitglied trägt bei der Aktion einen Säugling in einem Tragetuch mit sich.

Mit diesen Szenen beginnt die digitale Performance *A Room Of Our Own – Vorstellung für Browser:in und variables Publikum* des feministischen Kollektivs Swoosh Lieu, welche am 22. Januar 2021 im Digitalen Mousonturm – dem coronabedingten alternativen Digital-Spielort des Frankfurter Künstler\*innenhauses Mousonturm – uraufgeführt wurde. Swoosh Lieu nehmen im Titel Bezug auf Virginia Woolfs 1929 erschienenen Essay *A Room of One's Own*. Woolfs Plädoyer für eine finanzielle und räumliche Unabhängigkeit für eine als Schriftstellerin arbeitende Frau veranlasst Swoosh Lieu zu einer Bestandsaufnahme der pandemiebedingten Situation von Frauen mit feministischer und dezidiert gemeinschaftsstiftender Perspektive, was die Abwandlung des Titels von *One's* zu *Our* markiert. Ihr Fazit lautet: »Während wir in der Corona Krise einen antifeministischen Backlash erleben, verschließen sich für Frauen\* immer wieder Türen, werden ihre Räume immer kleiner gemacht oder ganz weggenommen.«<sup>6</sup> In *A Room Of Our Own* sollen alternative Perspektiven, Sicht-

barkeiten, Lautstärken, Zugänge und Begrenzungen im und außerhalb des Theaters formuliert und aktualisiert werden. Das Bedürfnis eines strukturellen Wandels von etablierten Arbeitsweisen im Gegenwartstheater (der Freien Szene) stellt die artikulierten Forderungen der intermedialen Performance als postpandemisches Theater in Aussicht.

In ihrer Publikation *Mehr als sieben Schwestern* (2022) hat das Kollektiv She She Pop ein *Gruppenbild* aus dem Jahr 2006 abgedruckt, welches sowohl die Kollektivmitglieder als auch ihre Kinder im Schlafanzug zeigt. »Letztere stehen dafür, dass ein Kollektiv auf der Bühne immer auch noch Personen hinter der Bühne betrifft, ob nun Kinder oder Techniker:innen in wechselnden Konstellationen, die, ob sie wollen oder nicht, von den Entscheidungen des Kollektivs abhängig sind.«<sup>7</sup> Die Abbildung im Pyjama statt im Bühnenkostüm oder in Probenkleidung adressiert die Auswirkungen des privaten Raumes auf die kollektive Arbeit, der sowohl als Möglichkeitsraum für Regeneration als auch im Sinne der Vereinbarkeit von Theaterarbeit und familiären Verpflichtungen bestimmt wird.

Die drei Beobachtungen sind beispielgebend für ein generelles Umdenken in Bezug auf die produktionsbedingte Bedingtheit von Theaterarbeit – insbesondere in Bezug auf Care-Arbeit –, welche durch die Coronapandemie katalysiert wurde. Diese Praxis zeichnet sich dadurch aus, dass vermehrt ästhetische, produktions- und soziokulturelle Fragen zur (Theater-)Arbeit zueinander in Beziehung gesetzt werden. Sie artikuliert ein Umdenken, welches sich in einer stärkeren Vernetzung der Freien Szene äußert. Mit dem Titel *Theaterarbeit. Praktiken der Freien Szene* möchte ich mich mit den Arbeitsweisen und den Arbeitsbedingungen des Gegenwartstheaters der deutschsprachigen Freien Szene befassen. Das Besondere an den skizzierten Beispielen ist, dass sie eine Schwerpunktverschiebung implizieren: Durch die Auseinandersetzung mit den Produktionsweisen hinter der Bühne erfährt die primär ästhetische Erfahrung von Performances eine Enthierarchisierung. Das Geschehen auf der Bühne wird zunehmend mit dessen produktionsbedingter Bedingtheit abgeglichen. Die vorliegende Arbeit soll das wissenschaftliche Handwerkszeug diskutieren, unter dessen Einsatz diese Bedeutungsverschiebung erfasst werden könnte.

### **(Theater-)Arbeit im Schatten der Pandemie**

Infolge der COVID-19-Pandemie (2020–21) sind die Interdependenzen zwischen den künstlerischen, den sozialen und den ökonomischen

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

Ebenen von Arbeit mit ihren existenzbedrohenden Konsequenzen für Kunstschaffende und Kulturinstitutionen zu einem in der Öffentlichkeit sichtbaren und kontrovers diskutierten Thema geworden. Die für die Freie Szene existenzielle Frage, ob, weshalb und wie die Arbeit von (Freien) Künstler\*innen und Theaterpraktiker\*innen in unmittelbaren, andauernden Krisenzeiten und in den Zeiten nach der Krise arbeitsrechtlich neu zu bestimmen und entlohnt werden müsste, wurde entsprechend hitzig wie nie zuvor diskutiert. Mein Dissertationsthema wurde von der Erfahrung und den Konsequenzen einer pandemischen Krise geprägt. Drei Aspekte sind entscheidende Denkanstöße für meine Forschung:

1. *Das Theater und seine Systemrelevanz:* Auf ästhetischer Ebene zeigte sich die Blaupause der Pandemie durch die Schließung öffentlicher Räume, in der Erarbeitung und Institutionalisierung von coronabedingten und alternativen Arbeitsprozessen sowie in einem extrem hohen Output von sogenannten Covid-Produktionen im Verbund mit anderen existenziellen Thematiken wie der Klimakrise und den Veränderungen, die der Einsatz von Künstlicher Intelligenz mit sich bringt.<sup>8</sup> Die Auswirkungen der Pandemie zeigen sich in der ambivalenten Diskussion über das postpandemische Theater<sup>9</sup> einerseits in dem Wunsch nach der Rückkehr zur gewohnten Normalität und andererseits in der Hoffnung auf einen ästhetischen und strukturellen Umbau als einem potenziellen Neustart nach der Krise. Statt eines Back-to-normal sollen die während des Lockdowns geknüpften Netzwerke aktiv bleiben und die solidarischen Praktiken der Freien Szene erprobt werden.<sup>10</sup> Es wird deutlich, dass die Debatte nicht nur auf die ästhetischen Merkmale des Bühnengeschehens beschränkt bleibt,<sup>11</sup> sondern auch präpandemische Konflikte (z. B. die hierarchische Organisation von Theaterarbeit) adressiert werden.<sup>12</sup>
2. *Der fragile Arbeitsmarkt:* Die coronabedingten Einschränkungen haben den Arbeitsmarkt Kultur als extrem fragiles, gleichzeitig flexibles und atypisches Arbeitsfeld kenntlich gemacht.<sup>13</sup> Die Berechnungsmodelle für die Coronahilfen zeigen, dass die Leistungen von Künstler\*innen als Unternehmer\*innen bzw. als Mitarbeiter\*innen einer deutschen Theaterlandschaft vom Gesetzgeber in der Vergangenheit weder adäquat erfasst noch evaluiert worden waren.<sup>14</sup> Die

Diskurse zur finanziellen Bewertung und zur Wertschätzung von Arbeit werden durch existenzbedrohende Arbeitslosigkeitsprognosen verschärft. 2020 verfassten prominente Philosoph\*innen, Politikwissenschaftler\*innen und Sozialwissenschaftler\*innen ein *Manifest zur Zukunft der Arbeit*, in dem sie die politisch Verantwortlichen zu einem tiefgreifenden Umdenken auffordern.<sup>15</sup> Die zentrale Lehre der Pandemie sei, dass arbeitende Menschen nicht (länger) als bloße Ressourcen verstanden werden dürften. Die Wissenschaftler\*innen fordern die Garantie der Nachhaltigkeit in den finanziellen Unterstützungspaketen der Regierung, welche gleichzeitig an umfassende (Arbeitsplatz-)Garantien der Arbeitgeber\*innen gegenüber der Arbeiterschaft zu koppeln wären. Der Forderungskatalog umfasst Auflagen zum Schutz der Umwelt, zur Wahrung der Menschenwürde, zur Beteiligung der Arbeitnehmerschaft und des Staates an den unternehmerischen Entscheidungsprozessen, zu Arbeitsplatzgarantien, zur Offenlegung von Profitabilitäts- und Rentabilitätslogiken etc.<sup>16</sup> Das tägliche Arbeiten ist nicht (länger) singulär zu betrachten. Denn Arbeiten definiert sich nicht als losgelöste Alltagspraktik, sondern ist von historischen und gesellschaftspolitischen Entwicklungsprozessen sowie von globalen und nationalen Kontexten bestimmt.

3. *Ein neues Bewusstsein für die Rolle der Care-Arbeit*: Die Schließung der Institutionen des Wohlfahrtsstaats in der coronabedingten, pandemischen Gesundheitskrise entfachte eine grundsätzliche Debatte zur Care-Arbeit. Würde die arbeitsgesetzliche Garantie von Homeoffice-Tagen und die Vereinbarung von flexibleren Arbeitszeiten eine gleichberechtigte Positionierung von Arbeitnehmer\*innen und Care Taker\*innen herbeiführen? Oder würde durch die Krisensituation eine Re-Traditionalisierung von Rollenbildern ausgelöst werden?<sup>17</sup> Diese Debatte sowie die gleichzeitige Kategorisierung von Pflegeberufen als systemrelevant bei fehlender Anerkennung verdeutlichen, dass die beobachtbare Re-Kategorisierung von Berufsgruppen und Tätigkeiten sowie die De- und Valorisierung von Arbeit Ausdruck von Prozessen der Kulturalisierung sind.

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

In den Diskursen zur Systemrelevanz von Theatermacher\*innen und Künstler\*innen lässt sich ein pendelndes Annähern und Abgrenzen zu anderen Produktionsweisen und Dienstleistungsbereichen feststellen. Einerseits wird Kunstschaffenden ein ideeller Freiraum zuerkannt, andererseits wird ihr Arbeiten als ein ökonomisches und gesellschaftliches (Abhängigkeits-)Verhältnis bestimmt. Vormals gültige Grenzziehungen scheinen zunehmend obsolet zu werden.<sup>18</sup>

### Zeitdiagnosen vs. Arbeitsrealität

Zu beobachten ist, dass seit Beginn des 21. Jahrhunderts die Dichotomien zwischen Arbeit und Leben, Arbeitszeit und Freizeit erodieren. Die postindustrielle Gesellschaft versteht sich als »Arbeitsgesellschaft«.<sup>19</sup> Diese Relativierung des Arbeitsbegriffs zeigt sich daran, dass nahezu jedes Tätigsein als Arbeit metaphorisiert wird: Die Bewältigung von Konflikten wird als eine zu leistende aktive Tätigkeit im Familien- und Beziehungsleben deklariert. Das Subjekt habe im Sinne eines gesunden und nachhaltigen Lebensstils Körper-, Konsum- und Sorgearbeit zu erbringen.

Im Corona-Krisenzustand wurden diese lang wirkenden Tendenzen der »Arbeitsgesellschaft« sowie die Wechselwirkung zwischen künstlerischen Ausdrucksformen und ökonomischen Bedingungen offenkundig: Die Flexibilisierung des arbeitenden Menschen sowie die kreative Ausgestaltung der eigenen Tätigkeit zeigt sich im Vorbild der Künstler\*innen auf dem Arbeitsmarkt,<sup>20</sup> welches in seiner prekären Stellung bis dato übersehen und nun vehement kritisiert wird. Die entgrenzte Expansion des Arbeitsbegriffs lenkt den Blick auf diejenigen Lebens- und Arbeitsbereiche, welche vom Konzept der Lohnarbeit nicht abgedeckt werden. In den erwähnten Performances werden diese Entwicklungen spielerisch auf die Probe gestellt.

Es handelt sich um eine stetige, fundamentale Verschiebung der Verantwortung privater und öffentlicher Arbeitgeber\*innen gegenüber dem einzelnen Subjekt, welches nun seinerseits (durch die eigene Leistung) flexibel und kreativ auf die veränderten Arbeits- und Lebensbedingungen zu reagieren gezwungen ist. Der Soziologe Richard Sennett beschreibt bereits ebendiese Auswirkungen als »flexiblen Kapitalismus« in seinem Buch *Der flexible Mensch* (1998):

Die Betonung liegt auf der Flexibilität. Starre Formen der Bürokratie stehen unter Beschuß, ebenso die Übel blinder Routine. Von den Arbeitnehmern wird verlangt, sich flexibler zu verhalten, offen für kurzfristige Veränderungen zu sein, ständig Risi-

ken einzugehen und weniger abhängig von Regeln und förmlichen Prozeduren zu werden.<sup>21</sup>

Das Aufgeben einer gewohnten (Arbeits-)Routine sowie eines gesicherten Arbeitsverhältnisses zugunsten der Bereitschaft, Risiken einzugehen und sich flexibel auf Veränderungen einzustellen, führe zu einer »Verbiegung« der Arbeitnehmer\*innen, zu einer Erniedrigung des Menschen, zu einer Entsolidarisierung sowie zu einer enormen existenziellen Verunsicherung des Einzelnen.<sup>22</sup> Der Soziologe Ulrich Bröckling, der den Begriff des »unternehmerischen Selbst« zur Definition dieses (Arbeits-)Subjekts vorschlägt, beschreibt im »flexiblen Kapitalismus« die Herausbildung zweier Menschentypen: den Typus des smarten Selbstoptimierers und sein Gegenüber, das unzulängliche Individuum: »Es ist das klinische Bild von Depression, in dem das Anforderungsprofil des unternehmerischen Selbst als Negativfolie wiederkehrt [...]«<sup>23</sup>.

Sennett und Bröckling beschäftigen sich insbesondere mit den Folgen, die unsicher gewordene Beschäftigungsverhältnisse auslösen, und mit den (Gegen-)Reaktionen: der Bereitschaft zum unternehmerischen Einzelrisiko und der Förderung des kreativen und innovativen Potenzials einzelner (Mit-)Arbeiter\*innen (im Team). Auch die Soziolog\*innen Luc Boltanski, Ève Chiapello und Andreas Reckwitz reflektieren in ihren Arbeiten die Anleihen an ein Ideal von Künstler\*innenschaft, welches sich durch das Narrativ eines Lebens in Extremen – zwischen unbeständigen, unklaren Arbeitsverhältnissen, hoher Risikobereitschaft und einem korrespondierenden Innovationspotenzial – etabliert hat.<sup>24</sup>

Bei der Lektüre dieser Zeitdiagnosen stellt sich mit Blick auf die aktuellen Debatten zur (Theater-)Arbeit die Frage, ob die erwähnten Kategorisierungen überhaupt aufrechtzuerhalten sind. Verweisen diese Brüche und dominanten Phänomene möglicherweise nicht vielmehr darauf, dass die genannten Arbeitsdiskurse eine Verknappung erzeugen, die prekäre Entwicklungen und Subjekte entweder nicht berücksichtigt oder sie überwiegend als *Negativfolie* ignoriert? Welche Gefahren verbirgt der dominante Diskurs, der Arbeitende im 21. Jahrhundert auf agile, flexible und leistungswillige Subjekte reduziert, statt das dahinterliegende strukturelle Problem zu thematisieren? Inwiefern geraten diejenigen Arbeitssubjekte ins Abseits, die in der Lesart der Soziolog\*innen Leerstellen markieren? Und: Inwiefern können Theaterpraktiker\*innen als kritische Subjekte auftreten und gleichzeitig neoliberale Arbeits- und Leistungsprinzipien

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

inkorporieren, sprich zugleich Leistungskritiker\*innen und Leistungswillige sein?

Die Frage, wie sich Menschen voneinander unterscheiden – das zeigen die ersten Überlegungen zu Theaterarbeit –, ist eng verstrickt mit der Frage, wie und was sie arbeiten. Das tägliche Arbeiten ist nicht ohne Körperlichkeit zu denken. In den zahlreichen Arbeitspraktiken der postindustriellen Gesellschaft werden Körper unterschiedlich (heraus-)gefordert: sei es während einer sitzenden Dienstleistung im Büro, einer fragmentierenden Arbeit am Fließband, durch physische und psychische Höchstbelastung in medizinischen Berufen oder durch den Einsatz als performative Ausdrucksfläche in der Freien Szene. Gleichwohl ist Arbeit als unterschiedlich wertvoll kategorisiert. Die körperliche Performance ist stets verzahnt mit den Praktiken der Differenzierung. Sie markiert Differenzierungen zwischen Gender, Ethnizität, Disability und sozialer Klasse. Sie steht in Abhängigkeit zu den Achsen des Globalen Nordens und des Globalen Südens. In den postindustriellen Gesellschaften erfahren technische und wirtschaftliche Berufe auf finanzieller Ebene häufig eine größere Wertschätzung als Tätigkeiten in sozialen und künstlerischen Berufsfeldern. Ein prädestiniertes Vorbild für die Performanz dieser eingeschriebenen, differenzierenden Hierarchisierungen und Bewertungsprozessen von Arbeit und ihrer Entwicklungstendenzen erkenne ich im Arbeitsfeld Theater. Die Arbeit von Theaterpraktiker\*innen oszilliert in einem (historisch gewachsenen) Widerspruch, da diese einerseits als selbstreflexive und -kritische Arbeits- und Künstler\*innen-subjekte gelten, während andererseits ihre Bereitschaft zu Leistung und Selbstaussbeutung hervorgehoben wird. Antagonismen wie prekäre Innovationskraft vs. abgesicherte Routineleistung, Selbstentfaltung vs. Selbstaussbeutung, kreative Freiheit vs. unternehmerisches Denken sind in der künstlerischen (Theater-)Arbeit ubiquitär.

### **(Theater-)Arbeit neu denken**

Der Begriff der Arbeit berührt bei Theaterpraktiker\*innen darüber hinaus unterschiedliche Bedeutungsebenen: Er beschreibt Prozesse und Tätigkeiten wie die des Konzipierens, des Organisierens und des Produzierens und ist auch ein Synonym für das fertige Produkt von Arbeit, für Performances, Installationen oder Aufführungen. (Theater-)Arbeit umfasst sowohl die Auseinandersetzung mit dem energetischen, prozesshaften und kollektiven Charakter von Theater als auch die soziale Dimension, die körperliche und geistige Anstrengung sowie das Bewusstsein für den materiellen Wert der eigenen

Arbeitskraft. Spezifische Besonderheit von Theaterarbeit ist der kollektive Arbeitsprozess, gestaltet von den Theaterpraktiker\*innen und den Gewerken sowie der Gleichzeitigkeit von Produktion und Konsumtion im Moment der Aufführung. Der Begriff umfasst daher immer das Ineinandergreifen zweier Ebenen – des ästhetischen Produkts und dessen produktionseller Bedingtheit.

Während der wissenschaftliche Diskurs zu Arbeit und Arbeiten am Theater bisher vor allem die Unterscheidung zwischen künstlerischen Schaffensprozessen und der Arbeitskraft in einem ökonomischen Sinne thematisiert hat,<sup>25</sup> möchte ich punktuelle Tiefenbohrungen hinsichtlich der Frage unternehmen, inwiefern die dominanten Subjektkulturen der Arbeit und des Theaters als Ausdruck gesellschaftlicher Wandlungsprozesse miteinander ins Verhältnis gesetzt werden können. Die Theaterwissenschaftlerin Annetta Matzke leistet in ihrer Monografie *Arbeit am Theater* (2012) eine entscheidende Grundlagenarbeit, indem sie den Probenprozess als die zentrale Arbeitsweise von Theaterpraktiker\*innen definiert und kulturhistorisch untersucht. Ihre Arbeit wirkt der Mystifizierung künstlerischer Praktiken entgegen und schafft gleichzeitig die Rahmenbedingungen zur Definition von Theaterpraktiken als (relevante) Arbeit.<sup>26</sup> In meinen Ausführungen möchte ich an Matzkes theaterhistorische Perspektive anschließen und die Relevanz von künstlerischer Arbeit im Kontext der Freien Szene als Spiel- und Verhandlungsfläche alternativer Arbeitsweisen reflektieren. Hierbei verstehe ich Theaterarbeit als »Verdichtungsraum«<sup>27</sup>, welcher gesellschaftliche Arbeitsdiskurse einerseits reproduziert und andererseits transformieren kann. Gleichzeitig ist die Arbeitsweise der Freien Theaterpraktiker\*innen ein Ausdruck der theaterwissenschaftlichen, theaterpraktischen und theaterpolitischen Anforderungen an Theaterarbeit. Die Erwartungshaltung dieser Felder beeinflusst insofern die dominanten Arbeitspraktiken, nivelliert oder verstärkt zirkulierende Ansätze und Vorgehensweisen.

Eine Herausforderung besteht darin, valide Einblicke in die Theaterarbeit (z. B. der Kollektive) zu erhalten: Die Theaterwissenschaftlerin Anne Bonfert löst diese Herausforderung durch im Kollektiv geführte Interviews, um ihrerseits anhand dieser Selbsterzählungen Prozesse der Institutionalisierung zu verbalisieren und zu reflektieren.<sup>28</sup> Thomas Schmidt und Mara Ruth Wesemüller haben sich grundlegend mit den Arbeitsweisen der Stadt- und Staatstheater und der Freien Szene beschäftigt, ohne die ästhetische Aufführungsebene miteinzubeziehen.<sup>29</sup> Durch das Mitbedenken der Interdependenzen

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

produktioneller Bedingtheit und ästhetischer Wirkung möchte ich einen Brückenschlag zwischen diesen Ansätzen versuchen. In diesem Sinne fragt der Anthropologe Jonas Tinius am Beispiel des Theaters an der Ruhr ebenfalls danach, inwiefern die Verselbstständigung des Künstler\*innendispositivs sowie die Arbeitsweise der Theaterpraktiker\*innen mit Blick auf politische Kontexte im Feld kritisch reflektiert werden.<sup>30</sup> Während insbesondere Tinius' methodische Herangehensweise eine Inspiration für die vorliegende Arbeit ist,<sup>31</sup> unterscheiden sich unsere Perspektiven: Ich interessiere mich für eine Verzahnung der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse und ethnografischer Zugänge zur Untersuchung von Theaterarbeit in der netzwerkartigen Freien Szene. Als Anthropologe befasst sich Tinius mit dem Nähe- und Distanzverhältnis seiner Disziplin zum künstlerischen Forschungsgegenstand sowie den Potenzialen einer kollaborativen Forschung.

(Theater-)Arbeit neu zu denken, ergibt sich aus den Impulsen des Gegenwartstheaters sowie aus dem Umdenken im Fach Theaterwissenschaft, welches mit der Erweiterung seines Forschungsfelds – vom Bühnenrand hin zu den Prozessen, die hinter der Bühne stattfinden – beschäftigt ist. Auf den (Forschungs-)Pfad dieser neuen Perspektivierungen bedarf es eines intensiven, interdisziplinären Austauschs. Die Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz und Benjamin Hoesch konstatieren in der Einleitung zum Sammelband *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* (2020), dass sich die Theaterwissenschaft in einer Umbruchsphase befinde: »Neue Forschungsgebiete, interdisziplinäre Öffnungen sowie Auseinandersetzungen mit dem gesellschaftlich-politischen Selbstverständnis des Faches und seiner Geschichte haben zur Kritik an zentralen theaterwissenschaftlichen Diskursen und Begriffen geführt«. <sup>32</sup> Statt eines Verharrens im etablierten Fachkanon attestieren sie den Theaterwissenschaftler\*innen einen »engagierte[n] Aufbruch zu neuen Forschungsgebieten«. <sup>33</sup> Dazu möchte ich meinen Beitrag leisten.

### Mein Forschungsvorhaben

Das Instrument meiner Forschung ist die Methodik der praxisgeleiteten Produktionsanalyse. <sup>34</sup> Ausgehend von der Analyse von Arbeitspraktiken, die die Zusammenhänge zwischen Körperwissen, Organisationsstrukturen und Normierungen betreffen, möchte ich die habitualisierten Hierarchisierungen und verfestigten Wertzuschreibungen in der Theaterarbeit zur Disposition stellen. Meine Untersuchung rückt daher die folgenden Fragen ins Zentrum: Wie werden

Theaterpraktiker\*innen im deutschsprachigen Gegenwartstheater der Freien Szene zu Arbeitssubjekten gemacht (ausgebildet/sichtbar/engagiert/rezipiert)? Was machen diese Theaterpraktiker\*innen, wenn ihr Tun als Arbeit definiert wird, und welche Rolle spielen dabei bisher wenig berücksichtigte Praktiken wie die der Care-Arbeit? Welche Arbeitssubjekte werden durch diese Dynamiken überrepräsentiert, kategorisch ausgeschlossen bzw. übersehen? Inwiefern lassen sich hier Dynamiken der Reproduktion von soziologischen Arbeitsdiskursen nachvollziehen und wo tun sich (produktive) Leerstellen zur kritischen Reflexion dieser Entwicklungen auf? Und zuletzt: Inwieweit zeigen diese Entwicklungen die Notwendigkeit auf, sich von einem subjektzentrierten Verständnis von Arbeit zu lösen, wie es in den gegenwärtigen soziologischen Diagnosen und im theaterwissenschaftlichen Denken dominant ist, und stattdessen das Bewusstsein für ein netzwerkartiges Gefüge von Akteur\*innen, Strukturen und Aktanten als Subjektkultur der Arbeit stark zu machen?<sup>35</sup>

In der vorliegenden Arbeit gehe ich diesen Fragen in zwei Arbeitsschritten nach:

1. *Theaterarbeit als Koproduktion*: Die Definitionsarbeit am Begriff Theaterarbeit beginne ich mit meiner teilnehmenden Beobachtung beim 11. Festival Politik im Freien Theater (PiFT) (2022). Ich werde mich dem Feld<sup>36</sup> mit der Fragestellung nähern, inwiefern Theaterpraktiker\*innen der Freien Szene die soziologischen Gegenwartsdiagnosen zur postindustriellen Arbeitskultur adaptieren/reflektieren/modifizieren/negieren/affirmieren oder performen und inwiefern sich an dieser Stelle bereits meine These eines zunehmend netzwerkartigen Zusammenarbeitens gegenüber einer Singularisierung von Arbeitssubjekten bestätigen lässt.

In diesem Zusammenhang thematisiere ich weniger das Wechselverhältnis zwischen künstlerischem Arbeiten und gesellschaftlichen, soziologischen Arbeitsdiskursen. Meine Forschungsobjekte sind diejenigen Institutionen, Organisationen, Aktanten und Praktiker\*innen, die Theaterarbeit direkt und indirekt definieren, bedingen und hervorbringen. Ich verhandle Theaterarbeit in diesem Kapitel als ein koproduzierendes Verhältnis zwischen Theaterpraxis, Theaterwissenschaft und Kulturpolitik, welches sich – so meine Beobachtungen – durch die Arbeitspraktiken der Be/Wer-

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

tung (Theaterarbeit aus theaterwissenschaftlicher Perspektive, Kapitel 2.1), des Auf/Teilens (Theaterarbeit aus theaterpraktischer Perspektive, Kapitel 2.2) und des An/Erkennens (Theaterarbeit aus kulturpolitischer Perspektive, Kapitel 2.3) ausdrückt. In der exemplarischen Untersuchung des PiFT-Festivals werden – aufgrund des Anspruchs auf eine umfassende Repräsentation der Freien Szene sowie der gründlichen Dokumentation des Festivals seit 1988 – grundsätzliche Entwicklungen deutlich.

2. *Theaterarbeit als Reproduktion:* In diesem Kapitel werde ich mich mit den Leerstellen in den (soziologischen) Gegenwartsdiagnosen zum Arbeitsbegriff am Beispiel der auf dem 11. PiFT-Festival vertretenen, feministischen Theaterkollektive She She Pop und Swoosh Lieu auseinandersetzen. Für meine dritte Studie habe ich mich mit der Theatergruppe The Agency beschäftigt, da sie einerseits das Verhältnis von Theaterarbeit und körpergebundenen Dienstleistungen paradigmatisch thematisiert und ich andererseits im Feld immer wieder auf ihre Arbeiten explizit hingewiesen worden bin. Im Zentrum steht die Frage, inwiefern Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte die soziologischen Arbeitsdiskurse re/produzieren. Meine Analyse soll zeigen, dass die idealisierte Künstler\*innenfigur in den soziologischen Gegenwartsdiagnosen Ausdruck eines exklusiven Arbeitssubjekts ist. Am Beispiel der genannten Theatergruppen lässt sich erkennen, dass die künstlerische Arbeit im Feld nicht als essentialistische oder individuelle Leistung angesehen wird. Vielmehr ist Theaterarbeit in der Freien Szene die Verstrickung von Künstler\*innentum und Unternehmer\*innentum: Professionalisierung und Aus/Differenzierung von Berufsbildern in der Freien Szene führen zur Übernahme von unternehmerischen Arbeitskonzepten sowie zur Ausbildung von kollaborativen und fürsorglichen Arbeitsweisen.

Meine Studie wird mit einer offenen Diskussion darüber enden, ob die Festivalarbeit des PiFT-Festivals sowie die Arbeit der drei Theatergruppen Zeugnisse eines kulturellen Entwertungsschubs des »konsumtorischen Kreativsubjekts«<sup>37</sup> in der »Gesellschaft der Singularitäten«<sup>38</sup> sind. Zu diskutieren ist, ob eine neue Subjektkultur zu definieren wäre, die meine Analyse prognostiziert und die ich als

loses Allianzsubjekt bezeichne. Diese dominante Kultur der Arbeit weist deutlich über den zentralen Gegenstand meiner Studie – die Freie Szene in Deutschland – hinaus.

### 1.1 Arbeiten – Überlegungen zu einer alltäglichen Praktik

Was also ist Arbeit und wie verändert sich die Definition von Arbeit in der postindustriellen Gesellschaft? Die Gebrüder Grimm definieren *Arbeit* in der Mitte des 18. Jahrhunderts in *Das Deutsche Wörterbuch* als ein »uraltes, viel merkwürdige seiten darbietendes wort«<sup>39</sup>. Im altdeutschen Wortursprung meint »arbeit« Mühsal. Ihr steht das Ergebnis der Tätigkeit als das »Werk« gegenüber. Die Unterscheidung von Arbeit und Werk manifestiert sich in den Gesetzestexten des Bürgerlichen Gesetzbuchs, das zwischen dem »Arbeitsvertrag« als Regelung des (zeitlichen) Umfangs einer Tätigkeit und dem »Werkvertrag« (hier schuldet der »Werkunternehmer dem Werkbesteller die Herstellung eines Werkes«) unterscheidet.<sup>40</sup> Die Orientierung an der objekt- oder der subjektbezogenen Perspektive findet sich ebenso in der englischsprachigen Unterscheidung zwischen »work« und »labour«, im Französischen zwischen »oeuvre« und »travail«, im Lateinischen zwischen »opus« und »labor« sowie im Russischen zwischen »trud« und »rabota«.<sup>41</sup>

Die Unterscheidung zwischen der physischen und der geistigen Anstrengung sowie ihre Entlohnung sind zentrale Differenzierungsmerkmale zwischen Arbeit und Werk, die im weiteren Verlauf noch aufgegriffen werden sollen. Die problematische Tragweite dieser Differenzierungen zeigt sich in den Prinzipien von Entlohnung und Vergütung und impliziert problematische Ausschlusskriterien, was sich darin äußert, dass die Grenze zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit eine Auslegungssache ist: Nicht-Arbeiten kann als selbstbestimmte Auszeit einer Studentin, als negativer Dauerzustand im Leben eines Arbeitslosen oder – im Fall von Theatermacher\*innen der Freien Szene – als Phase zur Beschaffung von Arbeit (z. B. das Schreiben von Projekt- und Finanzierungsanträgen sowie Phasen der Recherche und Organisation) kategorisiert werden. Sorgearbeit kann sich in der sozialen Figur der Hausfrau als eine weiblich konnotierte Eigenschaft oder als eine Form der Arbeitsteilung in einer Partnerschaft konstituieren.<sup>42</sup> Die Selbstständigkeit einer Theatermacher\*in kann sich als extreme Belastung auswirken, kann als bohemischer Lebensstil oder als Vorbote zukünftiger flexibler Arbeitsweisen gelesen werden. Kulturhistorisch impliziert die binäre Kategorisierung zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit eine Negativbewertung: wenn beispielsweise der

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

Philosoph der Aufklärung Jean-Jacques Rousseau in seinem Essay *Brief à l'Alembert* (1758) das Theater zum Gegenteil von Arbeit erklärt, da es seiner Meinung nach die Gefahr des Müßiggangs fördere und eine gefährliche Glorifizierung der Faulheit repräsentiere.<sup>43</sup>

Bis heute werden Begriffe, Trends und Debatten zum Thema Arbeiten nahezu pausenlos generiert. Die Generation Z<sup>44</sup> kritisiert die sogenannten Babyboomer\*innen<sup>45</sup> wegen deren selbstausbeuterischer Arbeitswut, verlangt flexible Teilzeitarbeitskonzepte, wird von der Gegenseite als arbeitsscheu und faul diffamiert oder als zukunftsorientiert akklamiert.<sup>46</sup> Das globale Phänomen der *Ghost-Worker*, welche als unsichtbare Arbeitskräfte auf Abruf den reibungslosen Ablauf von Onlinedienstleistungen garantieren, wird als ein atypisches Arbeitsverhältnis kritisiert, da die arbeitsrechtliche, soziale Absicherung der Arbeitnehmer\*innen nach europäischen Standards nicht gewährleistet ist und im Gegensatz dazu als ein flexibles und unabhängiges Arbeitsverhältnis goutiert.<sup>47</sup>

Das Konzept der Work-Life-Balance, das sich durch die Forderung nach einer Trennung von Berufs- und Privatleben auszeichnet, wird von der Idee des Work-Life-Blending herausgefordert, das auf die flexible Auflösung der beiden getrennten Bereiche abzielt. Buzzwords der sozialen Medien wie das *Quiet Quitting*, demgemäß Angestellte nur noch das leisten, wofür sie auch bezahlt werden, sorgen – genauso wie der Gegentrend des *Quiet Firing*, ein Modell, bei dem Arbeitgeber\*innen keine Kündigung aussprechen, sondern Arbeitnehmer\*innen mit subtilen Methoden vergraulen – für Konfliktpotenzial.<sup>48</sup> Die Frage, wer wie arbeitet bzw. wo, wann, warum, was und wofür gearbeitet wird, ist ein medialer, generationaler, globaler, kultureller Dauerkonflikt. Wie einschneidend der Einsatz von *OpenAI* wie *ChatGPT* den Arbeitsmarkt – und besonders den der Kreativbranche – verändern wird, werden die nächsten Jahre zeigen.

Der Aushandlungsprozess zum Arbeitsbegriff mäandert zwischen zwei Extrempositionen und zwar zwischen seiner Naturalisierung (Arbeiten gehört zur Natur des Menschen) und seiner Kulturalisierung (wie wir in der Industrienation Deutschland arbeiten, ist ein Produkt gesellschaftlicher und kultureller Prozesse).<sup>49</sup> Trotz einer unendlichen Anzahl von individuellen Arbeitsbiografien und Arbeitszusammenhängen zeigt sich, dass das Narrativ des leistungsorientierten Normalarbeitsverhältnisses von abhängig Beschäftigten in Deutschland die allgemeine Erwartungshaltung von Arbeitgeber\*innen und Arbeitnehmer\*innen beherrscht. Menschen mit abweichenden

den Arbeitskonstellationen und alternativen Erwartungen an Arbeit sehen sich bei Arbeitslosigkeit weiterhin mit den Konsequenzen einer fehlenden gesetzlichen Absicherung konfrontiert.

Die kontrovers diskutierten Binaritäten zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit sowie zwischen natürlicher Veranlagung und kulturellem Gewordensein sind in der Kulturgeschichte der Theater/Arbeit ebenfalls Verhandlungssache und werden vor allem auf der Grundlage verschiedener Dichotomien evaluiert: Dauerhaftigkeit vs. Flexibilisierung, Routine vs. Improvisation, Zweckorientierung vs. Freiheit, Normalarbeitsvertrag vs. Projektarbeit, Ernsthaftigkeit vs. Spiel. Künstler\*innenschaft und Gesellschaft stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Der Künstler\*innenberuf ist von Mythen umwoben und mit Prestige behaftet.<sup>50</sup> Der tatsächliche Arbeitsalltag von Künstler\*innen und Theaterpraktiker\*innen bezeugt jedoch ein Missverhältnis zwischen privilegierter Berufung und fehlender Existenzabsicherung.<sup>51</sup> Zwischen der »zugeschriebenen Rolle und Funktion von Künstler\*innen und deren tatsächlichem Status und Selbstverständnis [besteht] oft ein Widerspruch«<sup>52</sup>.

D. h., Arbeitsverhältnisse sind – wie Ängste und Hoffnungen – Ausdruck historischer Gesellschafts- und Machtverhältnisse. Sie sind arbiträr gewachsene Gebilde und Ausdruck einer ständigen Hierarchisierung (Tellerwäscher vs. milliardenschwere Unternehmerin). Die binäre, interessenorientierte Unterscheidung zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit begünstigt ein Verständnis von Arbeit, das historisch kontingent und eine Aushandlungssache zwischen Klassifizierenden, Klassifizierung und dem Klassifizieren ist.<sup>53</sup>

Um den alltäglichen und doch komplexen Begriff Arbeit im Kontext meiner Analyse von Theaterarbeit als Koproduktion und als Reproduktion in Anwendung zu bringen, schlage ich drei Schwerpunktsetzungen für die weitere Diskussion vor:

1. *Die Standardgeschichte des Arbeitssubjekts:* Zunächst werde ich die kulturhistorische Geschichte der Arbeit als »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts«, welche den Diskurs in den westlichen Industrienationen dominiert und oftmals als lineare Emanzipationsgeschichte des westlichen Arbeitssubjekts in der postindustriellen Gesellschaft verstanden wird, thematisieren. Der Ausdruck »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts« soll die Ausschlussmechanismen verdeutlichen, die die Dominanz dieses Diskurses begünstigen,

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

indem nur bestimmte Arbeitsakteur\*innen positiv adressiert werden, während andere in den Hintergrund treten bzw. lediglich als nützliche Ressource kommodifiziert oder als Negativfolie meistens marginal behandelt werden.

2. *Arbeit und Humandifferenzierung*: In einem zweiten Schritt möchte ich diejenigen Leerstellen der »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts« erkunden, welche sich aus meiner Sicht durch die alltägliche, kulturhistorische und philosophische (wertende) Unterscheidung von Arbeitssubjekten nach Arbeitsbereich, Arbeitstätigkeit und Arbeitsstand manifestieren.
3. *Theaterarbeit*: Im letzten Schritt möchte ich Theaterarbeit im Spannungsfeld zwischen seiner Begriffsgeschichte und dem zunehmenden Interesse an produktionsästhetischen und institutionskritischen Fragestellungen in der Institution Theater und in der Theaterwissenschaft diskutieren, um zu verdeutlichen, dass es einer Erweiterung der theaterwissenschaftlichen Debatte um die Produktionsbedingungen von Theater bedarf.

### 1.1.1 Das Kreativsubjekt als »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts«

Die dominante »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts«, die in den genannten soziologischen Gegenwartsdiagnosen verhandelt wird, erzählt sich als eine lineare Emanzipationsgeschichte des leistungsorientierten und leistungswilligen Arbeitssubjekts, welches sich vom Status des arbeitenden Werkzeugs emanzipiert und zum selbstbestimmten Individuum geworden ist. Auffällig ist, dass die Arbeitsdiskurse, die Künstler\*innen als Vorbild zentraler Entwicklungen bezeichnen, das arbeitende Subjekt ins Zentrum ihrer Überlegungen stellen und weniger Aktanten, Strukturen oder Netzwerke fokussieren. Dementsprechend lässt sich die »Standardgeschichte der Arbeit« aus zwei Richtungen eines Spektrums erzählen: als Befreiung des dominanten Angestelltensubjekts von seiner Konformität zur Singularität oder als Demokratisierung des Genies in Form des »konsumtorischen Kreativsubjekts«.

### Von der Konformität zur Singularität

Arbeiten wird in seinem Wortursprung als zweckgerichtete und notgedrungene Tätigkeit bestimmt. Zur Arbeit in ein Knechtschafts-

### 1.1.1 Das Kreativsubjekt als »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts«

verhältnis gezwungen wurden in einer frühen germanischen Wortbedeutung verwaiste Kinder.<sup>54</sup> Der Ausdruck betont die körperliche Dimension von Arbeit als Knochenarbeit. Mit der Differenzierung von Arbeitsprozessen im Frühkapitalismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts erfährt der Begriff Arbeit eine Expansion und seine Aufwertung, da er nun genauso als Bezeichnung für diejenigen *geistigen* Tätigkeiten verwendet wird, denen das aufstrebende Bürgertum nachgeht. Die an dieser Umbruchstelle einsetzende positive Konnotation von Arbeit als einer identitätsstiftenden Tätigkeit verändert die Bewertung von Nicht-Arbeit als Unzulänglichkeit oder Mangel, für den das einzelne Subjekt verantwortlich gemacht wird.

Reckwitz zufolge konstituierte sich das bürgerliche Subjekt bei voranschreitender Industrialisierung in der Öffentlichkeit als männliches Subjekt im Gegensatz zum weiblichen Subjekt in der bürgerlichen Privatsphäre.<sup>55</sup> Durch die Etablierung eines romantischen (Künstler-)Subjekts sowie durch das bürgerliche Bewusstsein für zwei dem bürgerlichen Subjekt untergeordnete »Schichten« – dem Proletariat und den »Kolonialvölkern« – erfahre diese männliche »Subjektkultur« eine weitere grundlegende Irritation, da das Moralische als Kultiviertheit des modernen (männlichen) Menschen codiert und nicht (mehr) als der »Natur des Menschen« inhärent angesehen werde.<sup>56</sup> Diese Dichotomie zwischen Arbeit als Kultivierung des Menschen einerseits und als körperlicher Mühsal andererseits sowie deren Vergeschlechtlichung/Klassifizierung hat sich verselbstständigt und erhärtet.<sup>57</sup>

Das aufstrebende Bürgertum des 18. Jahrhunderts sah sich als Schöpfer einer neuen Zivilisation. Als *Animal laborans* mühte man sich nicht an der Welt ab, sondern eignete sie sich an. Vom Barbaren, so wurde behauptet, unterschieden sich Bürger\*innen durch Kraft und Fleiß. Als *Homo faber* schuf sich dieses Subjekt, so das Narrativ, aus der Natur heraus seine Zivilisation.<sup>58</sup> Arbeit wurde der Motor der Aufklärung und hatte dem »Wohlstand der Nation« zu dienen, so der ideologische Anspruch.<sup>59</sup> Müßiggang galt als Arbeitsverweigerung, war verpönt und als destruktiv konnotiert.<sup>60</sup> Die voranschreitende kapitalistische Massenproduktion von Waren erforderte den Aufbau eines Bildungswesens, das eine Mindestqualifizierung der abhängigen Arbeitenden vorsah.<sup>61</sup>

Eine weitere Stufe der Produktivitätsoptimierung wurde mit der Erfindung des Fließbands ab 1913 in den Ford'schen Automobilfabriken erreicht. Die wirtschaftliche Entwicklung im imperialistischen Zeitalter von Turboindustrialisierung und von Turboglobalisierung benötigte das die Produktion koordinierende Subjekt des Dienstleis-

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

tungssektors, den »Angestellten« oder den »Verwaltungsbeamten«,<sup>62</sup> Als »große Hoffnung des 20. Jahrhunderts«<sup>63</sup> ermöglichte der Dienstleistungssektor, der nicht auf Körperkraft fußte, die Individualisierung von Lebensentwürfen.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde zwischen Handarbeit als einer ausführenden Tätigkeit und Kopfarbeit als einer planenden Tätigkeit unterschieden, da Kopfarbeit in Wissenschaft, Technik und der Planung der Produktion als Voraussetzung für die Industrialisierung von industrieller Massenproduktion betrachtet wurde und deshalb im Gegensatz zu körperlicher Arbeit wertvoller erschien.<sup>64</sup>

Priorität für die Subjektkultur habe das Versprechen auf »soziale Akzeptanz« gehabt, so Reckwitz, sodass sich das Subjekt dem Primat einer »Ästhetik sozialer Perfektion« unterworfen habe bzw. sich der Inszenierung seiner eigenen, perfekten, äußerlichen Oberfläche untergeordnet habe.<sup>65</sup> Die Stilisierung von und der Wille zur Perfektion des eigenen Agierens wiederum hätten neue soziale Akteur\*innen – wie den »attraktiven Businessman« oder die »makellose Ehe- und Hausfrau« – nach dem Vorbild eines »Modells des Technischen« und einer »Objektivierung« des »Ästhetischen« im Geiste der plastischen und standardisierten Traumfabrik Hollywood hervorgebracht.<sup>66</sup> Diese Subjektkultur der Selbststilisierung verlange ein hohes Maß an Selbstkontrolle und lebe mit dem ständigen Risiko der sozialen Bloßstellung bei Verlust des Arbeitsplatzes.<sup>67</sup>

Ein grundsätzliches Umdenken hinsichtlich der Steigerung von wirtschaftlicher Produktivität löste das Buch *Management and the Worker* (1939) aus, in dem sich die Wirtschaftswissenschaftler Fritz Roethlisberger und William Dickson mit den Nebeneffekten der tayloristischen Rationalisierung auf die Produktivität, dem sogenannten Hawthorne-Effekt, auseinandersetzen. Die in den 1920er-Jahren durchgeführten Hawthorne-Experimente zielten darauf ab, mit den Untersuchungsmethoden des Scientific Managements den Einfluss der Lichtverhältnisse auf die Produktivität der Arbeiter\*innen zu ermitteln. Die Wissenschaftler\*innen machten eine unerwartete Entdeckung: Nicht das Licht wirkte sich auf die Arbeitsleistung aus. Es war vielmehr die exklusive Aufmerksamkeit, die die Mitarbeiter\*innen aufgrund der Anwesenheit der Forscher\*innen erfuhren, die den Unterschied machte. Roethlisberger und Dickson erkannten erstmals das Arbeitsumfeld als soziales un/produktives Gefüge.

Die Erkenntnisse ihrer Studie bildeten die Grundlage für die Etablierung einer Organisations- und Motivationspsychologie für eine optimierte Unternehmensentwicklung. Zunächst erwirkte die

### 1.1.1 Das Kreativsubjekt als »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts«

*Human-Relations-Bewegung* einen grundsätzlichen Paradigmenwechsel, wonach der Mensch als soziales Wesen anzuerkennen sei und die unternehmerischen Praktiken an die gewonnenen Erkenntnisse anzupassen wären.<sup>68</sup>

Die Subjektkultur der 1960er Jahre widersetzt sich als »enterprising self«<sup>69</sup> den bisherigen Schranken der Arbeitswelt der standardisierten Angestelltenkultur: Die *counter cultures* entfalten ein Subjektivitätsmodell, das offensiv auf jene spielerische Unbegrenztheit des Begehrens und der subjektiven Selbststilisierung setzt, die in der (nun als repressiv abgelehnten) Angestelltenkultur systematisch vorbereitet wurde.<sup>70</sup>

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etabliert sich auf dieser Grundlage ein Trend, den die Soziolog\*innen Ève Chiapello und Luc Boltanski als den »neuen Geist des Kapitalismus« beschreiben.<sup>71</sup> Die beiden Soziolog\*innen erkennen, dass das Subjekt sich vollständig mit seiner Arbeit identifiziert. Das Modell des hierarchisch denkenden Großunternehmers löse sich zugunsten des Arbeitens in Netzwerken auf.<sup>72</sup> Künstlerische Paradigmen, so die Forscher\*innen, werden von der Subjektform des unternehmerischen Selbst in den Arbeitsalltag überführt. Neben der »Kolonialisierung des (privaten, familiären, sozialen, kulturellen) Lebens durch die Ökonomie« habe die Arbeit eine Kulturalisierung und Ästhetisierung erfahren. Arbeiten und Selbstverwirklichung könnten in spätkapitalistischen Gesellschaften als »identische Begriffe« angesehen werden, welche im allgemeinen Sprachgebrauch positiv konnotiert seien.<sup>73</sup> Arbeiten werde mit Begriffen wie Selbstverwirklichung, Unabhängigkeit, Autonomie, Kreativität assoziiert. Die individuelle Aneignung von Arbeit, verbunden mit einer positiven Konnotation, prägten die moderne, westliche Arbeitsgesellschaft.<sup>74</sup>

Die Subjektivierung von Arbeit wurde in den Konzepten von Pongratz' und Voß' »Arbeitskraftunternehmer«,<sup>75</sup> Bröcklings »unternehmerischem Selbst« und Reckwitz' »konsumtorischem Kreativsubjekt«<sup>76</sup> aus soziologischer Perspektive analysiert und diskutiert. Gemeinsam ist diesen Theorien, dass sie die Konzepte des Unternehmer\*innentums und des Künstler\*innentums nicht mehr als antagonistische Positionen interpretieren, sondern als zwei Seiten einer Medaille verstehen. Das Arbeitscredo der Künstler\*innen und Theatermacher\*innen *Doing Work is Fun, Finding the Work is the Job* erfährt demgemäß seine Demokratisierung und eine Übertragung auf die postindustrielle Arbeitskultur.<sup>77</sup>

Die Soziolog\*innen bewerten die Möglichkeiten dieser dominanten Subjektkultur positiv, da die Fähigkeit zur »Erzeugung von

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

Neuem sowie eine Nähe zum »künstlerischen Handeln« inkludiert sind.<sup>78</sup> Einvernehmlich theoretisieren sie die Anleihe bei einem Künstler\*innenideal, welches sich durch das Bild eines Lebens in Extremen – zwischen unbeständigen Arbeitsverhältnissen, großer Risikobereitschaft und hohem Innovationspotenzial – im Kreativitätsdiskurs etabliert hat. (Künstlerische) Arbeit sei – verstanden als »Spiel, Werk, Betätigungsfeld individueller Selbstexpression« – vom Leistungszusammenhang der bürgerlichen Moderne losgelöst.<sup>79</sup> Das »konsumtorische Kreativsubjekt« der Spätmoderne und der Gegenwart sei eine an Selbstkreation und Marktlogiken orientierte Subjektkultur, welche sich als eine Abwehrhaltung in der Spätmoderne/Postmoderne<sup>80</sup> gegenüber der objektivistischen Ästhetik und der perfektionistischen Form der Angestelltenkultur der Moderne entwickelt habe.

Die dominante Arbeitskultur strebt nach der stetigen Subjektivierung der Arbeit, welche sich durch den Willen und den Zwang zu Selbstentfaltung und Selbstflexibilisierung auszeichnet. Andere Formen des Arbeitssubjekts werden diesem Ideal untergeordnet bzw. bleiben im Diskurs irrelevant, da ihre Arbeitsweise nicht durch das Streben nach Novität und Selbstentfaltung, sondern durch Redundanz und Verpflichtung gekennzeichnet ist.

### Vom Genie zum Kreativsubjekt

Im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelt sich der Genieebegriff zur Subjektbeschreibung für Künstler\*innen. Denn diese hätten nicht Genie, sondern seien selbst Genies.<sup>81</sup> Der Psychiater Wilhelm Lange-Eichbaum beschreibt den Geniekult als einen permanenten Ablösungsprozess zwischen Mystifizierung und Entmystifizierung des Genies. Der Behauptung vom »Originalgenie« der Sturm-und-Drang-Periode begegneten die rationalen Denker\*innen mit Hohn. Der Philosoph Immanuel Kant spottete über die »Genieaffen«.<sup>82</sup> In einem Brief an seine Lebensgefährtin Elise Lensing im Jahre 1838 kritisierte der Dramatiker Friedrich Hebbel den Geniekult als ansteckende Krankheit: »Die Geniesucht ist heutzutage in der Welt verbreitet, wie ein ansteckendes Fieber«.<sup>83</sup> Die Kritiker\*innen des Geniekults stellen heraus, dass das Genie ein europäisches Konstrukt sei: »China, Japan, Indien, ganz Asien, Afrika, Australien und Amerika vor seiner Entdeckung wußten nichts vom Genie.«<sup>84</sup>

Während Kant bemüht war, den Genieebegriff auf das Künstlertum zu fokussieren, entwickelte sich die Genieverehrung der Bevölkerung zu einem Topos in der Analyse von Herrschaftsbeziehungen.

### 1.1.1 Das Kreativsubjekt als »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts«

Diese Exklusivzuschreibung von Genie und Genialität wird zum Ende des 20. Jahrhunderts durch den Begriff der Kreativität abgelöst und als Fähigkeit/Technik für die Masse demokratisiert. Der Soziologe Niklas Luhmann kritisiert diesen allgemeinen Kreativitätsanspruch 1987 als deformierte Genialität: »Kreativität scheint nichts anderes zu sein als demokratisch deformierte Genialität. Die Dreiheit neu/bedeutend/überraschend bleibt erhalten, aber die Ansprüche werden abgesenkt.«<sup>85</sup>

Luhmann befürchtet im Zuge des Demokratisierungsprozesses den Verlust des privilegierten Status der Künstler\*innenschaft.<sup>86</sup> Die Demokratisierung des Geniekults wird weiterhin kontrovers rezipiert. Der Begriff oszilliert dementsprechend zwischen dem Bereich kunstnaher (naturalisierender) Semantiken (Talent, Exklusivität und Schöpfung) und dem Bereich kunstferner (rationaler) Zusammenhänge (Planbarkeit und Allgemeingut).

Übertragen auf zeitgenössische Entwicklungen bedeutet Kreativität die (ständige) Produktion von etwas Neuem.<sup>87</sup> Diese offene Definition bedeutet für das kreativ handelnde Subjekt ein hohes Maß an (Selbst-)Flexibilisierung, Eigenständigkeit, Individualisierung, (Selbst-)Verantwortlichkeit, Praxis, Innovation, (Selbst-)Optimierung und Freiheit. Dem Subjekt werden die Fähigkeit und der Wille zugesprochen, kreativ handeln zu können. Die wissenschaftliche Diagnose muss die Doppeldeutigkeit des Begriffs im Blick behalten, wenn Kreativität gleichzeitig als direkte Aufforderung an das Subjekt zu verstehen ist, dauerhaft und dynamisch Neues zu produzieren, und dieser Anspruch implizit die souveräne Selbstgestaltung der eigenen Arbeit und des eigenen Arbeitsalltags verspricht.<sup>88</sup> Die Forderung nach Kreativität lege eine soziale Erwartungshaltung gegenüber dem Subjekt fest: »Man *will* kreativ sein und *soll* es sein«,<sup>89</sup> so Reckwitz, der diese Doppelung als »Kreativitätswunsch« und »Kreativitätsimperativ« bezeichnet.<sup>90</sup>

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts entbrennt die Diskussion um Kreativität erneut. Die programmatische Studie des amerikanischen Ökonomen Richard Florida, *The Rise of the Creative Class* aus dem Jahr 2002, markiert deren Auftakt und bietet die Diskussionsgrundlage für weitere Publikationen.<sup>91</sup> Florida identifiziert in seiner Studie die Entstehung einer weiteren sozialen Klasse, welche im kalifornischen Silicon Valley lösungsorientierte, kreative, flexible Arbeits- und Kommunikationspraktiken etabliert habe. Florida behauptet den kausalen Zusammenhang zwischen kreativ Arbeitenden und ökonomischem Wachstum. Ein Drittel der amerikanischen Arbeitskräfte seien bereits Teil dieser kreativen Klasse, der sogenannten Creative

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

Professionals, welche er als divers, offen und individuell definiert. Was er unter dem Begriff »Diversität« versteht, bleibt unklar. Der Ökonom identifiziert in der Zuspitzung seiner Thesen eine weitere Kategorie der kreativen Klasse, die er »Super Creative Core«<sup>92</sup> nennt. Zu ihr zählt Florida u. a. Wissenschaftler\*innen, Entwickler\*innen, Professor\*innen und Künstler\*innen. In den genannten Arbeitsfeldern würden Probleme nicht gelöst, sondern kreative, innovative Lösungen gefunden. Um dieses menschliche Kapital produktiv nutzen zu können, entwirft Florida einen sogenannten »Creativity Index«, welcher den ökonomischen Wert der Angestellten für die Unternehmen auf der Grundlage des »Innovation Index« (Patentanmeldungen pro Kopf), des »High-Tech Index« (regionaler Anteil von Beschäftigten in der Technologieindustrie bzw. der Konzentrationsgrad von Firmen aus dem High-Tech- bzw. Softwarebereich), des »Talent Index« (Prozentsatz der Bevölkerung mit einem Hochschulabschluss) sowie des »Tolerance Index« (Grad ethnischer, kultureller und sozialer Vielfalt) voraussagen soll.<sup>93</sup> Für ein hohes Maß an Effizienz und Innovationspotenzial seien nicht nur die beruflichen Qualifikationen und die fachliche Expertise der Mitarbeiter\*innen ausschlaggebend, vielmehr seien weitere (Erfahrungs-)Werte und Komponenten entscheidend, die sich als Humandifferenzierungen definieren lassen: Florida stellt einen Zusammenhang zwischen der Präsenz von Menschen mit Migrationshintergrund, Menschen mit verschiedenen sexuellen Orientierungen sowie Bohemias und der Steigerung der Produktivität eines Unternehmens her.

Florida ist bewusst, dass der Entwurf seiner kreativen Klasse nur eine exklusive Gruppe anvisiert und kein universales Phänomen beschreibt: »Although the Creative Class favors openness and diversity, to some degree it is a diversity of elites, with membership limited to highly educated, creative people«<sup>94</sup>. Trotz dieser (Selbst-)Kritik übernimmt die Soziologie seine Kategorisierungen in ihre soziologischen Zeitdiagnosen zum Kreativitätsdiskurs und beginnt – wie bei Reckwitz, Bröckling sowie bei Pongratz und Voß deutlich zu erkennen –, den »Super Creative Core« zu einer dominanten Arbeitskultur zu erklären und Kreativität überwiegend positiv zu konnotieren. Floridas Theorie der Ökonomisierung von Diversität und der Verknüpfung von (Arbeits-)Leistung und Körper als Grundlage für die Kreativitätsforschung ist also weiterhin richtungsweisend.

In seiner Monografie *Das unternehmerische Selbst* (2007), welche ebenfalls vielfach rezipiert worden ist, betont Bröckling, dass der Begriff der Kreativität Anfang der 2000er-Jahre als »Heilswort der

### 1.1.1 Das Kreativsubjekt als »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts«

Gegenwart« gehandelt worden sei und »uneingeschränkt positive Assoziationen« geweckt habe.<sup>95</sup> Überspitzt formuliert er: »Der Glaube an die schöpferischen Potenziale des Individuums ist die Zivilreligion des unternehmerischen Selbst«<sup>96</sup>. Es habe sich ein neuer Arbeitnehmertypus in Europa etabliert, »der als ›Projektarbeiter‹ ein ›unternehmerisches Selbst‹ entwickelt habe, flexibel einsetzbar, beliebig kündbar und stets abrufbar« sei.<sup>97</sup> Bröckling betont den affirmativen Charakter des Begriffs der Kreativität, welcher als Trend alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens erfasse, seinen exklusiven Charakter abgelegt habe.

Die Dominanz dieser Positionen trägt zur Verknappung des Diskurses bei: Sowohl Florida als auch Bröckling stellen eine spezifische Personengruppe ins Zentrum ihrer Studien. Nichtsdestotrotz hat sich die These vom »Arbeitskraftunternehmer« für Berufsgruppen, die sich oftmals durch eine (Schein-)Selbstständigkeit auszeichnen, in der Arbeitssoziologie fortgesetzt.<sup>98</sup> Der spezielle Arbeitstypus der »Arbeitskraftunternehmer\*innen« wurde zum Instrument des Finanzmarkt-Kapitalismus stilisiert.<sup>99</sup>

Der eigentliche Ursprung des Kreativitätsdiskurses wird von der Sozialwissenschaft uneinheitlich lokalisiert: Reckwitz verortet den Trend zur Universalisierung von Kreativität in der Traditionslinie der Romantiker\*innen und der Avantgarden seit dem 17. bis ins 20. Jahrhundert. Bröckling versteht den Kreativitätsbegriff als US-Import nach dem Zweiten Weltkrieg.<sup>100</sup> Bis in die zweite Hälfte der 1940er-Jahre, so Bröckling, habe die deutsche Sprache nur Begriffe wie Genius, Einbildungs- und Schöpferkraft gekannt. Die amerikanische Kreativitätsforschung entwickelte sich, so der Soziologe, als Reaktion auf die Einseitigkeit herkömmlicher Intelligenztests, welche die individuelle Fähigkeit zu innovativen Problemlösungen nicht erfassen und sich als ungeeignet erwiesen, wissenschaftliche Talente und andere High Potentials frühzeitig zu erkennen.<sup>101</sup>

Bröckling geht von einer Übertragung des amerikanischen und des englischen Trends auf die deutsche Arbeitswelt aus: Dass das Subjekt zur Unternehmer\*in des eigenen Lebens geworden sei, liege hauptsächlich am Abbau der wohlfahrtsstaatlichen Sicherungssysteme, angetrieben von den Logiken des »Thatcherism« und der »Reaganomics«.<sup>102</sup> Die individuelle Selbstverantwortung sei zur Priorität der politischen Agenda avanciert. In den 1970er-Jahren hätten konservative Thinktanks in Großbritannien und in den USA den Rückzug des Staates und die Etablierung einer »enterprise culture« – ein[es] aktivistische[n] Programm[s], das keinen Lebensbereich aussparen sollte«, forciert.<sup>103</sup> Der Kreativitätsbegriff habe zur Verschleierung der »Antwort

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

auf die Innovationszwänge kapitalistischer Modernisierung« gedient, welche daraufhin neue (soziale) Praktiken hervorgebracht hätte.<sup>104</sup> Bröckling konstatiert, dass »Kreativität [...] ein gouvernementales Programm, ein Modus der Fremd- und Selbstführung« sei.<sup>105</sup>

Dass diese Entwicklungen auch Ausdruck eines generellen Strukturwandels sind, zeigt sich auch an Arbeitslosenquoten.<sup>106</sup> Reckwitz kennzeichnet den generellen wirtschaftlichen Strukturwandel in der postindustriellen Gesellschaft im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts als ausschlaggebend für die Etablierung eines dominanten Kreativsubjekts als *counter culture*. Maßgebliche Faktoren für dessen Formation seien die Auflösung der staatssozialistischen Wirtschaftsform in der DDR nach der Wiedervereinigung und damit der Wegfall des Sozialismus als konkurrierendes System gegenüber der sozialen Marktwirtschaft der BRD.<sup>107</sup>

Das »konsumtorische Kreativsubjekt«,<sup>108</sup> das »unternehmerische Selbst«<sup>109</sup> und der »Arbeitskraftunternehmer«<sup>110</sup> reflektieren somit alle die Selbst- und Fremddisziplinierung des (arbeitenden) Subjekts als ein quasi-künstlerisches, marktorientiertes Subjekt inklusive der sich nun ändernden Verhaltensweisen. Diese Prozesse verweisen auf die Subjektivierung von Arbeit. Trotz aller Kritik am Kreativitätsbegriff, welcher besagt, dass der Begriff der Kreativität diffus, überdeterminiert und nicht fassbar sei, lässt sich also ein neuer Subjekt- und Arbeitstypus ableiten, welcher sich durch den – vermeintlich allgemeinen – Willen und den Zwang zur Kreativität charakterisiert. Im Gegensatz zum Geniekonzept, das sich durch einen naturalisierten Charakter definiert, handelt es sich beim kreativen Potenzial des Kreativsubjekts um eine erlernbare, individualisierte sowie kognitive Technik. Wurde kreatives Handeln ursprünglich ausschließlich Ausnahmekünstler\*innen zugeschrieben, wird es nun als eine generell verfügbare Ressource generalisiert und kritisiert: Das Kreativsubjekt sei Arbeitszwängen ausgesetzt, die durch unvorhersehbare Entwicklungen zu seiner Prekarisierung führen könnten. Das Konzept dient insofern der Verschleierung wachsender Arbeitszwänge, der Flexibilisierung und der Prekarisierung des arbeitenden Subjekts.<sup>111</sup>

Die »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts« – vom Genie zum Kreativsubjekt erzählt – konzentriert sich auf ein leistungsorientiertes Arbeitssubjekt, welches fähig, bereit und willens ist, sich den Arbeitsbedingungen anzupassen und diese im Sinne eines kreativen Imperativs als eine Möglichkeit zur singulären Selbstentfaltung (um-)zuinterpretieren.

Zwei wesentliche Aspekte bleiben in der Debatte kritisch anzumerken:

1. *Lebensrealität*: Die Frage nach den Schnittstellen zwischen dem Kreativitätsdiskurs und dem Verhältnis zu den Arbeitspraktiken von Künstler\*innen und Theatermacher\*innen erschöpft sich in der Adaption der künstlerischen Lebensweise. Diese Adaption der soziologischen Gegenwartsdiagnosen reduziert die Theaterpraktiker\*innen zu Arbeitssubjekten mit bohemisch-romantisiertem Lebensstil, welcher – so die Behauptung – die Innovation aus dem Prekären heraus motiviere. Die empirische Beobachtung und analytische Auseinandersetzung mit den Arbeitspraktiken von Künstler\*innen/Performer\*innen und Schauspieler\*innen werden vom Konzept des »unternehmerischen Selbst« sowie vom Konzept des »konsumentischen Kreativsubjekts« verdeckt und überlagert.
2. *Generalisierung*: Die Gegenwartsdiagnosen reproduzieren eine problematische Verknappung mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Auf diese Art und Weise entstehen zahlreiche Leerstellen gegenüber denjenigen Arbeitssubjekten, welche in dieser Standardgeschichte nicht mitgemeint sind. Gleichzeitig erweist sich dieser zu kritisierende Anspruch auf Allgemeingültigkeit mit Blick auf die vielfältigen Theaterformen, die sich allein in Deutschland finden lassen, als nur bedingt produktiv.

Die »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts« als Emanzipations- und Singularisierungsprozess wird in der bisherigen (theaterwissenschaftlichen) Forschung oftmals als gesetzt begriffen. Mein Ansatz begibt sich auf die Suche nach den Leerstellen und Störungen ebendieser dominanten leistungsfokussierten Geschichte.

#### 1.1.2 Arbeit und Humandifferenzierung

Die Thematisierung mit der »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts« als einer Geschichte der leistungsorientierten, performativen und ökonomischen Selbstflexibilisierung sollte den dominanten Trend zur (Selbst-)Singularisierung des Arbeitssubjekts und die historische Kontingenz dieses Narrativs veranschaulichen sowie erste Widersprüchlichkeiten und Leerstellen markieren. Deutlich wurde, dass die tägliche Arbeit von tief eingeschriebenen Differenzierungsprozessen, von Humandifferenzierungen, durchdrungen ist, welche im Kreativi-

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

tätsdispositiv entweder als unbrauchbar übergangen oder wie bei Florida als nützliche Unternehmensressource kommodifiziert werden. Es stellt sich daher die Frage, worauf sich diese differenzierenden Hierarchisierungen zurückführen lassen.

Die von mir zitierten Arbeitssoziolog\*innen und Philosoph\*innen definieren die Geschichte der Arbeit als eine an Leistung orientierte (horizontale) Emanzipationsgeschichte eines durch Sozialisation formbaren und angepassten Subjekts gemäß dem hierarchischen Spektrum des amerikanischen Traumes (von der Tellerwäscherin zur Millionärin). Die dominante Hegemonie des überlegenen *weißen*, westlichen, männlichen Menschen der »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts« steht neben der (fehlenden) Repräsentation von Subjekten, die aus der Standarderzählung herausfallen, unberücksichtigt bleiben oder lediglich als nützliche Ressource in ihr auftreten.

Im Sinne des Sonderforschungsbereichs 1482 Humandifferenzierung der Johannes Gutenberg-Universität Mainz handelt es sich bei diesen Prozessen der Humandifferenzierung um permanent stattfindende kategorisierende Praktiken des Unterscheidens von Menschen. Die Theorie der Humandifferenzierung betrachtet diese alltäglichen und komplexen Prozesse, so Stefan Hirschauer, durch zwei »Bewegungen«: Erstens werden Differenzierungen nicht als fixierte Entitäten aufgefasst, sondern es werden die Prozesse der Differenzierung, die die Kategorien und Mitgliedschaften erst hervorbringen, in den Blick genommen. Zweitens rückt die Humandifferenzierung keine einzelnen Mitgliedschaften ins Zentrum der Forschung, sondern konzentriert sich auf die Koexistenz mehrerer Differenzierungen.<sup>112</sup>

Im täglichen Arbeiten zeigt sich das Zusammenspiel kultureller Differenzierungen als ein elementarer Bestandteil unterschiedlicher (Arbeits-)Praktiken.<sup>113</sup> In der Theaterarbeit in der Freien Szene lässt sich die tägliche Hervorbringung der Arbeitssubjekte im Hinblick auf die jeweiligen Arbeitsprojekte (thematische Ausrichtung), Arbeitszusammenhänge (Koproduktion) und Arbeitstrends (Diskurs und Verhaltenskodizes) im Entstehen nachvollziehen. Die Koexistenz von Mitgliedschaften wird unmittelbar anhand der multiplen Arbeitsrollen offenkundig, die in der Freien Szene selbstverständlich miteinander korrelieren. Es ist nicht unüblich, dass eine Theaterpraktiker\*in der Freien Szene bei einer Probe gleichzeitig als Performer\*in, als Techniker\*in, als Vertreter\*in eines Interessenverbands, als Streitschlichter\*in, als Freund\*in und als Kurator\*in eines Festivals agiert, wie sich in Kapitel 2 im Detail zeigen wird. Gleichzeitig sind diese verschiedenen Zugehörigkeiten aufgrund des performativen Charakters

von Theaterarbeit im doppelten Sinne eng verknüpft mit körperlichen Invarianten

(wie Geschlecht, Hautfarbe und manche[n] Körperformen), biografische[n] Wurzeln (wie familiäre[n], soziale[n], geografische[n] und generationelle[n] Herkünfte[n]), biografisch gewachsene[n] wie geworfene[n] Anker (etwa sexuelle[n] Selbstentwürfe[n], politische[n] und religiöse[n] Destinationen), biografische[n] Entscheidungen (wie de[m] Eintritt in Paare, Professionen, Organisationen und Staaten), aber auch individuell zugerechnete[n] situative[n] Performances (vor allem Leistungen, aber auch Groß- und Straftaten).<sup>114</sup>

Diese Mehrfachzugehörigkeiten kommen auf produktionseller Ebene zum Ausdruck. D. h., dass das Arbeiten eng mit dem Körper des Arbeitssubjekts verbunden ist. Die Arbeitsleistung wird immer wieder zu der jeweiligen Körperlichkeit des Arbeitssubjekts ins Verhältnis gesetzt. Gleichzeitig werden sie auch auf ästhetischer Ebene zur Disposition gestellt. Die Ausschlussmechanismen der »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts« erklären sich durch den merkwürdigen Anachronismus von Arbeit als der Natur des Menschen sowie durch eine tief eingeschriebene Differenzierung von Arbeit aufgrund von Körperlichkeit. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird sich zeigen, dass die Grenzen zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit sowie verkäuflichen und unverkäuflichen (Dienst-)Leistungen auch eine Frage der ausführenden Körper sind.

Die Festlegung einer (menschlichen) Tätigkeit als einer natürlichen Determinante thematisiert die Philosophin Eva von Redecker in *Revolution für das Leben* (2020) als historisch bedingte Sphärentrennung. Ausgehend von von Redeckers Zitat möchte ich den Fokus auf die Vergeschlechtlichung von Arbeit richten:

Dass es überhaupt möglich wurde, diesen Komplex menschlichen Wirkens als »Weiblichkeit« einzuzirkeln, verdankt sich auch der modernen Sphärentrennung in häusliche Versorgungsarbeit und außerhäusige Lohnarbeit – ein bürgerliches Ideal, das mühsam gegen die Arbeiter\_innenklasse durchgesetzt werden musste. Es war schließlich für Arbeiterinnen viel naheliegender, ihre Kleinkinder mit in die Fabrik zu bringen und dort zu stillen, als sie zu Hause in Obhut der Geschwister zu lassen oder sogar selbst ohne Lohn zu Hause zu bleiben. Räumliche Aufteilung ebenso wie bürgerliche Moral und Sexualität halfen,

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

die Reproduktionsfähigkeit abzugrenzen und mehr und mehr als Attribut vergeschlechtlicher Körper statt als Aufgabenbereich menschlicher Tätigkeit darzustellen.<sup>115</sup>

Die »Standardgeschichte der Arbeit« ist – hinsichtlich der weiblichen Reproduktionsarbeit – aufgrund ihrer Privatisierung ohne Repräsentanz im öffentlichen Raum und infolgedessen auch im Diskurs zu lesen und als wenig berücksichtigte Abgrenzungsgeschichte zu kennzeichnen. Diese Dichotomie findet sich bereits in den zentralen Schriften zur Arbeit von Karl Marx und Hannah Arendt.

Ein zentraler Ausgangspunkt der beschriebenen Problematik ist die Unterscheidung von Arbeit als einer erzwungenen oder zwanglosen Tätigkeit bzw. als einer produktiven oder reproduktiven Praktik. In der jüdisch-christlichen Tradition des europäischen Mittelalters wurde Arbeiten als kollektive Sühneleistung verstanden, wodurch das körperliche und handwerkliche Arbeiten sein antikes Stigma der unfreien Arbeit verlor. Das Alte und das Neue Testament bestimmten die Hegemonie einer neuen Denkweise, wonach Arbeiten zunächst zum Grundtatbestand des Menschseins gehöre.<sup>116</sup> Arbeiten wurde als natürliche Bestimmung und als Hauptaufgabe des Menschen definiert, zunächst (scheinbar) jenseits einer Zuordnung zu Geschlecht und Klasse.

Die Unterscheidung zwischen schaffender/künstlerischer Arbeit und anderen Formen der Arbeit zeigt sich als humandifferenzierender Aspekt. Entwickelte sich im Mittelalter die Vorstellung von Arbeit als universale Aufgabe des Menschengeschlechts, ist zu Zeiten der Antike die körperliche Arbeit als unfreie Arbeit und die herstellende Arbeit als Privileg der freien Polisbewohner\*innen eine patriarchale Herrschaftsfrage.

Die Hierarchisierung von Arbeit in der Antike ist wiederum ein zentraler Ausgangspunkt in den Überlegungen Arendts in Rekurs auf John Locke. Ziel ihrer Monografie *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1960) ist es, die Dominanz des Arbeitsbegriffs Smiths und Marx' in den Arbeitstheorien des 20. Jahrhunderts als gefährliche Gleichmachung herauszustellen, welche einen Verlust einer Gruppe, die als »Aristokratie politischer und geistiger Art« eine »Wiedererholung der Vermögen des Menschen in die Wege leiten könnte«, zur Folge hätte und stattdessen eine Gesellschaft der »Jobholders« hervorbringe.<sup>117</sup>

Aber dieser Schein [ein befreites Leben von Arbeit] trägt. Die Neuzeit hat im siebzehnten Jahrhundert damit begonnen, theo-

retisch die Arbeit zu verherrlichen, und sie hat zu Beginn unseres Jahrhunderts damit geendet, die Gesellschaft im Ganzen in eine Arbeitsgesellschaft zu verwandeln. Die Erfüllung des uralten Traums trifft [...] auf eine Konstellation, in der der erträumte Segen sich als Fluch auswirkt.<sup>118</sup>

Arendt bezieht die »Dichter und Denker« nicht in ihre theoretischen Überlegungen ein, da diese ihrem Verständnis nach außerhalb der Gesellschaft agierten.<sup>119</sup> Demgegenüber stellt sie ihre Unterscheidung zwischen den Praktiken der Arbeit (als »Lebensnotwendigkeiten« und als »Am-Leben-bleiben des Individuums«), der Herstellung (als Errichtung einer künstlichen Welt von Bestand und Dauer) und des Handelns (als Faktum der Pluralität, als Manifestation von Freiheit sowie als Gründung und als Erhaltung politischer Gemeinwesen) als Grundtätigkeiten vor.<sup>120</sup>

Im Zentrum meiner Forschungsfrage ist es aufschlussreich, dass ihre kulturhistorische Relektüre des Arbeitsbegriffs in Abgrenzung zum Herstellen und Handeln die vergeschlechtlichten Dimensionen von Arbeit für ihre Argumentation verhärtet statt auflöst: In ihrer kulturhistorischen Analyse unterscheidet sie zwischen den Formen der freien und denen der unfreien Arbeit, d. h. zwischen den schaffenden »Händen« freier Polisbewohner\*innen und den »arbeitenden« Körpern ihrer Sklav\*innen, Frauen und Haustiere.<sup>121</sup>

Ein zentraler Ausgangspunkt von Arendts Überlegungen ist die Unterscheidung zwischen dem Raum des Öffentlichen und dem Bereich des Privaten zu Zeiten der Antike bzw. ihre kritische Auseinandersetzung mit der Auflösung dieser Trennung infolge der Neuzeit. Während sie dem privaten Bereich eine präpolitische Art des Menschenumgangs zuschreibt, könnten nur im öffentlichen Raum »Dinge, ohne ihre Identität zu verlieren, von Vielen in einer Vielfalt von Perspektiven erblickt werden«<sup>122</sup>.

Dagegen dringe die Organisationsform der Nation der Neuzeit in den privaten Bereich der Menschen ein, was für Arendt die Gefahren einer »Harmonisierung der Interessen« und einer »Nivellierung« zugunsten der Masse berge.<sup>123</sup> Der Verlust des privaten Bereichs in der Moderne bedeutet nach Arendt den Sieg des Animal laborans und damit eine Unterordnung des Menschen nach den Prinzipien der Konformität und Funktionalisierung. Das politische Subjekt, welches nur in Abgrenzung dazu im öffentlichen Raum Freiheit und Pluralismus erfahre, sei dadurch massiv gefährdet.

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

Interessant ist, dass sie diesem privaten, präpolitischen Raum diejenigen Akteur\*innen menschlichen Zusammenlebens zuweist, deren Arbeit von der Notdurft des Körpers erzwungen werden würde. Sie konstatiert:

Frauen und Sklaven gehörten zusammen, zusammen bildeten sie die Familie, und zusammen wurden sie im Verborgenen gehalten, aber nicht einfach, weil sie Eigentum waren, sondern weil ihr Leben »arbeitsam« war, von den Funktionen des Körpers bestimmt und genötigt.<sup>124</sup>

Diese kategoriale Differenzierung stabilisiert die asymmetrischen Unterschiede zwischen Besitzenden/Freien und Besitzlosen/Unfreien an der Achse zwischen Menschlichen und Nicht-Menschlichen.

Zentral für Arendts Argument ist außerdem die Differenzierung dieser Grundtätigkeiten mit Blick auf ihre Nachhaltigkeit: der Dauerhaftigkeit der herstellenden Arbeit der Polisbewohner und der Flüchtigkeit der mühseligen Verrichtungen durch die unfreien Arbeiter\*innen. Arendt definiert die »Kennzeichen der Arbeit« in deutlicher Abgrenzung zu Marx und Smith: Es fehle die Produktion von etwas objektiv Greifbarem, das »Resultat ihrer Mühe« würde gleich verzehrt und nur um ein Geringes überdauert.<sup>125</sup> Inwiefern diese Definition des privaten Raumes und dessen menschlichen Akteur\*innen in der Antike zur Devalorisierung von Care-Arbeit beiträgt, ist nicht primärer Bestandteil ihres Forschungsinteresses. Arendt weist dem Haushaltsbereich das Prinzip der Ungleichheit und die Kategorisierung als *Animal laborans* zu und konzentriert sich auf die Potenziale des öffentlichen Raumes für ihr politisches Ideal des *Homo faber*.<sup>126</sup>

Frauen und Sklaven als »arbeitsam« zu definieren und dem *Animalischen* zuzuordnen, birgt hochproblematische Dynamiken der Humandifferenzierung. Die in diesem Sinne negativ konnotierte Vergeschlechtlichung der Arbeit mit ihren tiefgreifenden Implikationen für den philosophischen Arbeitsdiskurs zeigt sich außerdem in Arendts Gleichsetzung von weiblicher Gebärfähigkeit als Arbeit.

Denn daß die Mühsal der Arbeit und die Mühsal des Gebärens nur zwei verschiedene Formen eines Selbigen sind, darüber sind sich die sonst so disparaten Traditionen des hebräischen und klassischen Altertums einig.<sup>127</sup>

Dem steht in einem kuriosen Missverhältnis ihre starke Affinität zur Natalität gegenüber, welche für die Philosophin die ontologische Voraussetzung des Handelns ist und die Möglichkeit, »einen Anfang machen zu können«, bedeute.<sup>128</sup>

Das Entstehen von Neuem – von menschlichem Leben – setzt sie in Relation zum geborenen Individuum und nicht zur kräftezehrenden Tätigkeit, welche das Gebären bedeutet.<sup>129</sup> Tatsächlich erwähnt Arendt die Praktiken der Mutterschaft in Bezug auf ihren sehr hoffnungsvollen Natalitätsbegriff nicht.

Arendts kulturhistorische Herleitung des Arbeitens eines Animal laborans – dem arbeitenden Lebewesen statt des schaffenden Menschen – verweist ebenfalls auf die untertheoretisierte Reproduktion dieser genderbezogenen Differenzierung. Ihre Ausführungen zur Praktik des Herstellens durch den Homo faber machen die ihrer Studie inhärente ungleiche Bewertung von Frauen- und Männerarbeit deutlich. Das Herstellen definiert sie als Tätigkeiten, die von Künstler\*innen oder Handwerker\*innen ausgeführt werden. Sie seien die »einzigen Werkstätigen, welche die Arbeitsgesellschaft übrig gelassen hat«<sup>130</sup>. Die Herstellung wird von Arendt mit einer Vergewaltigung der Natur gleichgesetzt, d. h. als die Ausführung eines gewaltvollen Penetrationsakts, welcher kulturhistorisch tendenziell als männliche Tätigkeit aufgefasst wird:

Alles Herstellen ist gewalttätig, und Homo faber, der Schöpfer der Welt, kann sein Geschäft nur verrichten, indem er Natur zerstört. [...] Nur weil er auch Homo ist, kann es dem Menschen gelingen, Herr und Meister der gesamten Erde zu werden. Und da menschliche Produktivität sich immer an einer göttlichen Schöpferkraft gemessen hat, die ex nihilo, aus dem Nichts schafft, während der Mensch eine Substanz braucht, die er gestaltet, hat sich das Bild der Rebellion des Prometheus der Vorstellung von Homo faber so innig vermählt, wie das Bild einer Gott ergebenden Frömmigkeit im Sinne der Bibel exemplarisch geworden ist für ein Leben, das gesegnet ist, wenn es Mühe und Arbeit gewesen. In jedem Herstellen liegt etwas Prometheisches, weil es eine Welt errichtet, die auf der gewalttätigen Vergewaltigung eines Teils der von Gott geschaffenen Natur sich gründet.<sup>131</sup>

Wichtig ist, dass für Arendt sowohl die Praktik des Arbeitens als auch das Herstellen in der Natur des Menschen begründet sind. Sie stehen

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

einander in der mitschwingenden binären Geschlechterordnung diametral gegenüber bzw. reproduzieren die von von Redecke beschriebene Sphärentrennung zwischen dem Privaten und der Öffentlichkeit: Das Arbeiten/Gebären als notwendige Mühsal wird dem privaten Raum und das Herstellen als eine er/schaffende Aneignung der Natur der Öffentlichkeit zugeschrieben.

Auch Marx, auf dessen bis heute dominanten Arbeitsbegriff Arendt Bezug nimmt und dessen erklärtes und politisches Ziel es war, den Menschen von der entfremdeten Arbeit zu befreien, sieht im Arbeiten die »ewige Naturnotwendigkeit« durch Produktion und Reproduktion.<sup>132</sup> Nicht die Vernunft sei die menschlichste und produktivste aller Tätigkeiten, es sei das Arbeiten. Als Naturprozess sei es die entscheidende Eigenschaft des Naturwesens Mensch.<sup>133</sup> Marx diskutiert die Körperlichkeit der Arbeiter\*innen als Arbeitskraft. Er erkennt zusammen mit Engels durchaus, dass die patriarchal organisierte Bourgeoise Frauen zu einem »bloßen Produktionsinstrument« zu degradieren sucht.<sup>134</sup> Beide Philosoph\*innen adressieren sowohl die Ausbeutung der Frau im privaten bürgerlichen Haushalt als auch am industriellen oder bäuerlichen Arbeitsplatz. Trotz der Verwendung des Reproduktionsbegriffs wird die unbezahlte weibliche Care-Arbeit von Frauen aller Schichten im »Kapital« nicht eingehender reflektiert.<sup>135</sup> »Im Gegenteil stellt Marx die Lohnarbeiter als sich selbst reproduzierend dar«.<sup>136</sup>

Für den Ökonomen ergibt sich die neuzeitliche Rangordnung von Arbeit aus ihrer Produktivität. Die »Selbsterzeugung der Gattung« durch Arbeit, so Marx, stelle den Kern menschlichen Daseins dar.<sup>137</sup> Das unproduktive Arbeiten stehe der Produktion von Waren als gesellschaftlich inakzeptable Einstellung gegenüber. Marx deutet daher Unproduktivität als eine Verweigerung kapitalistischer Wertlogiken und idealisiert diese am Beispiel eines künstlerischen Schaffens, des Komponierens. Marx und Engels entgeht dabei ein entscheidender Aspekt: Trotz der Adressierung des Arbeiter\*innenkörpers als Arbeitskraft wird die Materialität des Körpers nicht radikal genug einbezogen: Marx' und Engels Ansatz neigt trotz ihres revolutionären Ansatzes zur Rationalisierung des Reproduktionsdrangs des Menschen. Laut der feministischen Marxistin Silvia Federici war es die Leistung des Ökofeminismus aufzuzeigen, wie sich die Vernachlässigung der Reproduktionsarbeit und die Aufwertung des Technologischen und das männlich Geschaffene in Marx' und Engels Sprachgebrauch niedergeschlagen haben. Gestaltende Tätigkeiten sowie das Arbeiten seien bei Marx und Engels grundsätzlich männlich konno-

tiert, während eine Verbindung zwischen Mutter und Natur perpetuiert werde. Marx spreche in diesem Sinne von der »Madame la Terre« und dem »Monsieur le Capital«. <sup>138</sup>

Mit dieser naturalisierenden Differenzierung von Produktion und Reproduktion stellten die beiden Ökonomen eine unüberwindbare Distanz zwischen dem schaffenden Mann und der naturgebundenen Frau her. Der Ökofeminismus, so Federici, »brachte Marx' Abwertung der Reproduktionsarbeit in einen Zusammenhang mit seiner Vorstellung, die Naturbeherrschung sei die historische Bestimmung des Menschen«. <sup>139</sup> Marx sei nicht in der Lage gewesen, wertschöpfende Arbeit anders als in der Warenproduktion zu denken:

Das habe ihn blind gemacht für die Bedeutung, die der Reproduktionsarbeit und insbesondere der Reproduktion der Arbeitskraft – einer Arbeit, die überwiegend von Frauen geleistet und nicht entlohnt wird – innerhalb des Prozesses der kapitalistischen Akkumulation zukommt. [...]. <sup>140</sup>

Erst die Positionen des Ökofeminismus, so Federici, habe Marx vom Kopf auf die Füße gestellt, d. h. die Relevanz der Körperlichkeit über die Re/Produktion des Menschen durch Arbeit als Leerstelle ausgewiesen. <sup>141</sup> Nicht nur die Re/Produktivität wird im philosophischen Diskurs überwiegend als die Natur des Menschen reflektiert, sie wird darüber hinaus vergeschlechtlicht.

Obwohl sie in ihren historischen Kontexten und Anliegen grundverschieden sind, vereint Rousseau, Locke und den Soziologen Foucault der Zweifel an dieser von Marx und letztlich auch von Arendt interpretierten Arbeitsnatur des Menschen. Die drei Denker definieren ihrerseits die Natur des Menschen als eine zum Müßiggang und zum Faulenzen neigende. Erst durch die entsprechenden gesellschaftlichen Instanzen werde das Subjekt für die Arbeit erzogen und diszipliniert. <sup>142</sup> Während Rousseau und Locke einen Bedarf der Erziehung des Menschengeschlechts affirmieren, stellt Foucault in seinem Werk *Überwachen und Strafen* (1975) die These von der Entdeckung des (individuellen) Körpers »als Gegenstand und Zielscheibe der Macht« auf. <sup>143</sup> Diese Maßnahmen der Disziplinargesellschaft wären anschließend, so der Philosoph Byung-Chul Han, zur selbstbestimmten Disziplinierung des Subjekts im Sinne der Leistungsgesellschaft mutiert.

Foucaults Disziplinargesellschaft aus Spitälern, Irrenhäusern, Gefängnissen, Kasernen und Fabriken ist nicht mehr die Gesell-

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

schaft von heute. An ihrer Stelle ist längst eine ganz andere Gesellschaft getreten, nämlich eine Gesellschaft aus Fitnessstudios, Bürotürmen, Banken, Flughäfen, Shopping Malls und Genlabors.<sup>144</sup>

Die Bewertung aktueller Arbeitsformen als solche, die der menschlichen Natur entsprächen bzw. sich dieser annähern würden, findet sich im Arbeitsdiskurs immer wieder. Sie prägen z. B. auch die Theorien von Alain Touraine und Daniel Bell zur Dienstleistungsgesellschaft als einer großen Hoffnung der Arbeitswelt des 20. Jahrhunderts. Ihre Thesen stehen im Einklang mit Marx' Theorie von einer naturgesetzlichen Entwicklung des menschlichen Arbeitens und ihrer Produktivität,<sup>145</sup> wenn sie auf das enorme Potenzial für die Humanisierung der Arbeitswelt verweisen. Auf die Etablierung der Dienstleistungsgesellschaft und die Utopie einer ihr folgenden Humanisierung der Arbeitswelt werde ich im weiteren Verlauf der Arbeit näher eingehen.

Alle diese Diskurse bemühen die These von der Arbeit als der Natur des Menschen – sei es als Reproduktionsdrang, als Fähigkeit zur Erschaffung von Dauerhaftem, als Disziplinierungsmaßnahme gegenüber dem natürlichen Hang zum Müßiggang oder als Befreiung des Menschen durch die Humanisierung der Arbeitswelt. Die Auslegung und Bewertung dieser Naturhaftigkeit ist wiederum Verhandlungssache. Der naturalisierende Blick auf das Arbeiten verstellt die Sicht auf die eingeschriebenen Asymmetrien, die in den Körpern der Arbeitssubjekte zum Ausdruck kommen, was die Ausführungen zum Vergeschlechtlichungsprozess von Arbeit in Philosophie, Kulturgeschichte und Ökonomie zeigen. Die Praktiken und die Leistungen des arbeitenden Subjekts, das sollte dieses Kapitel verdeutlichen, sind immer auch im Verhältnis zu Körperwissen, Normen und öffentlichen Diskursen zu reflektieren und nicht auf die Behauptung von der Natur des Menschen zu reduzieren. Die körperliche Dimension der Re/Produktion des Menschen durch Arbeit darf nicht (länger) unterreflektiert bleiben. Die Auseinandersetzung mit Theaterpraktiker\*innen und ihren künstlerischen Arbeitspraktiken halte ich daher für ausschlaggebend, um diese historisch eingelagerten Differenzierungsprozesse sichtbar und performativ verhandelbar zu machen.

### 1.1.3 Die Performanz von Arbeitspraktiken

Arbeit ist nicht gleich Arbeit – das sollten die vorangegangenen Überlegungen verdeutlichen. Arbeiten sowie die Interpretation/Wertschätzung der Arbeitsleistung sind eng verflochten mit dem Körper. In künstlerischen oder innovativen Arbeitsumfeldern wird der menschliche Körper, der Neues schafft, stets mit seiner Arbeitsleistung in Verbindung gesetzt.

Was aber definieren heutige Theaterpraktiker\*innen als Arbeit? Für sie ist Arbeit das Synonym für Aufführungen, Performances, Installationen sowie körperbasierte oder interaktive Formate. Sie beziehen sich auf die Auseinandersetzung mit dem energetischen, prozesshaften und kollektiven Charakter von Theater. Begriffe wie Arbeitskraft, Dienstschluss, Leistung, Arbeitsmarkt werden im Zusammenhang mit künstlerischen Tätigkeiten aufgrund der unterstellten *Leidenschaft im Beruf* vermieden, obwohl die Engmaschigkeit von Proben, Aufführung und Theaterproduktion sowie der hohe Konkurrenzdruck unter Theatermitarbeiter\*innen (insbesondere unter Schauspieler\*innen und Regisseur\*innen) einen eng getakteten Arbeitsalltag und eine ökonomisierte Arbeitsrealität zeichnen. Axel Haunschild kam innerhalb seiner Feldforschung zum deutschen Repertoiretheater zu dem Ergebnis, dass die »vagen oder individualisierten Beschäftigungsverhältnisse« nicht zu einem Bedeutungsverlust von Theaterarbeit führen, sondern dass selbige »stabile und wirkungsmächtige institutionelle Regeln (im Sinne von Spielregeln)« erzeugen.<sup>146</sup> Ausschlaggebend dafür sei die affektive Bindung an Theater als Arbeitsplatz: »Unsicherheiten, Krise, Leistungsdruck einerseits und unbedingte Liebe zum Theater andererseits – für die meisten Schauspieler dürfte dies eine zwar arg verkürzte, aber dennoch nicht falsche Beschreibung ihres Berufslebens sein«<sup>147</sup>. Das Gefühl, sich durch das Arbeiten am Theater zu unterscheiden bzw. privilegiert zu sein, Sorge für eine höhere Leidensfähigkeit.<sup>148</sup>

In der Freien Szene zeigt sich das Verständnis von Theaterarbeit in der Abkehr von hierarchisierten Arbeitskonstellationen durch die Gründung von Theaterkollektiven als einem primär sozialen Akt. Eine grundlegende Arbeitspraktik der Freien Szene ist es deshalb, Strategien der Zusammenarbeit zu entwickeln. Der Theaterhistoriker Manfred Brauneck konstatiert bei Performer\*innen der Freien Szene einen höheren Grad an Identifikation mit der eigenen Arbeit im Gegensatz zur ständigen »Wandelbarkeit des professionellen Schauspielers, der als Alleskönner im fremden Dienste [...] auftritt«<sup>149</sup>.

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

Dass Künstler\*innen ihr Tun als Arbeit oder Job beschreiben, ist eine Entwicklung, die im 20. Jahrhundert einsetzt. Künstler und Aktivist Gregory Sholette stellt fest, dass sich dieses Selbstverständnis im amerikanischen Raum aufgrund der Bekämpfung der Wirtschaftskrise zwischen den Jahren 1933 und 1943 verselbstständigt habe. Tausende Künstler\*innen seien damals vom Staat angestellt worden, um Kunst im öffentlichen Raum umzusetzen.

Sie positionierten sich gegen den antiökonomischen Begriff der *L'art pour l'art* (Kunst als Selbstzweck) und entwickelten stattdessen die Identität von Arbeiter\*innen. Sie trieben die gewerkschaftliche Organisation voran und forderten gesellschaftliche Schutzansprüche und faire Entlohnung.<sup>150</sup>

In *The Work of Art* (2017) datiert Alison Gerber einen »occupational turn« in der künstlerischen Praxis seit den 1960er-Jahren. Die Künstler\*innen würden sich nun vermehrt als »art worker« oder »cultural worker« verstehen.<sup>151</sup>

Die Folgen des »occupational turn« sind nicht nur in der amerikanischen Kunstszene festzustellen: Das Sprechen von *Theaterarbeit*, d. h. von Theater als Arbeit, wird ab den 1950er-Jahren im theaterpraktischen Diskurs virulent: Tatsächlich diente die Wortkombination dem Berliner Ensemble erstmals als Publikationstitel *Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, herausgegeben von der Schauspielerin und Intendantin des Berliner Ensembles Helene Weigel. Theater als Arbeit wird in den 1970er- und 1990er-Jahren zum Gegenstand von Aufführungen, insbesondere durch Theaterkollektive.

Die Begriffe Kulturschaffende, Theaterschaffende und Theaterpraktiker\*innen sind inzwischen gängige, aber aus theaterwissenschaftlicher Perspektive weiterhin rudimentär definierte und in ihrem Wortursprung herausfordernde Selbst- und Fremdbeschreibungen. Bis heute werden die Ausdrücke Theaterarbeit, Theaterkunst und Theatermachen oft als Synonyme verwendet. Obwohl der Begriff des Theatermachens seit den 1960er-Jahren weniger die Aufführung als vielmehr den Produktionsprozess fokussiert, wurde bisher unter Theaterwissenschaftler\*innen keine definitorische Unterscheidung zwischen den drei Begriffen vorgenommen. Die synonyme Verwendung verdeutlicht vielmehr den oszillierenden Charakter der Begrifflichkeiten zwischen den künstlerischen Praktiken und dem kollaborativen Prozess von Theater.

Theaterarbeit impliziert diverse Aspekte des Theatermachens: die Mobilisierung einer Gruppe und deren Gewerke, die Finanzierung, den Probenprozess, die Archivierung der Arbeit sowie das politische Engagement der Theaterpraktiker\*innen.

Zunehmend wurde die Befassung mit dem sozialen Arbeitsstatus von Künstler\*innen und Theaterpraktiker\*innen relevant, welche federführend durch den sogenannten *Künstler-Report* zwischen 1972 und 1975 im Rahmen der Künstler-Enquete im Auftrag der Bundesregierung angestrengt wurde. Die umfangreiche und erstmals durchgeführte Umfrage erhob sowohl die Lebens- und Arbeitsbedingungen der freischaffenden Künstler\*innen als auch die Beurteilung ihrer gesellschaftlichen Relevanz. Die Umfrage zeigte, dass der Bevölkerungsdurchschnitt und die hauptberuflichen Künstler\*innen unterschiedlicher Meinung über die Aufgaben der Künstler\*innen waren: So hielt es der befragte Teil der Bevölkerung für die zentralen Aufgaben der Theaterpraktiker\*innen, für Entspannung und Unterhaltung zu sorgen sowie etwas Schönes/Ästhetisches herzustellen. Demgegenüber sahen die Künstler\*innen ihre Kernaufgaben in der Gestaltung der Umwelt sowie in der Entwicklung und Bildung von neuen Denk-, Seh- und Hörgewohnheiten.<sup>152</sup>

Haunschild und Doris Eikhof, die die Erforschung der Arbeitsbedingungen von Theaterpraktiker\*innen entscheidend vorangetrieben haben, betrachten Schauspieler\*innen als Vorbild für Pongratz' Konzept der Arbeitskraftunternehmer\*innen.<sup>153</sup> In ihrem Beitrag zu neuen Formen des Arbeitens verfolgen sie die Pfade einer »Standarderzählung des Arbeitssubjekts«. Infolge der Tertiarisierung der Arbeit beobachten sie ein Arbeiten 4.0, welches sie als projektbasierte Organisationsformen mit flexiblen Beschäftigungsverhältnissen beschreiben. Die »neuen Beschäftigungsformen«, so Haunschild und Eikhof, seien etwa für Tänzer\*innen und Schauspieler\*innen bereits »seit langem« Alltag.<sup>154</sup>

Das identifikatorische Potenzial gegenüber den Konzepten des Berufenseins ist nach wie vor hoch und mitbestimmend in der Lebenswelt von Theatermacher\*innen. Dass Künstler\*innen/Theatermacher\*innen neoliberale und kapitalistische Verwertungslogiken angeblich vorbildhaft perpetuieren, stört auch Bojana Kunst. In ihrer Monografie *Artist at work, proximity of art and capitalism* (2014) erkennt sie, dass die Künstler\*innen gleichzeitig eigene »own (autonomous) entrepreneur« und »heteronomous (employee)« kapitalistische Ähnlichkeiten aufweisen.<sup>155</sup>

Deutlich wird: Die Schnittstellen zwischen einer Kulturge-schichte der Arbeit und den Arbeitsweisen der Freien Szene sind

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

komplex und vielschichtig. Sie erschöpfen sich weder in der Kritik, ein Vorbild der Projektarbeit des modernen Arbeitssubjekts zu sein, noch im Gegenargument, aufgrund der freundschaftlichen und langjährigen Arbeitsbeziehungen diese Subjektkultur zu unterlaufen.<sup>156</sup> Hinzu kommt das derzeitige Bedürfnis, ebendiese Verhältnismäßigkeit zwischen ästhetischer Erfahrung und ihrer produktiven Bedingtheit auszugleichen. Dies zeigt sich anhand verschiedener Aspekte, welche im Rahmen meiner Feldforschung Thema wurden: an der Debatte über Honoraruntergrenzen für die Künstler\*innen der Freien Darstellenden Künste; an der zunehmenden Akademisierung des Berufsfelds; an der vermehrten Gründung von Netzwerken und Interessenvertretungen; an der Auseinandersetzungen mit Themen wie einer adäquaten Altersvorsorge durch kulturpolitische Projekte wie *Systemcheck*; an institutionenkritischen Stimmen auf, vor und hinter der Bühne.

Die soziologischen Zeitdiagnosen zum Arbeitssubjekt und ihre Übertragung auf den Bereich des Theaters reflektieren diese Entwicklungen nur in eine Richtung: Sie bestimmen das Gegenwartssubjekt als in hohem Maße selbstoptimiert, flexibel und kreativ. Die (Gegen-) Position der Künstler\*innen und der Theaterpraktiker\*innen wird vernachlässigt. Insofern läuft der Diskurs zur Arbeit den (Arbeits-) Praktiken am Theater hinterher.

Die Untersuchung der Arbeitsstrukturen an den Stadt- und Staatstheatern und in der Freien Szene hat seit den 2010er-Jahren Konjunktur. Während einige Theaterwissenschaftler\*innen das Freie Theater als prekären und unsicheren Arbeitsplatz mit seinen spezifisch anderen Arbeitsweisen tendenziell idealisieren und aus diesen Bedingungen dessen ästhetische Innovationskraft ableiten,<sup>157</sup> werden in diversen kulturpolitischen Studien und theaterwissenschaftlichen Publikationen die engen Verknüpfungen zwischen kulturpolitischen Entscheidungen, gesellschaftlichen Debatten und ästhetischen Normen im Theatermanagement<sup>158</sup> und in der Theaterorganisation debattiert.<sup>159</sup> Die Institutionskritik und die Diskussion über den institutionellen Wandel häufen sich. Im Gespräch mit Praktiker\*innen der Freien Szene führen diese theoretischen Überlegungen zu erheblichen Irritationen: Was hat das *daily business* der freischaffenden Theatermacher\*innen, welches zum Großteil auch aus Antragsschreiben, organisatorischen Fleißarbeiten und anderen Formen der Büroarbeit besteht, tatsächlich mit diesen als künstlerisch deklarierten Arbeitsprozessen zu tun? Inwiefern sind die soziologischen Diagnosen zum Arbeitssubjekt mit der Arbeit in der deutschen Freien Theaterszene überhaupt vergleichbar?

Freie Theaterpraktiker\*innen sind Mehrfachtätige. Sie sind Produzent\*innen ihrer eigenen Performances, sind Dienstleister\*innen im Haupt- oder Nebenerwerb, wechseln zwangsläufig zwischen Selbstständigkeit, Erwerbstätigkeit und temporärer Arbeitslosigkeit, zwischen Arbeit in der Freien Szene, im Stadt- und Staatstheaterbetrieb oder in internationalen Engagements. Sie, so meine Beobachtung, arbeiten selbst bereits an der Überwindung der Dichotomien zwischen Un/Produktivität, Un/Sichtbarkeit, Erfolg, Scheitern, Spiel und Arbeit.

Eine Expansion des Arbeitsbegriffs ist im Feld deutlich erkennbar: Der Arbeitsbegriff ist Synonym für die Aufführung als Performances, Installationen sowie körperbasierte oder interaktive Formate und gleichzeitig Synonym für die Herausforderungen des energetischen, prozesshaften und kollektiven Charakters von Theater. Als Selbst- und Fremdbeschreibung rückt der Begriff die soziale Dimension, die körperliche und geistige Anstrengung sowie das Bewusstsein für den materiellen Wert der eigenen Arbeitskraft in den Fokus. Im Gegensatz zum Arbeitsbegriff der Lohn- und Erwerbsarbeit wird deutlich, dass es im derzeit dominanten Grundverständnis der Theaterarbeit eine willkürliche Grenzziehung zwischen den Bereichen der Arbeit und der Nicht-Arbeit gibt, da neben der Rechercharbeit für neue Projekte, dem Schreiben von Anträgen, dem Archivieren und Dokumentieren von Arbeit auch die existenzielle Konfliktarbeit für die Zusammenarbeit der Gruppe und für das Arbeiten in der Freien Szene grundlegend ist. Diese Aspekte werden bisher zu selten als integraler Bestandteil diskutiert, geschweige denn selbstverständlich vergütet.

Ich möchte meinerseits im Folgenden dafür argumentieren, dass der Arbeitsbegriff im Theaterdiskurs erweitert werden muss, um einerseits einen Arbeitsbegriff zu definieren, bei dem die Zeit der Proben, die Zeit der Aufführungen und vor allem die Zeit der Organisation existenzielle Bestandteile eines inklusiven Arbeitsprozesses sind. Andererseits führt die Verengung des Kunstbegriffs im gegenwärtigen Diskurs dazu, dass viele weitere Positionen der Mitarbeit in der Theaterarbeit – egal, ob in der Freien Szene oder im Stadt- und Staatstheater – unberücksichtigt bleiben. In gewisser Weise wird dadurch eine nicht mehr zeitgemäße Verengung des Arbeitsverständnisses von Theaterpraktiker\*innen aufrechterhalten, welche sie als Arbeitssubjekte singularisiert. Es bleibt beispielsweise im Diskurs weitestgehend unberücksichtigt, dass die Produktionsleiter\*innen ebenso ein integraler Bestandteil für das Gelingen einer Arbeit sind wie die Regisseur\*innen oder das primär künstlerisch agierende Kollektiv.

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

Arbeiten ist eine alltägliche und hochkomplexe Praktik, die als identitätsstiftend und leistungsorientiert zu bestimmen ist. Sie ist durch historische, technische und (inter-)nationale Entwicklungen geprägt. Unter den Bedingungen »fortschreitender industriell-kapitalistischer Gesellschaften« lässt sich keine allgemeingültige Definition ableiten. Diskursprägend ist lediglich das »grundlegend ambivalente Verhältnis des Menschen zur Arbeit«. <sup>160</sup> Zu fragen ist: Welche Schnittstellen und Arbeitsprozesse geraten durch die Untersuchung von Arbeitspraktik der Freien Szene in den Blick? Inwiefern werden historisch tradierte Vorstellungen weitergetragen und durch neue Trends und Perspektiven aktualisiert?

### 1.2 Methodisches Vorgehen – praxisgeleitete Produktionsanalyse

Das Forschen in einem Sonderforschungsbereich bedarf nicht nur des interdisziplinären Austauschs, sondern auch der interdisziplinären Irritation und Reibung. Einer dieser Reibungsmomente gab den Anstoß für die Ausrichtung der praxisgeleiteten Produktionsanalyse, die diese Arbeit zur Erforschung der Interdependenzen zwischen der ästhetischen Aufführung und ihrer produktionsbedingten Bedingtheit vorschlägt: Nach der Präsentation meiner Forschungsidee und der ausgewählten Theatergruppen in der SFB-Arbeitsgruppe »Körper und Performance« im Januar 2022, die im dritten Kapitel verhandelt werden, äußerte sich ein Kollege aus der Soziologie mit einem kritischen Kommentar zur Methode der Theaterwissenschaft. Seiner Beobachtung nach berufe sich die Disziplin darauf, das künstlerische Wissen der Theaterpraktiker\*innen zum Ausgangspunkt für die eigene Thesenbildung zu nehmen. Die Inhalte der Performances und das wissenschaftliche Forschungsinteresse erwiesen sich als mehr oder weniger deckungsgleich. She She Pop stelle in ihrer Arbeit *Hexploitation* alternde Frauen als Arbeitssubjekte zur Disposition und genau für dieses Arbeitssubjekt als Leerstelle im (soziologischen) dominanten Arbeitsdiskurs interessiert sich das vorliegende Forschungsvorhaben. Während The Agency in ihren immersiven Arbeiten die humandifferenzierenden Ebenen von Dienstleistungen betont, fragt diese Dissertation nach den definitorischen Grenzlinien zwischen der Selbst- und Fremdbestimmung von Theaterpraktiker\*innen und Dienstleister\*innen sowie nach den körperlichen, asymmetrischen Dimensionen des wachsenden Dienstleistungssektors. Theaterwissenschaftler\*innen würden – so der Wortlaut des kritischen Kollegen – *Huckepack-Forschung* betreiben: Die Theaterpraktiker\*innen würden die Theaterwissenschaftler\*innen auf ihrem Rücken dem

Diskurs hinterhertragen. Was Theaterpraktiker\*innen auf ästhetischer und performativer Ebene bereits durchdrungen und zur Aufführung gebracht hätten, würde durch die Wissenschaft mit erheblicher Verzögerung mühsam in Worte gefasst.

Was zunächst nach einer übermütigen, soziologischen Verurteilung der theaterwissenschaftlichen methodischen Denkweise klingt, lässt sich durchaus als Alleinstellungsmerkmal der Theaterwissenschaft produktiv hervorheben: Zum einen beharrt die theaterwissenschaftliche Disziplin nicht darauf, dass ihre Forschung den Anspruch auf Objektivität erhebt. Sie ist geschult in der intersubjektiven, wissenschaftlichen Perspektivierung ihres Gegenstands. Spätestens seit dem Einzug der Phänomenologie in die Lehrbücher als genuine Methode der Aufführungsanalyse ist die Relevanz der eigenen Situiertheit und Körperlichkeit der Theaterwissenschaftler\*innen für die Aufführungsanalyse eine Selbstverständlichkeit.<sup>161</sup> Um dieser Herausforderung gerecht zu werden, geht ein jahrelanger und gemeinsamer Diskussionsprozess zu methodischen Begrifflichkeiten und deren Genauigkeit voraus.<sup>162</sup> Zum anderen ist von einem spezifischen Nähe- und Distanzverhältnis zwischen der wissenschaftlichen und der ästhetischen Forschung auszugehen, welches in der praxisgeleiteten Produktionsanalyse aus zwei Gründen als Forschung »nearby«<sup>163</sup> – eines In-der-Nähe-Forschens – und nicht als eine *Huckepack-Forschung* verstanden werden soll: Das »nearby«-Forschen geht von Kenntnissen in theaterbedingten Produktionsprozessen sowie von einer emotionalen Involviertheit zwischen Theaterwissenschaftler\*innen und Theaterpraktiker\*innen aus, welche sowohl beim Aufführungsbesuch als auch bei der theaterwissenschaftlichen Erkundung der Theaterproduktion als Forschungsfeld eine zentrale Rolle spielen. Sie lässt sich davon leiten, was sie in der Praxis beobachtet. Aus diesen Eindrücken entsteht das theoretische Denken über Theaterarbeit. Denn nicht nur das körperliche Erleben der Aufführung bedarf einer spielerischen Offenheit der Beobachter\*innen, sondern auch das Heraushören der Zwischentöne erfordert ein spezifisches »Hintergrundwissen«.<sup>164</sup> Andererseits soll eine Objektivierung der Beobachteten durch die Beobachtenden vermieden werden, indem das alltagspraktische Handeln, die künstlerische Produktion und die wissenschaftliche Erforschung der Arbeitspraktiken auf Augenhöhe durchgeführt und neben der Dominanz der ästhetischen Aufführung sichtbar gemacht werden. Hierfür wird auch das eigene Handeln, Denken und Wahrnehmen der Forschenden als Erkenntnisinstrument und Wissensspeicher in der Diskussion rele-

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

vant sein.<sup>165</sup> Mein Beobachten des Feldes bedeutet auch eine Teilnahme an selbigem.<sup>166</sup>

Deutlich werden die feinen Zwischentöne und Beziehungsverhältnisse bereits bei der Vereinbarung meiner Interviewtermine, welche pandemiebedingt mithilfe der Plattform Microsoft Teams zwischen 2021 und 2022 durchgeführt werden mussten. Die Rückmeldungen der Gruppen lassen bereits Rückschlüsse auf die spezifischen Arbeitsbeziehungen zu: Während das Kollektiv She She Pop das Interview über ihre Produktionsmanagerin Tina Ebert vereinbaren ließ und das Gespräch zu zweit (mit Mieke Matzke und Lisa Lucassen) führen wollte, habe ich mit Katharina Pelosi in Stellvertretung für Swoosh Lieu gesprochen und Einzelgespräche mit den Theaterpraktikerinnen Belle Santos und Magdalena Emmerig von The Agency vereinbart. She She Pop scheint sich vom Kollektivverständnis der anderen beiden Gruppen zu unterscheiden, die entweder gar nicht oder getrennt voneinander eine Mehrstimmigkeit einforderten. Die Absprache des Interviews über ein Produktionsmanagement bezeugt zudem einen gewissen Grad des professionellen Outsourcings des organisatorischen Bereichs von Theaterarbeit durch She She Pop. Diese Unterschiede sind Ausdruck spezifischer Beziehungsverhältnisse, die sich ebenfalls auf ästhetischer Ebene widerspiegeln. Die Varianz dieser Aspekte wird in Kapitel 3 vertieft. Deutlich wurde in den Gesprächen auch, dass die Entwicklung der ästhetischen, kollektiven Handschrift von bestimmten Rahmenbedingungen – der Ausschreibung von Festivals, dem gegenseitigen Kennenlernen über gemeinsame Netzwerke sowie der finanziellen Absicherung der Gruppenmitglieder durch Einnahmen, Stipendien oder weitere berufliche Tätigkeiten – abhängt. Diese Rahmenbedingungen müssen für die Untersuchung von Theaterarbeit neben der eigentlichen Aufführung als gleichwertig betrachtet und untersucht werden.

Diese Fokusverschiebung – von der Bühne hinter die Bühne und auf die organisatorischen Strukturen – macht deutlich, dass diese Verlagerung des Forschungsinteresses vom *Was* (Was wird auf der Bühne gezeigt?) zum *Wie* (Wie wird im Theater zusammengearbeitet?) nicht auf die Analyse der Aufführung reduziert werden kann. Das Verhältnis zwischen den Akteur\*innen und den Zuschauer\*innen lässt sich nicht ohne die Berücksichtigung weiterer produktionseller Schichten bestimmen. Selbst diese kleinste (soziale) Einheit von Theater – zwischen Zuschauer\*innen und Akteur\*innen – ist ihrerseits immer auch durchdrungen und (mit-)bestimmt von den Prozessen

der Fördergeldbeschaffung, der Produktion, der Proben, der Aufführungspraktiken, der Resonanz des Publikums und der Medien sowie von den gesellschaftlichen Diskursen (der Arbeit). Daher werden im Forschungsdesign dieser Arbeit Analogien der ethnografischen und theaterwissenschaftlichen Tätigkeiten als fruchtbares Wechselverhältnis nutzbar gemacht, das sich durch den interdisziplinären Austausch im SFB aufgetan hat.

Dem Gegenwartstheater selbst attestiert der Theaterkritiker Florian Malzacher ebenfalls ein generelles Umdenken mit Blick auf die reproduzierende Institution Theater. Regisseur\*innen wie Anta Helena Recke hätten mit ihrer »Schwarzkopie« der Inszenierung *Mittelreich* den Anstoß zur Institutionskritik im Theater gegeben.<sup>167</sup> Malzacher deutet diese Entwicklung als Übertragung des kunstpraktischen Diskurses der *Institutional Critique* auf die Produktionsbedingungen und den Repräsentationscharakter von Theater: Mithilfe künstlerischer Mittel übten Theaterpraktiker\*innen Kritik an der Institution Theater und deren (Arbeits-)Strukturen.<sup>168</sup>

Die Theaterwissenschaftlerin Anne Bonfert schlägt als eine der Ersten in ihrer Monografie *Das Politische der zeitgenössischen theatralen Praxis* (2021) eine wissenschaftliche Methodik vor, um diese kritische Inblicknahme der Institution Theater durch die Theaterpraktiker\*innen als *Institutional Critique* zu definieren. Sie wertet zu diesem Zweck Gruppendiskussionen mit Kollektiven aus, deren vierstündige Gespräche sie als »kollektive Selbsterzählung« versteht.<sup>169</sup> Ihre Forschungsarbeit verdeutlicht, dass die künstlerischen Praktiken nicht nur in den Dimensionen eines »Habitus der Rezeption« und eines »Habitus des Produzierens« zu reflektieren sind. Auch die Frage nach dem Status der zu untersuchenden Institutionen, nach der Feldzugehörigkeit und nach dem methodischen Vorgehen der Theaterpraktiker\*innen und Theaterwissenschaftler\*innen muss einbezogen werden.<sup>170</sup> Das Bewusstsein für die Wechselwirkung zwischen dem eigenen Handeln und der bereits gegebenen »Politik des Feldes« zeuge von dem Auftrag an die Theaterwissenschaft, nicht nur den öffentlichen Auftritt zu untersuchen, sondern eine Ausweitung auf die Probenarbeit, auf die Selbstverortung innerhalb der Institution Theater und auf das Theater als Forschungsfeld durch die Theaterwissenschaft vorzunehmen.<sup>171</sup>

Doch nicht nur die Kollektive, ihre Selbsterzählungen und ihre (Selbst-)Verortung im Feld müssen – wie bereits angedeutet – entsprechend diskutiert werden, sondern genauso die (Selbst-)Verortung der beobachtenden Wissenschaftler\*innen: In diesem Sinne

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

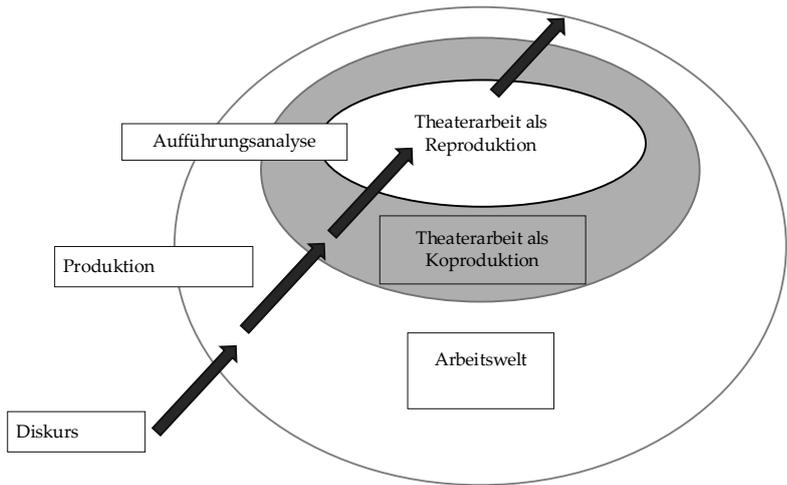
hebt der Anthropologe Jonas Tinius in seiner Monografie *State of the Arts* (2023) die Chancen für ein methodisches »genre blurring« und für die Präsenz der Forschenden im Forschungsdesign hervor. Diese Herangehensweise könne zu »new explanatory analogies« führen, ohne die eigene wissenschaftliche Sozialisation aufzugeben.<sup>172</sup> Hierfür beschreibt er sehr persönlich seine eigene Theatersozialisation, seine wechselnden Rollen in den Theaterprojekten seines Forschungsfelds und sein konkretes wissenschaftliches Vorgehen. Um die Komplexität der eigenen Involviertheit zu fassen, schlägt er den Begriff des »multiple native« vor.<sup>173</sup> Der Ausdruck soll die Herausforderungen und Chancen umschreiben, die sich aus dem Nähe- und Distanzverhältnis als Wissenschaftler\*in zum Feld als ein Wechselverhältnis zwischen Insider/Outsider, Beobachterin/Beobachtete ergeben. Tinius und meine Person haben diese verschiedenen, einander bestärkenden, widersprechenden und auch nivellierenden Rollen im Feld wissentlich eingenommen (die Doktorandin, die Teilnehmerin eines Workshops) oder sie wurden uns von anderen zugewiesen (die\*der Kritiker\*in, die »lästige Klette« usw.). Die Schwierigkeiten dieser Rollenwechsel werde ich in Kapitel 2 ausführen. Diese Fokusschiebung und die genreübergreifende Methodik könnten, so Tinius, zu neuen Erkenntnissen führen:

This distinction moves the focus from analysing how *any* practice everywhere is performed or performative to particular spheres, institutions, and practices where theatre *itself* becomes a ›matter of concern‹ [...]. What this shift brings into view, then, is how theatre itself is a sphere where artists negotiate issues of patronage, political engagement, labour, and hierarchy and grapple with the enactment of life through theatre and performance [...].<sup>174</sup>

Aus theaterwissenschaftlicher Sicht hat die Reflexion der Theaterauf-führung als Kern von Theaterarbeit wichtige, unerforschte Leerstellen hinterlassen. Um diesem Defizit nachzukommen, wird seit den 2010er-Jahren in die Untersuchung der Arbeitsstrukturen und der Arbeitsweisen investiert. Kulturpolitische Studien aus dem Bereich des Theatermanagements und der Theaterorganisation<sup>175</sup> sowie theaterwissenschaftliche Publikationen mit institutionskritischer Perspektive<sup>176</sup> belegen die enge Verknüpfung kulturpolitischer Entscheidungen, gesellschaftlicher Debatten und ästhetischer Normen. Es lässt sich also eine gemeinsame Umbruchsphase »nearby« erkennen.

## 1.2 Methodisches Vorgehen – praxisgeleitete Produktionsanalyse

Demnach besteht der Bedarf einer methodischen Perspektivierung von Theater, welcher die fachgenuinen Methoden der Aufführungsanalyse, die Institutionenkritik sowie die Einbeziehung produktionsbedingter Fragestellungen zusammendenkt. Ich schlage vor, die genuin theaterwissenschaftliche Methode durch eine praxisgeleitete Produktionsanalyse zu erweitern, d. h. durch ein Vorgehen, das sowohl die ästhetischen als auch unternehmerischen und organisatorischen Praktiken der Theaterarbeit reflektiert und berücksichtigt:



Grafik: Praxisgeleitete Produktionsanalyse

Zu diesem Zweck wird die genuine Methode der Aufführungsanalyse durch Ansätze der Ethnografie ergänzt.<sup>177</sup> Meine Arbeit inkludiert also diejenigen unterschiedlichen Schichten, die nur scheinbar außerhalb der Aufführung existieren, die einander bedingen und nur für Forschungszwecke separiert betrachtet werden können. Die Praktiken der Theaterarbeit, welche ich unter dem Aspekt der Koproduktion und der Reproduktion untersuche, sollen Aufschluss geben über die Institution Theater, die vorherrschenden Wissenskulturen, Normierungen und Organisationsstrukturen in ihrer permanenten Wechselwirkung mit dem täglichen Arbeiten der Theaterpraktiker\*innen am Beispiel der Freien Szene. Hierfür bedarf es eines Bewusstseins für die situativen Hervorbringungen von Prozessen der Produktion als Teil der Rezeption von Theater sowie eines Bewusstseins für das Theater als Verhandlungsraum kultureller (Arbeits-)Praktiken. Im Fokus stehen die Arbeitspraktiken auf und hinter der Bühne. Diese Schichtungen werden in der Grafik oben als einander

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

bedingende, verschachtelte Schichten (Diskurs, Produktion und Aufführung) und (Untersuchungs-)Ebenen (Arbeitswelt, Theaterarbeit als Koproduktion, Theaterarbeit als Reproduktion) visualisiert. Meine praxisgeleitete Produktionsanalyse zeichnet sich durch das Interesse an (Arbeits-)Praktiken aus, die die Produktionsprozesse einer Aufführung mit beeinflussen, was sowohl die ökonomische, d. h. von Subventionen zusätzlich abhängige Produktion, sowie die Reproduktion von Praktiken in einem künstlerischen Rahmen einschließt. Meine praxisgeleitete Produktionsanalyse wird daher in zwei Schritten erfolgen:

1. *Theaterarbeit als Koproduktion:* Anhand meiner teilnehmenden Beobachtungen beim 11. PiFT-Festival werde ich die Hervorbringung von Theaterarbeit als ein koproduzierendes Verhältnis zwischen Theaterwissenschaft, Theaterpraxis und Kulturpolitik untersuchen. Entsprechend soll eine kontextualisierende Historisierung meiner Beobachtungen erfolgen.
2. *Theaterarbeit als Reproduktion:* Auf der Grundlage von eigenen Aufführungsanalysen, von Interviews und Probenbesuchen der Theaterkollektive She She Pop, The Agency und Swoosh Lieu beschäftige ich mich anschließend mit Theaterarbeit als Reproduktion von (Arbeits-)Diskursen der Institution Theater und der gesellschaftlichen (Arbeits-)Debatten. Ziel ist es, den Status quo der soziologischen Zeitdiagnosen zur Arbeit und zum Arbeitssubjekt zu hinterfragen.

In Kapitel 2 werde ich jene Arbeitspraktiken herausarbeiten, die Theaterpraktiker\*innen der Freien Szene als Arbeitssubjekte (ko-)produzieren. Dabei interessiere ich mich für diejenigen Praktiken, welche durch ihre alltägliche Ausführung ein Grundverständnis von Arbeit vermuten bzw. das diskursive »Hintergrundwissen« der Akteur\*innen über die Dominanz von Arbeitsdiskursen im Feld erkennen lassen. Im Mittelpunkt steht das Verständnis von Theaterarbeit als Koproduktion, d. h. als gemeinsamer (Arbeits-)Prozess und als gemeinsame Hervorbringung einer diskursiven Konstruktion von Arbeit und eines spezifischen Arbeitssubjekts.

In Kapitel 3 werden die künstlerischen (Arbeits-)Praktiken der drei Theatergruppen als Reproduktion untersucht, die die Veränderbarkeit des bereits skizzierten dominanten Arbeitsdiskurses und dessen stetigen Wandel mit Blick auf die Fragestellungen nach der Repräsentation von Care-Arbeit aufzeigen. An Theaterarbeit als Repro-

duktion interessiert mich die Verhandlung des dominanten Arbeitsdiskurses auf der Bühne im Sinne seiner Wiederholung, Modifikation und Veränderung. Meine Beispiele zeigen, dass durch die eigene Körperlichkeit der performenden Akteur\*innen Leerstellen der dominanten »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts« aufgeworfen werden und hierdurch das Arbeitssubjekt der Freien Szene als ein durch Humandifferenzierungen und Leistungsnarrative durchzogenes Subjekt zur Disposition gestellt wird. Hierfür reicht es nicht aus, die einzelnen Aufführungen zu betrachten. Stattdessen müssen auch die anderen produktionsbedingenden Faktoren von Theater – die Festivalskuration, die Fördergeldbeschaffung, die Produktionsweise im Kollektiv, die mediale Resonanz usw. – mitbetrachtet werden.<sup>178</sup> Dem für ein weiteres Verständnis notwendigen »Hintergrundwissen«<sup>179</sup> widme ich mich in Kapitel 2.

Im Sinne ethnografischer Ansätze und untypisch für die phänomenologische Aufführungsanalyse ist daher die Einbeziehung unterschiedlicher Datenformate: Neben den Aufführungsanalysen, Erinnerungsprotokollen, persönlichen Notizen und Medienberichten beziehe ich meine Kommunikation via E-Mail, Microsoft Teams, Social Media sowie offizielle Interviews, indirekte Gespräche und Hinweise »off the records« in den Forschungsprozess ein. Ich verstehe mein Vorgehen im Sinne Foucaults als ein »heuristisches Tasten«:<sup>180</sup> Meine teilnehmende Beobachtung, die Probenbesuche, die Aufführungsanalyse, die Interviews, Gespräche, die gemeinsamen Workshops und die Medienberichte dienen mir als Material für die Untersuchung der zentralen Arbeitspraktiken in der Freien Szene. Die auf diesen Grundlagen erarbeitete praxisgeleitete Produktionsanalyse soll ein Angebot sein, die Aufführung – die bisher das Zentrum der theaterwissenschaftlichen Forschung bildete – gleichwertig zu ihrer produktionsbedingten Bedingtheit zu betrachten. Offengelegt wird, dass die produktionsbedingte Organisation eines Festivals ebenso von ästhetischen Fragen bestimmt ist wie die ästhetische Ordnung einer Aufführung von ihren produktionsbedingten Bedingungen. Mein praxeologischer Fokus soll wiederum die performative Ebene des dominanten Arbeitsdiskurses, seine Fragilität und seine Lücken herausarbeiten sowie dessen kontinuierliche Veränderung deutlich machen. Der Eindruck einer linearen Traditionslinie soll vermieden werden. Vielmehr werde ich versuchen, meine Beobachtungen als Prisma für größere, miteinander zusammenhängende Themenkomplexe und deren Relevanz für meine lebendigen Forschungsgegenstände zu versprachlichen.

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

Während meiner Feldbesuche wechselte das Verhalten meiner Interviewpartner\*innen zwischen einer freundlichen Offenheit und einer kritischen Skepsis. Ich entschied mich deshalb dafür, mein Forschungsvorhaben offen zu kommunizieren und mit den Theaterpraktiker\*innen über wissenschaftliche und arbeitspraktische Arbeitsdiskurse zu diskutieren. Als Theaterwissenschaftlerin betreibe ich keine *Huckepack-Forschung*, sondern forsche als »multiple native«<sup>181</sup> »nearby«<sup>182</sup>. Für meine praxisgeleitete Produktionsanalyse bediene ich mich ethnografischer Ansätze, um die genuin theaterwissenschaftliche Methode der Aufführungsanalyse zu ergänzen. Es handelt sich bei der Studie also um keine Ethnografie. Ausgangspunkt sind die kleinsten sozialen Einheiten, d. h. die sozialen, wissenschaftlichen und künstlerischen Praktiken von Theaterarbeit.

### 1.2.1 Aufführungsanalyse und Ethnografie

Ich wähle für mein methodisches Vorgehen die Verknüpfung von praxeologischen Ansätzen der Soziologie mit der theaterwissenschaftlichen Methode der Aufführungsanalyse mit Blick auf die Produktion von Theater. Zentrale Gemeinsamkeit dieses Vorgehens ist das Verständnis vom Forscher\*innenkörper als Forschungsinstrument, das ein Bewusstsein für die eigene kulturelle Sozialisation und Situierung sowie die ständige selbstkritische Schulung der eigenen Beobachtungsfähigkeit verlangt. Die Theaterwissenschaft hat im Laufe ihrer Fachgeschichte die semiotische und phänomenologische Aufführungsanalyse als genuine Methode mit zwei unterschiedlichen Verfahren etabliert.<sup>183</sup> Diese Methode wurde im Sinne eines Methodenopportunismus stets mit anderen Herangehensweisen wie der Diskursanalyse, der Quellenkritik oder dekonstruktivistischen Ansätzen ergänzt: »Das ist kein Defizit, sondern ein normaler Vorgang des wissenschaftlichen Fortschritts«, kommentieren Balme und Berenika Szymanski-Düll diese Entwicklung.<sup>184</sup> D. h., dass der Theaterwissenschaft eine Fusion ihrer genuinen Methode mit interdisziplinären Ansätzen alles andere als fremd ist.

Die Theaterwissenschaftler\*innen Jens Roselt und Christel Weiler betonen in ihrer Publikation *Aufführungsanalyse: Eine Einführung* (2017), dass es die eine einzige Methode zur Aufführungsanalyse nicht geben könne, was der Komplexität des Forschungsobjekts geschuldet sei, denn Aufführungen seien »eine im besten wissenschaftlichen Sinne fragwürdige Angelegenheit«<sup>185</sup>. Gemeint ist die Flüchtigkeit des Gegenstands, seine Beeinflussung durch die Perspektive der Forschenden sowie die Notwendigkeit, (die gemachten)

Erfahrungen durch zusätzliche Forschungsmethoden einzuordnen. Roselt und Weiler versuchen, die Aufführungsanalyse für angehende Theaterwissenschaftler\*innen zu systematisieren. Die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse – das wird in ihrer Einführung deutlich – zeichnet sich durch das genaue Beobachten, die Verschriftlichung des Erlebten sowie die Versprachlichung der wissenschaftlichen Kontextualisierungen aus.

Deutlich wird, dass die Entwicklungen im Bereich der Aufführungsanalyse eng mit der Etablierung der Theaterwissenschaft als Lehr- und Forschungsbetrieb verbunden sind. Ihre genuine Aufgabe ist es, »ein allgemeines Verständnis dafür zu entwickeln, was unter Aufführung grundsätzlich zu verstehen ist, was sie im Einzelfall auszeichnet und wie mit ihnen intellektuell, analytisch und methodisch verfahren werden kann«<sup>186</sup>. Die Theaterraufführung, so Roselt und Weiler, unterscheidet sich in der Rezeptionsweise (und Produktionsweise) wesentlich von anderen Künsten wie der Literatur oder der Bildenden Kunst, da im Zentrum des Forschungsinteresses die Aufführung stehe. Das Fach sei besonders und explizit sensibel für den flüchtigen und einmaligen Charakter ihres Gegenstands sowie für das Verständnis von der Aufführung als sozialem und sinnlichem Ereignis zwischen den Akteur\*innen und Zuschauer\*innen.

Die dieser Arbeit zugrunde gelegte Aufführungsanalyse ist phänomenologisch geprägt. Meine Erfahrung von Ereignissen sowie das »Aufmerken und Staunen über markante Momente«<sup>187</sup> sind die Grundlage meiner wissenschaftlichen Tiefenbohrungen. Die Irritation der phänomenologischen Aufführungsanalyse durch den Fokus auf Theaterarbeit ermöglicht es, den Blick auf diejenigen Dinge des Theaters zu richten, die schon die ganze Zeit präsent waren. Es geht mir um die Eröffnung von Sinnhorizonten und nicht um die Ermittlung eindeutiger Aussagen.<sup>188</sup> In diesem Sinne wird die Zweierbeziehung zwischen Performer\*innen und Zuschauer\*innen im Kontext der Mainzer Forschung erweitert: Im theatralen »Verdichtungsraum«<sup>189</sup> manifestieren sich nicht nur soziale und sinnliche Prozesse zwischen Akteur\*innen und Zuschauer\*innen, sondern es lässt sich auch *in situ* nachvollziehen, wie humandifferenzierende Prozesse vor, hinter und auf der Bühne miteinander intervenieren.<sup>190</sup> Humandifferenzierung wird durch die situierten Körper und ihren Umgang mit Dingen vorgeführt.

Die kollektiven und organisatorischen Praktiken im Hintergrund, die die jeweilige Aufführung erst möglich machen und bisher unterschwellig reflektiert worden sind, betrachte ich als einen inte-

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

gralen Teil der Aufführungsanalyse, welche ich deshalb als Produktionsanalyse bezeichne. Diese Herangehensweise erfordert die Einbeziehung des nicht per se als ästhetische Erfahrung deklarierten Produktionsprozesses mithilfe ethnografischer Methoden.

Die Ansätze der empirischen Feldforschung in *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung* (2020) der Soziologen Georg Breidenstein, Stefan Hirschauer, Herbert Kalthoff und Boris Nieswand sind denen der Aufführungsanalyse erstaunlich ähnlich. Die Ethnografen brechen mit den (Vor-)Annahmen in Bezug auf den vertrauten Gegenstand, indem soziale Lebenswelten, Praktiken und institutionelle Verfahren beobachtet, protokolliert und analysiert werden. »Sie [die empirische Erforschung] richtet ihr Augenmerk auf die Welt, die man in einem Feld antrifft: ihre sozialen Praktiken, Artefakte, Mythen und andere Formen des Glaubens«<sup>191</sup>. Ihre Arbeitsweise ist die teilnehmende Beobachtung. Allerdings stellt die ethnografische Herangehensweise keine allgemeingültige, feste Methode dar. Aus soziologischer Sicht handelt es sich um einen Ansatz ohne festes Regelwerk, der einen kontinuierlichen »kaum zu stillenden Erfindungsbedarf« erfordert.<sup>192</sup> Das Vorgehen selbst entwickle sich – wie bei der genuin theaterwissenschaftlichen Methode – aus den jeweiligen Fragestellungen, die die Forschenden an ihren Untersuchungsgegenstand stellen. Der zu verwendende »Datentyp« ergebe sich immer aus dem zu betrachtenden Gegenstand selbst: Ist der Forschungsgegenstand reich oder arm an Schriftdokumenten, durchdrungen von Erzählungen oder ist er der Ausdruck »stummer« Praktiken?<sup>193</sup> Die genannten Soziologen definieren vier grundlegende Komponenten der Ethnografie: So seien soziale Praktiken der Gegenstand der Forschung (1.); die (Feld-)Forschung zeichne sich durch die andauernde, unmittelbare Erfahrung aus (2.); die Forscher\*innen gingen methodenopportunistisch vor (3.) und griffen beim wissenschaftlichen Arbeiten auf die Praktiken des Schreibens und des Versprachlichens des Sozialen zurück (4.). Die Forschenden seien selbst das »Forschungsinstrument«, die das methodische Konzept verkörperten.<sup>194</sup>

Diese Komponenten ähneln denen der Aufführungsanalyse: Gemeinsamkeit der methodischen Vorgehensweisen der beiden Forschungsdisziplinen ist das Wechseln zwischen den Beobachtungsphasen, ihrer Verschriftlichung und der anschließenden Analyse der Beobachtungen.<sup>195</sup> »Das *doing* ist also die methodologische Maxime der Ethnomethodologie; die Maxime lautet: Betrachte jedes Phänomen so, als würde es *gerade* erst gemacht«<sup>196</sup>. Das Anliegen ist die Verdichtung der Beobachtungen zu einer wissenschaftlichen Frage-

### 1.2.2 (Arbeits-)Praktiken als Untersuchungsgegenstand

stellung unter Berücksichtigung der gemachten Erfahrungen und ihrer (selbst-)kritischen Einordnung. Sowohl die teilnehmende Beobachtung in der Ethnografie als auch die phänomenologische Auführungsanalyse priorisieren die Hervorbringung eines Phänomens, d. h. das *doing* einer Praktik im diskursiven Kontext. Für beide gilt auch der Hinweis auf ihre »Prägung durch ein historisches Kontingent«, welches die Theaterwissenschaftlerin Mirjam Kreuser in ihrem Ansatz einer kritischen Phänomenologie ausführt.<sup>197</sup> Den Körper als Standpunkt der Welt und als Instrument der Wahrnehmung zu priorisieren, bedeutet, sich die eigene wissenschaftliche Sozialisation – im Falle des Philosophen und zentralen Vertreters der Phänomenologie Maurice Merleau-Ponty einer heteronormativen Sozialisation – zu vergegenwärtigen sowie sich von der Annahme einer objektiven Realität zu verabschieden. Vielmehr tritt der Körper »durch intentionale Wahrnehmung in Korrelation mit ihr [der Welt] und wohnt so in Raum und Zeit ein«<sup>198</sup>. Um mit dieser Herausforderung umzugehen, meinen Forschungsgegenstand also nicht als objektive Realität misszuverstehen, positioniere ich mich im Forschungsfeld und in meiner verschriftlichen Forschung einer praxisgeleiteten Produktionsanalyse – wie bereits ausgeführt – als »multiple native«<sup>199</sup> »nearby«<sup>200</sup>.

### 1.2.2 (Arbeits-)Praktiken als Untersuchungsgegenstand

Praktiken sind kleinste Einheiten des Sozialen. Sie zirkulieren als gesellschaftliches Repertoire. Sie sind einerseits unabhängig von konkreten Subjekten und andererseits abhängig von ihrer jeweiligen Aus- und Aufführung durch einzelne Subjekte. Im Sinne des Soziologen Theodore Schatzki verstehe ich die »social practices« als »a temporally unfolding and spatially dispersed nexus of doings and sayings«<sup>201</sup>. Für die Theaterwissenschaftlerin Stefanie Husel bringt die Betrachtung von Praktiken als analytische Einheit »zahlreiche traditionelle Polaritäten sozial- und kulturwissenschaftlicher Theorie [gewinnbringend] ins Wanken«<sup>202</sup>. Für sie sind Praktiken

zugleich als materiell und als ideell beschreibbar, sie sind transitorisch, performativ, sie oszillieren zwischen Akteuren, Artefakten und Situationen; zudem wandern Praktiken, sind also nicht an einzelne Akteure oder kulturelle Zusammenhänge gebunden. Praktiken können somit auch niemals zur Gänze als lokal oder situativ begriffen werden [...]. Dennoch sind Praktiken auch nie ausschließlich als global flottierend und unabhängig von ihrer lokalen Verwirklichung zu denken.<sup>203</sup>

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

Praktiken können, so Husel, nur relational und als Abhängigkeitsverhältnis von körpergebundenem Tun und ihrer kulturhistorischen Situiertheit definiert werden. D. h.: Erst durch die Ausführung spezifischer Praktiken und deren Wahrnehmung durch andere werden Verhaltensweisen, Organisationsstrukturen und Gewohnheiten sichtbar und verhandelbar.<sup>204</sup> Die Praxistheorie umfasst keine einheitliche Theorieschule, sondern ist eine heterogene Theoriebewegung. Die interdisziplinären Forschungshaltungen gehen trotzdem von drei Grundgedanken aus:

1. *Die Performativität von Praktiken:* Praxisorientierte Methoden befragen Gegebenheiten auf ihr Gemacht-Sein und ihr Hergestellt-Sein sowie auf die Möglichkeit ihrer Veränderbarkeit. In dem Sinne sind Praktiken realitätserzeugend. Die Philosophin Judith Butler verweist in ihrer Performativitätstheorie darauf,<sup>205</sup> dass gesellschaftliche Zustände durch performative Wiederholungen konstituiert, aufrechterhalten bzw. modifiziert und irritiert werden können. Soziale Praktiken sind im Sinne Butlers daher immer auch kulturelle Praktiken. Künstlerische Praktiken weisen wiederum ein Potenzial von Veränderbarkeit auf und stellen insofern das Gewordensein von Praktiken zur Disposition.
2. *Der Fokus auf das körpergebundene Tun und die informellen Handlungen:* Praxistheoretiker\*innen verwenden »praxistheoretische Vokabulare, um die Routinen in Unternehmen, die Formen der Verwendung technischer und medialer Artefakte, die Charakteristika geschlechtlicher performances oder etwa das doing culture in alltäglichen Praktiken zu rekonstruieren.«<sup>206</sup> Sie antizipieren, dass kollektive Wissensordnungen von Kultur weniger auf kognitive Schemata und Codes als vielmehr auf ein praktisches Wissen, auf ein »Können, ein know how, ein Konglomerat von Alltagstechniken, ein praktisches Verstehen im Sinne eines ›Sich auf etwas verstehen‹«<sup>207</sup> zurückzuführen sind. Dieses Können bedarf keiner weiteren Reflexion. Es ist in seiner Ausführung und durch sein »Hintergrundwissen« motiviert: ein selbstverständliches Tun, welches sich in den Körper eingeschrieben hat.
3. *Das Zusammenspiel von Praktiken, Handlungen und Praxis:* Eine Praktik ist ein Konglomerat aus routinisierten Bewe-

## 1.2.2 (Arbeits-)Praktiken als Untersuchungsgegenstand

gungen und Aktivitäten des Körpers. Dies gilt sowohl für Praktiken des Lesens, Schreibens und Sprechens als auch für Praktiken des Kochens, Spülens, Reparierens und des Pflegens von Mitmenschen. Die Körperlichkeit des praktischen Handelns verweist auf die Inkorporiertheit von Wissen und auf die Performativität des Handelns. Hirschauer definiert in seiner Praxistheorie das Verhältnis zwischen Praxis, Praktik und Handlungen folgendermaßen:

›Praxis‹ ist der *körperliche Vollzug* sozialer Phänomene [...].  
›Praktiken‹ sind bestimmbare *Formen* dieses Vollzugs: Typen von Aktivitäten, Weisen des Handelns, Verhaltensmuster, Interaktionsformen. Menschliches Handeln und Verhalten – d. h. Praxis – findet also im Rahmen von Praktiken statt, d. h. im Rahmen von kulturell vorstrukturierten *ways of doing*, in deren Verlaufsmuster sich Handelnde bei ihrem Tun verwickeln.<sup>208</sup>

Die Untersuchung von Praktiken verweist immer auf ihre Einbettung in gesellschaftliche Kontexte und ihre Kontingenz. Praxistheorien implizieren, dass im Vergleich zu rationalem und verfügbarem Wissen ein »ungleich größerer Pool« an implizitem, praktischem Wissen vorhanden ist.<sup>209</sup> Soziale Praktiken sind stets auch kulturelle Praktiken, die sich in die Körper der Festivalmacher\*innen, der Theaterpraktiker\*innen, der Kollektive und den eigenen Körper eingeschrieben haben. Die Ausstellung dieser kulturellen Praktiken durch ihre disponierte Hervorbringung – sei es durch eine Aufführung oder durch eine wissenschaftliche Analyse – macht diese Praktiken sichtbar, verhandelbar und eventuell auch veränderbar. Produktion und Rezeption fallen im Moment ihrer Wahrnehmung zusammen. Die Arbeitspraktiken müssen daher ebenso hinsichtlich ihrer Binnendifferenz, d. h. der Interdependenz zwischen alltäglichen und ästhetischen Praktiken und mit Blick auf das »Hintergrundwissen« der Akteur\*innen untersucht werden. Der Begriff des »Hintergrundwissens« liefere, so Reckwitz, das »Komplementärkonzept zu dem der Interpretation«:<sup>210</sup>

Wenn Interpretationen situative und notwendig von einem Individuum vollzogene Akte der Sinnzuschreibung darstellen, dann stellt das »Hintergrundwissen« im Sinne eines Systems von Unterscheidungen jene übersubjektiven Sinnmuster, aus denen der einzelne Akteur in seinen Sinnzuschreibungen schöpft.<sup>211</sup>

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

Die einzelne Praktik ist nicht von den ausführenden Akteur\*innen zu trennen, die diese wiederum nicht im luftleeren Raum ausführen. Laut Reckwitz ist das »Soziale [...] hier nicht in der ›Intersubjektivität‹ und nicht in der Normgeleitetheit, auch nicht in der ›Kommunikation‹ zu suchen, sondern in der Kollektivität von Verhaltensweisen, die durch ein spezifisches ›praktisches Können‹ zusammengehalten werden«<sup>212</sup>.

In meiner praxisgeleitete Produktionsanalyse gehe ich von einer gegenseitigen Beeinflussung des »Hintergrundwissens« aus.

- 1 Schramm, [2009] 2017, S. 318.
- 2 Vgl. Monika Truong. *Motherhood – A Performance Evaluation*. <https://www.gessnerallee.ch/de/event/991/Motherhood>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 3 Care-Arbeit wird im Rahmen dieser Dissertation als Für- und Selbstsorge im weitesten Sinne verstanden. Die Definition von Care-Arbeit weist dementsprechend über familiäre und medizinische Kontexte hinaus, da der Begriff auch Formen der kollektiven Fürsorge (auf, vor und hinter der Bühne) zu inkludieren sucht. Die englische Wortbedeutung fasst diese Vielschichtigkeit, vgl. Seeck, 2021, S. 18; Gather/Othmer/Senghaas-Knobloch, 2013, S. 203.
- 4 Der Begriff Freie Szene ist ein untertheoretisierter Ausdruck, welcher hier die gesamte deutschsprachige Theater-, Tanz- und Performancelandschaft meint, die sich primär durch die Beantragung staatlicher Subventionen finanziert. Diese offene Definition ist mir im Feld immer wieder begegnet. Der Kulturforscher Henning Fülle kritisiert diesen Überbegriff als zu ungenau. Das Unspezifische dieser Definition betrachte ich als zielführend, um das Spektrum der künstlerischen Ausdrucksformen zu diskutieren und um zentrale, gemeinsame und identitätsstiftende Arbeitsstrukturen unter einen Schirm zu fassen, die als Praktiken, Netzwerke und Arbeitsbiografien für meine Arbeitshypothesen von Relevanz sind. Das Adjektiv frei in der Bezeichnung Freie Szene schreibe ich in Versalie in Referenz zum Selbstverständnis der Freien Szene als Opposition zum Stadt- und Staatstheaterbetrieb, vgl. Fülle, 2016, S. 26.
- 5 In der Studie »Promoting social security in the performing arts« (2022) zu Arbeitspraktiken von Freien Theaterpraktiker\*innen in Belgien, Frankreich, Österreich und Portugal im Vergleich zu Deutschland haben der Kulturanthropologe Jonathan Roth und ich den Umgang mit Arbeitslosigkeit, Rentenvorsorge und Elternzeit in der westeuropäischen Freien Theaterszene untersucht. Wir konnten nachweisen, dass in der Freien Szene familien- und altersfeindliche Arbeitspraktiken und Strukturen (unsichere Arbeitsverhältnisse, schwierig zu koordinierende Proben- und Aufführungszeiten usw.) (vor-)gelebt und etabliert wurden. Tendenziell prekär zu leben, überwiegend jung und ungebunden zu sein oder in Mehrfachbeschäftigung im und auch außerhalb des Theaterkontexts zu arbeiten (z. B. als Kellner\*in oder Yogalehrer\*in), ist die Realität vieler Freier Theaterpraktiker\*innen. Das (Über-)Leben in der Freien Szene gelingt oft nur durch einen internationalen Erfolg oder durch Rückgriffmöglichkeiten auf private Ressourcen. Diese Konstellationen befinden sich infolge der Coronapandemie unter Veränderungsdruck, vgl. Prinsloo/Roth, 2022.
- 6 Swoosh Lieu. *A Room Of Our Own*. <https://swooshlieu.com/projekte/video/a-room-of-our-own>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 7 She She Pop zitiert nach Gröschner, 2022, S. 35f.
- 8 Vgl. hierzu die Beiträge des Sammelbands *#CoronaTheater. Der Wandel der performativen Künste in der Pandemie*, worin die vielfältigen, künstlerischen Reaktionen analysiert und im Rahmen von Gruppendiskussionen mit Praktiker\*innen diskutiert werden, vgl. Wihstutz/Vecchiato/Kreuser, 2022.
- 9 Vgl. Deck, 2021, insbesondere S. 12f.

- 10 Vgl. Pfost/Renfordt/Schreiber, 2020, S. 11–14.
- 11 Diese Tendenz spiegelt sich im Projekt *Systemcheck* des Bundesverbands für Freie Darstellende Künste wider, welches »die Arbeitssituation und die soziale Absicherung von Soloselbstständigen und Hybrid-Beschäftigten in den darstellenden Künsten« erforscht und »faire Handlungsempfehlungen« mit dem Anspruch auf Verbesserung entwickelt. Bundesverband Freie Darstellende Künste. *Systemcheck*. <https://darstellende-kuenste.de/projekte/systemcheck>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 12 Impulsgeberin ist die Mitgründerin der »Küchentischbewegung« ensemble-netzwerk (2015) Lisa Jopt, die im Mai 2021 zur Präsidentin der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) ernannt wurde. Aus wissenschaftlicher Perspektive arbeiten die Mitarbeiter\*innen der DFG-Forschungsgruppe Krisengefüge der Künste, der Institutsleiter für Kulturpolitik der Universität Hildesheim Wolfgang Schneider sowie der Studiengangsleiter Theater- und Orchestermanagement der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main Thomas Schmidt zum Reformbedarf des deutschen Theatersystems.
- 13 Vgl. Prinsloo/Roth, 2022, S. 61.
- 14 Der Kulturwirtschaftsforscher Michael Söndermann beschreibt die Problematik der Grauzonen in der Theaterarbeit: »Sie arbeiten in Mehrfach Tätigkeiten (hybride Tätigkeiten), z. B. als Produzenten eigener Werke, als Dienstleister für andere Verwerter im Haupterwerb oder Nebenerwerb, und – falls dies zur Existenzsicherung nicht reicht – im Broterwerb in einem anderen oder auch nicht-kulturellen Bereich. Dieses Patchwork passt nicht in die üblichen bürokratischen Raster wie man sie etwa in den Antragsformularen findet.« Söndermann, 2021. <https://kulturwirtschaft.de/immer-ans-finanzamt-denken-die-steuererklaerung-fuegt-atypische-beschaeftigung-zusammen-nr-06/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 15 Das Manifest wurde weltweit gleichzeitig in 30 Medien veröffentlicht, vgl. Piketty u. a., 2020. <https://www.zeit.de/kultur/2020-05/wirtschaften-nach-der-pandemie-demokratie-dekommodifizierung-nachhaltigkeit-manifest>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 16 Vgl. ebd.
- 17 Vgl. Fokken, 2022. <https://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/jutta-allmendinger-zu-retraditionalisierung-ausser-thesen-nichts-gewesen-a-0fa3400e-100e-4883-beee-8726557e1f16>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 18 Der FDP-Politiker und Jurist Gerhart Baum artikuliert in seinem Appel zur Systemrelevanz von Kulturschaffenden das (typische) Alleinstellungsmerkmal der Künstler\*innen gegenüber dem Konzept des Solounternehmens: »In Krisenzeiten ist ihr Beitrag zur Aktivierung von Kreativität, Urteilsfähigkeit und Nachdenklichkeit unverzichtbar. Es ist ein Irrtum, die Kunst als eine beliebige Wirtschaftsbranche unter anderen zu sehen. Das »Produkt« ist mit keinem anderen vergleichbar. Künstler als »Solounternehmer« haben keine Betriebskosten wie ein Unternehmer.« Trotz der Bekundungen aus der Politik sind die (freischaffenden) Künstler\*innen, Theatermacher\*innen mit den finanziellen Herausforderungen selbstständiger Solounternehmer\*innen konfrontiert. Die staatlichen Hilfspakete und Rettungsschirme kompensieren kaum die tatsächlichen Ausgaben. Abgesagte Veranstaltungen fallen nicht unter die staatliche Verpflichtung zur finanziellen Kompensation, vgl. Baum, 2020. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kulturpolitik-und-corona-freischaffende-kuenstler-sind-systemrelevant/25747538.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 19 Hirsch-Kreinsen/Minssen, 2017, S. 24.
- 20 Vgl. Reckwitz, 2014; Sennett, [1998] 2008.
- 21 Sennett, [1998] 2008, S. 10.
- 22 Ebd., S. 133–203.
- 23 Bröckling, 2007, S. 289f.
- 24 Vgl. Reckwitz, 2006/2020; Boltanski/Chiapello, 2003.
- 25 Vgl. hierzu Annemarie Matzkes Abhandlung zur Probe als Arbeit, Matzke, 2012; Kai van Eikels' Reflexion über das Arbeiten im Kollektiv im Verhältnis zu Politik und Sozio-Ökonomie, van Eikels, 2013, sowie Hajo Kurzenbergers Befassung mit dem kollektiven Prozess von Theaterarbeit als soziale Kunstform, Kurzenberger, 2009.
- 26 Vgl. Matzke, 2012, S. 281.
- 27 Die Theaterwissenschaftlerin Annika Wehrle definiert in ihrer Monografie *Passagenräume* (2015) Passagen als »mikrostrukturelle Verdichtungsräume makros-

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

struktureller gesellschaftlicher Wandlungsprozesse des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts.« Der Begriff »Verdichtungsräume« ist ihr Vorschlag, um übergeordnete Zusammenhänge im verdichteten, lokalen Raum zu orten und auszuweiten. Er wird in dieser Arbeit losgelöst von Wehrles Gegenstand als Sinnbild eingesetzt, vgl. Wehrle, 2015, S. 16.

28 Vgl. Bonfert, 2021.

29 Vgl. Wesemüller, 2022; Schmidt, 2017; 2018; 2019.

30 Vgl. Tinius, 2017, S. 139–155.

31 Vgl. Kapitel 1.2.

32 Hoesch/Wihstutz, 2020, S. 7.

33 Ebd.

34 Vgl. Kapitel 1.2.

35 Spätestens seit dem Ende des 20. Jahrhunderts wurde die Idee eines autonomen Subjekts verworfen und durch praxeologische Ansätze sowie materialistische Theoreme ergänzt. In diesem Sinne verstehe ich Arbeitssubjekte als dominante Subjektivierungsformen der postindustriellen Arbeitsgesellschaft, welche in einem endlosen Prozess der Bedeutungszuschreibung hervorgebracht werden. Die Dominanz einer Subjektkultur äußert sich im performativen Kreislauf aus körperlichen Verhalten und kulturellen Codes und nicht als vermeintlich innerer Kern eines Subjekts, vgl. Reckwitz, 2021.

36 Der Begriff des Feldes bezieht sich auf den von Andreas Reckwitz auf der Grundlage der Arbeiten Pierre Bourdieus entwickelten Begriffs des sozialen Feldes, vgl. Reckwitz, 2006, S. 51–55.

37 Ebd., S. 592.

38 Reckwitz, 2018, S. 12.

39 »Arbeit«. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Digitalisierte Fassung. <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1>, letzter Zugriff 14.04.2025.

40 Schlick u. a., 2010, S. 2.

41 Ebd.

42 Vgl. von Redecker, 2020, S. 77.

43 Vgl. Matzke, 2012, S. 47.

44 Als »Gen Z« sind die Geburtenjahrgänge ab 1995 gemeint. Diese Generation wird als auf dem Arbeitsmarkt sehr selbstbewusst auftretend beschrieben: Ihrer Meinung nach müssten sich nicht die Arbeitnehmer\*innen an die Anforderungen der Arbeitswelt anpassen, sondern umgekehrt die Arbeitgeber\*innen an die Vorstellungen und Bedürfnisse der neuen Generation und zwar in Hinblick auf Remote-Arbeit, Gleitzeit, Altersvorsorge, Sicherung des Gesundheitssystems und politische Ziele wie der Bekämpfung des Klimawandels, vgl. Plich, 2022. <https://www.business-punk.com/2022/10/yaec%CC%88l-meier-und-jo-dietrich-ist-die-gen-z-eine-provokation-fuer-den-arbeitsmarkt/>, letzter Zugriff 14.04.2025.

45 Mit dem Begriff »Boomer« werden die geburtenstarken Jahrgänge der 1950er- bis Ende der 1960er-Jahre abwertend als eine Generation mit veralteten Ansichten adressiert, vgl. Assmann, 2022. <https://www.netzwelt.de/abkuerzung/177324-bedeutet-boomer-erklarung-verwendung.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.

46 Vgl. Mütze, 2022. <https://www.rnd.de/wirtschaft/generation-z-verwoehnt-faul-empfindlich-was-ist-an-den-vorurteilen-dran-MMGB6GEUZZFHXOLR64D-IHBN4Q4.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.

47 Vgl. Gray/Suri, 2019.

48 Vgl. Jakob, 2023. <https://www.ndr.de/kultur/kulturdebatte/Quiet-Quitting-Was-bedeutet-das-eigentlich,quietquitting100.html>, letzter Zugriff 25.03.2025 und Ward, 2022. [https://www.focus.de/finanzen/quiet-firing-ein-neuer-perfider-kuendigungstrend-versetzt-us-amerikaner-in-angst\\_id\\_163384868.html](https://www.focus.de/finanzen/quiet-firing-ein-neuer-perfider-kuendigungstrend-versetzt-us-amerikaner-in-angst_id_163384868.html), letzter Zugriff 14.04.2025.

49 In seiner Abhandlung *Das hybride Subjekt* ([2006] 2020) zeichnet Reckwitz die Dominanz dreier Subjektkulturen der Arbeit vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart nach. Er identifiziert diese drei Subjektkulturen: das bürgerliche Subjekt des 18. Jahrhunderts, das extrovertierte Angestelltensubjekt der 1920er- bis 1970er-Jahre und das konsumtorische Kreativsubjekt der Gegenwart, wobei die abgelöste Subjektkultur immer wieder in ihrem Anspruch auf ihre Naturalisierung hinterfragt werden müsse, um Prozesse der Kulturalisierung zu entlarven, vgl. Reckwitz, 2020.

- 50 Vgl. Merkel, 2023, S. 10.
- 51 Vgl. Eder, 2022, S. 36.
- 52 Merkel, 2023, S. 10.
- 53 In seiner Monografie *Die feinen Unterschiede* (1987) weist Pierre Bourdieu auf die Wechselwirkung von Klassifizierenden, Klassifizierung und dem Klassifizieren am Beispiel von Geschmack und Geschmacksurteil hin: »Geschmack klassifiziert – nicht zuletzt den, der die Klassifikation vornimmt. Die sozialen Subjekte, Klassifizierende, die sich durch ihre Klassifizierungen selbst klassifizieren, unterscheiden sich voneinander durch die Unterschiede, die sie zwischen schön und häßlich, fein und vulgär machen und in denen sich ihre Position in objektiven Klassifikationen ausdrückt und verrät.« In Analogie zu dieser Denkfigur bezeugt das Arbeiten und das Selbstverständnis des Arbeitssubjekts die Wechselwirkung zwischen Klassifizierenden, Klassifizierung und dem Klassifizieren, vgl. Bourdieu, 1987, S. 25.
- 54 Vgl. »Arbeit«. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Digitalisierte Fassung. <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 55 Vgl. Reckwitz, 2020, S. 290.
- 56 Vgl. ebd., S. 256.
- 57 Die Arbeit an und mit Maschinen führte seit der Erfindung der Dampfmaschine (1712) und des voll mechanisierten Webstuhls (1785) zur Abwertung der Handwerksarbeit und zu gravierenden Veränderungen für die Heim- und Manufakturarbeit.
- 58 Vgl. Afländer/Wagner, 2017, S. 21.
- 59 Vgl. Smith, 1776.
- 60 Vgl. Afländer/Wagner, 2017, S. 151.
- 61 Vgl. Füllsack, 2017, S. 60.
- 62 Die Prozesse der Kultivierung der Figur des Angestellten beschreibt der Soziologe Siegfried Kracauer, vgl. Kracauer, 1971.
- 63 Vgl. Fourastié, 1954; Bell, 1975.
- 64 Vgl. Geisen, 2011, S. 20–21.
- 65 Reckwitz, 2020, S. 409.
- 66 Reckwitz, 2006, S. 428.
- 67 Vgl. ebd.
- 68 Vgl. Moldaschl/Voß, 2002, S. 26.
- 69 Prinz, 2012, S. 252.
- 70 Reckwitz, 2020, S. 411.
- 71 Boltanski/Chiapello, 2003, S. 377f.
- 72 Ebd., S. 31f.
- 73 Geisen, 2011, S. 18.
- 74 Vgl. ebd., S. 19.
- 75 Während Reckwitz und Bröckling mit ihren Theorien zum »konsumtorischen Kreativsubjekt« und zum »unternehmerischen Selbst« versuchen, die Ablösung/Überwindung der sozialen Figur der Arbeiter\*innen sichtbar zu machen, konzentrieren sich die Soziologen Voß und Pongratz in ihren Arbeiten zum »Arbeitskraftunternehmer« auf die Definition einer neuen »Soziologie der Lebensführung«. Ihre empirischen Studien verweisen auf eine Koexistenz beider Arbeitskrafttypen seit Anfang der 2000er-Jahre: »Die Entgrenzung der Normalarbeitsstandards des verberuflichten Arbeitnehmers wirkt damit bezüglich der Arbeitskrafttypen in zwei entgegengesetzte Richtungen: zum einen als dialektische Weiterentwicklung zum Typus des Arbeitskraftunternehmers und zum anderen als strategischer Rückgriff auf Elemente des für »einfache« Tätigkeiten besonders kostengünstigen Nutzungsmodells proletarisierter Arbeitskraft«, Pongratz/Voß, 2003, S. 242. Ihre Definition des »Arbeitskraftunternehmers« geht von einer Entgrenzung der Erwerbstätigkeit aus. Sie untersuchen deshalb das Spektrum der individuellen Reaktion von Arbeitnehmer\*innen auf die Anforderungen dieser Entgrenzung und konstatieren eine verstärkte Selbstkontrolle, erweiterte Selbst-Ökonomisierung sowie Selbst-Rationalisierung bei ihren Interviewpartner\*innen. Vgl. Pongratz/Voß, 2003.
- 76 Reckwitz, 2006, S. 592.
- 77 Hierzu haben kritische Stimmen wie Sennett gearbeitet. Sennett beschreibt die Folgen eines »flexiblen Kapitalismus« auf Arbeitnehmer\*innen als Erniedrigung

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

- und Verunsicherung sowie als Gefahr aufgrund eines fehlenden solidarischen Zusammenhalts. Vgl. Sennett, [1998] 2008, S. 10 u. S. 133–203.
- 78 Vgl. Bröckling, 2007, S. 156f.
- 79 Vgl. Reckwitz, 2006, S. 489.
- 80 Reckwitz vermeidet eine definatorische Unterscheidung zwischen Postmoderne und Spätmoderne. Vgl. hierzu Prinsloo, 2017, S. 42.
- 81 Vgl. Ortland, 2010, S. 675.
- 82 Kant zitiert nach Lange-Eichbaum/Kurth, 1986, S. 33.
- 83 Hebbel zitiert nach Lange-Eichbaum/Kurth, 1986, S. 33.
- 84 Lange-Eichbaum/Kurth, 1986, S. 26f.
- 85 Luhmann, 1988, S. 16.
- 86 Die Problematik, dass eine Verallgemeinerung des Kreativitätsbegriffs weiterhin ein westliches und privilegiertes Individuum fokussiert, reflektiert er jedoch nicht. Für diesen (humandifferenzierenden) Diskurs fehlt ihm die Sensibilisierung. Die Bezeichnung einer Person als Genie wird in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg infrage gestellt, vgl. Ortland, 2010, S. 703.
- 87 Reckwitz, 2014, S. 13.
- 88 Vgl. hierzu Miegel, 1997, S. 44f.
- 89 Reckwitz, 2014, S. 10.
- 90 Vgl. ebd.
- 91 Z. B. *Die Erfindung der Kreativität* (2012) und *Kreativität des Handelns* (2012).
- 92 Florida, 2002, S., 69.
- 93 Ebd., S. 38f.
- 94 Vgl. ebd.
- 95 Bröckling, 2007, S. 152.
- 96 Ebd.
- 97 Aßländer/Wagner, 2017, S. 416.
- 98 Minssen, 2019, S. 123.
- 99 Ebd., S. 121.
- 100 Vgl. Bröckling, 2007, S. 159f.
- 101 Ebd.
- 102 Vgl. ebd., S. 53.
- 103 Ebd.
- 104 Ebd., S. 153.
- 105 Ebd.
- 106 Vgl. Buhbe, 1985, S. 752.
- 107 Vgl. Reckwitz, 2006, S. 442.
- 108 Ebd., S. 592.
- 109 Bröckling, 2007, S. 9.
- 110 Pongratz/Voß, 2003.
- 111 Vgl. Freitag, 2018, S. 1.
- 112 Vgl. Dizdar u. a., 2021, S. 9f.
- 113 Ebd., S. 8.
- 114 Ebd., S. 10.
- 115 Von Redecker, 2020, S. 31.
- 116 Vgl. Aßländer/Wagner 2017, S. 14f.
- 117 Arendt, 1960, S. 314.
- 118 Ebd.
- 119 Ebd., S. 11.
- 120 Ebd., S. 14f. u. S. 19.
- 121 Hier ist selbstverständlich die Kategorisierung von Sklav\*innen als nicht-menschliche Tiere als problematisch anzusehen. Vgl. hierzu ebd., S. 77–79.
- 122 Ebd., S. 57.
- 123 Ebd., S. 45.
- 124 Ebd., S. 69.
- 125 Ebd., S. 80.
- 126 Ebd., S. 30–31.
- 127 Ebd., S. 97.
- 128 Ebd., S. 243.
- 129 Arendt hält fest: »Dabei ist aber das Handeln an die Grundbedingung der Natalität enger gebunden als Arbeiten und Herstellen. Der Neubeginn, der mit jeder

- Geburt in die Welt kommt, kann sich in der Welt nur darum zur Geltung bringen, weil dem Neankömmling die Fähigkeit zukommt, selbst einen neuen Anfang zu machen, d. h. zu handeln. [...] Und da Handeln ferner die politische Tätigkeit par excellence ist, könnte es wohl sein, daß Natalität für politisches Denken ein so entscheidendes Kategorien-bildendes Faktum darstellt [...]« Ebd., S. 15f.
- 130 Ebd., S. 115.
- 131 Ebd., S. 127.
- 132 Vgl. ebd., S. 95. Marx' Überlegungen hatten das Ziel, die menschliche Existenz nicht als Animal rationale, sondern als Animal laborans zu definieren.
- 133 Vgl. Voß u. a., 2010, S. 39.
- 134 Ebd.
- 135 Engels/Marx, 1848.
- 136 Federici, 2018. <https://marx200.org/blog/ueber-marx-hinaus-feminismus-marxismus-und-die-frage-der-reproduktion>, letzter Zugriff 14.04.2025. Der Text ist eine bearbeitete Version des Vortrags »Geschlechterverhältnisse und Reproduktion in Marx Kapital« vom 12. Juni 2017 in Berlin. Der Vortrag ist eine Zusammenfassung der Arbeit der Philosophin Silvia Federici an den (feministischen) Grenzen des Marx'schen Denkens und eine Aktualisierung auf die Rolle der Reproduktionsarbeit im akkumulierenden Kapitalismus.
- 137 Marx/Engels, [1894] 2017, S. 43.
- 138 Federici, 2018.
- 139 Ebd.
- 140 Federici, 2012, S. 22.
- 141 Federici, 2018.
- 142 Foucault spricht von Disziplinarprozeduren, die von der Machtmaschinerie eingeführt worden seien, um den menschlichen Körper zu durchdringen, zu zergliedern und wieder neu zusammensetzen. Vgl. Foucault, 1975, S. 176.
- 143 Ebd., S. 174.
- 144 Han, 2015, S. 19.
- 145 Vgl. Evers, 2011, S. 42.
- 146 Haunschild, 2002, S. 95.
- 147 Ebd., S. 101.
- 148 Ebd., S. 110.
- 149 Brauneck zitiert nach Fülle, 2016, S. 29.
- 150 Merkel, 2023, S. 10.
- 151 Vgl. Gerber, 2017, S. 11f.
- 152 Vgl. Wiesand/Fohrbeck, [1975] 2019. [https://www.researchgate.net/profile/Andreas-Wiesand/publication/337256621\\_Kurzfassung\\_der\\_Ergebnisse\\_des\\_Kuenstler-Report\\_1975\\_Summary\\_of\\_the\\_results\\_of\\_the\\_Artists%27\\_Survey/links/5dcd5efca6fdcc7e137f09e2/Kurzfassung-der-Ergebnisse-des-Kuenstler-Report-1975-Summary-of-the-results-of-the-Artists-Survey.pdf?origin=publication\\_detail](https://www.researchgate.net/profile/Andreas-Wiesand/publication/337256621_Kurzfassung_der_Ergebnisse_des_Kuenstler-Report_1975_Summary_of_the_results_of_the_Artists%27_Survey/links/5dcd5efca6fdcc7e137f09e2/Kurzfassung-der-Ergebnisse-des-Kuenstler-Report-1975-Summary-of-the-results-of-the-Artists-Survey.pdf?origin=publication_detail), letzter Zugriff 14.04.2025.
- 153 Vgl. Eikhof/Haunschild, 2004, S. 93.
- 154 Vgl. ebd.
- 155 Kunst, 2014, S. 10.
- 156 Vgl. Nitsche, 2022; van Eikels, 2013.
- 157 Vgl. hierzu die Vorwürfe von Fülle an die Theaterwissenschaft: Fülle, 2016, S. 21–23.
- 158 Vgl. Schmidt, 2017.
- 159 Vgl. Mandel/Zimmer, 2021.
- 160 Voß, 2010, S.24.
- 161 Vgl. Weiler/Roselt, 2017, S. 81–102.
- 162 Vgl. ebd.
- 163 Der Ausdruck geht auf die Filmemacherin und Philosophin Trĩnh Thĩ Minh Hà zurück. In einem Interview aus dem Jahr 1992 definiert sie das »talking nearby instead of talking about« als Technik zur Sichtbarmachung der Unsichtbaren. Statt einer Objektivierung strebt sie mit dieser Methode eine Form der selbstreflexiven Repräsentation der dargestellten Subjekte an. Ihr Anspruch birgt erhebliche Herausforderungen: »To say therefore that one prefers not to speak about but rather to speak nearby, is a great challenge. Because actually, this is not just a technique or a statement to be made verbally. It is an attitude in life, a way of positioning oneself in relation to the world«. Trĩnh Thĩ Minh Hà, 1992, S. 87.

## 1. Einleitung: Zur Expansion des Arbeitens

- 164 Der Begriff des Hintergrundwissens definiert Reckwitz in seiner Monografie *Unscharfe Grenzen* (2008) als »Komplementärkonzept zu dem der Interpretation«. Mit ihnen definiert er die Motivation für bestimmte Handlungen. Die Historisierung meiner Feldbeobachtungen in Kapitel 2 sollen diese Zusammenhänge mithilfe dieses Ausdrucks in den Blick nehmen. Vgl. Reckwitz, 2008, S. 72.
- 165 Zwar lässt sich das Forschungsdesign nicht als autoethnografisch definieren. Einen Anstoß zur kritischen Reflexion des Nähe- und Distanzverhältnisses zwischen Beobachterin und den Beobachteten liefert die Monografie *Autopornografie. Eine Autoethnografie mediatisierter Körper* (2019) des Soziologen Tobias Boll dennoch. In seiner Arbeit definiert er am Beispiel der Bildpraktiken schwuler Männer in der Camming-Community eine autoethnografische Forschungspraxis und sensibilisiert die Forschung für die eigene Situiertheit und Bedeutung im Feld. Boll, 2019, S. 29–66.
- 166 In seiner Monografie *Partizipation der Blicke* (2012) reflektiert der Theaterwissenschaftler Adam Czirak das gegenseitige Wahrnehmen zwischen den Beobachter\*innen und den Beobachteten als »aktiven und unvorhersehbaren Partizipationsakt«, welchen er als eine »Form von Sozialpraxis« definiert. Czirak, 2012, S. 11 u. S. 13.
- 167 Vgl. Koutouan, 2022, sowie Malzacher, 2020, S. 21. Malzacher beschreibt Reckes »Schwarzkopie« der Inszenierung *Mittelreich* (2013) von Regisseurin Anne-Sophie Mahler an den Münchener Kammerspielen im Jahr 2017, innerhalb dessen Recke *lediglich* die weißen Rollen von Schwarzen Schauspieler\*innen spielen lässt, als seltenes Beispiel für institutionelle critique im Theater. Malzacher argumentiert: »*Mittelreich* ist zudem eines der überraschend wenigen Beispiele für *Institutional Critique* im Theater [...]. Denn nicht nur die Tatsache, dass die Besetzung komplett auf Gäste angewiesen war, weil das Ensemble über keine schwarzen Mitglieder verfügt, hinterfragt die Agenda des eigenen Hauses. *Mittelreich* ist vor allem auch eine deutliche Kritik an einem Repertoire, das, wie Recke sagt, fast immer ein weißes Publikum imaginiert – und dieses Publikum zugleich für universal hält. Es gibt nicht viele Häuser, die das öffentliche Untersuchen des eigenen Tuns zum Teil ihres Spielplans machen«. Malzacher, 2020, S. 21.
- 168 Vgl. Malzacher, 2020, S. 21f.
- 169 Vgl. Bonfert, 2021, S. 82.
- 170 Vgl. ebd., S. 244.
- 171 Vgl. ebd., S. 39.
- 172 Vgl. Tinius, 2023, S. 10.
- 173 Tinius, 2023, S. 26. Auch Boll hebt in seinem Aufsatz »Meet ›Me‹ in the Field(-Notes)« (2023) kritisch hervor: »The clear distinction between ›the field‹ and ›the researcher‹ is an idealization: The researcher is never only ›the researcher‹, but simultaneously participant of other practices and member of other social worlds and groups. The ethnographic self is one of those fragments«. Boll, 2023, S. 1.
- 174 Tinius, 2023, S. 11.
- 175 Vgl. Fülle, 2016; Schmidt, 2017; 2018; 2019; 2020; Schneider, 2013.
- 176 Vgl. Mandel/Zimmer, 2020.
- 177 Bereits in den 1960er-Jahren bahnte sich ein Annäherungsprozess zwischen Theater(wissenschaft) und Ethnologie an. Theatermacher\*innen, Ethnolog\*innen und Soziolog\*innen wie Richard Schechner, Milton Singer, Victor Turner und Erving Goffman nutzten Theaterbegriffe und deren Disposition zur Beschreibung von kulturellen Ereignissen als Cultural Performances. Dieser Austausch wurde durch einen Annäherungsprozess motiviert: Die Ethnologie erweiterte das Forschungsinteresse auf die performativen Aspekte kultureller Ereignisse und verstand sich selbst zunehmend als eigenständige Akteur\*innen im Forschungsfeld. Federführend für diese Entwicklungen ist die Publikation *The Interpretation of Cultures* (1973) des Ethnologen Clifford Geertz. Die Theaterpraktiker\*innen der 1960er-Jahre interessierten sich zunehmend für die Grenzüberschreitung zwischen Ästhetik und Alltag, vgl. hierzu Schechners Monografie *Performance Theory* (1988).
- 178 Vgl. zu diesem Forschungsdesign den Aufsatz »Staging Differences« (2021) der Theaterwissenschaftler\*innen Stefanie Husel und Friedemann Kreuder. In der Auseinandersetzung mit den Wirkungsversprechen postdramatischer Theaterformen »plädieren wir dafür, die aufgeworfenen Fragen zukünftig im Rahmen

- differenzierter, ethnographisch inspirierter Studien zu untersuchen, in denen nicht nur Aufführungen situativ untersucht, sondern auch Spielplanplatzierung bzw. Fördergeldbeschaffung, Casting/Dramaturgie/Produktion, Proben, Aufführungen und mediale sowie Publikumsresonanz wechselseitig in den Fokus der Aufmerksamkeit treten«. Husel/Kreuder, 2021, S. 185.
- 179 Reckwitz, 2008, S. 72.
- 180 Foucault distanziert sich mit dieser wissenschaftlichen Herangehensweise von einem Methodenzwang. Für die theaterwissenschaftliche Methodendebatte sind diese Such- und Tastbewegungen produktiv, da sie einen phänomenologischen Ausgangspunkt haben. Vgl. Foucault zitiert nach Stenzel, 2020, S. 31.
- 181 Tinius, 2023, S. 26.
- 182 Trinh Thj Minh Hà, 1992, S. 87.
- 183 Vgl. Hoesch/Wihstutz, 2020, S. 8.
- 184 Balme/Szymanski-Düll, 2020, S. 12.
- 185 Weiler/Roselt, 2017, S. 30.
- 186 Ebd., S. 31.
- 187 Wihstutz, 2018, S. 25.
- 188 Weiler/Roselt, 2017, S. 81–92.
- 189 Die Theaterwissenschaftlerin Annika Wehrle definiert in ihrer Monografie *Passagenräume* (2015) Passagen als »mikrostrukturelle Verdichtungsräume makrostruktureller gesellschaftlicher Wandlungsprozesse des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts.« Der Begriff »Verdichtungsräume« ist ihr Vorschlag, um übergeordnete Zusammenhänge im verdichteten, lokalen Raum zu orten und auszuweiten. Er wird in dieser Arbeit losgelöst von Wehrles Gegenstand als Sinnbild eingesetzt. Vgl. Wehrle, 2015, S. 16.
- 190 Kreuder, 2023, S. 215.
- 191 Breidenstein u. a., 2020, S. 7.
- 192 Ebd., S. 8.
- 193 Vgl. ebd., S. 34.
- 194 Vgl. ebd., S. 36f.
- 195 Vgl. ebd., S. 9.
- 196 Ebd., S. 13.
- 197 Kreuser, 2023, S. 37.
- 198 Ebd., S. 39.
- 199 Tinius, 2023, S. 26.
- 200 Trinh Thj Minh Hà, 1992, S. 87.
- 201 Schatzki, 2003, S. 89.
- 202 Husel, 2014, S. 23.
- 203 Ebd.
- 204 Vgl. ebd., S. 23f.
- 205 In *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) definiert Butler die (individuelle) Geschlechtsidentität als einen performativen (Körper-)Akt. Vgl. Butler, 1991.
- 206 Reckwitz, 2003, S. 289.
- 207 Ebd.
- 208 Hirschauer, 2016, S. 46.
- 209 Vgl. Husel, 2014, S. 24.
- 210 Reckwitz, 2008, S. 72.
- 211 Ebd..
- 212 Reckwitz, 2001, S. 182.



## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Gestützt auf meine empirische Herangehensweise habe ich beobachten können, dass in der Freien Szene gegenwärtig eine Arbeitsweise dominiert, die auf koproduzierenden, netzwerkartigen und flexiblen Austauschprozessen basiert und primär weniger durch kollektive Verfahren bestimmt ist. Diese Beobachtung stützt meine These zur dominanten Arbeitskultur des losen Allianzsubjekts und soll im Folgenden als »Hintergrundwissen« der Akteur\*innen im Feld anhand von drei Schlüsselszenen meiner teilnehmenden Beobachtung kontextualisiert werden.

Theaterarbeit wird in diesem Kapitel als koproduzierendes Verhältnis von Theaterpraktik, Theaterwissenschaft und Kulturpolitik definiert und als Ausdruck eines institutionellen Wandels des deutschen Gegenwartstheaters der Freien Szene reflektiert. Ich möchte mich mit denjenigen Praktiken auseinandersetzen, die Theaterarbeit als Konglomerat aus habitualisiertem Körperwissen, Organisationsstrukturen und Wissenskulturen hervorbringen.

In diesem Zusammenhang werde ich nicht die Wechselverhältnisse zwischen künstlerischem Arbeiten und den gesellschaftlichen, soziologischen Arbeitsdiskursen thematisieren, sondern jene Praktiken derjenigen Akteur\*innen aus Praxis, Theorie und Politik in den Blick nehmen, die Theaterarbeit direkt und indirekt bedingen und hervorbringen. Ich definiere Theaterarbeit daher ausdrücklich als ein koproduzierendes Verhältnis, welches sich durch die Arbeitspraktiken der Be/Wertung (Theaterarbeit aus theaterwissenschaftlicher Perspektive, Kapitel 2.1), des Auf/Teilens (Theaterarbeit aus theaterpraktischer Perspektive, Kapitel 2.2) und des An/Erkennens (Theaterarbeit aus kulturpolitischer Perspektive, Kapitel 2.3) charakterisiert. Durch diese Herangehensweise erhoffe ich mir, die Komplexität meines Gegenstands zu veranschaulichen und meinen Untersuchungsgegenstand nicht auf einen Teilaspekt (z. B. die Aufführung) zu reduzieren.

Vor diesem Hintergrund ist es zunächst wichtig darauf hinzuweisen, dass die dominante Praktik des Koproduzierens eigentlich den Gegensatz dessen darstellt, was das zentrale (idealisierte) Postulat der Gründungsgeneration der Freien Szene antizipierte. Durch die Etablierung eines gemeinsamen und enthierarchisierten Arbeitsprozesses sollte ein gesellschaftspolitisch motivierter Gegenpol zur

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Arbeitsteilung der entfremdeten Gesellschaft gesetzt werden.<sup>1</sup> In der gegenwärtigen Freien Szene hat sich diese kritische Position zugunsten einer koproduzierenden Arbeitsweise deutlich abgeschwächt, was auch Ausdruck eines veränderten politischen Anspruchs und eines Bedürfnisses nach resilienten Arbeitsweisen ist. Die Bestrebungen nach einer Professionalisierung des Gegenwartstheaters der Freien Szene in Deutschland, die in dieser Arbeit im Zentrum stehen, führen zu einer Reinterpretation dieses zunächst kritisierten Konzepts der Arbeitsteilung: Während Kollektive wie She She Pop eine Entspezialisierung als den zentralen Faktor ihrer kollektiven Arbeit erkennen lassen, vertrauen Gruppen wie Swoosh Lieu auf eine Zusammenarbeit in der Arbeitsteilung (vgl. Kapitel 2). Insofern wird die Anerkennung von Vielstimmigkeit gegenüber der Idee einer geteilten, kollektiven Vorstellung von Identität immer geläufiger: »[...] nicht mehr das (identitäre) *Wir* stelle das zentrale konstitutive Moment der Gruppe dar, sondern das *Wie* des Miteinanders«<sup>2</sup>.

Neben der Neubestimmung des Begriffs der Arbeitsteilung ist Theaterarbeit in der Freien Szene durch ein wachsendes Interesse und eine Sichtbarmachung der Produktionsbedingungen geprägt. Diese Fokusverschiebungen finden ihren Niederschlag ebenfalls in der Geschichte des PiFT-Festivals und dessen Festivalkonzept für die 11. Ausgabe.

Ausgangspunkt meiner theoretischen Überlegungen ist meine teilnehmende Beobachtung beim 11. PiFT-Festival zum Thema »Macht« in Frankfurt am Main im Jahr 2022. Im Rahmen der Festivalvorbereitung hatte ich Zugang zu den Sitzungen der Festivaljury (vor Ort und digital), welche das Programm der Gastspiele entwickelte. Gleichzeitig besuchte ich mehrere Treffen der Festivalmacher\*innen mit der lokalen Freien Szene, die das Rahmenprogramm mitverantworten sollte.

Angesichts seiner historischen Kontinuität und dem Anspruch, die internationale Freie Szene zu repräsentieren und eine intensive Kooperation mit lokalen Theaterpraktiker\*innen und Institutionen zu gewährleisten – verbunden mit dem Anspruch, nachhaltige Arbeitsbeziehungen zu etablieren –, ist das Festival ein »Verdichtungsraum« für wegweisende Trends innerhalb der deutschsprachigen Freien Szene: Zu Gründungszeiten des Festivals (1988) definieren die Initiator\*innen das Theater als das geeignete Medium, um primär Inhalte der politischen Bildung zu vermitteln. Sie betrachteten die Präsentation und Unterstützung der Freien Szene als ein kulturpolitisches Desiderat. Die Gründungsgedanken des PiFT-Festivals wurden

in den 34 Jahren seines Bestehens kontinuierlich weiterentwickelt: Seit 2005 steht jedes Festival unter einem inhaltlichen Motto. Neben dem Sprechtheater wurden erstmals auch grenzüberschreitende Formen, insbesondere Interventionen, gezeigt.<sup>3</sup> Ein Kinder- und Jugendprogramm ist seit 2008 fester Bestandteil. Der Austragungsort des Festivals wird seit 2011 per öffentlicher Ausschreibung vergeben.<sup>4</sup> Ein Rahmenprogramm sowie Gastspiele sind relevante Bestandteile des Festivalkonzepts. Bewahrt hat sich das Festival seinen übergeordneten (kulturpolitischen) Anspruch, ein Experimentierfeld für die Freie Szene zu bieten, um die Synergieeffekte von politischer und kultureller Bildung fruchtbar zu machen. Was die Freie Szene sei und wodurch sich ein professionelles Freies Theater kennzeichnen ließe, darüber wird bereits im Programmheft der ersten Ausgabe des PiFT-Festivals spekuliert:

Die noch tastende Suche nach einem eigenen, der politischen Bildung und dem professionellen Freien Theater gleichermaßen verpflichtetem Profil spiegelte sich auch in der Unschärfe dessen, was unter Freiem Theater denn zu verstehen sei. So trafen im Wettbewerb Freie Theater im eigentlichen Sinn aufeinander mit Privattheatern, soziokulturellen Einrichtungen, Stadttheatern und Amateurensembles.<sup>5</sup>

In den in den BpB-Dokumentationen protokollierten Debatten zu den Festivalschwerpunkten von 1988 bis 2022 zeichnen sich deutlich unterschiedliche Entwicklungstendenzen der Freien Szene ab: Das Festivalprogramm 1999 fungierte als (Job-)Börse für die deutschen Stadt- und Staatstheater, die es versäumt hatten, ihren Nachwuchs zu fördern. Die nötigen »Auffrischungen« für ihre Ensembles könnten in der Freien Szene gesucht und gefunden werden, so der Gedankengang.<sup>6</sup> Das Festival habe sich seit seinem Bestehen »zu einer bedeutenden Plattform« entwickelt. »[Z]um Festival eingeladen zu werden galt mittlerweile als Auszeichnung, war außerordentlich werbewirksam und damit von ökonomischem Vorteil, so dass politisch orientierte Inszenierungen sich gerade auch in Hinblick auf eine potenzielle Festivalteilnahme wieder lohnten.«<sup>7</sup> Neben der Profilierung des Festivals – als für die Qualität(en) der Freien Szene Maßstäbe setzend – dokumentieren die Festivalprogrammschriften die zunehmende Kooperationsbereitschaft zwischen der Freien Szene und den Stadt- und Staatstheatern. Bereits im Jahr 2000 waren daher überwiegend Projekte eingeladen, die als Koproduktionen entstanden sind:

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Ein Spezifikum dieses Festivals war die Häufigkeit von Projekten, die in vernetzter Kooperation und im Austausch unter den koproduzierenden Partnern realisiert wurden, wobei auch Stadt- und Staatstheater bisweilen mit von der Partie waren. Die Vergabe von Auftragsarbeiten an Autoren wie Danckwart oder Heckmanns und die theatrale Realisierung ihrer Texte wurde nur durch die Koproduktion von Theaterhaus Jena, TIF Dresden, Berliner Sophiensæle und Thalia Theater Hamburg möglich.<sup>8</sup>

Das Festival ist nicht nur im Sinne dieser sich allmählich auflösenden Dichotomie von Freier Szene und Stadt- und Staatstheater ein Spiegelbild von wichtigen Theaterrends in Deutschland: Festival Nummer 6 fokussierte im Geist des Postdramatischen Theaters die Konfrontation mit den »eingeschliffenen Erfahrungen und Wahrnehmungsmustern«,<sup>9</sup> die die Theaterarbeit durch eine andere Realitätssicht oder eine andere Sinnlichkeit aufzubrechen versuchten. Die Festivalmacher\*innen wandten sich langfristig vom Sprechtheater und dem etablierten Kanon ab und den »aktuellen Entwicklungen im Freien Theater« zu.<sup>10</sup> Dementsprechend wurden Theaterarbeiten in das Programm aufgenommen, die transdisziplinär arbeiteten und die Trennung von Theater und Aktivismus zu überwinden suchten.<sup>11</sup> Die Festivalmacher\*innen argumentierten die Erweiterung ihres Theaterbegriffs mit der Notwendigkeit, die Schiller'sche Moralanstalt Theater durch die Sehnsucht nach utopischen Theaterkonzepten zu überwinden, die die Aufhebung einer konstruierten Trennung zwischen Leben und Kunst anstreben.<sup>12</sup>

Die PiFT-Ausgabe des Jahres 2022 aktualisiert ihren Kriterienkatalog dementsprechend zeitgenössisch: Neben Transdisziplinarität und Diversität sind institutionskritische und selbstreflexive Ansätze gefragt. Das Thema »Macht« wird als eine zeitgenössische Suchbewegung und als ein Beitrag zu den Diversitätsbestrebungen der Freien Szene gegenüber ihrer Homogenisierung und Akademisierung verstanden. Das Festival soll den Anspruch einlösen, Seismograf von dominanten Entwicklungen und Diskursen der Freien Szenen zu sein und zu bleiben. Die Programmatik des PiFT-Festivals verknüpft seit Bestehen des Festivals die Erwartungshaltungen und die institutionellen Strukturen des Bildungssektors, der Theaterlandschaft und der Politik. Diese Gemengelage an Interessen definiert die Arbeitssubjekte und die Arbeitspraktiken der Freien Szene – insbesondere deren Bereitschaft zur Mehrarbeit und koproduzierendem Arbeiten –

und damit das Festival als Repräsentation, als Plattform und gleichzeitig als Organisationsmodell.

Ich stand circa anderthalb Jahre in Kontakt mit den Festivalmacher\*innen (Juni 2021 bis Oktober 2022). In diesem Zeitraum war ich an Arbeitstreffen der Festivalmacher\*innen, der Festivaljury, der lokalen Organisation ID\_Frankfurt e. V.<sup>13</sup> sowie an öffentlichen Veranstaltungen wie der Pressekonferenz und am eigentlichen Festival beteiligt. Ich verfolgte die Koproduktion der Festivalformate und -inhalte *in the making*. Allerdings war mein Einblick insofern eingeschränkt, als die überregional verstreuten Festivalmacher\*innen und Jurymitglieder sich überwiegend digital trafen und immer wieder Arbeitstreffen kurzfristig für mich sperrten. Auch auf Nachfrage wurden mir Dokumente wie Protokolle, Verträge und Arbeitslisten nicht ausgehändigt. E-Mails wurden teilweise mit einer Verzögerung von drei bis sechs Monaten und nach Abschluss meiner Promotion beantwortet. Diese Schwierigkeiten deute ich teils als Überlastung der Mitarbeiter\*innen, teils sind sie Ausdruck von Skepsis gegenüber meiner Handhabung des Materials. Sie sind aber auch Hinweis darauf, dass die Entscheidungsfindung der Festivalmacher\*innen und der Jury auf einem Vertrauensverhältnis beruht, das durch eine wissenschaftliche Publikation nicht offengelegt werden soll(te).

Trotzdem erhielt ich Einblicke in die Art und Weise, wie über die Bewerbungen, die Auswahl der Produktionen sowie den Anspruch auf die Einzigartigkeit des Festivalprogramms bei den Treffen unter den Beteiligten und auf öffentlichen Veranstaltungen verhandelt wurde. Meine Beobachtungen skizzieren auch diejenigen (Arbeits-)Praktiken, die dazu beitragen, die Festivalmacher\*innen und die Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte der Freien Szene hervorzubringen und zu manifestieren.

Die Beteiligten kommunizierten via E-Mail und über eine Google-Docs-Datei, innerhalb dessen sie durch ein Farbsystem den Entwicklungsstand (Registriert, Gesichtet, Diskutiert) der Bewerbung dokumentierten. Es wurden laufend neue oder bereinigte Listen erstellt. Die Schwierigkeit, den Überblick zu behalten, wurde immer wieder deutlich, wenn die Beteiligten feststellten, eine falsche oder alte Liste aufgerufen zu haben. Wiederholt wurden die gemeinsame Arbeitsweise, die Hilfsmittel und die Abläufe thematisiert und darüber abgestimmt. Diese Art der Absprachen dominierte einen Großteil der Besprechungen.

Primäres Ziel war es, ein einzigartiges Festival mit einem deutlichen Überangebot zum Thema »Macht« zu organisieren – der eigenen

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

(Über-)Belastung zum Trotz. »Schlafen können Sie nach dem Festival«, so lautete das Credo auf der Pressekonferenz, auf dem die Festivalmacher\*innen die aktuelle Ausgabe des Festivals bewarben.

Auf den ersten Blick bestätigen die Festivalmacher\*innen in ihrer Arbeitsweise die bereits thematisierten soziologischen Zeitdiagnosen: Die Beteiligten schienen die postindustriellen Arbeitsweisen kreativ und grenzüberschreitend verinnerlicht zu haben, insbesondere in Bezug auf ihre Motivation, den unbedingten Willen zur (Über-)Produktion und ihrem Wunsch nach Innovation und Einzigartigkeit.

Im Laufe meiner Hospitation zeichnete sich dann ein sehr viel differenzierteres Bild der koproduzierenden Arbeitsweisen der Freien Szene ab, welches mich zu meinen Thesen von einer dominanten Arbeitskultur des losen Allianzsubjekts motiviert hat. Hierfür werde ich drei »Schlüsselszenen« meiner teilnehmenden Beobachtung zum Ausgangspunkt meiner Tiefenbohrungen detaillierter beschreiben.

### 2.1 Theaterarbeit be/werten – Theaterarbeit aus theaterwissenschaftlicher Perspektive

Ich kenne das Frankfurter Künstler\*innenhaus Mousonturm und die dortigen Ansprechpersonen aus unterschiedlichen (Arbeits-)Konstellationen: als angestellte Performerin des Kollektivs *d r k m tters*, das im Rahmen eines queerfeministischen Festivals eine künstlerische Arbeit einbrachte; als angestellte Theaterwissenschaftlerin, die mit einem Vermittlungsformat über einen Künstler beauftragt wurde; als redaktionelle Theaterkritikerin des Fernsehfeuilletons *Kulturzeit* und als (beobachtende) Theaterwissenschaftlerin, die ohne Arbeitsauftrag des Künstler\*innenhauses oder der Medien versucht, ihre Hypothesen zur Theaterarbeit der Freien Szene durch ihre teilnehmende Beobachtung empirisch zu fundieren. Diese verschiedenen Rollen begünstigen ein spezifisches Nähe- und Distanzverhältnis, da ich situationsbedingt zwischen meiner Rolle als Out- und Insiderin, als Angestellte und Unabhängige, als beobachtende Akteurin und beobachtete Akteurin hin- und herwechselte. Schon an meiner Arbeitsbiografie lässt sich aufzeigen, dass die Theaterpraxis und die Theaterwissenschaft diskursiv verwoben sind. Sie beeinflussen sich nicht nur gegenseitig, sie verhandeln oft dieselben Fragen: Ich beschäftige mich mit Theaterarbeit aus einer institutionskritischen Perspektive, die Festivalmacher\*innen reflektieren die Rahmenbedingungen ihrer Institutionen und die Möglichkeiten der inklusiven Teilnahme kritisch. Diese Fluidität trifft im Rahmen meiner teilnehmenden Beobachtung immer wieder auf eine gewisse Feldverschlossenheit.

Insbesondere meine Anwesenheit als promovierende Theaterwissenschaftlerin sorgte bei den Festivalmacher\*innen und bei mir für ambivalente Gefühle, für Momente der Desorientierung und für ein starkes Bedürfnis nach Reorientierung als Theaterwissenschaftlerin in Bezug auf mein theoretisches und methodisches Handwerkszeug. Diese Ambivalenz begleitete mich während der gesamten Hospitationszeit, welche von einem unklaren Arbeitsverhältnis geprägt war.

Die Frage, wie die Beziehung zwischen Beobachterin und Beobachtetem/n gestaltet sein muss, damit eine teilnehmende Beobachtung aus theaterwissenschaftlicher Perspektive überhaupt möglich ist, beschäftigt mich bis heute – besonders im Unterschied zum Verfassen einer Aufführungsanalyse, bei der Fragen der Zuständigkeiten, der Abhängigkeiten vom Feldzugang sowie zu internen Informationen kaum von Relevanz sind.

Im gesamten Verlauf der Festivalvorbereitung und seiner Durchführung blieb mein Status als teilnehmende Beobachterin vage: Zwischen dem 7. Juli 2021 und dem 24. Oktober 2021 blieb unklar, ob die Festivalmacher\*innen (m)einer Hospitation überhaupt zustimmen würden. Auch während meiner teilnehmenden Beobachtung gab es immer wieder Funkstillen von bis zu sechs Wochen. Meine Anwesenheit bedeutete eindeutig Mehraufwand. Schließlich mussten die Festivalmacher\*innen sich zu mir positionieren und meiner Anwesenheit einen Raum in ihrer alltäglichen Arbeit zuweisen. Gleichzeitig musste ich als Theaterwissenschaftlerin, die zum ersten Mal während ihres theaterwissenschaftlichen Studiums ihren Blick von der Bühne hinter die Produktionsbedingungen eines Festivals der Freien Szene richtet, meine Rolle und eine methodische Perspektive interdisziplinär (er-)finden.

Nach mehrfachen unergiebigem Versuchen der Kontaktaufnahme erhielt ich schließlich die Einladung zu einem Zoom-Vorstellungsgespräch. Zwei Rückfragen dominierten diese prüfungsähnliche Situation: Wie würde ich mit personenbezogenen Daten verfahren und wie den Schutz der persönlichen Rechte aller Teilnehmer\*innen und Kooperationspartner\*innen garantieren? Diese Fragen wusste ich – auch aus mangelnder Erfahrung – selbst nicht recht zu beantworten.

Neun Tage später kam es zu einem weiteren Telefonat mit meiner Kontaktperson, einer Schlüsselszene während meiner teilnehmenden Beobachtung. Es wurde mir weder eine Zu- noch eine Absage erteilt. Vielmehr wurde das Interesse an einem Austausch bei gleich-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

zeitigem Unbehagen über die mangelnde Erfahrung mit solchen Hospitationen verbalisiert.

Ich schloss daraus, dass das Format Festival per se als fragile Konstellation aus Aushandlungsprozessen und Bewertungsmomenten betrachtet werden muss. In der Vorbereitungsphase befinden sich die Festivalmacher\*innen in einem permanenten Aushandlungsprozess zwischen ihrem (Selbst-)Anspruch, der Ausdifferenzierung zwischen *Passendem* und *Abzulehnenden* sowie dem *Finanzierbaren*.

Mein (Arbeits-)Verhältnis verlangte nach einer genaueren Festlegung meiner Rolle. Wir einigten uns auf einen Vorstellungstext für meine Teilnahme: »Mein Name ist Yana Prinsloo. Ich mache eine wissenschaftliche Hospitation beim Festival. Ich schaue mir an, wie in der Freien Szene gearbeitet wird. Für weitere Fragen stehe ich gerne zur Verfügung.« Um mir eine Hospitation zu ermöglichen und meine vage Position im Feld zu stabilisieren, unternahmen wir gemeinsam den Versuch, die feldspezifische Fluidität der Mehrfachzugehörigkeiten an dieser Stelle zu unterbinden.

Gleichzeitig erlebte ich häufig Momente der Verbundenheit – durch ein gemeinsames Mittagessen, den Austausch über Alltägliches, Glückwünsche zu meiner Schwangerschaft, flüchtige Berührungen während gemeinsamer Kaffeepausen, auf dem Weg zur Bahn oder zum Aufführungsort. Es gab auch Momente der Verhärtung – wenn ich bei Treffen mit Externen als einzige Beteiligte nicht vorgestellt wurde, sondern als stummer Schatten im Hintergrund blieb oder keinen Einblick in die gerade geteilten digitalen Dokumente erhielt. In meiner Rolle wurde ich somit ständig mit Situationen der fließenden Übergänge sowie Momenten der Abgrenzung und Ablehnung konfrontiert.

Diese ambivalente Feldverschlossenheit ist Ausdruck eines spezifischen Nähe- und Distanzverhältnisses zwischen Theaterpraxis und Theaterwissenschaft, welches ich mit Blick auf die Fachgeschichte als Praktik der Be/Wertung kontextualisieren werde. Ich möchte ebendiesen unklaren Status meiner Hospitation, welcher sich in dem Versuch für eine verbindliche Sprachregelung zeigt, zum Ausgangspunkt nehmen, um das spezifische Beziehungsverhältnis zwischen Theaterwissenschaft und Theaterpraxis zu reflektieren. Genau diese Momente der Des/Orientierung im Feld und mein Bedürfnis nach einer Re/Orientierung als Theaterwissenschaftlerin formen die Grundlage für die folgende Auseinandersetzung mit dem spezifischen Beziehungsverhältnis zwischen Theaterwissenschaft und Theaterpraxis.

### 2.1.1 Ich im Feld – Erwartungshaltung(en) einer Theaterwissenschaftlerin

Die Theaterwissenschaft verfolgt bisher kaum empirische Ansätze zur Erforschung der Institution Theater. Die Forschungsweise und die Forschungsmethoden befinden sich in den Kinderschuhen. Mein Vorhaben, dieses ambivalente Verhältnis zwischen Feldverschlossenheit und Feldzugang als Ausdruck der theaterwissenschaftlichen Praktik der Be/Wertung von Theaterarbeit zu beschreiben, soll entsprechend zur weiteren Debatte anregen.

#### 2.1.1 Ich im Feld – Erwartungshaltung(en) einer Theaterwissenschaftlerin

Im Folgenden soll meine Erfahrung eines ambivalenten Nähe- und Distanzverhältnisses zwischen Wissenschaft und Praxis zu Beginn und während meiner Hospitation als Praktik des Be/Wertens diskutiert werden. Diese Perspektivierung soll verdeutlichen, inwiefern tradierte, fachinterne Vorstellung von Theaterarbeit als Arbeits/Leistung meine teilnehmende Beobachtung (mit-)geprägt hat. Ich erhoffe mir, durch diese praxisgeleitete Untersuchung zur wachsenden Sensibilisierung gegenüber den Tendenzen zur Naturalisierung der Theaterpraktiker\*innen als *besondere* Arbeitssubjekte in fachlichen Diskursen und Grundbegriffen beizutragen.

Die theaterwissenschaftliche Arbeitspraktik, die dieses koproduzierende Verhältnis von Theaterarbeit zwischen Theorie und Praxis entschlüsseln helfen könnte, möchte ich als Praktik des Be/Wertens – im Sinne eines wertenden Kategorisierens und eines wertzuschreibenden Unterscheidens – durch die Theaterwissenschaft definieren.

Die Praktiken des Wertens definieren sich, so die Soziologin Anne Krüger auf den Philosophen John Dewey bezugnehmend, als Praktiken des »prizing« und des »appraisal«. Das Wertens versteht Krüger

als Wertzuschreibung, die vor dem Hintergrund gesellschaftlich geteilter Vorstellungen über das »Wertvolle« und »Richtige« vollzogen wird. Empirisch geht es hier um institutionalisierte Wertvorstellungen, die in Bewertungsprozesse einfließen, indem bestimmte Bewertungskriterien wie »Leistung« oder »Einzigartigkeit« in Wert gesetzt [...] werden.<sup>14</sup>

Die Praktik des Wertens zeichne sich als Wertabwägung durch Vergleich aus. Sie erfolgt auf »der Grundlage eines Vergleichs zwischen als ähnlich kategorisierten Bewertungsobjekten oder aber im Vergleich mit einer als Standard gesetzten Norm [...]«.<sup>15</sup>

Auf theaterwissenschaftliche (Arbeits-)Praktiken bezogen, rekurriert die Praktik des Wertens u. a. auf die Etablierung eines theater-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

wissenschaftlichen Kanons, d. h. auf die Dominanz von wissenschaftlichen Grundlagentexten, die Präsenz bestimmter Theaterpraktiker\*innen und ihren künstlerischen Praktiken im wissenschaftlichen Diskurs. Beispielsweise wäre Erika Fischer-Lichtes Theorie zur *Ästhetik des Performativen* (2004) nicht ohne ihre intensive Auseinandersetzung mit der Performancekünstlerin Marina Abramović entstanden. Die Betonung der Einzigartigkeit ihrer Performance *Thomas Lips/Lips of Thomas* (1975) bildet den Ausgangspunkt in Fischer-Lichtes Theoriebildung.<sup>16</sup> Abramović' Performance und Fischer-Lichtes Interpretation markieren einen zentralen Kipppunkt in der Theatergeschichtsschreibung und sind fester Bestandteil des theaterwissenschaftlichen Curriculums. Abramović' Arbeitsverständnis ist wiederum geprägt von einem vergeschlechtlichten Kunst- und Geniegedanken. In ihrem Interview mit dem *Tagesspiegel* proklamiert die Performerin vergeschlechtlichte Aspekte von ihrer Meinung nach erfolgreicher Kunst:

Ich habe drei Mal abgetrieben, weil ich überzeugt war, dass es ein Desaster für meine Arbeit wäre. Man hat nur so und so viel Energie in seinem Körper, und die hätte ich teilen müssen. Das ist meiner Ansicht nach der Grund, warum Frauen in der Kunstwelt nicht so erfolgreich sind wie Männer.<sup>17</sup>

Für Abramović bedeutet Kunstschaffen absolute Hingabe und Verzicht. Ihre Position lässt Rückschlüsse auf eine heteronormative Geschlechterordnung in der Kunst zu, derzufolge weibliche Künstlerinnen mit Kindern keinen Erfolg haben können und männliche Künstler von diesen Fragen unbehelligt agieren können. Die Aufgaben der Care-Arbeit weist Abramović unhinterfragt Frauen zu. Hingabe, Erfolg, Repräsentation und das Paradigma der Einzigartigkeit wiederum prägen die theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Performerin. Das Bedeutungsspektrum dieser Kategorisierungen vermittelt sich – wenn auch unterschwellig – in der Theoriebildung mit.

Kritik am gängigen theaterwissenschaftlichen Kanon wird zunehmend geäußert, genauso wie die Forderung nach einer postkolonialen/dekolonialen Generalüberholung des Faches: Die Theaterwissenschaftler\*innen Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies verlangen in ihrem Sammelband *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial* (2022), durch die kritische Auseinandersetzung mit den Zentren und Rändern des theaterwissenschaftlichen Kanons etablierten Begriff-

### 2.1.2 Die Freie Szene aus theaterwissenschaftlicher Perspektive

lichkeiten und Methoden hegemonialen Wissensordnungen entgegenzuwirken bzw. diese als bewertende Praktiken im theaterwissenschaftlichen Arbeiten wahr- und ernst zu nehmen.<sup>18</sup>

Auch das Konzept der *Institutional Critique* der Bildenden Künste wird von Theaterpraktiker\*innen wie der Regisseurin Anta Helena Recke als künstlerisch-kritische Praxis übernommen und von Theaterwissenschaftler\*innen wie Bonfert, Sharifi sowie der Münchener Forschergruppe *Krisengefüge der Künste – Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart (FOR 2734)* kontextualisiert bzw. historisiert.<sup>19</sup> Die wissenschaftliche Motivation resultiert aus dem Bedürfnis, Wandlungsprozesse zu dokumentieren und Schnittstellen des (Wissens-)Austauschs mitgestalten zu wollen. Anstatt auf das Bühnengeschehen richtet sich der forschende und künstlerische Blick zunehmend auf den *Maschinenraum* des Theaters. Das Selbstverständnis von Theaterwissenschaftler\*innen hat sich entsprechend diesen Erkenntnissen verändert. Einzelne prominente Stimmen verlangen die Aufhebung der strikten Trennung zwischen Wissenschaft, Praxis und Aktivismus und fordern die politische Involvierung.<sup>20</sup>

Meine Position als Theaterwissenschaftlerin macht diese veränderten Perspektiven und Fragestellungen durch die direkte Konfrontation sichtbar: Die (Theater-)Arbeit der Festivalmacher\*innen wurde durch meine Anwesenheit zum (Forschungs-)Gegenstand *gemacht*. Mein Ansatz einer praxisgeleiteten Produktionsanalyse verlangte die kritische Auseinandersetzung mit meiner eigenen Forschungspraxis und damit der Produktion meines theaterwissenschaftlichen Wissens. Worauf fußt mein Verständnis von Theaterarbeit schon vor meiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Themenfeld?

### 2.1.2 Die Freie Szene aus theaterwissenschaftlicher Perspektive

Im theaterwissenschaftlichen Forschungsdiskurs zu den Arbeitspraktiken der Freien Szene in Deutschland fällt zunächst auf, dass die Begriffe Theaterkunst und Theaterarbeit weitestgehend synonym verwendet werden.<sup>21</sup> Weder bei Brauneck noch bei Fülle, die einschlägige Arbeiten zur Freien Szene in Deutschland geschrieben haben, lässt sich eine übereinstimmende Definition der Begriffe finden. Gemeinsam ist den Autoren, dass sie eine Verbindung zwischen der Ästhetik des Freien Theaters und seiner (kollektiven) Organisationsweise voraussetzen. Theaterarbeit definieren sie als eine identitätsstiftende und gruppenbildende Gegenbewegung, die einen Arbeitsprozess zur

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Aufführung bringt.<sup>22</sup> In der Neuauflage von Braunecks Handbuch (2009) erkennt der Theaterhistoriker auch die »Erprobung« eigener Arbeitsformen sowie eine Theaterarbeit mit »ambitioniertem experimentellem Anspruch« als maßgebliche Ansätze der Freien Szene an, während sich z. B. Theaterwissenschaftler\*innen wie Fischer-Lichte oder Hans-Thies Lehmann in den 1990er-Jahren auf die ästhetischen Formwandlungen des Freien Theaters im Medienzeitalter konzentrierten, »ohne die Produktionsweisen und Infrastrukturen solcher Arbeiten ausdrücklich in die Analyse einzubeziehen«<sup>23</sup>. Die synonyme Verwendung drückt aus, dass der Forschungsgegenstand sich im Dazwischen zu verorten scheint: zwischen Kunst und Arbeit, zwischen ästhetischer Erfahrung und produktionalen Fragestellungen, zwischen Theorie und Praxis.

Diese Dichotomie zwischen Theorie und Praxis, die während meiner teilnehmenden Beobachtung mal höchst relevant und dann wieder beiläufig erschien, wird vonseiten der Universitäten, der Kunsthochschulen, auf Kongressen und in Arbeitsgruppen seit den 2010er-Jahren als überholt bezeichnet: »Dies lässt sich verstärkt in der aktuellen Debatte um *künstlerische Forschung* verfolgen, in der die »alte« Dichotomie von Kunst und Wissenschaft aufgelöst und nach »neuen« Verflechtungen beider Bereiche gesucht wird.«<sup>24</sup>

Das spezifische Wechselverhältnis zwischen Theorie und Praxis im Bereich Theater wird erstmals im Sammelband *TheorieTheater-Praxis* (2004) aus theaterwissenschaftlicher Perspektive im Kontext der deutschsprachigen, institutsübergreifenden Forschungspraxis explizit adressiert. Ausgangspunkt der Publikation war der 6. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft zum Thema »Analyse der Störungen. Theaterwissenschaft und Theaterpraxis« 2002. Die Kongressteilnehmer\*innen setzten sich mit der Frage auseinander, was genau eine »praktische Theaterwissenschaft« und eine »forschende Theaterpraxis« definiere. Die Autor\*innen betonten, dass sich die Bereiche gegenseitig inspirieren: »Im Paradigma des Experiments folgt der Künstler der Wissenschaft: Die eigene Ästhetik wird reflektiert und gleichzeitig mit ihr Theoriebildung vorangetrieben«<sup>25</sup>. Dieses fluide Verhältnis zeuge, so die Theaterwissenschaftler\*innen, von einem theaterhistorischen Umbruch: »Nach Peter Iden und Heiner Goebbels biete die Theaterbühne eine gute Möglichkeit, um theoretisches Wissen »praktisch werden zu lassen«<sup>26</sup>.

Die stereotype, antagonistische Kategorisierung von den führenden Theaterpraktiker\*innen auf der einen Seite und den verkopften Theaterwissenschaftler\*innen auf der anderen Seite spielt

im Sammelband trotzdem eine Rolle. Der Schauspiel dramaturg Ole Hruschka thematisiert in seinem Beitrag den Gegensatz zwischen einer sprachlich-analytischen Wissenschaft und einer nicht mittelbaren Kunst, um eine »generelle Haltung« der Theaterpraxis zu historisieren. Hruschka verweist im Zuge dessen auf eine weitere Paradoxie: Theaterpraktiker wie Peter Stein und Claus Peymann kritisierten die »Guruisierung« ihrer Person, gleichzeitig würden sie ihren Ruf als geniale Schöpfer stärken, indem sie behaupteten, dass Theaterarbeit nicht beschrieben und nicht objektiviert werden könne.<sup>27</sup> Hruschka bestätigt den Eindruck einer Theorieskepsis bis -feindlichkeit, welche ich teilnehmend ebenfalls beobachtet habe, wenn er den Schauspieler Martin Schwab zitiert, der das wissenschaftliche Gerede als den schlimmsten Feind der Kunst bezeichnet.<sup>28</sup> Hruschka reproduziert ebendiese Beziehung zum Gegenstand Theater und beharrt auf der landläufigen Generalisierung, dass es die »originäre Aufgabe von Kunst sei, Eigensinn zu produzieren und herkömmliche Zuschreibungsmechanismen zu irritieren«<sup>29</sup>. Für ihn ist die Verweigerungshaltung der Künstler\*innen und Theaterpraktiker\*innen gegenüber der Theorie kein Nachteil, sondern eine konsequente Positionierung.

Die im Band zu beobachtende Gegenüberstellung von der verkopften Wissenschaft und dem körperlichen Theatermachen bei einer gleichzeitigen Infragestellung dieser Dichotomie ist aus mehreren Gründen aufschlussreich: Zum einen deutet die Gegenüberstellung auf die Aufwertung des körperlich-somatischen Arbeitens »aus dem Bauch heraus« bei einer gleichzeitigen Abwertung der Tendenzen der Rationalisierung hin. Zum anderen ist diese Positionierung im Kontext der Freien Szene verwunderlich: Denn seit ihrer Gründung in den 1980er-Jahren vermeiden die Theaterinstitute in Gießen und Hildesheim die Aufspaltung von Theorie und Praxis und bewirken durch eine alternative Schwerpunktsetzung die Akademisierung des praktischen Theaterberufs in der Freien Szene.

Auch im Rahmen meiner teilnehmenden Beobachtung wurde wiederholt auf Gießen und Hildesheim als Referenz für eine Arbeitsweise verwiesen, die durch Akademisierung professionalisiert wurde.

Das Gießener Institut definiert sich als Gegenpol zu anderen theaterwissenschaftlichen Fakultäten in Deutschland, indem es einen praxisorientierten statt eines theaterhistorischen Ansatzes bevorzugt. Die Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund und Lehmann kommentieren das Gießener Konzept in den Festschriften zum 20. und 30. Bestehen des Instituts. Siegmund nennt das Institut eine »Schmiede der Theateravantgarde«<sup>30</sup>. Lehmann bezeichnet

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

die Ausbildungsstätte als »Brutstätte von Kreativität«, als Institution, »die sich ganz wesentlich dem Ideal auch der Überwindung institutioneller Fesselungen der Kreativität verschrieben hat«, und lobt die Ausrichtung durch den amerikanischen Gründervater Andrzej Wirth als »radikale Öffnung des tradierten Theaterbegriffs«<sup>31</sup>. Gegenposition und Sonderstatus werden in Gießen gleichermaßen durch die programmatische Abgrenzung und den Anspruch auf Exklusivität gefestigt. Innerhalb der Eignungsprüfung der Angewandten Theaterwissenschaft würden »Merkmale wie z. B. künstlerische Kreativität, Motivation und Sensibilität, Fähigkeit zur Darstellung eigener künstlerischer Ideen, Reflexionsfähigkeit, Fähigkeit zur differenzierten Beobachtung, Abstraktionsvermögen berücksichtigt«<sup>32</sup>.

Analog zu Gießen verlangt Hildesheim den Nachweis einer besonderen künstlerischen Begabung. Der Bachelorstudiengang Kulturwissenschaften und künstlerische Praxis sowie der Masterstudiengang Künste und Gegenwartskulturen transdisziplinär definieren die wissenschaftlich-künstlerische Doppelperspektive als Spezifikum von künstlerisch-praktischen Fähigkeiten, welche durch die Eignungs(feststellungs)prüfung evaluiert werden sollen.<sup>33</sup>

Die Studiengänge zielen damit auf die Aufhebung des Dualismus von Wissenschaft und Praxis. Gleichzeitig grenzen sie sich durch die Modalitäten ihrer Eignungsprüfungen von anderen theaterwissenschaftlichen Instituten auf der einen Seite und (Kunst-)Hochschulen auf der anderen Seite dezidiert ab. Der Journalist Klaus Irler bestätigt in seinem Aufsatz *Die schnellen Brüter* (2013), dass die Freie Theaterszene der Stadt Hildesheim den Ruf hat, neben den Szenen in Berlin und Gießen eine der »drei wichtigsten Brutstätten des freien Theaters in Deutschland zu sein«<sup>34</sup>. Er definiert die in Hildesheim favorisierte Theaterarbeit als ein akademisches Theater. Diese Entwicklung stellt für den Journalisten die entscheidende Innovation der Theaterpraxis dar.<sup>35</sup>

Beispielgebend für diese spezifische Fluidität dieses akademischen Theaters in der Freien Szene sind die Arbeiten von She She Pop: Die Performerin Mieke Matzke ist als Annemarie Matzke seit Oktober 2009 Professorin für Experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim und befasst sich in dieser Doppelfunktion mit Kollektivität. Sie publiziert zur Diskursgeschichte der Theaterprobe, zu wechselnden Themen der Freien Szene sowie zu denjenigen ästhetischen Praktiken, die ihr eigenes Kollektiv über die Jahre erarbeitet und etabliert hat. Noch ist ihre wissenschaftlich-künstlerische Doppelrolle eine Besonderheit in der deutschen Theaterwis-

### 2.1.2 Die Freie Szene aus theaterwissenschaftlicher Perspektive

senschaft. In diesem Sinne reflektiert Annemarie Matzke 2012 das Potenzial der Angewandten Theaterwissenschaft für ein Theater der Zukunft:

Mit diesem Konzept der Offenheit verweigert sich das Studium einem bereits vorformuliertem Konzept von Theater und Wissenschaft. Im Gegenteil: Indem die theatrale Praxis theoretisiert und die Theaterwissenschaft an die Praxis gebunden wird, werden nicht nur theatrale Mittel und Techniken reflektiert, sondern das Studium als ein Ort des Denkens *und* Machens ernst genommen: als Arbeit an einem zukünftigen Theater. Die Wege zwischen Seminarraum und Probebühne sind damit nicht nur Programm, sondern konstituieren auch immer die jeweils individuellen Berufsbiografien der Studierenden.<sup>36</sup>

Zweifellos nehmen hinsichtlich ihres Einflusses die beiden Institute eine Sonderrolle ein. Insgesamt zeigen die Curricula der deutschsprachigen Institute der Theaterwissenschaft allerdings ein verändertes Selbstverständnis hinsichtlich des Nähe- und Distanzverhältnisses von Theorie und Theaterpraxis seit den 2010er-Jahren. Als Exempel ist hierfür das Sonderheft *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum* (2010) der theaterwissenschaftlichen Zeitschrift *Forum Modernes Theater* zu nennen, welches erstmals die Institute als theaterwissenschaftliche Ausbildungsstätte illustriert. Das Sonderheft, in dem alle deutschsprachigen Institute des Faches vorgestellt werden, demonstriert Servicecharakter: Das Cover verortet die theaterwissenschaftlichen Institute auf einer Landkarte. Gezeigt werden Schwarz-Weiß-Fotografien der Institutsgebäude, Fotos vom Probengeschehen und die Porträts von bekannten Alumni. Die Alleinstellungsmerkmale, die für das Studium an einzelne Institute gelistet werden, stellen die Erweiterung der einstigen fachlichen Profile seit den 1990er-Jahren (z. B. Gießen 1982/Mainz 1991/Leipzig 1993/Frankfurt 2002) dar. Ästhetische, kulturelle, anthropologische sowie soziologische Fragestellungen werden übergreifend verhandelt. In Steckbriefen werden biografische Eckdaten gelistet und Fragen zu »3 Dinge, die mich am Studium begeistert haben« und »Das würden Sie heute einem Studienanfänger mit auf den Weg geben« beantwortet.<sup>37</sup> Ein Listing nennt Gründe für die Immatrikulation in einer bestimmten Universitätsstadt. Sieben Theaterwissenschaftler\*innen – fast alle Institutsleiter\*innen in Deutschland – äußern sich zur Fachgeschichte, zu fachspezifischen Inhalten und nennen

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Begründungen für das Warum des theaterwissenschaftlichen Studiums. Die in der Publikation verwendeten Textformate und die Art und Weise, wie Studieninteressierte angesprochen werden, verdeutlichen eine Verschiebung im Selbstverständnis: Das Theaterwissenschaftsstudium fokussiert sich nicht auf die Beschreibung von Theaterphänomenen, sondern bietet Möglichkeiten zum Experimentieren und Ausprobieren – auch für ein Selbststudium – an.

Die Ermutigung zu einem brüchigen Lebenslauf wird durch anekdotische Erfolgsgeschichten glorifiziert und ist Symptom jener spätmodernen Subjektkultur, die Reckwitz in seinem Konzept des »konsumtorischen Kreativsubjekts«<sup>38</sup> definiert: »[D]ie postmoderne Subjektkultur erweist sich als synkretistische Aufpfropfung eines ›expressiven‹ Subjektcodes der Selbstkreation auf eine Orientierung des Subjekts an der Konstellation eines sozialen Marktes«<sup>39</sup>. Seine Überlegungen zur dominanten Subjektkultur der Arbeit finden sich im Wandel eines theaterwissenschaftlichen Verständnisses von der (Arbeits-)Leistung wieder: Theaterwissenschaft zu studieren wird im Sonderheft zu einer identitätsstiftenden Praktik hypostasiert.

Das studierende Subjekt und das zu studierende Fach, so der Eindruck, korrespondieren in einem produktiven Wechselverhältnis: Lange als unpraktisches oder als unnützes Wissen Abgelehntes wird zwecks Persönlichkeitsentwicklung der Studierenden ausdrücklich vermittelt. Nicht das Wissen über das Theater steht im Fokus des Curriculums, sondern die Arbeit an der eigenen »work performance« als »konsumtorisches Kreativsubjekt«<sup>40</sup>. Diese Zielsetzungen gleichen den zeitgenössischen Leistungsparadigmen der Selbstoptimierung und der Selbstentfaltung. Selbst das zweckfreie Handeln und Denken erfährt in diesem Sinne eine Kommodifizierung. Das Sonderheft stellt damit eine zeitgeschichtliche Quelle dar, in dem die Übertragung von theaterwissenschaftlichen Fragestellungen, Methoden und Perspektiven auf performative/theatrale (Alltags-)Ereignisse sowie auf identitätsstiftende (Schau-)Handlungen verfolgt werden. Die Subjektivierung des theaterwissenschaftlichen Studiums und das theaterwissenschaftliche Verständnis von Theaterarbeit entwickeln sich demnach analog zur »Subjektivierung der Arbeit« in der Spätmoderne: Das theaterwissenschaftliche Vokabular wird den alltäglichen Entwicklungen angepasst und die Definition von Leistung als eine performative Praktik wird zum neuen Thema der theaterwissenschaftlichen Forschung als Selbststudium.

Die Repräsentation von Theaterwissenschaftler\*innen, das wird anhand der Publikation deutlich, ist Floridas Verständnis von der

### 2.1.3 Arbeitsbegriffe in theaterwissenschaftlichen Grundlagen

kreativen Klasse zuzuordnen.<sup>41</sup> Die Aneignung von künstlerischen Arbeitspraktiken und die Übertragung von Leistungsparametern bewirkt die Ausweitung des Gegenstands auf den Bereich der (persönlichen) Identitätsbildung, sodass die Frage nach Definition und Grenzziehung künstlerischer Arbeit neu formuliert werden muss. Flexibilität, Uneindeutigkeit und Eigenverantwortlichkeit werden unhinterfragt als positive Eigenschaften ge/bewertet, was eine »Subjektivierung der Theaterwissenschaft« bedeutet.<sup>42</sup> Die Schwerpunktsetzungen, die ich in der Publikation *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum* von 2010 beobachtet habe, deuten darauf hin, dass die Theaterwissenschaft ihre Sichtweise auf ihre eigene Forschungsleistung zu Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte verändert hat. Im Selbstverständnis lassen sich in der Herangehens- und der Denkweise der Theaterwissenschaftler\*innen und Theaterpraktiker\*innen diskursive Gemeinsamkeiten erkennen – auch jenseits der Unterscheidung zwischen der Angewandten Theaterwissenschaft und der Theaterwissenschaft. Der Dominanz der Theaterwissenschaftler\*innen als Arbeitssubjekte der Spätmoderne gilt es, kritisch gegenüberzutreten und ihr So-geworden-Sein zu historisieren: In der weiteren historischen Tiefenbohrung zu meiner Erwartungshaltung als Theaterwissenschaftlerin befasse ich mich daher mit der Frage, inwiefern im theaterwissenschaftlichen Grundstudium bereits ein Verständnis von Theaterarbeit als *besondere* Arbeitsleistung vermittelt wird und welches Verhältnis die Theaterwissenschaftler\*innen dazu einnehmen.

### 2.1.3 Arbeitsbegriffe in theaterwissenschaftlichen Grundlagen

Dieses spezifische Nähe- und Distanzverhältnis ergibt sich einerseits durch den wachsenden Einfluss der Angewandten Theaterwissenschaft in Wissenschaft und Praxis und andererseits durch ein verändertes (Selbst-)Verständnis des theaterwissenschaftlichen Studiums als ein kreatives Selbststudium. In seiner *Einführung in die Theaterwissenschaft* ([1999] 2014) weist Balme daraufhin, dass die Anbindung des Faches an die Theaterpraxis bereits zur Gründung des Faches von zentraler Bedeutung war.<sup>43</sup>

Bei meinem Versuch der Reorientierung als Theaterwissenschaftlerin bin ich in den grundlegenden theoretischen Ansätzen auf ein Verständnis von Theatersubjekten als Arbeitssubjekte gestoßen, welches sich unterschwellig vermittelt. Einen der ersten Versuche einer Standortbestimmung des Faches sowie einer Untersuchung des Selbstverständnisses der unterschiedlichen theaterwissenschaft-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

lichen Forschungsansätze publizierte Helmar Klier im Jahre 1981. In seiner Momentaufnahme thematisiert er die Heterogenität des Faches sowie die Uneinigkeit über den eigentlichen Gegenstand des Faches. In seinen Beobachtungen definiert er das von mir beschriebene ambivalente Nähe- und Distanzverhältnis als Problem: »Theaterwissenschaft befindet sich im Ganzen gesehen weiterhin in der schlechtesten aller denkbaren Situationen, nämlich in der, weder von den anderen Wissenschaften noch vom Theater hinreichend ernstgenommen zu werden.«<sup>44</sup> Klier kritisiert nicht nur die vielfach negativen Reaktionen anderer universitärer Disziplinen gegenüber einer eigenständigen Theaterwissenschaft und die Skepsis gegenüber dem Forschungsgegenstand »Theater«, sondern bescheinigt der Fachdisziplin einen Status im Dazwischen.<sup>45</sup> Die Vielfalt der Forschungsgebiete bezeichnet er als Herausforderung für den eigentlichen Ausbildungsauftrag des Faches.<sup>46</sup> Bei der Auswahl der theaterwissenschaftlichen Positionen verfolge er daher das Ziel, Standorte und -punkte zu bündeln.<sup>47</sup> Durchaus kryptisch führt er aus:

Am vernünftigsten, vor allem in berufspraktischer Sicht, scheinen noch die Konzepte von Berliner, Kölner und Wiener Seite. Theoretisch am fruchtbarsten scheinen neuere Darstellungen aus der DDR, wobei allerdings von einem gemeinhin für westlich->bürgerliche« Verhältnisse andersartigen Theater- und Wissenschaftsbegriff ausgegangen wird.<sup>48</sup>

Kliers Ausführungen zur Heterogenität des Faches, insbesondere seine Hervorhebung der West-/Ost-Perspektive veranschaulichen die Prägung durch das jeweilige politische Zeitgeschehen. Gemeinsam ist den Autor\*innen eine übergeordnete Funktionalisierung des Theaters, sei es zum Zwecke eines bildungspolitischen Auftrags, zur Stärkung des nationalen Gedankens oder zur Vermittlung von politisch motivierten Regimen und Utopien. Erstaunlich und höchst problematisch ist, dass Klier jeden einordnenden Kommentar zu den antisemitischen und völkischen Äußerungen diskursprägender Theaterwissenschaftler wie Artur Kutscher, Heinz Kindermann und Carl Niessen vermeidet. Über die Hintergründe und Überlegungen zur Edition ist wenig bekannt. Wie Claudius Barsch anmerkt, könnte das Fehlen einer solchen Kennzeichnung trotzdem vermuten lassen, dass Klier eine kritische Position bezieht. Schließlich verloren die genannten Theaterwissenschaftler nach dem Naziregime nur geringfügig an Einfluss. Bekannt ist auch, dass Kindermann in einem Brief an

### 2.1.3 Arbeitsbegriffe in theaterwissenschaftlichen Grundlagen

Klier verlangte, die Arbeit an seiner Publikation aufgrund mangelnder Expertise einzustellen. Der Briefwechsel könnte als Hinweis dafür gewertet werden, dass Klier die völkischen Positionen des Faches kritisch sah und durch ihre unkommentierte Veröffentlichung in den 1980er-Jahre eine Debatte anstoßen wollte.<sup>49</sup>

Ein ähnlich subtiles Zeichen setzt Klier mit dem ersten Beitrag des Sammelbands: dem Vortrag »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts« (1921) des Fach- und Institutsgründers Max Herrmann. Der Herausgeber erinnert mit diesem Einstieg nicht nur an Herrmanns Deportation nach Theresienstadt, sondern eröffnet die Standortbestimmung auch mit dessen hoffnungsvollen Visionen.

Für meine Frage nach der theaterwissenschaftlichen Forschung als Praktik der Be/Wertung ist es aufschlussreich, dass in Herrmanns Rede ein zentraler Paradigmenwechsel zum Ausdruck kommt: Neben dem sozialen Spiel als Spezifikum des Theaters definiert Herrmann die Regiearbeit als eine metaphysische, schöpferische Kunstpraxis. Die Theaterwissenschaft ist in seinen Augen dezidiert eine Kunstwissenschaft.<sup>50</sup> Herrmanns Ausführungen zur Besonderheit der Regieposition sind ein zentrales Beispiel für die theaterwissenschaftliche Praktik der Be/Wertung. Sie trägt zur Definition des Arbeitsbegriffs als herausragende Leistung von Theaterpraktiker\*innen in der Theaterwissenschaft bei. Seine Perspektivierung korrespondiert mit dem Grundverständnis der heutigen Theaterwissenschaft.<sup>51</sup>

Die Verknüpfung von Theorie und Praxis durch die Kombination von Archivarbeit und praktischen experimentellen Körperarbeiten gehörte schon bei Herrmann zum universitären Ausbildungskonzept. Herrmann wollte am Lehrstuhl die künftigen Theaterbeamt\*innen, Theaterleiter\*innen und Kritiker\*innen ausbilden. In seinem Curriculum findet sich die Abgrenzung zwischen theaterorganisatorischem Wissen, theaterwissenschaftlichen Konzepten und theaterjournalistischen Fragen nicht wieder. Stattdessen konzipierte er eine universitäre Ausbildung, die einerseits auf die Theaterarbeit vorbereitete und andererseits für das Sprechen und Schreiben über Theaterarbeit qualifizierte. Die Schulung kulturpolitischen Wissens jenseits des theaterinternen Managements durch das Fach Theaterrecht war nicht vorgesehen. Diese kulturpolitische Komponente fehlte schon damals in den Curricula des Faches und stellt aktuell immer noch ein Desiderat dar. Das Verständnis von der Theaterkunst als einer Raumkunst wurde am Institut in Berlin als erstem selbstständigen theaterwissenschaftlichen Institut etabliert.<sup>52</sup>

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Herrmann adressiert erstaunlicherweise in seiner Rede das nicht am Studium interessierte Regie-Genie-Subjekt und kommentiert die elitäre Position des Regisseurs stattdessen wie folgt:

Der Regisseur ist der Mann der großen Synthese. Er muß die Ansprüche der Dramatiker mit denen der Schauspieler und des Publikums unter einen Hut bringen. Der Regisseur muß, so sehr auch er ein Künstler ist, erlernen, wie er die Ansprüche von Publikum, Schauspieler und Theaterleiter zu befrieden hat. Wir werden doch sagen, daß es eine Kunst ist, – so weit dies erlernbar, – zu wissen, in welchem Sinne man den Ansprüchen des Publikums genügen kann. Das Genie braucht dies so wenig, es wiegt eine ganze Universität auf.<sup>53</sup>

Die Hervorhebung der Regieposition lässt sich als Bedeutungsverschiebung lesen. In seinen Schriften *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (1914) und »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts« (1920) und *Das theatralische Raumerlebnis* (1931) verschiebt sich die Bedeutung des »Regisseurs« in Herrmanns Theaterverständnis: In seinen früheren Forschungen hatte er Regisseur\*innen zunächst eine untergeordnete, rein organisatorische Funktion zugeschrieben. Ihr Aufgabengebiet beschreibt er anhand einer Bildanalyse zum Stück »Knabenherold« von Jakob Ruf als das eines vielseitig einsetzbaren Organitors. Herrmann rekonstruiert den »Dichterregisseur« als einen »Actor« mit dem Regiebuch in der Hand, der mitten in der Szene agiert und soufflierende Funktionen übernimmt.<sup>54</sup> Regisseur\*innen finden in seinen Arbeiten nur eine untergeordnete Erwähnung. Diese Neupositionierung des Regisseurs als einen künstlerisch-genial Tätigen bleibt unkommentiert. Ab den frühen 1920er-Jahren sind Regisseur\*innen bei Herrmann dann männliche Genies.

Herrmanns generelles Grundverständnis von Theater als Kunst ist dagegen bereits in seinen frühen Schriften eine klare Setzung. Für Herrmann sind es die Schauspieler\*innen, die diese Sonderposition verdienen. Sie seien in der Lage, »kosmische Gefühle« hervorzubringen. Dieses Talent könne ebenfalls nicht erlernt oder gelehrt werden, da diese Gabe ein schöpferisches, metaphysisches Subjekt verlange.<sup>55</sup> Das Schauspiel sei eine eigenständige Form der Leistung, die Schauspielkunst das »reinste Kunstwerk«:

### 2.1.3 Arbeitsbegriffe in theaterwissenschaftlichen Grundlagen

Durchaus im Dreidimensionalen aber vollzieht sich das Raumerlebnis des Schauspielers, das wichtigste theatralische Raumerlebnis: in der Schauspielkunst liegt ja, wie bei aller Bewunderung der großen modernen Regieleistungen und ihrer Hilfskünste doch immer wieder betont werden muß, das Entscheidende der theatralischen Leistung, die Schauspielkunst erzeugt das eigentliche, das reinste Kunstwerk, das das Theater hervorzubringen imstande ist: hier nur darf das Schöpferische in einem einheitlichen Material und, wenn wir von dem gegebenen Wort der dramatischen Dichtung absehen, fast völlig frei ohne Bindungen sich entwickeln. Und diese schöpferische Leistung des Schauspielers bezieht sich nun auch auf den Raum.<sup>56</sup>

Nach diesem Plädoyer für die Schauspielkunst überrascht Herrmanns Hymne an die Regieleistung: »[n]ur das Genie weiß das Vielspältige in ganz seltenen Meisterleistungen mit geheimnisvoller Kraft zu einer Art von Einheit zusammenzufügen«.<sup>57</sup> Diese überschwänglichen Ausführungen lassen auf Herrmanns Theaterbegeisterung und seine (nicht weiter definierten) Maßstäbe zur Be/Wertung von Theater als einer einmaligen und flüchtigen Erfahrung schließen. Er scheint tief beeindruckt von den Möglichkeiten des Theatergeschehens und deklariert bestimmte Theaterpraktiken zur reinen Kunst sowie die Ausführenden zu Genies. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte erklärt sich Herrmanns Positionierung durch seine eigene Leidenschaft für das Theater, insbesondere durch seine Affinität für das Theater von Max Reinhardt:

Zu dieser neuen Bestimmung des Aufführungsbegriffs gelangte Herrmann wohl kaum allein auf dem Wege rein theoretischer oder aus der Theatergeschichte abgeleiteter Überlegungen. Es ist vielmehr anzunehmen, dass auch Aufführungen des ihm zeitgenössischen Theaters wesentlich dazu beigetragen haben – vor allem des Theaters Max Reinhardt (1873–1943).<sup>58</sup>

Dieser Einfluss in Herrmanns Denken lässt sich nur vermuten, es existiert keine konkrete Auseinandersetzung mit dem Theater von Max Reinhardt. Neben dieser Relevanzverschiebung zwischen Regisseur\*innen und Schauspieler\*innen weist Herrmanns Verständnis von Theaterarbeit einige Paradoxien auf, die das theaterwissenschaftliche Werkzeug maßgeblich prägen:

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

1. *Die Abwertung der automatischen Leistung*: Trotz der Bedeutung des ephemeren Charakters der Aufführung, welche für Herrmann durch die Triade Regisseur\*innen, Schauspieler\*innen und Zuschauer\*innen als schöpferischer Moment stets neu hergestellt wird, stört sich Herrmann an der allabendlichen Wiederholung der Aufführung. Herrmann diskreditiert die sich wiederholende Aufführungspraxis als »automatische Leistung«, um die Gefahr der Abnutzung der »reinen Kunst« zu problematisieren.<sup>59</sup> In seiner Vorlesung »Über die Theaterkunst« von 1918 verhandelt er die (ökonomische) Notwendigkeit eines Spielplans mit sich wiederholenden Aufführungen als ein »notwendiges Übel«, das die Kunst allerdings allmählich schwäche und schließlich zu einer automatisierten Leistung herabstufte.<sup>60</sup> Seine Vorstellung vom Schöpferischen basiert auf dem Konzept der einmaligen Leistung, das sich von der realistischen Arbeitspraxis an den Theaterhäusern unterscheidet, die aus ökonomischen Gründen verlangt, die schauspielerische (Arbeits-) Leistung zu »automatisieren«. Es besteht insofern eine paradoxe Diskrepanz zwischen dem Arbeitsalltag der Theaterpraktiker\*innen und den Erwartungen, die Herrmann an sie stellt.
2. *Herrmanns ahistorisches Theaterverständnis*: Trotz seines Interesses an historischen Entwicklungen und Zusammenhängen verallgemeinert Herrmann die Darstellungs- und Ausdrucksweise der Schauspielkunst, wenn er sie auf den Ausdruck von seelischen Zuständen reduziert und damit auf sein Verständnis von Schauspielkunst als veristischen Schauspielstil verweist.<sup>61</sup> Diese Vorstellung von einem psychologischen Schauspiel ist ein ahistorisches (Bewertungs-)Kriterium, welches er gegenüber seinem historischen Gegenstand nicht problematisiert. In seinen Schriften ist die Auseinandersetzung mit der Historizität der Begriffe »Schauspiel« und »Schauspieler« im Vergleich zu anderen Formen professioneller Bühnenakteur\*innen nicht von Relevanz.
3. *Die wechselnden Hierarchien zwischen Schauspieler\*innen, Einzelregisseur\*innen und Zuschauer\*innen*: Das »Schöpferische«, das »Künstlerische« und das »Genie« bleiben unspezifische Kategorien und erhalten erst – wie bereits erwähnt – in

### 2.1.3 Arbeitsbegriffe in theaterwissenschaftlichen Grundlagen

Herrmanns Vortrag von 1921 Bedeutung. In seinem theaterhistorischen Werk von 1914 lassen sich derartige Setzungen zum Künstlerischen noch nicht finden. Im Gegenteil: Die Theatergeschichte liefere »Spiegelbilder« der »Völkerseelen« und sei insofern »freilich den Gebieten der eigentlichen Hochkünste, der Literatur-, Musik- und Bildkunstgeschichte nicht vollkommen ebenbürtig«<sup>62</sup>. Den Regisseur bezeichnet er mal als »Dichterregisseur«<sup>63</sup>, als »dichtenden Regisseur«,<sup>64</sup> als »mittelalterlichen«, »weltlichen« und »modernen« Regisseur.<sup>65</sup> Er befasst sich nicht näher mit den produktionsbedingungen von Theater, die die Triade aus Schauspieler\*innen, Regisseur und Zuschauer\*innen wesentlich mitbestimmen.

Tatsächlich adressiert Herrmann in seinen späteren Schriften dezidiert die künstlerische, die schauspielerische, die wissenschaftliche und die organisatorische Leistung: In Bezug auf »das Genie« verwendet er ostentativ den Begriff der »Meisterleistung«, die vollbracht werden müsse, um das »Vielspältige« »mit geheimnisvoller Kraft zu einer Art von Einheit zusammenzufügen«.<sup>66</sup> Was die eigentliche Leistung der Theaterpraktiker\*innen ist oder was sein Leistungsverständnis auf kulturhistorischer Ebene bedeutet, lässt sich bei Herrmann nicht fixieren. Daraus schliesse ich, dass Herrmann einen Leistungsbegriff intendiert, welcher dem Prinzip des Singulären (Einmaligkeit, Hervorbringung von Neuem, Individualität) unterstellt ist.

In der posthum erschienenen Publikation *Die Entstehung der berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit* (1962) legt sich Herrmann darauf fest, dass die Problemstellung der Theaterwissenschaft die Rekonstruktion der Schauspielkunst sei und sie hierfür Methoden zu entwickeln habe, »deren Anwendung schauspielerische Leistungen der Vergangenheit wieder einigermaßen lebendig zu machen vermag«<sup>67</sup>. Herrmann schließt die »Darstellung von Dilettanten«, welche er im Mittelalter verortet, als Gegenstand von Forschung aus, vielmehr sei es eine theaterwissenschaftliche Aufgabe ersten Ranges, »festzustellen, wann, wo und wie der moderne Schauspielberuf entstanden ist«<sup>68</sup>.

Herrmanns Leistungsbegriff ist also konstitutiv mit seiner Vorstellung vom berufsmäßigen Schauspiel als Kunst und als Leistung sowie dessen Rekonstruktion und Analyse als Kerngeschäft der Theaterwissenschaft verknüpft.<sup>69</sup> Seinen Überlegungen geht eine spezifische und differenzierende Be/Wertung von Theaterarbeit als

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Kunst – im Gegensatz zu einer von ihm als dilettantisch bezeichneten Nicht-Kunst – voraus. Weder begründet Herrmann diese Kriterien, noch sind diese in seiner Theatertheorie nachvollziehbar. Trotz seines zentralen Interesses am Gegenstand als einem sozialen Ereignis ist die Virulenz eines tradierten und spezifischen Leistungsbegriffs, verstanden als ein singuläres Schöpfungsmoment, immanent.

Ich verstehe Herrmanns Verständnis von Leistung als Manifestation eines wachsenden Bewusstseins für die performativen Aspekte von internationalen Leistungsschauen und Massenveranstaltungen, wie Weltausstellungen, Olympische Spiele, Zirkusse und Varietés, die in Europa um 1900 eine »auffallende Konjunktur erleben«, wie Wilhstutz feststellt.<sup>70</sup> Der Theaterwissenschaftler betont, dass der Begriff der Leistung um 1900 weniger mit einer physikalischen Konnotation der Messbarkeit oder mit ökonomischen, schulischen und sportlichen Bezügen zum Wettbewerb in Verbindung stand, sondern sich damals auf die Aspekte des Könnens, der Übung und der Meisterschaft bezog.<sup>71</sup> Die schauspielerische Leistung als singulär erbrachte Performance stellt auch bei Herrmann das Qualitätsmerkmal von Theaterkunst/Theaterarbeit in den Fokus. Leistung und Kunst(wert) bleiben nicht näher definierte Paradigmen der Herrmann'schen Forschung, denen er einen universellen Deutungscharakter zuschreibt. Die jeweiligen Arbeitspraktiken der Theaterpraktiker\*innen werden diesem singulären Leistungsverständnis untergeordnet bzw. bleiben als irrelevante Faktoren einer theaterwissenschaftlichen Perspektivierung als mitlaufende Prozesse unsichtbar. Die Hintergründe dieser Grundannahmen werden vom Theaterhistoriker nicht kontextualisiert.

Dieser untertheoretisierte Leistungsbegriff und die deshalb fehlende Reflexion der Arbeitspraktiken der Theaterpraxis finden sich auch in weiteren Texten des Sammelbands, die Theater kontrovers als sozialen Trieb oder als künstlerisches Ereignis diskutieren. Die Theaterleistung wird im Verhältnis zur Aufführungspraxis erwähnt und in den Dienst der Vermittlung nationaler und nationalsozialistischer Identität gestellt. Kindermann, der erst Ende des 20. Jahrhunderts als Theaterwissenschaftler in nationalsozialistischen Diensten enttarnt wurde,<sup>72</sup> beschreibt die Geschichte des Theaters als völkische »Leistungsgeschichte«<sup>73</sup>:

Je stärker uns in der letzten Jahrhunderthälfte die enge Verflochtenheit aller künstlerischer Leistungen mit den gleichzeitigen philosophischen, politischen und sozialen Entwicklungen der einzelnen Völker, Völkerbegegnungen und ganzer Kontinen-

### 2.1.3 Arbeitsbegriffe in theaterwissenschaftlichen Grundlagen

talententwicklungen bewußt wurde, desto bedeutsamer wurden uns die engen Zusammenhänge gerade auch des theatralischen Kunstwerks mit dem jeweiligen Epochencharakter, mit dem geistigen, politischen und sozialen Geschick der Völker und mit der Struktur der übrigen Künste im gleichen Zeitraum. So kann heute Theatergeschichte als künstlerische Leistungsgeschichte nicht mehr bloß chronikalisch-aufzählend, nicht mehr bloß deskriptiv oder äußerlich-biographisch betrieben werden, [...].<sup>74</sup>

Diese Definition versteht Theatergeschichte als Spiegel von völkischer Überlegenheit bzw. Unterlegenheit. Kindermanns Leistungsgeschichte ist demgemäß einer neuzeitlichen Vorstellung von Leistung als Arbeitsleistung plus Pflichterfüllung im Dienst eines nationalistisch, rassistischen Geschichtsbewusstseins zuzuordnen.<sup>75</sup> Das Theatergeschehen als Spiegelbild einer Gesellschaft und die Leistung von Theaterpraktiker\*innen als gesellschaftlichen Beitrag zu betrachten, ist auch losgelöst von Kindermanns völkischer Ausrichtung ein überdauerndes und zentrales Narrativ – in der Theaterwissenschaft und in der Kulturpolitik. Derzeit untersucht das Projekt *Fachgeschichte Theaterwissenschaft: Schweiz/Österreich – Netzwerke und Kontexte (HoTS)* die Anfänge theaterwissenschaftlicher Forschung im Hinblick auf »Fragen nach den Exklusionsmechanismen aufgrund von Antisemitismus, Rassismus, Misogynie, Homophobie, ›Anti-LGBTIQ‹ und Antidemokratie für die Etablierung und Manifestierung des Fachs im deutschsprachigen Raum«<sup>76</sup>.

Auffällig ist, dass die Autor\*innen des Sammelbands weitestgehend übereinstimmend mit dem Kriterium der Einzigartigkeit, dem Paradigma des Besonderen und der Forderung nach (nationaler) Repräsentation argumentieren. Das Praktizieren von Theater als Leistung für etwas (die Nation, Bildung etc.) ist positiv konnotiert. Trotz seiner unzweifelhaften Bedeutung bleibt der Begriff der Arbeitsleistung ungenau und nicht ausreichend theoretisiert. Es fehlt nicht nur eine klare Definition des Begriffs, sondern es fehlen auch alternative Konzepte, die beispielsweise Leistungsverweigerung oder mangelnde Leistungsbereitschaft inkludieren. Der Leistungsbegriff wird einvernehmlich als Be/Wertungskategorie für den Moment der Aufführung, der eine Produktion von Wert voraussetzt, angewendet. Die Verwendung des Begriffs spiegelt die vorgeprägte Erwartungshaltung der Theaterwissenschaftler\*innen gegenüber der Arbeit der Theaterpraktiker\*innen: Diese leisten auf der Bühne etwas, das es wert ist, diskutiert, analysiert, be/wertet und festgehalten zu werden.

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Der gemeinsame Aufsatz »Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung« (1947) der Theaterwissenschaftler Rudolf Münz und Joachim Fiebach, dessen Forschungsansatz Klier als »andersartige Theaterwissenschaft« bezeichnet, nimmt eine Sonderstellung im Sammelband ein. Die Autoren heben neben dem Kunstcharakter des Theaters dessen soziale Organisationsform bzw. dessen institutionelle *Grundlagen* als ein Spezifikum von Theater hervor.<sup>77</sup> Münz und Fiebach kontextualisieren ihre Theatergeschichtsschreibung als eine, die auf der Grundlage des Marxismus-Leninismus von der geschichtlichen Darstellung der anderen Künste deutlich abweicht: »Der Gegenstand einer solchen Theatergeschichte muß unseres Erachtens sein[:] *das gesellschaftlich-künstlerische Phänomen Theater als Einheit von Kunstrezeption, Kunstpraxis, Kunstinstitution und Kunstrezeption in seiner konkret-historischen Entwicklung*«<sup>78</sup>. Auffällig an dieser klassenpolitischen Perspektive ist, dass Münz und Fiebach die Auseinandersetzung mit einzelnen Spitzenleistungen als eine »Überbewertung der Theatergeschichtsschreibung« explizit ablehnen. Sie verweisen – im Gegensatz zu ihren Fachkolleg\*innen – bereits in den 1970er-Jahren auf die »innere Arbeitsteilung« der »synthetischen Kunst« unter »Spezialisten« wie Schauspieler\*innen, Dramatiker\*innen, Musiker\*innen, Regisseur\*innen, Bühnenbildner\*innen usw. und auf die historischen Interdependenzen von Theater als »soziale Organisationsform« und als »Institution«<sup>79</sup>. Theater sei als eine »besonders öffentliche« und »kollektiv geschaffene Kunst« zu definieren.<sup>80</sup> Die Repräsentation von (sozialen) Klassen auf der Bühne bedeutet einen perspektivischen Wandel in der theaterwissenschaftlichen Rezeptionshaltung, denn »[d]ieser institutionelle Charakter hat eine wichtige Bedeutung für die Kunstproduktion. Die Entwicklung dieser Organisationsformen bzw. der institutionalen Grundlagen von Theaterproduktion muß daher von der Historiographie gebührend erfasst werden«<sup>81</sup>.

Theater, so Münz und Fiebach, diene im Sinne Brechts dem Interesse der Gesellschaft und nicht dem Drama:<sup>82</sup> »In dieser Tatsache realisiert sich z. B. auch die *Parteilichkeit* des sozialistischen Theaters«. <sup>83</sup> Die gesellschaftspolitisch wirksame Inszenierung – und nicht die einzelne, flüchtige Aufführung – sollte erforscht werden, da sich an ihr das »Invariante«, das »Feststehende, Gleichbleibende« der Aufführung zeige.<sup>84</sup> Die Theoretisierung des wiederholbaren Elements des Theaters, sprich die Theoretisierung der Inszenierung, zeugt von einem den Ausführungen Hermanns entgegenstehenden Verständnis: Statt sich für die Einmaligkeit einer Aufführung zu inte-

ressieren und die durch den Spielplan automatisierten Leistungen abzulehnen, fokussieren Münz und Fiebach einen übergeordneten, politischen Zeitgeist. Ihr wissenschaftlicher Fokus verlangt ein Leistungsverständnis, das die Arbeitspraktiken jenseits des Bühnengeschehens mitdenkt. Die beiden betonen, dass für die Theaterwissenschaft am Theater des 18. Jahrhunderts weniger die »Spitzenleistungen« der Neuberin oder von Gottsched, Ekhof oder Lessing von Relevanz sein sollten, sondern vielmehr die Untersuchung von »harlekinartigen Abbildungen« als Paradebeispiele für den bürgerlichen Klassenkampf zu Zeiten der Industrialisierung.<sup>85</sup>

Münz und Fiebach analysieren theatrale Phänomene als Spiegelbild von Prozessen kollektiver Identitätsbildung und kombinieren ein theaterwissenschaftliches Leistungsverständnis mit einem marxistischen Leistungsbegriff, indem sie die Kollektivität der gemeinsamen Theaterarbeit adressieren sowie Leistung und Kunst gesellschaftspolitisch (sozialistisch) determinieren. Theater konstruiere und visualisiere politische und kollektive Praktiken mit dem Ziel der sozialistischen Schulung der Theaterpraktiker\*innen und des Publikums. Die Untersuchung des Kunstwerts von Theater, die darauf abzielt, Kunst und Nicht-Kunst/Dilettantismus zu unterscheiden, ist für sie nicht von Bedeutung. Ihr Augenmerk liegt auf der These, dass die Theaterpraktiker\*innen bei der Organisation und während der Aufführungen eine politische Utopie erarbeiteten. Selbstreflexiv thematisieren sie – neben den Aufgaben des Theaters und der Theatergeschichtsschreibung – ihre eigene Praxis als Theaterwissenschaftler\*innen, welche neben einem Forschungsdesiderat auch eine politische Motivation einschlieÙe:

Zugleich versteht sich aber auch, daß eine marxistische, auf die Praxis gerichtete Theatergeschichtsschreibung den Entwicklungsprozeß ihres Gegenstandes von bestimmten heutigen Zielsetzungen und Interessen aus verfolgt und darstellt.

Diese ergeben sich vor allem daraus, wie das Theater im Ensemble der Künste seinen Beitrag zur Verwirklichung der historischen Hauptaufgabe des Sozialismus gestaltet, welche absehbare Rolle es bei der Entwicklung der sozialistischen Kultur und sozialistischer Persönlichkeiten spielt, welche spezifischen kulturellen Bedürfnisse es zu befriedigen hat bzw. kann, welche Probleme es dabei bewältigen muß.<sup>86</sup>

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Auf Grundlage eines marxistischen Geschichtsverständnisses definieren Münz und Fiebach das Bühnengeschehen als sozialistische Pflichterfüllung und schlussfolgern, dass eine Trennung zwischen wissenschaftlichem Denken und dem jeweiligen historischen Zeitgeist weder sinnvoll noch möglich ist.

Unter Berücksichtigung meiner Fragestellung nach der Bewertung von Theaterarbeit durch die theaterwissenschaftliche Theoriebildung sind auch die Grundbausteine des Leipziger Theatralitätskonzepts, welches Münz in den 1990er-Jahren der deutschsprachigen Theaterwissenschaft vorstellt, aufschlussreich: Demnach sei Theatergeschichte nicht im Sinne einer werkbasierten Leistungsgeschichte zu betrachten, sondern Theatralität als Gefüge von Geschichte anzuwenden.<sup>87</sup> Münz schlägt vor, zwischen vier Formen des Theaters zu unterscheiden und diese zueinander in Beziehung zu setzen: dem *Kunsttheater*, dem *Nicht-Theater*, dem *Alltagstheater* und dem *anderen Theater*.<sup>88</sup> Das *andere Theater* umfasst ein Theater, das von eigenständigen Wandertruppen aufgeführt wurde und bestehende Normen bzw. gesellschaftliche Machtverhältnisse durch die *Lustige Figur* subversiv untergrub.<sup>89</sup> Die Wandertruppen persiflierten die Verkehrung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse, um subversive Potenziale gegen Unterdrückung und Machtmissbrauch freizusetzen. Münz' Konzept der »subversiven Kraft« von Theater stellt für mich ein konstituierendes Element für die theaterwissenschaftlichen Auf- und Bewertungskategorien von Theaterarbeit als widerständige, politisch motivierte und re/formierende Kraft dar. Die Frage nach dem subversiven Potenzial von Theater – gepaart mit einem repräsentativen Nützlichkeitspostulat – ist nach wie vor eine virulente Analysekategorie.

Münz' Theaterkonzept ist einerseits von einem marxistischen Verständnis von Wissenschaft geprägt und andererseits durch die restriktiven Vorgaben der staatlichen Zensurinstanzen eingeschränkt. Münz' und Fiebachs Theaterverständnis spiegelt die Notwendigkeit wider, immer auch die konkreten Produktions- und Arbeitsbedingungen als theaterwissenschaftliche Gegenstände zu erforschen und zu bewerten. In diesem Sinne definieren sie Theater als »spezifische, eigenständige und produktive Kunst« mit höchster gesellschaftlicher Relevanz.<sup>90</sup> Denn »[d]araus ergibt sich, daß das theatralische Produkt nur während des entscheidenden Schaffensprozesses dieses Produzenten, während der Rollendarstellung rezipiert, d. h. damit gesellschaftlich relevant sein kann«<sup>91</sup>.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in den theaterwissenschaftlichen Standortbestimmungen der 1980er-Jahre ein nicht

### 2.1.3 Arbeitsbegriffe in theaterwissenschaftlichen Grundlagen

weiter definierter Arbeits- und Leistungsbegriff verwendet wird. Allein die Thesen von Münz und Fiebach relativieren die (Über-)Bewertung individueller Spitzenleistungen und artikulieren das (Des-)Interesse des Faches am kollektiven Arbeiten im Theater. Demgegenüber privilegieren die westdeutschen Theaterwissenschaftler\*innen das Konzept eines vordiskursiven und natürlichen Theatertriebs und das Konzept des künstlerisch/schöpferischen Schaffensmoments im Moment der Aufführung. Ihre Erwartungen an die Arbeitsleistung von Theaterpraktiker\*innen als Bewertungskategorie und der Trieb als ontologische Prädisposition erscheinen als zwei Seiten der gleichen Medaille.

Die Theaterwissenschaft definiert ihren Gegenstand Theater häufig sowohl als schöpferische/singuläre als auch als subversive/kollektive Leistung. Die Wertschätzung von Theater als Kraftanstrengung ist anerkannt. Spiegelfunktion und Vorbildcharakter sind Aspekte, die bei der Forschung zu Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte historisch tradierte Charakteristika sind. Das koproduzierende Verhältnis zwischen Fach und Gegenstand ist als ein affirmatives zu bewerten. Die mit der Etablierung des theaterwissenschaftlichen Studiums verbundene Aufwertung der Theaterregie implementiert dezidierte Erwartungshaltungen der Fachdisziplin, deren (ästhetische) Erwartungen und (politische) Motivation vom Leistungsbegriff des Genies geprägt sind. Eine übergeordnete, ahistorische Vorstellung von Theater als Leistungsschau wird im Sammelband bevorzugt, der politische, künstlerische und soziale Kontext der Theaterarbeit tendenziell vernachlässigt. Die Theaterwissenschaft be/wertet Theaterarbeit auch im Hinblick auf zeitgenössische Fragestellungen, den politischen Zeitgeist und das Paradigma der Innovation. Diese spezifische idealisierte – gelegentlich auch mystifizierte – Erwartungshaltung ist bereits im Handwerkszeug des Faches verankert. Das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis basiert auf einem spezifischen Nähe- und Distanzverhältnis sowie auf einer spezifischen Erwartungshaltung, die als »Hintergrundwissen« im koproduzierenden Verhältnis zwischen Theorie und Praxis wirkt. Das koproduzierende Verhältnis zwischen Theaterwissenschaft und Theaterpraxis ist dadurch gekennzeichnet, dass die Theaterwissenschaft Theater nicht nur beschreibt, sondern auch darüber spekuliert, was Theater sein könnte. Im Sinne Bourdieus, der in seiner Monografie *Die Regeln der Kunst* (2001) die Sonderstellung von Künstler\*innen als Produkt des künstlerischen Feldes erkennt, trägt auch die Theaterwissenschaft zum Sonderstatus von Theaterpraktiker\*innen bei. Die genannten Faktoren wirken sich als institutionalisierte Wertvorstel-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

lungen auf den individuellen Bewertungsprozess aus. Mich diesen Ambivalenzen stellend, ist mir bewusst, dass die Bearbeitung meines Forschungsgegenstands von meiner eigenen Zeitgenossenschaft geprägt ist. Diesen Einfluss begreife ich als Chance: Denn die Theaterwissenschaft selbst produziert unter Verwendung ihrer Praktiken der Be/Wertung Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte und entwickelt dazu die entsprechenden Bewertungskriterien durch ihr wissenschaftliches Handwerkszeug. Das Fach hat ein Mitspracherecht über die Zentren und Ränder der Theaterpraxis. In einem Status des Dazwischen, in dem sich wissenschaftliche Analyse und (politische) Erwartung berühren, liegt die besondere Qualität der Theaterwissenschaft: eine Qualität, die es stets kritisch zu kontextualisieren gilt. Denn das Fach beschreibt nicht nur Theaterphänomene oder gesellschaftliche Ist-Zustände, sondern formuliert als *Ort des Denkens und Machens* auch Erwartungen an das (zukünftige) Theater und seine Praktiker\*innen als Mitgestalter\*innen gesellschaftlichen Wandels.

### 2.2 Theater auf/teilen – Theaterarbeit aus theaterpraktischer Perspektive

Als öffentliches Ereignis mit einem thematischen Schwerpunkt sind Theaterfestivals vieles zugleich: repräsentative Plattformen für Theaterpraktiker\*innen, ein Event für lokale und internationale Zuschauer\*innen, Vermittlungsbörse, Treffpunkt für die international vernetzte Szene, Konglomerat von Kooperationspartner\*innen und Sponsor\*innen sowie ein Ort des Feierns. Sie können die Funktion eines Sammelbeckens für diverse künstlerische Formate haben, die aufgrund ihres Umfangs, ihrer Intimität oder Exklusivität im täglichen Betrieb der Stadt- und Staatstheater und der Freien Produktionshäuser nicht umgesetzt werden (können).

Theaterfestivals bedienen zwei diametral gegensätzliche Zeitlichkeiten: eine kurzweilige und fokussierte Temporalität aufgrund ihres begrenzten Zeitrahmens und eine Langzeitwirkung, da sie ein integraler Bestandteil einer historischen Tradition der deutschen Theaterlandschaft sind. Sie sind ein temporärer »Möglichkeitsraum«<sup>92</sup> sowie ein etabliertes »Organisationsmodell«,<sup>93</sup> Theaterfestivals können daher keiner allgemeingültigen Definition untergeordnet werden. Als koproduzierende Arbeitspraktik zwischen den beteiligten Institutionen und Akteur\*innen lässt sich nach 1968 deutlich nachvollziehen, so Nicola Scherer und Jennifer Elfert, dass die Relevanz von Theaterfestivals ein Ausdruck des Professionalisierungswillens der Freien Szene ist. Als Plattformen, welche gleichzeitig spezifische Parameter der Innovation, Internationalität, Repräsentation und Fle-

xibilität abrufen, bestimmen Theaterfestivals seit den 1990er-Jahren den projektorientierten und räumlich-örtlich flexiblen Arbeitsmodus der Freien Szene mit. Seit der deutschen Wiedervereinigung seien die Theaterfestivals laut Elfert die eigentlichen Impulsgeber der Szene.<sup>94</sup> Auf die Bedrohung durch Profilverlust würden sie mit der Modifizierung und der Aktualisierung ihrer Konzeptionen reagieren. Insofern können Theaterfestivals aufgrund ihrer Spezialisierung und Diversifizierung seit Anfang des 21. Jahrhunderts als Gradmesser des Koproduzierens sowie der Praktik des Auf/Teilens par excellence gelesen werden.<sup>95</sup> In ihrer Multifunktionalität seien Festivals, so Elfert und Franz Willnauer, seit dem 21. Jahrhundert als ein »Gebrauchsartikel« der Theaterlandschaft zu beschreiben.<sup>96</sup> Sie sind Einzelphänomene von isomorphem Charakter. Gegenwärtig zeigt sich auch, dass sich die Abgrenzung zwischen dem institutionalisierten Theaterbetrieb und der Freien Szene durch die Praktiken des Festivals aufzulösen beginnt. Vielmehr braucht es, um ein Theaterfestival realisieren zu können, solide Strukturen, unterschiedliche Aufgabengebiete und Expertisen. Die Grenzen zwischen der deutschen Doppellandschaft – Freie Szene und Stadt- und Staatstheater – verschwimmen im Kontext der Festivals auf dieser Ebene zunehmend.

Die vielfältigen Funktionsweisen von Theaterfestivals sowie deren Nutzen als »Gebrauchsartikel« spiegeln sich auch in der Entstehungsgeschichte und in der Ausrichtung des PiFT-Festivals als Repräsentationsort von Theaterarbeit wider: Gegründet als Plattform für die Freie Szene in Deutschland, fungierte das Festival seit seinem Bestehen als Finanzierungsquelle, als Karrieresprungbrett, als Markt für Nachwuchskünstler\*innen, als politischer Diskussionsraum, als kulturelle Bildungsstätte sowie als Aushängeschild einer Stadt. Mit einem umfangreichen Angebot an Gastspielen und einem aufwendigen Rahmenprogramm bedient das PiFT-Festival die typische, diamentrale Zeitlichkeit von Theaterfestivals, obwohl die Festivalmacher\*innen den Anspruch haben, ebendiese vermeiden zu wollen: Auf der einen Seite wird ein temporäres und konzentriertes (Über-)Angebot als Ausnahmezustand eines feierlichen Spektakels geboten. Auf der anderen Seite bekräftigen die Verantwortlichen die Stellung des PiFT-Festivals als unterstützende, repräsentative und kuratierte Plattform der Freien Szene, welche durch eine kontinuierliche Netzwerkarbeit aufrechterhalten und gepflegt wird.

Wie Theaterfestivals als Arbeitspraxis das koproduzierende Verhältnis zwischen den Institutionen und Akteur\*innen beeinflusst, möchte ich anhand einer weiteren *Schlüsselszene* beschreiben und

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

als Arbeitspraktik der Auf/Teilung kontextualisieren. Im Zuge meiner teilnehmenden Beobachtung wurde deutlich, dass nicht die Abgrenzung zum Stadt- und Staatstheater primärer Arbeitsmotor und Motivationsfaktor der Freien Szene ist, sondern die Möglichkeit, über diese Unterscheidungen hinweg durch koproduzierende Verhältnisse ein einzigartiges Festivalereignis zu organisieren und resiliente Netzwerke zu etablieren.

### 2.2.1 Mitgliedschaften, Familienbeziehungen und Kälte – Arbeiten in der Freien Szene

In der elften Ausgabe des Festivals sind erstmals Vertreter\*innen der Freien Szene in die Festivalleitung eingebunden. Das PiFT-Festival ist dieses Mal eine Kooperation zwischen der Bundeszentrale für politische Bildung, dem Künstler\*innenhaus Mousonturm, dem Schauspiel Frankfurt und der Festival-AG, einem Netzwerk aus ID\_Frankfurt e. V. (Independent Dance and Performance), laPROF Hessen e. V. (Landesverband Professionelle Freie Darstellende Künste Hessen) und dem Theater Naxos. Diese breit angelegte Kooperation sollte mithilfe einer Auftaktveranstaltung am 24. Oktober 2021 im Theater Naxos vorgestellt und koordiniert werden. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit sollte sich im Rahmenprogramm des Festivals wiederfinden, d. h., dass das Rahmenprogramm explizit die lokale Freie Szene repräsentieren sollte.

Ziel der Veranstaltung war es, die lokale Szene über die thematische Ausrichtung des Festivals, den Arbeitsstand der Festivalmacher\*innen sowie über eine Beteiligung der Veranstaltungsteilnehmer\*innen am Rahmenprogramm zu informieren. Die Veranstaltung war in drei Blöcke unterteilt: Die Festivalmacher\*innen stellten das Programm vor und referierten den Stand der Dinge (1.). Dann wurde in Kleingruppen an zu ergänzenden Themenfeldern und möglichen (Theater-)Formaten gearbeitet. In einem Speed-Dating-Format präsentierten einzelne Gruppen ihre vorab eingereichten Konzepte (2.). Zum Schluss wurden erste Ideen zum Format des Festivals vorgestellt, Ansprechpartner\*innen benannt und E-Mail-Listen für Interessierte ausgelegt. Besprochen wurde das weitere Vorgehen hinsichtlich des Umfangs der Projekte, den Deadlines der Konzepteinreichungen und ihrer Finanzierung (3.). Diese organisatorisch-produktionellen Fragen (Finanzierung, Bewerbungsprozess, zeitliche Koordination) nahmen allerdings nur einen Bruchteil der Veranstaltung ein.

Schnell wurde deutlich, dass die Anwesenden als Hybride arbeiteten: Sie informierten sich über das Festival, den thematischen Schwerpunkt, den Umfang der Gastspiele und der Koproduktionen;

## 2.2.1 Mitgliedschaften, Familienbeziehungen und Kälte

sie entwickelten neue Projekte oder passten bereits realisierte Arbeiten an; sie nutzten das Treffen zur Auffrischung von Kontakten, zur Pflege ihrer freundschaftlichen Beziehungen sowie als politische Plattform zur Diskussion ihrer Anliegen. Deutlich wurde, dass nur diejenigen Projektideen für den Bewerbungsprozess infrage kamen, die alle organisatorischen Bedingungen erfüllten. Ob die Ergebnisse des Treffens eine Umsetzung der jeweiligen Projekte bedeuten würde, wurde nicht kommuniziert. Die Teilnehmer\*innen hatten diskutiert und ihre (Arbeits-)Zeit investiert, ohne Garantie, ob sie ihre Ideen im Rahmen des Festivals würden realisieren können. Sie kooperierten mit den Veranstalter\*innen und ließen sich auf deren Vorgehen ein, ohne die tatsächlichen Rahmenbedingungen zu kennen. Sie stellten ihre Arbeitsressourcen – Erfahrung, Kompetenz bei der Konzeptentwicklung und ihr kritisches Denken – zur freien Verfügung, wodurch eine Art Bewerbungssituation gegenüber den Festivalmacher\*innen und gleichzeitig eine Vorstellungssituation gegenüber den anderen Mitbewerber\*innen entstand. Die Theaterpraktiker\*innen arbeiteten auf zwei Ebenen: der des kollektiven und freundschaftlichen Austauschs und der der Bewerbung und des Zusammenschlusses für das Festival.

Auffällig war auch, dass es sich bei den Projekt-Pitches um keine Theaterprojekte im herkömmlichen Sinne handelte: Eine der Performer\*innen wollte das Publikum dazu einladen, in Marmorplatten kurze Sätze einzugravieren, die die eigene Unzufriedenheit zum Ausdruck bringen sollten. Projekte sollten in Suppenküchen stattfinden oder als Live-Action-Role-Play den Prozess des Community Buildings erfahrbar machen. Vorgeschlagen wurden außerdem Stadtführungen, Workshops zur Festivalthematik mit und für bestimmte Gesellschaftsgruppen oder gemeinsame Kochevents. Die Projekte orientierten sich alle an Frankfurt am Main als Standort des Festivals, am Bedürfnis nach sozialer Interaktion und Inklusion des Publikums sowie am inhaltlichen Schwerpunkt des Festivals.

Während der Veranstaltungen wurden zentrale Eigenheiten in der Freien Szene als Arbeitsfeld deutlich: Die Teilnehmer\*innen kannten sich (fast) alle (1.). Sie fanden sich in Kleingruppen zusammen, begrüßten Neuankömmlinge oder vertieften sich sofort in Gespräche über Arbeitskontexte in Bezug auf und jenseits des Festivals. Das Treffen wurde von den Veranstalter\*innen als eine *erweiterte Familienfeier* beschrieben. Obwohl die Festivalmacher\*innen und die Theaterpraktiker\*innen sich in einem asymmetrischen Abhängigkeitsverhältnis zueinander befanden, wirkte die Stimmung nicht

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

wie der Auftakt zu einem (neuen) gemeinsamen Arbeitsprojekt, sondern wie die Fortführung von bestehenden (Arbeits-)Beziehungen unter Familienmitgliedern, Freund\*innen und (Arbeits-)Partner\*innen. Die familiären und freundschaftlichen Arbeitsbeziehungen standen in Abhängigkeit zu den Ressourcen und deren Verteilung. Die Festivalmacher\*innen verfügten über die Aufführungsorte, für deren Nutzung sich die Theaterpraktiker\*innen durch das Einwerben finanzieller Mittel qualifizieren mussten, um ihrerseits von der Koproduktion profitieren zu können. Um diesen Konflikt zu minimieren, wurde versucht, die Kriterien der Entscheidungsfindung der Festivalmacher\*innen transparent zu kommunizieren. Es wurde der Wunsch zum Ausdruck gebracht, möglichst viele Projekte zu unterstützen. Großer Wert wurde auf Wissensaustausch, Teilen, Teilhabe und Gleichberechtigung gelegt.

Die Teilnehmer\*innen waren trotz der herausfordernden Arbeitsbedingungen an diesem Sonntag zur Zusammenarbeit in Gemeinsamkeit motiviert (2.). Sie froren trotz mehrerer Lagen Kleidung im zugigen Eingangsbereich des Theater Naxos, was sich aber in keiner Weise negativ auf die Diskussion auswirkte. Das Theater wurde als Arbeitsraum und Aufführungsort wertgeschätzt. Die Arbeitsmotivation war trotz unklarer Beschäftigungsverhältnisse sehr hoch. Das Selbstverständnis der Praktiker\*innen der Freien Szene, nämlich ihr Arbeiten als etwas Sinnvolles zu beschreiben, schien ubiquitär, die prekären<sup>97</sup> Arbeitsverhältnisse wurden zwar thematisiert, schienen aber keinen Widerspruch dazu darzustellen.

Die Teilnehmer\*innen agierten selbstreflexiv in Mehrfachrollen (3.). Sie waren als Vertreter\*innen einer Theatergruppe, als Mitglieder eines Vereins oder Interessenverbands, als Kurator\*innen eines Festivals oder als Performer\*innen der Freien Szene gleichzeitig anwesend. Die multiplen Zugehörigkeiten und diversen Rollen wurden immer wieder artikuliert und kenntlich gemacht.

Diese drei Eigenheiten der Freien Szene deuten auf das komplizierte, fluide Verhältnis der Freien Szene im Umgang mit gewachsenen Strukturen und der kontinuierlichen Adaption ihrer Arbeitsweisen an die Gegebenheiten hin. Wie in kaum einem anderen Arbeitsfeld entwickeln die Akteur\*innen der Freien Szene als Arbeitssubjekte auf theoretischer und kulturpolitischer Ebene ihre Arbeitsbedingungen mit. Die Hybridität der Arbeitsrollen sowie die familiär-freundschaftlichen Verhältnisse verweisen auf die Komplexität von Theaterarbeit in der Freien Szene, welche nicht nur die Arbeit an einzelnen Theaterprojekten umfasst, sondern auch Kollektiv- und

Netzwerkarbeit ist, welche sich aus den Anforderungen eines projektbasierten Arbeitens, aus ihrer Internationalisierung, aus ihrer Bürokratisierung sowie der Professionalisierung dieser Arbeitsschritte entwickelt hat.

Im Rahmen des Treffens sollten am Nachmittag in Arbeitsgruppen weitere Formate entwickelt werden. Ich hatte mich für diejenige Gruppe entschieden, die zu partizipativen Projekten arbeiten wollte. Ein *weißer* Mitdiskutant mittleren Alters ergriff sofort das Wort und kritisierte vehement die Zusammensetzung der Gruppe als »95 Prozent Weißbrote«. Die fehlende Diversität, so das Argument, habe ihren Grund in den Ausschlusskriterien der Ausbildungsstätten. Diese Problematik zeige sich sowohl in der Freien Szene als auch in den Stadt- und Staatstheatern. Man müsse »richtig zuhören« und »empowern«, statt Menschen zu instrumentalisieren. Da Menschen »die Spielregeln« nicht kennen würden, werde das Theater immer seltener aufgesucht. Die Gruppe war sich einig, dass mehr Arbeit in die Akquise von Zuschauer\*innen investiert werden müsse. Besagte Spielregeln wurden jedoch nicht näher definiert. Es gehe darum, eine »nachhaltige Wertschätzung« zu entwickeln, und weniger um die Reproduktion von unproduktiven Bewertungsmaßstäben für künstlerische und nicht-künstlerische Berufe wie z. B. zwischen Möbelpacker\*innen und Student\*innen oder Künstler\*innen und Techniker\*innen. Ein Projekt im Rahmen des PiFT-Festivals könne helfen, diese Kluft zu überwinden.

Die Veranstaltung endete mit Arbeitsaufträgen seitens der Festivalmacher\*innen: Die Projektideen sollten bis Ende November 2021 verschriftlicht und eingereicht werden. Die Gruppen sollten potenzielle Kooperationspartner\*innen kontaktieren. Aufgrund der fortgeschrittenen Uhrzeit wurde diese Diskussion abgekürzt, die Teilnehmer\*innen schienen bereits mit den konkreten Arbeitsabläufen und Vorbereitungsphasen der Festivalplanung vertraut.

Dieses Treffen als Schlüsselszene veranschaulicht zwei Dinge: dass Theaterarbeit stets im Zusammenwirken der Koproduzent\*innen hergestellt wird und dass eine Hinterfragung der In- und Exklusionsmechanismen der Arbeitsstrukturen und -weise von Theater, jenseits der Unterscheidung zwischen Freier Szene und Stadt- und Staatstheater, die Akteur\*innen umtreibt.

Die Erkundung der koproduzierenden Arbeitspraktiken der Freien Szene erforderte meine Kenntnis und mein Verstehen des »Hintergrundwissens« der Akteur\*innen zu diesen Arbeitsweisen und den aktuellen Grundsatzdebatten. Es ist essenziell, sich mit

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

der sogenannten *Institutional Critique* auseinanderzusetzen, welche Akteur\*innen der Freien Szene und der Stadt- und Staatstheater gleichermaßen intensiv an der Institution Theater in den letzten Jahren zum Ausdruck bringen.<sup>98</sup> Neben der Institutionenkritik der Theaterpraktiker\*innen beim 11. PiFT-Festival wurde von den Festivalmacher\*innen auch ein Bewusstsein für die Dimensionen und die Fragestellungen der *Institutional Critique* explizit eingefordert. In diesem Sinne diskutierte die Festivaljury die Diversität der Bewerbungen und Fragen zu (angemessenen) Repräsentationsformaten.

Der Begriff der *Institutional Critique*, welcher der Kunstgeschichte entlehnt ist,<sup>99</sup> adressiert die Konflikte des künstlerischen Arbeitens mit den etablierten Strukturen und Normen des Kunstbetriebs seit den 1960er-Jahren. Eine prägende Inspiration der *Institutional Critique* ist der Künstler Marcel Duchamp. Er konterkarierte die institutionellen Rahmenbedingungen für Kunst mit der Ausstellung eines Pissoirs, *Fountain*, im Jahr 1917, eines Readymades, welches durch die Exponierung im Musemskontext zum Kunstobjekt mutierte.<sup>100</sup> Bonfert übersetzt in ihrer Dissertation *Das Politische der zeitgenössischen theatralen Praxis* (2021) dieses Konzept auf das Theater. Die *Institutional Critique* würde nicht nur eine Hinterfragung des »Habitus der Rezeption« provozieren, sondern auch eine Befassung mit der Institution Theater als einer Rahmenbedingung für das künstlerische Produzieren – sie nennt es den »Habitus der Präsentation« – sowie eine (kritische) Auseinandersetzung mit der institutionellen Situiertheit der Theaterakteur\*innen initiieren.<sup>101</sup> Im Kontext dieser Arbeit bedeutet das, sich auch mit dem koproduzierenden Verhältnis zwischen den Akteur\*innen des Produzierens, d. h. den Theaterpraktiker\*innen, den Kollektiven, den Produktionsleitungen und den Produktionshäusern zu befassen.<sup>102</sup> Erst dann werden zwei maßgebliche Entwicklungen sichtbar, die wichtig für das »Hintergrundwissen« über das Selbst- und Fremdverständnis von Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte in der beschriebenen Schlüsselszene sind:

1. *Auf/Teilen als Arbeitspraktik*: Im Streben der Freien Szene nach der eigenen Professionalisierung etabliert sich die zentrale Arbeitspraktik des Auf/Teilens. Ursprünglich wurde in der Freien Szene die Idee der Aufteilung von Arbeitsbereichen abgelehnt, um Theater unter Gleichgesinnten zu machen. Diese Einstellung relativierte sich aufgrund von notwendigen Professionalisierungsbestrebungen. Im Rahmen einer subventionierten Förderung wird Theaterarbeit

als künstlerische Tätigkeit, als Verantwortung für die Gruppe und als finanzielle Existenzsicherung der mitwirkenden Akteur\*innen geteilt (1.). In der Vorbereitung, der Umsetzung, der Distribution, der Abrechnung und der Archivierung von Theaterarbeit werden die Arbeitsabläufe untereinander nach Wissensstand und Expertise, gemäß dem Paradigma der Professionalität, aufgeteilt (2.). Die zentrale Arbeitspraktik des Auf/Teilens bedeutet, dass die Akteur\*innen in einem koproduzierenden Verhältnis zueinander stehen. Was (Theater-)Arbeit in der Freien Szene ist, wird in diesem relationalen Verhältnis verhandelt.

2. *Die De/Valorisierung der Arbeitsbereiche:* Die zentrale Arbeitspraktik des Auf/Teilens sowie der Rückverfolgung einzelner Arbeitsschritte macht Prozesse der De/Valorisierung der Theaterarbeit in der Freien Szene sichtbar. Oft bilden die künstlerischen Tätigkeiten den Kern der Aufmerksamkeit, während der organisatorische Aufwand häufig unbeachtet bleibt. Im Rahmen einer *Institutional Critique* wird dieses Missverhältnis explizit berücksichtigt und entsprechend evaluiert. Die unsichtbaren Formen der Theaterarbeit erfahren die notwendige Thematisierung.<sup>103</sup> Erkennbar wird auf diese Weise, dass die Akteur\*innen der Freien Szene inzwischen weniger als Kollektive von zwei bis zehn Personen agieren, sondern vermehrt übergeordnete Netzwerke, Interessenverbände und Allianzen bilden.

Diese Entwicklungen möchte ich in meiner Argumentation als Perspektivwechsel vom *Was* zum *Wie* kontextualisieren und als Arbeits-hypothesen diesem Kapitel voranstellen. In der unspektakulären Frage nach dem *Wie* verbirgt sich die Bereitschaft der Mitglieder des Kollektivs, ein Wechselverhältnis zwischen Aufführung und Produktionsverhältnis zu benennen und dieses zu hinterfragen: Wer steht auf der Bühne und wer agiert im Hintergrund? Welche In- und Exklusionsmechanismen werden durch den theaterspezifischen Ausbildungsbetrieb,<sup>104</sup> durch die Organisation des Probenprozesses und den Veranstaltungsort re/produziert?<sup>105</sup> Arbeitsweisen und Arbeitsbeziehungen werden als die wesentlichen, (mit-)bestimmenden Komponenten dramaturgischen, theaterpraktischen und wissenschaftlichen Denkens anerkannt. Andersartige Beziehungsverhältnisse wie die der Freundschaft, der Commons<sup>106</sup> oder der Allies,<sup>107</sup> welche über

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

den Bühnenrand und über die Mauern der Theaterhäuser hinauswirken, rücken in den Fokus.

### 2.2.2 Theaterarbeit auf/teilen - Theaterarbeit jenseits der Doppelstruktur

»Deutschland hat die reichste Theaterlandschaft der Welt. Etwa die Hälfte aller Opernhäuser auf der ganzen Welt ist in Deutschland situiert«, so Ulrich Khuon, ehemaliger Präsident des Deutschen Bühnenvereins.<sup>108</sup> Heute umfasst die deutsche Theaterlandschaft 140 Staats- und Stadttheater sowie Landesbühnen mit Orchestern, 130 Opern-, Symphonie-, Rundfunk- oder Kammerorchestern, 220 private Theater, um die 100 Theater- und Symphonieorchester ohne feste Spielstätten, 2200 freie Spielstätten, Gruppen und Ensembles sowie 2500 Amateur\*innentheaterbühnen.<sup>109</sup> Diese Dimension ist weltweit einmalig, sodass die deutsche Theater- und Orchesterlandschaft 2018 für die Nominierung der UNESCO-Liste des Immateriellen Kulturerbes vorgeschlagen wurde. Dass diese Bewerbung erfolglos blieb, zeugt von der Legitimationskrise und den Unsicherheiten, mit denen sich das Theater als Kulturinstitution zunehmend konfrontiert sieht.<sup>110</sup> Die Unterscheidung ist in kulturpolitischen Debatten von Relevanz. Die deutsche Theaterlandschaft ist allerdings nur auf den ersten Blick von der Doppelstruktur Stadt- und Staatstheater und Freier Szene geprägt. Die Betonung der zwei Säulen sichert die subventionierte Förderung beider Systeme. Mangels alternativer Legitimationsansätze muss daran bis heute festgehalten werden.

Auf theaterpraktischer Ebene ist die Unterscheidung überholt und gehört angesichts der Heterogenität der aktuell existierenden Bühnen, ihrer Netzwerke und Kooperationen infrage gestellt. Arbeitsweisen und Arbeitsabläufe befinden sich auf Ebene der praktizierenden Akteur\*innen in permanenter Transformation und werden maßgeblich durch die zähen Regelungen und Gewohnheiten der Institution Theater bestimmt. Wesentliche Transformationsdynamiken der Freien Szene würden, so Wesemüller, ab den 1990er-Jahren erkennbar: In ihrer Dissertation untersucht Wesemüller die Konvergenzen von Arbeitspraktiken der Freien Szene und der Stadt- und Staatstheater, die durch das Förderprogramm Doppelpass – Fonds für Kooperationen im Theater initiiert wurden. Über einen Zeitraum von zwei Jahren und mit einem Budget von bis zu 240 000 Euro wurden diejenigen Projekte gefördert, bei denen Akteur\*innen aus der Freien Szene mit Institutionen des Stadt- und Staatstheaters kooperierten. Inwiefern diese erweiterten Netzwerkkooperationen auch dazu geführt haben, die Produktionsweise der beiden Theatersysteme

anzugleichen, hat Wesemüller in qualitativen Interviews untersucht. Sie kommt zu dem Schluss, dass die dominante Arbeitspraktik des Kooperierens über diese Grenzziehungen zwischen den Gewerken hinauswirkt.<sup>111</sup> Auf den zweiten Blick zeigt sich also, dass die Abgrenzung nicht valide und von der gelebten Realität der Theaterpraktiker\*innen überholt worden ist. »Das Freie Theater gibt es nicht«, ist deshalb die vielfach zitierte Aussage der Theaterwissenschaftlerin Matzke, die auch Mitglied von She She Pop ist.<sup>112</sup> Sie begründet ihre Sichtweise mit der offenkundigen Diversität von Theaterformen, die sich nicht in einem Sammelbegriff fassen lassen oder als reine Freie-Szene-Projekte kategorisieren ließen.<sup>113</sup> Matzkes Standpunkt ist mit Blick auf die Institution Theater, deren unterschiedliche Organisationsformen sowie die feldspezifischen Mehrfachbeschäftigung der Theaterpraktiker\*innen berechtigt. Sie und ich verwenden die Begriffe Freies Theater und Freie Szene mit einer gewissen Selbstverständlichkeit als Synonyme, da sich das Spektrum der künstlerischen Ausdrucksformen und der performativen Projekte in keiner plausiblen Begriffsdefinition unterbringen lässt. Die Akteur\*innen, die ich während meiner teilnehmenden Beobachtung dazu befragte, unterscheiden ebenfalls nicht zwischen Freiem Theater und Freier Szene, da eine derartige Differenzierung ohne Relevanz für ihre tägliche Arbeit zu sein scheint.

Matzke stellt ihrer Beschäftigung mit der Freien Szene zunächst die Suche nach dem kleinsten gemeinsamen Nenner voran: »Nicht die Ästhetik oder gemeinsame politische Ziele legitimieren den Begriff eines ›Freien Theaters‹, sondern die Möglichkeit einer anderen Produktionsweise«<sup>114</sup>. Diese Gemeinsamkeit ergänzt Wesemüller in ihrer Studie durch zwei weitere Spezifikationen bezüglich der Produktionsweise: 1. die Kooperation als zentrale Arbeitspraktik und 2. die Schattenseite des Freien Produzierens, dieser »Achillesferse des freien Arbeitens«, welche sich in einem ständigen Innovations- und Wettbewerbsdruck – trotz der eklatanten Ressourcenknappheit – ausdrücke. Sie konstatiert: »Es handelt sich damit um ein krisenhaftes Arbeiten in der Freien Szene – eine Krise auf Dauer«<sup>115</sup>.

Zu beobachten ist, dass im Rahmen einer Historisierung Freier Theaterarbeit wiederkehrend deren »Professionalisierung« diskutiert wird. Dieser Professionalitätsanspruch stellt sich als kein zu erreichender Endzustand dar, sondern scheint ein spezifischer Arbeitsmodus, ein anhaltendes und sich veränderndes Desiderat zu sein. Bezogen auf das Gegenwartstheater der Freien Szene umfasst der Terminus das souveräne Arbeiten im koproduzierenden Netzwerk. Wesemüller definiert die sich wandelnde Bedeutung des Begriffs daher folgenderma-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

ßen: »Professionalität bedeutet zunächst einmal die Abwesenheit von Zufälligkeit, also die Fähigkeit zur Wiederholbarkeit von Abläufen und zum zuverlässigen Abruf von Fähigkeiten und Kompetenzen«<sup>116</sup>.

Theaterarbeit ist nur in koproduzierenden Verhältnissen realisierbar. Theaterpraktiker\*innen der Freien Szene arbeiten in ständig wechselnden Beziehungen und Engagements – sowohl in Kontexten der Freien Szene als auch in Projekten der Stadt- und Staatstheater. Die koproduzierenden Verhältnisse werden durch den Umgang mit Förderstrukturen, mit der Organisation von Kollektiven und einzelnen Aufführungen, mit der Archivierung, der Abrechnung der Theaterprojekte sowie durch die Vernetzung mit anderen Gruppen, den Produktionshäusern, Festivalmacher\*innen beeinflusst und bestimmt. Förderanträge verlangen beispielsweise den Nachweis eines Aufführungsorts und die Kontextualisierung des Projekts. Um das Projekt realisieren zu können, müssen Proberäume organisiert, der Transport des Bühnen- und Kostümbilds, die Koordination von Aufführungsorten, die technische Unterstützung, die ordnungsgemäße Abrechnung des Theaterprojekts, die Auszahlung der Gagen an die Kollektivmitglieder und an weitere Mitarbeiter\*innen sowie die Archivierung des Projekts eingeplant werden. Insofern ist das gemeinsame Produzieren immer als Koproduzieren auf verschiedenen Ebenen zu verstehen.

Erste Tendenzen zur Professionalisierung und damit ein institutioneller Wandel der Freien Szene zeigen sich in den 1990er-Jahren durch die Etablierung eigener Produktions- und Ausbildungsstätten. »Neben der Gründung von Festivals gehört die Eroberung eigener Produktionsstätten zur großen Entwicklung der freien darstellenden Künste seit 1990.«<sup>117</sup>

Trotz öffentlicher Finanzierung und des Verfügens über die Produktionsmittel der technischen, administrativen und kommunikativen Infrastruktur sind die Freien Produktionshäuser zur Sicherung des Spielbetriebs auf diejenigen Projektmittel angewiesen, die von den Kollektiven selber eingeworben werden müssen.<sup>118</sup> Die »Künstler- oder Theaterhäuser« sind hinsichtlich ihrer Funktionalität nicht mit den Betrieben der Stadt- und Staatstheater vergleichbar: »[I]hre Struktur unterscheidet sich von den großen Apparaten, sie sind durch Flexibilität gekennzeichnet und passen sich den Produktionsbedingungen an, die die projektbeteiligten Künstler brauchen«,<sup>119</sup> was u. a. auch alternative Formen des Wissensaustauschs innerhalb der Szene sowie eine andere Arbeitskultur voraussetzt. Neben den »Künstler\*innen- oder Theaterhäusern« gibt es weitere Freie Theater und (Ab-)

## 2.2.2 Theaterarbeit auf/teilen - Theaterarbeit jenseits der Doppelstruktur

Spielstätten. Die Freien Theater werden von den Freien Gruppen betrieben, teilweise institutionell gefördert und durch die Projektförderung der Gruppen querfinanziert.<sup>120</sup> Die sogenannten Abspielstätten werden von einer künstlerischen Leitung gemanagt, sind aber vollständig auf Projektförderung angewiesen.<sup>121</sup>

Ich werde mich im Weiteren nur mit den Freien Produktionshäusern beschäftigen, da sie im koproduzierenden Verhältnis als Auführungsorte und Kooperationspartner eine bestimmende Rolle einnehmen und ihre Etablierung anhand des Produktionshauses Hebbel am Ufer (HAU) skizzieren.

2004 wurde das internationale Produktionshaus Hebbel am Ufer (HAU) vom Fachmagazin *Theater heute* zum *Theater des Jahres* gewählt. Die Auszeichnung wird seit 1976 jährlich vergeben und basiert auf einer Abstimmung unter Theaterexpert\*innen. Das HAU war das erste Freie Produktionshaus, welches diese Auszeichnung erhielt. Im Jahr 2012 kürte *Theater heute* das Haus HAU erneut zum Theater des Jahres. Begründet wurde die Vergabe mit dem ästhetisch neuen, innovativen, performativen Zugang des Leiters Matthias Lilienthal. Lilienthal hatte das Theater als Zusammenschluss von HAU 1 bis 3 2003 – also ein Jahr vor Vergabe der Auszeichnung – gegründet und es in Rekordzeit zu einem Theater von internationalem Ruf gemacht.<sup>122</sup> Als Freies Produktionshaus zum Theater des Jahres gewählt und damit als Alternativmodell zum Stadt- und Staatstheater knapp 20 Jahre nach den ersten Gründungen der Freien Szene ausgezeichnet zu werden, beweist die Effektivität der Professionalisierungsdynamiken in der Freien Szene seit Anfang der 1980er-Jahre (Neues TAT Frankfurt am Main, 1980, Kampnagel Hamburg, 1982, Mousonturm Frankfurt am Main, 1988, Hebbel Theater Berlin, 1989).

Ende der 1980er-Jahre war das Hebbel als Spielstätte für ein zeitgenössisches Theater reaktiviert worden. Der Verein zur Rettung des Hebbel-Theaters in Berlin-Kreuzberg e. V. hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die 1979 in Konkurs gegangene, traditionsreiche Hebbel-Bühne wiederzubeleben. Dadurch gelang es, so Fülle, dass der West-Berliner Senat bereit war, eine Investition von zehn Millionen D-Mark zu leisten und eine zukünftige Nutzung zu beraten.<sup>123</sup> Die SPD-Fraktion im Berliner Abgeordnetenhaus verlangte 1987 die »Anhörung von Sachkundigen« zum Nutzungskonzept des Theaters. Der Gesellschafter und geschäftsführende Direktor der Schaubühne am Lehninger Platz, Jürgen Schitthelm, machte den Vorschlag, am Hebbel zeitgenössische Produktionen und Gastspiele zu zeigen, ein kleines Team aus Mitarbeiter\*innen zu engagieren, weiteren Ensembles Auf-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

trittsmöglichkeiten anzubieten, um so Spielplan und Auslastung zu sichern.<sup>124</sup>

Gerd Hunger, Vertreter des Selbsthilfeprojekts von Off-Theatern und Theatergruppen in Berlin, war sich sicher, sechs bis acht Freie Kollektive mit Produktionen von entsprechender Größenordnung direkt benennen zu können. Weiteren zehn bis zwölf Gruppen würde er zutrauen, Produktionen für das Haus zu entwickeln. Hunger sprach sich deshalb für die Gründung eines Zentrums für Freies Theater ohne eine Spezialisierung auf Sprech- oder Musiktheater aus. Das Hebbel sollte zur Spielstätte auswärtiger und profilierter Theatergruppen werden und gleichzeitig Koproduktionen zwischen Berliner und auswärtigen Gruppen ermöglichen.<sup>125</sup> Der Berliner Senat beschloss, das Haus als »Produktionsstätte *und* Aufführungsort« für »die hier ansässigen – meist freischaffend arbeitenden – Künstler aus dem gesamten Theaterspektrum [zu unterstützen]«, allerdings auch unter Einbeziehung von Gastspielen.«<sup>126</sup> Die Hebbel Theater GmbH wurde gegründet. 1989 wurde das Theater unter der künstlerischen Leitung von Nele Hertling wiedereröffnet. Der Berliner Senat äußerte sich bereits 1991 wertschätzend über die koproduzierende und kooperative Arbeitsweise des Theaters: Neben dem Theater am Turm in Frankfurt gehöre das Hebbel-Theater zu den wenigen Spielstätten, die als »Koproduzenten« und »Kooperanten« junges Theater ermöglichen und produzieren könnten, welches ansonsten im Berliner Stadt- und Staatstheaterbetrieb »keine Chance« hätte.<sup>127</sup> Bei seiner Gründung war das HAU jedoch nicht als Haus für eine ausschließlich lokale Berliner Szene konzipiert, sondern als eine Spielstätte mit internationaler Ausrichtung projektiert worden.<sup>128</sup> Hertling schaffte es, während ihrer Intendanz ein Kooperationsnetzwerk zeitgenössischer Theaterkunst aufzubauen:

Das Hauptwerkzeug dieser neuen Arbeitsmethode ist das Ermöglichen von Produktionen durch gemeinsame finanzielle Investitionen mehrerer Häuser. Die an diesem Produktionsnetzwerk vornehmlich beteiligten Häuser (die fünf wichtigsten europäischen Avantgardetheater dieses Jahrzehnts: das Felix Meritis in Amsterdam, das Hebbel-Theater in Berlin, das Kaaitheter in Brüssel, das TAT in Frankfurt am Main und die Wiener Festwochen als beteiligtes Festival) teilen »eine Struktur, die so offen ist, auf die jeweiligen Arbeitsbedingungen der Künstler einzugehen«.<sup>129</sup>

## 2.2.2 Theaterarbeit auf/teilen - Theaterarbeit jenseits der Doppelstruktur

Dieses internationale Bündnis sollte Kooperationen vereinfachen sowie den Austausch zwischen den genannten, europäischen Produktionshäusern strukturieren. Die gemeinsame Zeitschrift *Theaterschrift* dokumentiert den Einfluss der Freien Produktionshäuser auf die Diskurse und die Ästhetiken der Freien Szene.

Den Verfasser\*innen zufolge wurde das Symposium über die *Neue Dramaturgie* der Freien Szene in den 1990er-Jahren zum entscheidenden Katalysator für Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (1999), einem Standardwerk zum ästhetischen Wandel der performativen Künste. Während der Vorbereitungen des Symposiums hätten die Veranstalter\*innen Lehmann den Vorschlag gemacht, »mit einer Art offenen, ständig ergänzbaren Enzyklopädie zu beginnen, in der die Stichwörter/Denkbilder/Bestandteile dieses »neuen Theaters« und seiner »neuen Dramaturgie« verdeutlicht werden könnten«<sup>130</sup>. Lehmann fokussiert die Entkoppelung von Text und Drama hin zu einem Theater der sozialen und performativen Praxis. Das (Freie) Theater hatte, so Lehmann, begonnen, mit seinen Potenzialen der Sinn- und Körperlichkeit zu experimentieren.

Die *Theaterschrift*, von der in den Jahren 1992 bis 1998 insgesamt 13 Ausgaben in vier Sprachen (Englisch, Französisch, Deutsch und Niederländisch) veröffentlicht wurden, gibt einen Überblick über die Entwicklungen sowie die Fragestellungen der internationalen Postdramatischen Theaterpraxis und bezeugt die Suchbewegungen und Formbestimmungen der Freien Produktionshäuser und deren koproduktive Arbeitsweise:

Neue Arbeitsformen haben die beteiligten Theater, aber auch die Theaterlandschaft im Allgemeinen, aktiviert, stimuliert und manchmal sogar in Frage gestellt. [...] Aus ähnlich gelagerten Interessen für einige Künstler ist ein gemeinsames Engagement für deren künstlerische Arbeit gewachsen. Die daraus resultierende Zusammenarbeit kommt vor allem in Coproduktionen, langfristigen Verbindungen mit Künstlern und einem koordinierten Austausch von Vorstellungen zum Ausdruck.<sup>131</sup>

Ein Koproduzieren und ein koordinierter Austausch sollten in längerfristig angelegten Arbeitskontexten ermöglicht werden, was nahelegt, dass der Sinn des Koproduzierens als ein Austauschprozess in gegenseitiger, stabilisierender Unterstützung verstanden wurde. Der Versuch, ein internationales Bündnissystem von Theaterkooperativen zu gründen, endete im Jahr 1998. Auch die gemeinsame Publikation

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

*Theaterschrift* wurde eingestellt. Das TAT wurde geschlossen und die Kompliz\*innenschaft verliert ihre öffentlichen Spuren.<sup>132</sup>

Ein junges und wirkungsmächtiges Netzwerk ist derzeit das Bündnis internationaler Produktionshäuser, das seit der Spielzeit 2016/17 existiert und welches vom HAU mitinitiiert wurde.<sup>133</sup> Die Mitglieder sind das FFT Forum Freies Theater (Düsseldorf), das HAU Hebbel am Ufer (Berlin), das HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste (Dresden), Kampnagel (Hamburg), das Künstler\*innenhaus Mousonturm (Frankfurt am Main), der PACT Zollverein (Essen) und das tanzhaus nrw (Düsseldorf). Der Zusammenschluss der sieben Produktionshäuser wird derzeit mit Mitteln des Bundes (jährlich bis zu fünf Millionen Euro) unterstützt. Die Mitglieder des Bündnisses beschreiben ihre Zusammenarbeit als einen Austausch von Fähigkeiten und Erfahrungen auf Gegenseitigkeit. 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«, würden die Produktionshäuser – neben ihren inhaltlichen Interessen – sowohl die jeweilige Stadtkultur mitgestalten als auch die »Weiterentwicklung avancierter Produktionsweisen im Bereich der performativen Kunst« vorantreiben wollen.<sup>134</sup>

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.<sup>135</sup>

Im Wissens- und Erfahrungsaustausch über Arbeitspraktiken sowie die Vergabe von (temporären) Förderungen nehmen Freie Produktionshäuser damit Einfluss sowohl auf die öffentliche Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit von Theaterpraktiker\*innen als auch auf die Verbesserung von deren Arbeitsbedingungen. Dieses enge Beziehungsgeflecht schließt diejenigen Theatergruppen aus, die keinen Anschluss an ein Freies Produktionshaus finden. Diesen Kollektiven gelingt die überregionale oder internationale Produktion nur durch einen hohen eigenfinanzierten Mehraufwand. Wesemüllers Feldkontakte kritisieren die Fokussierung auf diese etablierten Netzwerker\*innen als »Provinz der Provinz« der Freien Szene, d. h. einem sichtbaren Freie-Szene-Kern und dessen überregional unsichtbaren Rändern.<sup>136</sup>

## 2.2.2 Theaterarbeit auf/teilen - Theaterarbeit jenseits der Doppelstruktur

Demgegenüber bezeichnet Matzke in der Publikation *Bündnis internationaler Produktionshäuser. Ein Modell für vernetzte Kulturarbeit in den Performing Arts* (2020) die Produktionshäuser und ihr Bündnis-system empathisch als »Heimat« der Freien Darstellenden Künste.<sup>137</sup> Trotz der prekären, finanziellen Situation sei es das Ziel, Proben- und Aufführungsorte zu schaffen, die nicht nur die einmalige Aufführung, sondern ein internationales Touren ermöglichen. Sie charakterisiert das Verhältnis zwischen Kollektiv und Haus als »Partner« in der Produktion:<sup>138</sup>

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.<sup>139</sup>

Die Akteur\*innen der Freien Szene bekennen sich – im Gegensatz zu den Pionier\*innen der Freien Szene – zu professionellen Maßstäben, die sie auf die Vorteile der Netzwerkarbeit und der Arbeitsteilung zurückführen. Die Theaterarbeit der Freien Produktionshäuser stützt sich auf die koproduktive Netzwerkarbeit, die durch eine eigenständige, subventionierte Infrastruktur aufrechterhalten wird. Ihre Infrastrukturen werden den Theaterpraktiker\*innen als Proberäume und Aufführungsorte zur Verfügung gestellt. Die Kollektive ihrerseits verantworten die Finanzierung, werben die Mittel selbst ein und schließen Kooperationsverträge mit den Produktionshäusern.<sup>140</sup> Die Journalistin Eva Behrendt beschreibt das Verhältnis zwischen den Freien Theaterpraktiker\*innen und den Produktionshäusern als eine gemeinsame Arbeit in Stationen:

Eine gemeinsame Geschichte entlang verschiedener Stationen steht meist hinter den engen Arbeitsbeziehungen, die die Künstler\*innen mit den Produktionshäusern verbindet. Neugier,

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Offenheit und die Lust, sich über lange Zeiträume immer neu über Kunst und Leben auszutauschen, prägen sie.<sup>141</sup>

Es handelt sich dabei nicht um vertragsrechtlich gesicherte Arbeitsverhältnisse. Die Zusammenarbeit basiert auf einem Vertrauensverhältnis, das von Projekt zu Projekt wachsen kann und trotzdem ungesichert bleibt. Die Akzeptanz und die Relevanz, die in der Auszeichnung des HAU's im Jahr 2004 zum Ausdruck kommt, hat entscheidend dazu beigetragen, dass Freie Produktionshäuser der deutschen Theaterszene international akzeptiert wurden, wodurch sie als zentrale Akteur\*innen von Theaterarbeit auch zu einem Gegenstand der Theaterwissenschaft wurden.<sup>142</sup>

Die Produktionshäuser verstehen sich als Plattform und Haus der Künstler\*innen sowie als Forschungs- und Ausbildungsstätten. Die Gründung und Förderung der eigenen Akademien werden als prägend für die Theaterarbeit der Freien Szene bezeichnet, dienen sie doch der Aus- und Weiterbildung der Theaterpraktiker\*innen und der Ausbildung von Theaterkritiker\*innen an der Akademie für zeitgenössischen Journalismus. Ihr Publikum wird an der Akademie Kunst und Begegnungen instruiert und die »Performing Arts Producer«/die Produktionsleiter\*innen werden an der Akademie für Performing Arts Producer vernetzt.<sup>143</sup>

Die Netzwerkarbeit der Akademie und aktuelle Debatten zur Institution Theater führt auch zu einer wachsenden Anerkennung der Rolle der Produktionsleitung. Die Akademie für Performing Arts Producers, die 2018 erstmals für Produktionshäuser und Produktionsleiter\*innen stattfand, gab die Initialzündung für die Gründung von gemeinsamen Plattformen und die Installierung von kommunikativen Netzwerken. Kollektive Wissensstrukturen und Austauschformate entstanden, die sowohl Sichtbarkeit für die Arbeit der Produktionsleiter\*innen schufen, als auch das organisatorische Arbeiten zu einer gleichwertigen Facette des Produzierens erklärten. Die hierarchisierend wirkende, dichotome Setzung zwischen den Bereichen Kunstproduktion und Administration, welche Praxis, Theorie und Kulturpolitik bestimmt, erweist sich an dieser Stelle als unproduktiv, fragwürdig und überholt. Im Interview kritisiert Katja Sonnemann, Leiterin der Akademie, dieses Konkurrenzverhältnis zwischen Unternehmer\*innen und Künstler\*innen. Wodurch der wachsende Bedarf für diesen Beruf entstanden ist, erklärt Nina Klöckner, Gesellschafterin des freien Kulturbüros ehrliche arbeit im Interview mit der Notwendigkeit eines »buchhalterischen Verwaltungsapparat[s]« in der Freien Szene:

## 2.2.2 Theaterarbeit auf/teilen - Theaterarbeit jenseits der Doppelstruktur

Der Bedarf [...] ist meines Erachtens daraus entstanden: Wenn du dich als Künstler\*in, als Künstler\*innenkollektiv in der Freien Szene bewegst und du dich meistens über punktuelle Projektförderung finanzierst [...]. Und du dann vereinbarst an einer Spielstätte [etwas] zu machen, da fällt dann ganz viel weg, was in einem klassischen Stadttheater einfach vorhanden ist. Das kann zum Beispiel der schnöde buchhalterische Verwaltungsapparat sein. Weil in der Systematik, in der die Künstler\*innen die Projektförderung bekommen, das ist ja eine, die als Unternehmen gefasst werden kann. Das ist ihr Geld. Sie bezahlen davon Leute [...]. Im Gegensatz dazu, zu Künstler\*innen, die an einem Stadttheater arbeiten, haben sie keinen ganzen Apparat, der das ganze administratorische und organisatorische und juristische Außenrum erledigt.<sup>144</sup>

Der Name ehrliche Arbeit sei in einem zweifachen Sinne zu verstehen: Er betone, dass es sich beim täglichen Tun der Kollektivmitglieder um Arbeit handle, und er markiere, dass deren Arbeit (finanzielle) und ehrliche Anerkennung verdiene. Eine Produktionsleitung würde überhaupt nur dann sichtbar, wenn sie ein Problem (mit-)verursache, deswegen würden im Hintergrund stattfindende Arbeiten auch von den Theaterpraktiker\*innen meistens ignoriert. Ihre Arbeit sei unsichtbar, jedoch unverzichtbar.

Die Gründerinnen des Freien Kulturbüros Elena Polzer und Janina Benduski unterstützen zusammen mit Anka Belz, Leoni Grützmaker, Anna Mareike Holtz, Nina Klöckner, Sandra Klöss, Torsten Klöss, Andrea Oberfeld, Ilka Rümke und Anna Wille seit 2006 die Freie Szene auf administrativer und produktionseller Ebene. Es ist eines der ersten Produktionsbüros, das gegründet wurde, um auf den Bedarf eines Verwaltungsapparats der Freien Szene zu reagieren. Nach eigenen Angaben erhält das Freie Kulturbüro inzwischen zwei bis drei Anfragen pro Woche. Das Produktionskollektiv bezahlt sich Einheitsgagen. Bedingung für die Zusammenarbeit ist, dass die Mitglieder von ehrliche Arbeit ihre gesamte Arbeitskapazität dem Kulturbüro zur Verfügung stellen: »Wir arbeiten nach einem sozialistisch-solidarischen Prinzip. Alles kommt in einen Topf und jede nimmt sich ihren Anteil. So können wir uns gegenseitig auch Auszeiten und Mutterschutz ermöglichen.«<sup>145</sup>

Die Arbeit der Produktionsleiter\*innen, so beschreibt es Klöckner, sei durch das Prinzip des *learning by doing* geprägt. Sie selbst habe eine abgeschlossene geisteswissenschaftliche Ausbildung und

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

sei in das produktionsne Arbeitende *hineingewachsen*. Wegen der in der Freien Szene fehlenden Infrastruktur und deren spezifischen Arbeitsweise hätten Produktionsleiter\*innen für den Arbeitsplatz notwendige Kenntnisse erwerben und Erfahrungen sammeln müssen. In dieser Zeit seien sie als Einzelkämpfer\*innen auf sich gestellt gewesen.

Die Produktionsleiter\*innen/Performing Arts Producer könnten die Hoffnung der Theaterpraktiker\*innen und Förderer\*innen, dass sie über das nötige Wissen für die administrativen und rechtliche Begleitung von individuellen Arbeitsweisen verfügten, ihrerseits allerdings nicht immer erfüllen: »[D]ie Erwartungshaltung an diese Position ist im Grunde fünf Abteilungen von einer Institution in sich zu vereinen.«<sup>146</sup> Die Strukturen von Gesellschaften bürgerlichen Rechts (GbR) verpflichten die Kollektive, im Fall eines formalen Abrechnungsfehlers mit ihrem Privatvermögen zu haften. Fehler könnten »zahlreich gemacht werden, wenn man sich zuwendungsrechtlich und steuerrechtlich nicht mit jedem Detail auskennt, mit dem man sich aber eigentlich auskennen sollte«<sup>147</sup>.

Genauso wie die Theaterpraktiker\*innen der Freien Szene mit den Grenzen des Arbeitens und des Nicht-Arbeitens sowie des professionellen und des familiären Miteinanders im Kollektiv experimentieren, probieren die bisher weniger berücksichtigten Akteur\*innen des (Arbeits-)Felds das Zusammenarbeiten aus.

Die Präsenz einer Produktionsleitung erweist sich als ein weiterer Indikator für das Streben nach Professionalisierung der Freien Szene durch eine Form der Arbeitsteilung, welche die Freie Arbeit gleichermaßen hinsichtlich unternehmerischer, nicht-künstlerischer und künstlerischer Arbeiten erweitert. Unter diesen Bedingungen ist die Professionalisierung von Theaterarbeit als koproduzierendes Verhältnis eine überlebenswichtige Notwendigkeit, die eine Arbeitsteilung unter den Mitgliedern der Freien Gruppen erfordert, genauso wie die Kooperation mit externen Mitarbeiter\*innen unumgänglich ist. Die externen Mitarbeiter\*innen, in diesem Fall die Produktionsleiter\*innen, agieren also weiterhin im Hintergrund der künstlerischen Produktion. Durch das Angebot von Netzwerken wie produktionsbande und die veränderte Arbeitskultur der Theaterpraktiker\*innen wird das produktionsne Arbeitende als elementare Schnittstelle zwischen Idee und Organisation, zwischen Konzept und Struktur, zwischen Produktion und Administration auch im generationalen Wandel der Szene anerkannt.<sup>148</sup>

Im Sammelbecken der Freien Szene ist es den Theaterpraktiker\*innen mittlerweile gelungen, eine spezifische Form des kopro-

## 2.2.2 Theaterarbeit auf/teilen - Theaterarbeit jenseits der Doppelstruktur

duzierenden Arbeitens zu professionalisieren, welche im Kern interessen- statt funktionsorientiert ist. Das Koproduzieren als Arbeitsmethode ist also die unmittelbare Reaktion auf die Kriterien der kulturpolitischen Förderung von Projektarbeit. Die Akteur\*innen der Freien Szene agieren demgemäß in selbstverwalteten, kollektiven und projektförmigen Produktionszusammenhängen, deren Arbeitsabläufe sie, basierend auf einer unmittelbaren Praxiserfahrung sowie durch Aus- und Fortbildungsmaßnahmen, zu einem kooperativen und akzeptierten Verfahrenskatalog aus unternehmerischem Wissen und künstlerischer Praxis verarbeiten.

Den historischen Wandel von Theaterarbeit in der Freien Szene, verstanden als koproduzierendes Verhältnis und als Arbeitspraktik des Auf/Teilens, möchte ich durch eine historische Tiefenbohrung aufzeigen. Erste Hinweise auf die komplexen Ansprüche an die Theaterarbeit der Freien Szene gibt der Theatermacher Thomas Frank:

Dabei geht es keineswegs lediglich darum, möglichst viele Gelder in einen Topf zu werfen, um die Produktionskosten für ein Projekt zu bündeln. Das ist der (freilich nicht unerhebliche) unmittelbare Zweck von Koproduktionen. Dahinter steht in den allermeisten Fällen eine lange Phase der Beobachtung und des Austauschs von Kuratoren, Dramaturgen und Produzenten über künstlerische Ansätze, über Programme und Inhalte. Sich auf eine Koproduktion einzulassen, insbesondere im internationalen Austausch, hat immer auch mit genauer Kenntnis der Arbeitsweisen der Partner, mit Vertrauen in deren Zuverlässigkeit, mit gegenseitigem Verständnis künstlerischer Interessen und Programme und mit Überzeugungskraft zu tun.<sup>149</sup>

Theaterarbeit definiert Frank als koproduzierende Arbeit, die Partnerschaften, Netzwerke, Kooperation und Kollaborationen hervorbringt.

Das Verständnis von Arbeit und der Anspruch auf unabhängige Arbeitsverhältnisse, die ein Freisein garantieren, begleiten die Freie Szene als ein andauernder Auslegungs- und Interpretationsprozess. Der Begriff inkludiert das Finden und die Etablierung von Arbeitsweisen, die sich als professionell, selbstständig, selbstbestimmt und als frei definieren lassen und zwar sowohl mit Blick auf das koproduzierende Verhältnis im Freien Theatersystem als auch mit Blick auf die gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnisse und die Verantwortungsbereitschaft der Akteur\*innen.

### 2.2.3 Theaterarbeit in der Freien Szene – vom Kollektiv zum losen Netzwerk

Eine (sehr) kurze Geschichte der Freien Szene in Deutschland könnte wie folgt lauten: Entstanden ist die Freie Szene im Zuge der Student\*innen- und Protestbewegungen um 1968er sowie als Reaktion auf die Krise der Theater nach dem Zweiten Weltkrieg und der Kulturpolitik der nationalsozialistischen Diktatur, zu deren Behebung ein alternatives Ausbildungs- und Produktionssystem entwickelt wurde, das sich bald verselbstständigte und professionalisierte.<sup>150</sup>

Fülle merkt an, dass diese lineare Betrachtung der (Erfolgs-)Geschichte der Freien Szene unzureichend ist. Aus seiner Sicht hat die alternative Freie Szene der 1970er- und der 1980er-Jahre wenig mit diesem Nachkriegs- bzw. Gründungsmythos gemein. Vielmehr bringt ein generationaler Wandel eine eigenständige Alternative von Inhalten und Organisation, d. h. ein anderes Theater, hervor.<sup>151</sup> In seiner Rekonstruktion einer Geschichte der Freien Szene unterscheidet Fülle deshalb zwischen den Gründungsphasen der Freien Gruppen, der Freien Szene sowie dem Freien Theater.<sup>152</sup>

Die Nähe zu den Politiken der 1968er-Bewegung ist trotzdem ein wichtiger Identifikationsfaktor für das Gegenwartstheater der Freien Szene. Obwohl sich die politischen Setzungen verändert haben, sind durchaus Rückgriffe und Parallelen zu den Arbeitsmechanismen der frühen Kollektive und zu den Mitbestimmungsmodellen der 1960er-/1970er-Jahre erkennbar: Die Methoden heutiger Theaterkollektive sind von diesen Gründungsmomenten und dem Experimentieren mit unterschiedlichen Mitbestimmungsmodellen durchdrungen, welche jedoch im Laufe der Professionalisierung der Freien Szene von ihrem politischen Impetus entkoppelt und formalisiert wurden.<sup>153</sup> Aus der Sicht des Theaterwissenschaftlers Kurzenberger hätte sich in die Konzepte der Theaterkollektive, die sich zur Jahrzehntwende 1960/1970 gründeten, eine »linke Tradition des Theatermachens« eingeschrieben.<sup>154</sup> Die Theaterpraktiker\*innen hätten sich Theaterkollektive der Weimarer Republik zum Vorbild genommen.

In ihrer Analyse zum neuen Geist der Kollektive beschreibt die Theaterwissenschaftlerin Vera Nitsche das Verhältnis der Kollektiv-Generationen ebenfalls als Kontinuitätslinie: »Darüber hinaus lassen sich deutliche Kontinuitätslinien in Bezug auf die Konzeption, Organisation und das Verständnis der kollektiven Theaterarbeit zwischen den Weimarnern, den post-68ern und auch den heutigen Theaterkollektiven feststellen.«<sup>155</sup>

### 2.2.3 Theaterarbeit in der Freien Szene - vom Kollektiv zum losen Netzwerk

Die Weimarer Kollektive forderten die Ablehnung der (autoritären) Regie-Position, sie idealisierten die gleichberechtigte Zusammenarbeit, befürworteten bestimmte Produktions- und Darstellungsweisen von »(jeweils unterschiedlichen) Visionen des Politischen«<sup>156</sup>. Die Gründungswut der 1968er reflektierte wiederum den Zeitgeist der Wirtschaftswunderzeit nach dem Zweiten Weltkrieg genauso wie die herbeigeredete Theaterkrise der 1960er-Jahre,<sup>157</sup> so der Theaterwissenschaftler Rainer Harjes:

Irgendwann in den sechziger Jahren begann das Gerede von einer Theaterkrise. Niemand wußte, was sie wirklich war, doch derartige Diskussionen tauchten genau zu dem Zeitpunkt auf, als eine neue Generation von Theaterleuten den Versuch unternahm, gesellschaftskritische Stücke zu machen, in denen es auch um die Selbstverwirklichung und Emanzipation des einzelnen geht.<sup>158</sup>

In der Spielzeit 1961/62 verzeichnete die bundesdeutsche Theaterstatistik einen Nachkriegs-Besucherrekord von 10,5 Millionen Theaterbesucher\*innen. Mit Blick auf die Zahlenlage stellte der Theaterkritiker Hans Schwab-Felisch 1963 noch gelassen fest: »Wer von einer ›Theaterkrise‹ redet, kann mühelos mit einem nachsichtigen Hinweis auf die Statistiken in seinen Argumenten irre gemacht werden.«<sup>159</sup>

Das allgemeine *Krisen-Geraune* wurde wenig später tatsächlich zur Gewissheit. Die Statistiken aus dem Jahr 1965 zeigen den Rückgang der Auslastungszahlen in den mittleren und kleinen Städten.<sup>160</sup> Die Zuschauer\*innen blieben den Theatern fern, während zeitgleich die Theaterpraktiker\*innen eine »Demokratisierung der Theaterstrukturen« durch Mitbestimmungsrechte verlangten.<sup>161</sup> Bereits im Jahr 1964 gründeten sich die ersten Student\*innentheatergruppen in den westdeutschen Universitätsstädten Hamburg, Erlangen, Mainz, Frankfurt am Main und Heidelberg.<sup>162</sup> In der frühen Phase der Freien Szene nutzten die Gruppen Straßen und öffentliche Plätze als Aufführungsorte, »wodurch schließlich die Bezeichnung Straßentheater zum gängigen Begriff für dieses Medium wurde«<sup>163</sup>. Ähnliche Debatten wie die, die derzeit erneut im Gegenwartstheater geführt werden, standen auf der Tagesordnung: 1967 verwies der Theaterkritiker Henning Rischbieter auf die Folgen eines bevorstehenden und umfassenden Generationswechsels an den deutschen Theaterhäusern zwischen 1966 und 1968. Die Hälfte aller Intendant\*innenposten wäre neu zu besetzen. Rischbieter prognostizierte ein mögliches Ende der »Ein-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

mann-Theaterleitung« und den Beginn der »Teamarbeit«<sup>164</sup>. Vom Kalten Krieg, der atomaren Bedrohung und anderer durch die kapitalistischen Verhältnisse verursachten globalen Krisen zusätzlich geprägt, reagierte die Theaterszene mit einem Angebot an gesellschaftskritischen Abgrenzungsformaten marxistischer Prägung, die eine Transformation der Ausbeutungsverhältnisse einleiten sollten. Als Gegenmodell zur Entfremdung des Individuums durch die kapitalistischen Produktionszusammenhänge in Westdeutschland sollte das Freie Theater als kommunistisch orientierte »Insel« ein Auffangbecken für Gleichgesinnte bieten und eine Gegenöffentlichkeit repräsentieren.<sup>165</sup>

Personen, denen eine nationalsozialistische Gesinnung nachgewiesen werden konnte, wurden als Theaterintendant\*innen abgelehnt.<sup>166</sup> Gemäß dem populären Slogan der 1968er-Jahre »Trau keinem über 30«<sup>167</sup> offenbarte sich der politische Konflikt zwischen den Alten und den Jungen auf der strukturellen Ebene, als die Gründungsmitglieder der Freien Szene das Theater als bürgerliche Kulturinstitution zu kritisieren begannen und dessen Enthierarchisierung einforderten. Sie visionierten ein »utopisches Wir«, das die gesamte Bevölkerung repräsentieren sollte.<sup>168</sup> Aufgrund dieses Generationenkonflikts hält sich bis heute hartnäckig der Eindruck, dass die Freie Szene vornehmlich von jungen Menschen gestaltet wird bzw. dass Theaterpraktiker\*innen in der Freien Szene nicht altern würden. Trotz ihres marxistischen Anspruchs setzten sich die Theaterpraktiker\*innen zunächst nicht mit dem Theater im Sozialismus der DDR auseinander,<sup>169</sup> dem ein Kollektivbegriff im sozialistischen Sinne inhärent ist. Systemkonforme Theaterpraktiker\*innen erhielten feste Arbeitsverträge – vergleichbar mit heutigen Normalarbeitsverträgen – und arbeiteten unter staatlicher Beobachtung bzw. Zensurkontrolle.<sup>170</sup> Die Theaterpraktiker\*innen der sogenannten zweiten, nicht-konformen subkulturellen Öffentlichkeit der DDR agierten in den blinden Flecken der sozialistischen Staatsgewalt:

Mit zweiter Öffentlichkeit, ein Begriff, der bereits Ende der 1970er Jahre im ostmitteleuropäischen Raum verwendet und durch die Rezeption nach 1989 aufgegriffen wurde, sind neben den systemoppositionellen Bewegungen und Gruppierungen die nonkonformen künstlerischen Szenen der DDR gemeint, die sich bedingt durch staatliche Repressionen und kulturpolitische Restriktionen in einer anderen, einer zweiten Öffentlichkeit entwickelten.<sup>171</sup>

### 2.2.3 Theaterarbeit in der Freien Szene - vom Kollektiv zum losen Netzwerk

Diese Theaterpraktiker\*innen verweigerten sich den staatlichen Vorgaben und schufen eigene Infrastrukturen mit dem Ziel einer selbstbestimmten Lebens- und Arbeitsweise. So ging es Gruppierungen wie der sogenannten Erfurter Künstlerinnengruppe primär um ein gemeinschaftliches, solidarisches Leben, das als Voraussetzung für eine künstlerische Praktik betrachtet wurde. Ihre künstlerischen Aktivitäten wurden zwar vom Ministerium für Staatssicherheit beobachtet. Ihre künstlerische Arbeit war für die Frauen ein Deckmantel für ihre politische Arbeit sowie ein Schutz vor weiteren Verfolgungen und Festnahmen.<sup>172</sup> Ästhetische Fragen, wie sie zur gleichen Zeit im Kunst- und Theaterbetrieb der BRD gestellt wurden, blieben in der DDR überwiegend undiskutiert.<sup>173</sup>

In der BRD bestimmten die Forderungen nach einer inhaltlichen und institutionellen Abgrenzung von den Stadt- und Staatstheatern den öffentlichen Diskurs. Fülle dokumentiert, dass die Theaterpraktiker\*innen auf allen Entscheidungsebenen der Theaterproduktion Autonomie verlangten und den Prozesscharakter und die kollektive Produktionsweise von Theater in den Blick nahmen.<sup>174</sup>

Im Fachmagazin *Theater heute* stießen die Schauspieler\*innen Jens Johler und Barbara Sichtermann 1968 die Debatte zu dieser nachkriegsdeutschen Autoritätskrise weiter an: »Ist die Krise am Ende ein Ergebnis des Systems?«, lautete ihre rhetorische Frage, die sie an den Anfang ihres Artikels »Über den autoritären Geist des deutschen Theaters« (1968) stellten. Sie waren der Überzeugung, dass die Auseinandersetzungen mit theaterinternen Machtstrukturen die Veränderung der innerbetrieblichen Theaterstrukturen zwangsläufig nach sich ziehen würden, was ihrer Meinung nach die einzige Möglichkeit sein würde, die Theaterkrise zu überwinden. Nur durch eine Revolutionierung der Theaterstrukturen könne sich eine zeitgenössische Ästhetik und eine Neuerung der Ausdrucksmittel entwickeln.<sup>175</sup> Sie verlangten kollektive Führungs- und Leitungspositionen, Ensembleversammlungen als mitbestimmende Organe, die Abschaffung der Rollenfächer und die Einführung von Einheitsverträgen.<sup>176</sup>

Parallel zu bzw. auch im Zuge dieser Debatten wurde ab den 1970er-Jahren die Bezeichnung Freie Szene gebräuchlich und inflationär verwendet. Als Kollektive wurden diejenigen Gruppen betitelt, die demokratische Organisationsformen für die betriebliche und die künstlerische Arbeitspraxis installiert hatten. Unter Theaterwissenschaftler\*innen, Theaterkritiker\*innen und Theatermacher\*innen war der Begriff Freie Szene omnipräsent, auch wenn sich »jeder [...] wahrscheinlich etwas anderes darunter vor[stellte]«<sup>177</sup>. Die Einrich-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

tung des Begriffs ist ein erster Hinweis auf eine beginnende Professionalisierung der Szene, die von der Einführung einer eigenen staatlich organisierten, kulturpolitischen Förderpolitik zur Gründung von qualitativen, alternativen Produktionssystemen unterstützt wurde.<sup>178</sup>

Der ursprünglich dringende gesellschaftspolitische Anspruch der 1960er-Jahre, eine Solidarisierung von Student\*innenbewegung und Arbeiter\*innenbewegung zu bewirken, wurde mit den Folgejahren zugunsten von Körper- und Sinnlichkeit, von Prozessualität statt Text und Intellekt aufgegeben:<sup>179</sup> »Das politische Engagement, das die Freie Theaterbewegung lange hin auch künstlerisch so sehr inspiriert hatte, wurde deutlich zurückgenommen. An dessen Stelle trat eine ideologisch mehr oder weniger offene Alternativbewegung.«<sup>180</sup>

Die Freien deutschen Theatergruppen arbeiteten und produzierten, so der Zeitzeuge Harjes, (noch) nicht auf Augenhöhe mit ihren internationalen Kolleg\*innen. Der Theatermacher Georg Stenzaly problematisiert 1986 retrospektiv das Fehlen von Leitfiguren einer westdeutschen Freien Szene wie Dario Fo (Italien), Ariane Mnouchkine und Jérôme Savary (Frankreich), Jango Edwards (USA) oder den südamerikanischen Theatertheoretiker Augusto Boal.<sup>181</sup> Harjes kritisiert den elitistischen Anspruch der Theaterhistoriker\*innen, die in dem Phänomen der Freien Szene nach einer ästhetischen Avantgarde im Dienste nationaler Theatertradition such(t)en. Wiederum liefert er in seiner Monografie das Zeitzeugnis einer Szene, die unter dem Einfluss internationaler Ästhetiken und Arbeitsweisen beginnt, sich zu einer solchen Avantgarde zu entwickeln. Workshops, von internationalen Gäst\*innen geleitet, initiierten die Gründung deutscher Theaterkollektive. Es entstanden Zentren für Freie Theaterarbeit mit adäquaten Auftritts- und Probemöglichkeiten. Kommunikationsnetzwerke wurden gegründet. Theatercafés und Theaterkneipen etablierten sich als Spiel- und Probenplätze für Freie Theatergruppen.<sup>182</sup> Einige Kollektive versuchten, durch die Eröffnung eigener Theater Unabhängigkeit zu gewinnen, wie z. B. das Theater in Kreuzberg, die Freie Theateranstalt und Monsun in Hamburg.<sup>183</sup> Der Autor Egmont Elschner organisierte in Frankfurt ab 1973 ein Büro Freier Gruppen und verstand sich als »zentrales Koordinationsbüro« sowie als Mit-herausgeber der *Roten Kultur Nachrichten*:

Zentrales Instrument des Organisationsprozesses sind – neben dem Zirkular – die »Seminare Freier Gruppen«, die seit 1973 in enger zeitlicher Folge durchgeführt werden, zu denen viele der

### 2.2.3 Theaterarbeit in der Freien Szene - vom Kollektiv zum losen Netzwerk

bestehenden Gruppen Vertreter schicken und auf denen gemeinsam interessierende Angelegenheiten diskutiert werden.<sup>184</sup>

Die Kollektive und Gruppen dieser offenen Alternativbewegung gründeten sich zumeist bereits zu Studienzeiten. Ihre Mitglieder waren in der Regel gleichaltrig und linksorientiert. Zu den einflussreichsten Theaterkollektiven dieser Zeit gehörten die Theatermanufaktur und das Theaterkollektiv Rote Rübe.<sup>185</sup> Die Theatermanufaktur gründete sich 1970, bekannt wurde sie durch ihre Arbeit *1848* (1973), konzipiert in Brecht'scher Manier. Die Theatermanufaktur erarbeitete zehn Stücke, um sich im Tourneebetrieb zu versuchen. Ihre Mitglieder zahlten sich Einheitsgagen: Diejenigen Mitglieder, die in einer Zweierbeziehung lebten, erhielten jeweils eine Einheitsgage von 800 Mark, die alleinstehenden 900 Mark.<sup>186</sup> Für außerplanmäßige Aufwendungen wurden Zuschüsse bezahlt. Die Wiederaufnahmemöglichkeiten eines Repertoires und die Auszahlung einer Einheitsgage gelten als hinreichende Merkmale für die Definition einer kollektiven Zusammenarbeit.

Im März 1982 übernahm die Theatermanufaktur das ehemalige Gebäude der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer als eigenes Theaterhaus ohne staatliche Subventionierung. Da der Spielplan mit eigenen Stücken nicht zu füllen war, wurden andere Kollektive zu Gastvorstellungen eingeladen. Bei Erfolg sollte eine Schauspielschule gegründet werden. Mit der deutschen Wiedervereinigung 1990 endete die Ära der Theatermanufaktur abrupt, da jegliche Form der Finanzierung ausgesetzt wurde. Das Konzept, nicht nur die eigenen Stücke in den eigenen Häusern zu realisieren, sondern anderen Kollektiven Aufführungsmöglichkeiten anzubieten, überlebte trotzdem.

Die zweite gesamtgesellschaftliche Umbruchsphase der 1990er-Jahre stellte für die Stadt- und Staatstheater und für die Freie Szene erneut einen Wendepunkt dar: Die Legitimität des Gegenwartstheaters wurde abermals hinterfragt, Ressourcen wurden entzogen und Subventionen nach neuen Kriterien verteilt. Der Theaterwissenschaftler Torben Ibs, der in seiner Arbeit *Umbrüche und Aufbrüche. Transformationen des Theaters in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995* (2016) diese Umstrukturierung am Beispiel des Theater Jena untersucht hat, zeigte auf, dass die westdeutschen Freien Theaterpraktiker\*innen schneller auf diese veränderten Herausforderungen und Entwicklungen reagieren konnten, da sie es gewohnt waren, sich im Projekt zu organisieren.<sup>187</sup> Die Theaterpraktiker\*innen aus der ehemaligen DDR sahen sich nach der Wende mit einem ihnen frem-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

den, westlichen, profitorientierten Konzept konfrontiert.<sup>188</sup> Hannah Speicher beschreibt diese Wendezeit aus der Perspektive der ostdeutschen Theatermacher\*innen deshalb als eine doppelte Krise:

Zum einen ist der Bestand ihrer Theaterhäuser, die Finanzierung ihrer Arbeitsplätze und ihre künstlerische Identität gefährdet, denn die Berliner Republik kann und will sich das dichte Theaternetz der DDR nicht leisten, zum anderen müssen sich die ostdeutschen Theater in das System der westdeutschen Stadt- und Staatstheater integrieren, das sich wiederum selbst seit den 1970er Jahren in »schwelenden Struktur- und Legitimitätskrise[n]« befindet.<sup>189</sup>

Die Umstrukturierungsmaßnahmen hatten die Gründung von neuen Institutionen zur Folge. Beispielsweise wurde 2002 die Kulturstiftung des Bundes und 1999 der Hauptstadtkulturfonds gegründet, »die Kultur im Allgemeinen und darstellende Künste im Besonderen nur noch projektbasiert fördern«<sup>190</sup>. Dieser Struktur- und Legitimitätskrise des gesamtdeutschen Kultur- und Theaterbetriebs begegnete die Regierung Gerhard Schröders mit einer projektorientierten, ökonomisch-evaluierbaren Gewährung einer staatlichen Bezuschussung.<sup>191</sup> Die Gründung von eigenen Produktionsstätten und von eigenen Studiengängen (Institut für Kulturpädagogik Hildesheim, 1979, Institut für Angewandte Theaterwissenschaft Gießen, 1982) sind als unmittelbare Reaktionen auf diese Umbruchsphase und als Bedürfnis nach Resilienz für die Freien Szene zu deuten. Die Gründung der genannten Ausbildungsstätten begünstigte auch die Akademisierung und Standardisierung bestimmter ästhetischer Praktiken, die sich Anfang der 2000er-Jahre mit dem Lehmann'schen Begriff des Postdramatischen Theaters beschreiben lassen. Denn die ersten Jahrgänge von Theaterpraktiker\*innen, die an diesen Instituten ausgebildet wurden, unter ihnen die Mitglieder der Theatergruppen She She Pop, Gob Squad, Rimini Protokoll, Showcase Beat Le Mot, Monster Truck etc., haben ein neues Verständnis des kollektiven Arbeitens entwickelt. Nitsche beschreibt die Veränderungen am Beispiel des Arbeitskonzept von She She Pop und mithilfe eines Zitats eines Mitglieds:

Die Arbeitsform Kollektiv wird zum Markenzeichen der Freien Szene gerade in Abgrenzung zum Apparat Stadttheater und den dort verankerten Hierarchien.« Als »Markenzeichen« wird

### 2.2.3 Theaterarbeit in der Freien Szene – vom Kollektiv zum losen Netzwerk

das kollektive Arbeiten zu einer wettbewerbsdifferenzierenden Eigenschaft, die das Kollektiv vom konkurrierenden Stadttheater unterscheidet. Die »Abgrenzung zum Apparat Stadttheater« erfolgt somit nicht auf einer politischen oder ideologischen Ebene, sondern erscheint als das Bestreben, sich von dem Anbieter eines vergleichbaren Produktes zu differenzieren.<sup>192</sup>

Nitsche stellt fest, dass sich die Kollektive der 2000er-Jahre vom Ideal, ein utopisches Gesellschaftsmodell vorzuleben, distanzieren. Das »kollektive Arbeiten erscheint als die interne und private Angelegenheit einer Gruppe [...], die sich nach außen hin abgrenzt«<sup>193</sup>. Die kollektive Ausrichtung, so Nitsche, ermögliche das Arbeiten in hierarchiefreien Zusammenschlüssen. Die bewusste Herstellung von Strukturen und Netzwerken, die die Theaterpraktiker\*innen gegenüber möglichen Krisen schützen sollen, stellen »einen relevanten Beschleuniger institutioneller Transformationsdynamiken der Freien Szene seit ihrem Entstehen dar«<sup>194</sup>.

Die Theatergruppen der 2010er-Jahre wiederum begannen, das Arbeiten im Kollektiv auf übergeordnete Strukturen zu übertragen, indem sie sich in Interessengruppen engagierten, sich vom kollektiven Arbeiten innerhalb einer feststehenden Gruppe lösten und auf Augenhöhe mit den anderen Akteur\*innen der Freien Szene, den Produktionsleitungen und den Produktionshäusern zusammenzuarbeiten begannen. Wesemüller stützt diese Beobachtung: Freie Theaterpraktiker\*innen des Gegenwartstheaters würden sich entweder in kleinen Gruppen finden, die als GbR strukturiert sind, oder sich in Netzwerken und Plattformen selbst organisieren:

Jüngere Kollektive zeichnen sich durch kürzere Zusammenschlüsse, einen pragmatischen Umgang mit Ressourcen und Kooperationsmöglichkeiten sowie durch zahlenmäßig kleinere Zusammenschlüsse bis hin zur reinen Einzelkünstlerformation aus. Auch werden spezifische Arbeitsprozesse wie beispielsweise Verwaltung, Öffentlichkeitsarbeit und finanzielle Projektabwicklung gegenüber Förderern, sofern Mittel dafür vorhanden sind, an externe, sogenannte Produktionsbüros ausgelagert, mit denen die Gruppen auf Augenhöhe zusammenarbeiten. Drittens ist eine Tendenz auszumachen, die hier mit einem Wandel solidarischer Formen beschrieben werden soll. Die Zusammenarbeit von Gruppen und einzelnen Gruppenmitgliedern wird fluider, dafür organisieren sich freie Theaterschaf-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

fende seit den 2010er Jahren vermehrt in szenübergreifenden Zusammenschlüssen und Initiativen. [...] Viertens ist eine größere Selbstverständlichkeit im Umgang mit kulturpolitischen und arbeitsrechtlichen Forderungen vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Errungenschaften im Bereich der Familien- und Arbeitspolitik im Allgemeinen und im Bereich der freien darstellenden Künste im Speziellen bei jüngeren freien Theater-schaffenden festzustellen.<sup>195</sup>

In Reaktion auf die Coronapandemie repolitisiert sich die Freie Szene. Eine der ersten Publikationen zur Coronapandemie mit dem Titel *Lockdown verlernen* (2020) thematisiert den problematischen Status quo von Theater im Allgemeinen und der Freien Szene im Besonderen zu Zeiten des unabsehbaren Lockdowns. Die Theaterpraktiker\*innen wünschten sich freundschaftliche und familiäre Zugehörigkeit sowie eine Verschiebung der Aufmerksamkeitsökonomien weg von prominenten Einzelakteur\*innen (von der Provinz in der Provinz) hin zur Sichtbarmachung und Unterstützung einer diversen und vielstimmigen Szene. Im Lockdown zeichnete sich eine erneute Frontenbildung ab: Machthierarchien standen gegen kollektive Entscheidungsmodi. Gleichzeitig wurde der Kanon mit einem Diversitätsanspruch konfrontiert. Die Schauspielerin und Gründerin des ensemble-netzwerks, Lisa Jopt, formulierte in einem Interview mit der Theaterwissenschaftlerin Theresa Schütz das wachsende Interesse an Vernetzung:

Die Erzählung vom Solistentum, von der singulären »genialfantastischen« Schauspielerin und vor allem vom männlich gedachten Künstlergenie hat sich zugunsten eines kollektiveren Denkens verändert. Alle suchen offenbar eher nach einem größeren gemeinsamen Nenner als nach dem, was uns trennt und Einzelne abhebt.<sup>196</sup>

Im Netzwerk arbeiten, so Wesemüller,

das heißt, Mitglied in mehreren Gruppen zu sein, die eigene Künstlerpersönlichkeit auf verschiedene »Labels« aufzuteilen und damit die Möglichkeit zu haben, an mehreren Standorten antragsberechtigt zu sein und Produktionsmöglichkeiten zu haben. Dieses Selbstverständnis bringt auch arbeitsteiligeren Arbeitsprozesse und -abläufe mit sich. Blickt

### 2.2.3 Theaterarbeit in der Freien Szene - vom Kollektiv zum losen Netzwerk

man auf die Geschichte des freien Theaters, so lässt sich ein Zusammenhang zwischen Individualisierung, Professionalisierung und Kollektivität herstellen.<sup>197</sup>

Zusammenfassend sind die folgenden Punkte als Ausdruck eines dominanten, stetigen Strebens nach Professionalisierung in der (Arbeits-)Geschichte der Freien Szene in Bezug auf die Arbeitspraktik des Auf/Teilens festzuhalten:

1. *1960 bis 1968*: Die ersten Freien Theatergruppen gründen sich. Theater als Kommunikationsmittel wird zum Bestandteil und zur Ausdrucksform der Student\*innen- und Protestbewegung der 1968er. Der Kollektivbegriff stützt sich auf ein *utopisches Wir* im Sinne des marxistischen Ideals, welches sich innerhalb und außerhalb der Institution Theater formiert. Ziel ist es, sich von den dominanten hegemonialen Arbeits- und Lebensformen des westlichen Kapitalismus abzugrenzen. Das übergeordnete Idealbild der Theaterpraktiker\*innen manifestierte sich in ihrem Selbstverständnis als selbsternannte Vorbilder/Vorkämpfer\*innen für eine klassenlose Gesellschaft. Die Mitbestimmungsmodelle und Kollektivgründungen sollten die Funktion eines Experimentierfelds für die angestrebte gesellschaftliche Transformation übernehmen.
2. *1970er-Jahre*: Die Freie Szene in der BRD beginnt im Austausch mit internationalen Freien Gruppen, eigene Strukturen zu bilden. Als offene Alternativkultur ist die Freie Szene und deren Mitglieder als »Kinder aus den Aufsteigermilieus« weniger vom Zeitgeist der 1968er beeinflusst.<sup>198</sup> Aufgrund der generellen Ablehnung eines arbeitsteiligen Arbeitens oder Aufteilens der Theaterarbeit nach Expert\*innenschaft wollten und mussten die Kollektivmitglieder bereit sein, alle nötigen Aufgaben sowohl im künstlerischen als auch im organisatorischen Bereich zu teilen. Grund für den Boom der Kollektive und die Expansion der Freien Szene ist die expandierende Workshopkultur, der Ausbau eigener Produktions- und Präsentationsstätten sowie die institutionalisierte Vergabe öffentlicher Mittel. Die Freie Szene beginnt ihren Institutionalisierungsprozess.

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

3. *1980er- bis 1990er-Jahre*: Sowohl die Wende- und Umbruchsphase als auch die Umstrukturierung der Kulturförderung zugunsten der Projektarbeit in den 1980er-/1990er-Jahren führt zur Etablierung eigener Produktions- und Ausbildungsstätten sowie zu korrespondierenden Netzwerken. Die Theaterkollektive werden zu selbstständigen Produzent\*innen ihrer eigenen Projekte, welche sie nur in Koproduktion mit dem Netzwerk realisieren können.
4. *2000er- bis 2010er-Jahre*: In den 2000er-Jahren wird das Konzept der Koproduktion zwischen Produktionshäusern, Theaterfestivals und Theaterkollektiven systematisiert. Das Netzwerk arbeitet überwiegend eigenständig und weiterhin unter prekären Bedingungen. Die (postdramatischen) Ästhetiken und Arbeitsweisen der Freien Szene werden für den Stadt- und Staatstheaterbetrieb attraktiv. Es kommt zu Koproduktionen und zum Austausch über die Arbeitspraktiken der Kollektive. Ihre Projekte erhalten öffentliche Wertschätzung durch Auszeichnungen sowie Theaterpreise und finden internationale Resonanz. Ihre alternativen Arbeitsweisen werden von Stadt- und Staatstheatern adaptiert. Die Zusammenarbeit der Kollektive findet währenddessen in immer kürzeren Projektphasen statt. Der Umgang mit den Ressourcen und Kooperationsmöglichkeiten zeugt von Pragmatismus. Organisatorische und bürokratische Aufgaben werden an externe Produktionsbüros oder Produktionsleiter\*innen outgesourct. In kulturpolitischen und arbeitsrechtlichen Fragen sind die Theaterpraktiker\*innen souverän und gut informiert. Ihre kollektiven Beziehungen werden fluider, der Anspruch auf gegenseitige Solidarität und das gemeinschaftliche Wohlergehen manifestiert sich im Engagement in Interessenverbänden, szeneübergreifenden Initiativen und in politischen Vereinen.<sup>199</sup>
5. *2020er-Jahre und Ausblick*: Die Theaterpraktiker\*innen arbeiten in kleinen Gruppen, in der Soloselbstständigkeit und/oder in Mehrfachbeschäftigungen. Sie organisieren sich zusätzlich zu den kollektiven Strukturen in übergeordneten Netzwerken. Sie sind Mitglieder in unterschiedlichen Theaterkollektiven, in künstlerischen Organisationen und gewerkschaftlichen Interessenverbänden. In einem Kollektiv zu arbeiten impliziert ein loses Verpflichtetsein, da sich

### 2.3 Theaterarbeit an/erkennen – Theaterarbeit aus kulturpolitischer Perspektive

die Theaterpraktiker\*innen in offenen Netzwerken der Arbeit organisieren, die alle Akteur\*innen der Freien Szene gleichermaßen einbeziehen.

Durch diese Arbeit im offenen Netzwerk treten auch bisher unbeachtete Akteur\*innen des koproduzierenden Verhältnisses in die aktuellen Debatten über die Theaterarbeit ein.

Die Identifikation mit dem Begriff Freie Szene bedeutet, die spezifische Produktionsweise des Koproduzierens als Gemeinsamkeit zu akzeptieren und setzt das synonyme Verständnis von Kunst und Arbeit voraus. Diese Entwicklung deute ich als Hinweis auf die Gleichsetzung von Kunstschaffen, Arbeiten und Netzwerken. Deutlich wird die Annäherung zwischen einem Arbeits- und einem Kunstbegriff, welcher sich aus dem Potpourri der Arbeitsweisen der Freien Szene erklären lässt und das Bewusstsein für die Abhängigkeit der koproduzierenden Akteur\*innen aufzeigt. Der Wille und die Notwendigkeit zur Professionalisierung in der Freien Szene verstärken das Koproduzieren als dominante Arbeitskultur, welche sich in der Arbeitspraktik des Auf/Teilens zwischen den Theaterpraktiker\*innen in Kooperationen mit den Produktionshäusern und Produktionsleiter\*innen ausdrückt. Das Netzwerken hat sich zu einem wichtigen Organisationsmodell von Arbeitspraktiken entwickelt. Ohne dieses vielfältige und vielschichtige Konglomerat an Unterstützungen für die Akteur\*innen und ihre Arbeitspraktiken würde die Freie Szene als Arbeitsfeld nicht bestehen können. Sie behauptet nicht mehr ihre Unabhängigkeit und Autonomie, sondern handelt in einem Arbeitsgefüge, welches Arbeit auf/teilt. Auf die Phase der Professionalisierung, welche die Arbeitspraxis des Koproduzierens als zentrale Arbeitspraxis hervorgebracht hat, folgte die Phase der kulturpolitischen Arbeit, deren Ziel die Installierung von resilienten Arbeitsstrukturen ist. Die Freie Szene als Arbeitsfeld zeichnet sich also weniger durch ein autonomes Agieren von geschlossenen Kollektiven als vielmehr durch ein kooperatives Ausloten von Arbeitsteilung innerhalb wechselnder Kollektivformationen und des Netzwerks der Freien Szene aus – eines Aufteilens von Arbeit und eines Teilens von Wissen, Ressourcen und Verantwortung.

### 2.3 Theaterarbeit an/erkennen – Theaterarbeit aus kulturpolitischer Perspektive

Das Politische Theater, das Politische bzw. das politische Moment sind Gegenstände zahlreicher theaterwissenschaftlicher Monografien, Debatten und Diskurse. Wie aber beeinflusst die deutsche

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Kulturpolitik die Theaterarbeit in der Freien Szene? Diese Fragestellung lässt eine systematische Theoriebildung vermissen, da sie erst in jüngster Zeit Aufmerksamkeit erfährt.<sup>200</sup> Im Rahmen meiner Forschung ist zweierlei zu fragen: Inwiefern kann mit Blick auf kulturpolitische Gesetzestexte, Organisationsstrukturen sowie habitualisierte Praktiken der Kulturpolitiker\*innen eine Deutung von Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte abgeleitet werden? Welchen Einfluss nimmt die kulturpolitische Definition von Theaterarbeit im koproduzierenden Verhältnis zwischen Theorie, Praxis und Kulturpolitik? Und daran anschließend: Lässt sich überhaupt eine einheitliche kulturpolitische Einordnung von Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte feststellen?

»Die Krise der Theaterpolitik ist die Krise der Theaterfinanzierung ist die Krise der Kulturpolitik«<sup>201</sup>. Wolfgang Schneiders Zirkelschluss, welcher die enge Wechselbeziehung zwischen Theaterpolitik und Kulturpolitik betont sowie die Komponente der Finanzierbarkeit von Theaterarbeit und die Frage nach den kulturpolitischen Rahmenbedingungen in den Fokus stellt, möchte ich um die folgende Aspekte ergänzen: Die Krise der Theaterpolitik, d. h. die Krise der hybriden Theaterlandschaft Deutschlands, die sich auf dem Papier aus der Doppelstruktur zwischen den Landes-, Stadt- und Staatstheatern sowie der Freien Szene zusammensetzt, ist die Krise der Theaterfinanzierung, welche sich durch Sparmaßnahmen, Legitimationsdruck und Effizienzvorgaben zu einer projektorientierten Finanzwirtschaft entwickelt hat. Sie ist die Krise der Kulturpolitik, die bis heute sowohl auf politischer Ebene als auch im Grundlagenwissen der Theaterpraktiker\*innen und der Theaterwissenschaftler\*innen erst kürzlich Beachtung findet, obwohl eine gesicherte Finanzierung ein bedeutendes Steuerelement darstellt und dadurch auf kulturpolitischer Ebene Entscheidungen von erheblichen Konsequenzen getroffen werden. Schneiders Erkenntnis beinhaltet aber nicht nur eine Zustandsbeschreibung, impliziert sind auch diejenigen zukünftigen Herausforderungen, welche sich durch die Legitimationskrise des Theaters und aufgrund der Finanznot der Bundesländer seit Jahrzehnten abzeichnen. Schneider verweist auf den Umstand, dass oftmals erst in Momenten der Krise die bestehenden Verhältnisse als (systemische) Notstände und Schwachstellen sicht- und diskutierbar werden.

Im Zusammenhang mit den evidenten kulturpolitischen Herausforderungen wirkt die Coronapandemie wie ein Brennglas und macht die prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen von Theater-

### 2.3 Theaterarbeit an/erkennen – Theaterarbeit aus kulturpolitischer Perspektive

praktiker\*innen überdeutlich. Sie vergrößert die besonderen Verhältnisse und die produktionsbedingten Unterschiede in den Kulturbranchen und wird vermutlich langfristig irreversible Brandlöcher in der deutschen Kulturlandschaft hinterlassen. In der Freien Szene waren und sind die Auswirkungen des Lockdowns existenziell. Seit der Pandemie wird offen und laut über die Systemrelevanz von Kultur und über die Vor- und Nachteile des deutschen Kulturföderalismus, die Prinzipien der Mittelverteilung, die Teilhabe an kulturellen Veranstaltungen und die Organisationsstrukturen von Theaterbetrieben gestritten. Auch das 11. PiFT-Festival ist von dieser Grundsatzdebatte geprägt, wenn der politische bzw. der pädagogische Mehrwert einer Theaterarbeit gegen die künstlerische Machart abgewogen wird, oder wenn in Grundsatzdiskussionen die Stärken und Fähigkeiten von Theater als eines sinnlichen Erfahrungs- und Begegnungsorts in Zeiten von Corona als systemrelevant erkannt werden. Diese Diskussionen machen eine vernachlässigte Komponente von Theaterarbeit sichtbar: Ihre Ausübung steht in Abhängigkeit zu einem abgesicherten und sozialversicherten Verhältnis sowie kulturpolitischer Anerkennung. Welche Gelder können und wollen Bund, Bundesländer und Kommunen in den Erhalt und die Zukunft der deutschen Kultur- und Theaterlandschaft investieren und wie wird auf kulturpolitischer Ebene der Wert bzw. der finanzielle Bedarf der Freien Theaterpraktiker\*innen zur Sicherung ihres Lebens- und Arbeitsstandards be-, ver- und gegengerechnet?

In meiner Untersuchung von Theaterarbeit als eines koproduzierenden Verhältnisses zwischen Praxis, Theorie und Kulturpolitik möchte ich die kulturpolitischen Arbeitspraktiken als Praktiken der Anerkennung beschreiben. Der Begriff der Anerkennung ist in einem zweifachen Sinne zu verstehen: (1.) als ein Moment des Erkennens, Identifizierens und Kategorisierens – z. B. als Moment des Erkennens eines Individuums als Arbeitssubjekt und Leistungsträger sowie dessen Kategorisierung als Mitglied einer bestimmten Berufsgruppe und (2.) als ein Moment des Akzeptierens und Zugestehens, wofür explizit die Anerkennung eines Individuums oder einer individuellen Arbeitsleistung zugestanden wird. Dieses Zugeständnis meint, dass dieses »[E]twas in bestimmter Weise beschaffen ist«. <sup>202</sup> So verstanden, können sich diese Praktiken des Anerkennens sowohl auf Personen, auf materielle Dinge als auch auf abstrakte, evaluative und normative Entitäten beziehen. <sup>203</sup>

Diese Mehrfachbedeutung verweist auf zwei entscheidende Aspekte: (1.) Der Anerkennung von nicht-normativen Phänomenen

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

geht ein normativer Prozess – d. h. eine (Wert-)Zuschreibung – voraus. Normierungen sind immer auch bewertende Praktiken; (2.) die Praktiken des Anerkennens oszillieren in einem Spannungsverhältnis zwischen der affirmativen Eröffnung von Möglichkeiten bei deren gleichzeitiger Determination durch feste Zuschreibungen und Kategorisierungen (2.). Diese Praktik prägt das Verhältnis von deutschen Kulturpolitiker\*innen und Theaterpraktiker\*innen, sodass das subventionierte Theatersystem zwar das Arbeiten der Freien Szene fördert und ermöglicht, aber gleichzeitig verlangt, dass selbige gemäß den Regeln für Projektanträge – auch in Bezug auf die Umsetzung des Projekts – agieren. Praktiken der Anerkennung wirken auf die Identitätsbildung eines Subjekts bzw. einer Gruppe: Auf der Grundlage von Anerkennung bilden Subjekte Eigenschaften, Fähigkeiten und Arbeitsweisen aus, welche sie zu Individuen bzw. zu Rechtssubjekten machen – »überall, wo sich die Struktur einer reflexiven und handelnden Subjektivität herausbildet, muss soziale Anerkennung stattgefunden haben«<sup>204</sup>. Anerkennung muss praktiziert werden und wird im relationalen Verhältnis zwischen den Anerkennenden und dem\*der Anerkannten hervorgebracht. Anerkennung ist insofern immer auch ins historische Verhältnis zu normativen Ordnungsstrukturen, Wissenskulturen und Alltagspraktiken zu setzen: »[Sie] findet immer vor dem Hintergrund bereits etablierter und geteilter Normen einer Gemeinschaft statt, die in den Akten der Anerkennung zur Anwendung kommen«<sup>205</sup>. Die zwei Pole der Praktiken der Anerkennung – die Eröffnung von Möglichkeiten oder der unterwerfende Akt der Zuschreibung – werden von den Philosoph\*innen Axel Honneth und Judith Butler kontrovers diskutiert. Honneth beschäftigt sich mit den positiven und den ermöglichenden Dimensionen, Butler betrachtet Anerkennung in ihrer Performativitätstheorie als einen Akt der Unterdrückung und Formung.<sup>206</sup> Ich möchte beide Ansätze einbeziehen.

Infolge des Pandemiegeschehens bewirkte die Dringlichkeit, die Kunstszene zu retten, sowohl die Einrichtung von Hilfsprogrammen – z. B. des Sonderprogramms NEUSTART KULTUR – und die kontinuierliche Nachjustierung von Hilfspaketen durch die deutsche Bundesregierung, die Bundesländer und die Kommunen als auch einen intensiven Meinungsaustausch zwischen den Kulturpolitiker\*innen, Interessenverbänden, Gewerkschaften und Praktiker\*innen. Während diejenigen Praktiker\*innen, welche als Arbeitnehmer\*innen an einem Landes-, Stadt- und Staatstheater engagiert waren und dadurch in bestehenden Vertragsverhältnissen abgesichert waren, fielen infolge der Lockdown-Maßnahmen jene Theaterpraktiker\*in-

### 2.3 Theaterarbeit an/erkennen – Theaterarbeit aus kulturpolitischer Perspektive

nen aus dem unzulänglichen Versorgungsraaster, die Theaterarbeit als freiberufliche Tätigkeit ausüb(t)en. Die Pandemiefolgen in der Freien Szene führte zu neuen Formen der Zusammenarbeit zwischen Politik und Freier Szene. Jan Deck, Geschäftsführer des Landesverbands Professionelle Freie Darstellende Künste Hessen e. V. (laPROF), teilte mir im Gespräch mit, dass sich an den Reaktionen der Freien Szene ablesen lasse, dass ein Generationswechsel bevorstehe: Die neue Generation verlange gute und faire Arbeitsverhältnisse in der Freien Szene. Ihre Interessenvertreter\*innen seien aufgrund ihres hohen (kulturpolitischen) Anspruchs und Wissensstands als gleichberechtigte Gesprächspartner\*innen der (Kultur-)Politiker\*innen zu betrachten. Statt in einer Antihaltung gegenüber kulturpolitischen Fragen oder in Wir-Die-Dualismen (wir Künstler\*innen vs. die Politiker\*innen) zu verharren, suche die neue Generation den Austausch mit Kulturpolitiker\*innen in Form von Tischgesprächen und Workshopformaten, die von LaPROF organisiert würden. Sie verfüge zunehmend über das Wissen, um belastbare Forderungen zu stellen.<sup>207</sup>

Der pandemische Krisenmoment motivierte also eine Nachjustierung. Die sichtbar werdende, systemimmanente Leerstelle, die aufzeigte, dass der Schutz von künstlerisch Tätigen in Zeiten der Krise (und in der Normalzeit) kaum gewährleistet werden konnte, wurde zum Politikum. Die Dynamik des Diskurses führte zur Etablierung und zur Finanzierung von Forschungsprojekten des Bundesverbands Freie Darstellende Künste e. V. (BFDK) wie zum Format *Systemcheck*, welches gemeinsam mit dem ensemble-netzwerk e. V., dem Institute for Cultural Governance und dem Institut für interdisziplinäre Arbeitswissenschaft der Leibniz Universität Hannover eine Bestandsanalyse der Freien Szene initiierte, was ein Novum darstellt. Über einen Zeitraum von drei Jahren sollten die Beschäftigungsverhältnisse und Produktionskonditionen von Soloselbstständigen und Hybridbeschäftigten in der Freien Szene untersucht werden und schließlich im engen Austausch mit den politischen Akteur\*innen eine angemessene soziale Absicherung erfahren. Das Projekt *Systemcheck* verdeutlicht, dass die Grauzone künstlerischen Arbeitens nicht länger vor dem Hintergrund des Geniegedankens – gepaart mit einem individuell zu verantwortenden Leistungsdruck – akzeptiert wird.

Die anhaltenden Herausforderungen, die diese Grauzonen im Arbeitsalltag der Freien Szene bedeuten, wurden auch während meiner teilnehmenden Beobachtung immer wieder verbalisiert. Eine Schlüsselszene, die das kulturpolitische »Hintergrundwissen« der Akteur\*innen über die Freie Szene als Arbeitsfeld verdeutlicht, war

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

ein Treffen zwischen Festivalmacher\*innen und Festivaljury, bei der über die Grunddefinition der Freien Szene debattiert wurde.

### 2.3.1 Die Freie Szene definieren – zwischen Kulturpolitik und Praxis

Ausschlaggebend für die Organisation des PiFT-Festivals sowie für die Auswahl der Gastspiele ist der regelmäßige Austausch zwischen der Festivalleitung und der externen Festivaljury. Für die Festivalausgabe 2022 wurden die Politikwissenschaftlerin Saba-Nur Cheema, der Theaterjournalist Janis El-Bira, der Theaterpädagoge Thilo Grawe, die Dramen- und Romanautorin Annett Gröschner sowie die Kuratorin und dramaturgische Beraterin Tunay Önder als externe Mitglieder eingeladen. Die Expertise der externen Berater\*innen untermauert den Anspruch der Festivalmacher\*innen, sowohl politische als auch ästhetische Fragen zum Thema Macht im Rahmen des Festivals diskutieren bzw. deren Interrelationen für Erwachsene sowie Kinder und Jugendliche reflektieren zu wollen. Saba-Nur Cheema, die von 2015 bis 2021 die pädagogische Leitung der Bildungsstätte Anne Frank in Frankfurt am Main innehatte und seit 2020 als Antirassismus-Trainerin im Unabhängigen Expertenkreis die Bundesregierung zu Fragen der Muslimfeindlichkeit berät, konnte zwar kein konkretes »Hintergrundwissen« zu ästhetischen Diskursen des Gegenwartstheaters einbringen, verfügte jedoch über ein umfassendes Expertenwissen zu Antisemitismus und Fragen der Macht – Themen, die den politischen Bildungsanspruch des Festivals aufzeigen.

Als Jurymitglieder der Festivalleitung diskutieren der Dramaturg des Künstler\*innenhaus Mounsonturm Marcus Droß, die Dramaturgin des Schauspiel Frankfurt Katja Herlemann, die Referentinnen der Bundeszentrale für politische Bildung Milena Mushka und Anne Paffenholz sowie Jan Phillip Stange als Vertreter der Festival-AG Frankfurt die eingereichten Festivalbewerbungen. Die Festival-AG ist aus dem Freie-Szene-Verbund regionaler Akteur\*innen hervorgegangen. Im Rahmen der Frankfurter Ausgabe des PiFT-Festivals wurde dieser intensive Austausch mit den Akteur\*innen vor Ort motiviert und in Form einer Juryvertretung repräsentiert.

Grundlage der Diskussion bildete eine Google-Docs-Datei, die mit den Bewerbungen, den Vorschlägen der Jurymitglieder und der Festivalorganisation bestückt war. Neben dem Produktionsnamen, Hinweisen zur Gruppe und den Sichtungslinks sollte jedes Jurymitglied eine eigene Stellungnahme zu den Stücken im Dokument hinterlegen. Entschieden wurde erst, nachdem mindestens zwei Mitglieder die Performance gesehen und sich ausführlich dazu geäu-

### 2.3.1 Die Freie Szene definieren – zwischen Kulturpolitik und Praxis

ßert hatten. Auch wenn die Festivalmacher\*innen und Jurymitglieder vonseiten der Produktion immer wieder zu einer Entscheidung ermutigt wurden, blieben diese eher auf eine ausführliche Besprechung anstelle eines schnellen Entscheidungsprozesses erpicht. Gleichzeitig konnte oft keine endgültige Entscheidung getroffen werden, weil die Jurymitglieder die Bewerbungen noch sichten mussten oder aufgrund von freundschaftlichen Beziehungen voreingenommen waren.

Auffällig war, dass sich die Jurymitglieder im Prozess immer wieder darauf einigen mussten, was genau unter Arbeiten in der Freien Szene zu verstehen sei. Der Auswahl- und Abstimmungsprozess wurde wieder und wieder durch außerkünstlerische Fragestellungen unterbrochen, wie »Wo wurde die Arbeit produziert?«, »Wer war an der Finanzierung in welcher Form beteiligt?«, »Wann gilt eine Koproduktion zwischen Freien Theaterpraktiker\*innen und einem Stadttheater noch als Freie Szene?«, »Was charakterisiert die Theaterarbeit als Arbeit der Freien Szene?«. Das unübersichtliche und dadurch mehrdeutige kulturpolitische System der Festivalförderung stellt für die PiFT-Jury eine permanente Herausforderung bei der Auswahl der Gastspiele dar. In der Diskussion zeigte sich, dass neben politischen und ästhetischen Bewertungskriterien die produktionalen Bedingungen evaluiert werden müssen. Ein (Theater-)Projekt als eine Arbeit der Freien zu definieren, schien kontextabhängig und situationsspezifisch. Mit der äußerst aufschlussreichen Umschreibung »Doppelpass ohne Doppelpass« problematisierten die Diskutant\*innen die Wirkmächtigkeit von kulturpolitischen Rahmenbedingungen.

Der Doppelpass ist ein Fonds der Kulturstiftung des Bundes, zwischen 2011 bis 2022 mit einer Fördersumme von insgesamt 22,2 Millionen Euro für 100 Projekte ausgestattet, der Kooperationen zwischen Freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern ermöglichen sollte. Das Finanzierungsmodell Doppelpass entwickelte sich innerhalb von elf Jahren zu einem Synonym für ein Arbeits- und Kooperationsmodell, welches die Grenzen zwischen der Freien Szene und dem Stadt- und Staatstheatern relativiert. Das zugrunde liegende Arbeitsmodell verunklart die Unterscheidung zwischen »fest« und »frei« und erschwert die Kategorisierung der Bewerber\*innen als Mitglieder der Freien Szene. Das Sprechen von »Doppelpass ohne Doppelpass« ist als Indikator eines Transformationsprozesses zu deuten, in dem sich die oppositionelle Doppelstruktur der institutionalisierten Theaterhäuser und der Freien Theater als fluide bestätigt.<sup>208</sup>

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Die Doppelpass-Debatte der Jurymitglieder mündete in der Hinterfragung von Sinn und Zweck anderer bundesweiter Fördermodelle für Freie Theaterpraktiker\*innen und der Frage, ob der gesellschaftspolitische Anspruch der Bundeszentrale für politische Bildung (BpB) an die aktuelle Festivalsausgabe, die als politische Institution explizit die Förderung und die Repräsentation der Freien Szene zum zentralen Anliegen des Festivals erklärt hat, berechtigt und zu akzeptieren sei. Die BpB-Mitarbeiterinnen gerieten in Erklärungsnot: Sie führten an, dass die Unterstützung der Freien Szene Tradition habe und Alleinstellungsmerkmal des Festivals sei. Sie selbst seien sich über die tatsächlichen Entwicklungen – die zunehmende Hybridisierung der Szene – im Klaren. Die Anwesenden versuchten daraufhin gemeinsam, eine Definition für das Phänomen Freie Szene zu erarbeiten: Es sei von der Freien Szene zu sprechen, wenn die Freie Theatergruppe selbst und nicht ein festes Theaterhaus als Eigentümer\*in der Theaterarbeit zu identifizieren sei. Dieser Ansatz wurde wiederum als lückenhaft kritisiert. Ein erneuter Definitionsversuch wurde unternommen: Es sei dann von einer Theaterarbeit der Freien Szene zu sprechen, wenn das kooperierende Theater als Produktionshaus agiere. Das bedeutet, dass selbst wenn das beteiligte Theater nicht Teil des Bündnisses der Freien Produktionshäuser ist, es dennoch als solches betrachtet werden könne, wenn es eine bestimmte Art der Theaterproduktion wiedergebe oder reproduziere. Die Produktionsweise eines Freien Produktionshauses wurde als eine Praxis der Kooperation definiert. Die Anwesenden einigten sich, die einzelnen Bewerbungen hinsichtlich dieses spezifischen Kriteriums zu überprüfen.

Die Diskussion über die spezifische Produktionsweise der Freien Szene, die Unterscheidung zwischen »fest« und »frei«, die Zuschreibung einer Theaterproduktion als »Doppelpass ohne Doppelpass« sowie die kontextgebundene Vereinbarung der Jury zur Definition der Freien Szene sind entscheidende Überlegungen, um das (dynamische) koproduzierende Verhältnis von Theaterarbeit in der Freien Szene in Deutschland zu diskutieren.

An der Schlüsselszene zeigt sich exemplarisch, dass die Akteur\*innen der Freien Szene überwiegend in hybriden Rollen und mehrfachen Tätigkeiten agieren: Sie sind Produzent\*innen ihrer eigenen Performances, Dienstleister\*innen im Haupt- oder Nebenerwerb, wechseln zwischen Selbstständigkeit, Erwerbstätigkeit und temporärer Arbeitslosigkeit.<sup>209</sup> Es sind gerade diese wechselnden und dynamischen Arbeitsverhältnisse, für die die deutsche Kultur- und Arbeitspo-

### 2.3.1 Die Freie Szene definieren – zwischen Kulturpolitik und Praxis

litik keine klaren Konzepte vorweisen kann. Das hat zur Folge, dass die Theaterpraktiker\*innen sich im (komplizierten) Dickicht deutscher Kulturpolitik zurechtfinden müssen, welche (bisher) einzig die Unterscheidung zwischen selbstständigen und nicht-selbstständigen Tätigkeiten kennt. Eine Auseinandersetzung mit den atypischen Beschäftigungsverhältnissen der Freien Theaterpraktiker\*innen, deren fehlender sozialer Absicherung in Phasen der Arbeitslosigkeit sowie der Problematik, wie sie im Fall von Krankheit und Altersarmut entsprechend versichert werden, hat Fahrt aufgenommen. Dieses dynamische Wechselverhältnis adressiert drei zentrale Herausforderung von Theaterarbeit aus kulturpolitischer Perspektive:

1. *Theaterarbeit als Projektarbeit*: Theaterarbeit definiert sich in der Freien Szene überwiegend als Projektarbeit, weshalb sie zu einer Antragsfixiertheit tendiert. Die kulturpolitische Herausforderung hierbei ist, dass die Projektidee über innovatives Potenzial verfügen soll, welches erst in einer näheren Zukunft realisiert werden kann, sodass sich die Antragsteller\*innen auf die Recherche einer spannenden Thematik statt auf einen spezifisch ästhetischen Zugang fokussieren.<sup>210</sup>
2. *Das Oszillieren von Theaterarbeit zwischen Sinnhaftigkeit und Un/Sicherheit*: Kulturschaffende und Theaterpraktiker\*innen verstehen ihre Arbeit über die Bundesländergrenzen hinweg als eine sinnvolle Tätigkeit, innerhalb derer sie sich, ihre ästhetische Vision und ihre gesellschaftspolitischen Werte verwirklichen können. Gleichzeitig ist ihr Arbeitsfeld von Armutserwartung, einem unsicheren Arbeitsplatz/unsicheren Arbeitsverhältnissen und fehlender sozialer Absicherung geprägt.<sup>211</sup> Erlebte Sinnhaftigkeit bei gleichzeitiger existenzieller Unsicherheit sind Ausdruck eines ambivalenten Freiheitsbegriffs: Einerseits wird die Freiheit der Selbstorganisation und der Selbstverwirklichung in und durch das eigene (künstlerische) Arbeiten betont, andererseits sorgt das Freie Arbeiten im prekären, unsicheren Arbeitsverhältnis dafür, dass Freie Theaterpraktiker\*innen als Selbstunternehmer\*innen für ihre Existenzsicherung eigenverantwortlich Sorge tragen müssen. Der ambivalente Freiheitsbegriff spiegelt sich entsprechend in den (diffus gestalteten) Arbeitskonzepten und Regelwerken wider, auf deren Basis kulturpolitische Entscheidungen getroffen werden.

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

3. *Theaterarbeit als atypisches Beschäftigungsverhältnis*: Um den Herausforderungen eines geringen Einkommens, der Arbeitsplatzunsicherheit sowie weiterer sozialer Risikofaktoren wie Alter, Krankheit und Arbeitslosigkeit entgegenzuwirken, existieren in Deutschland gesetzlich verankerte Systeme der sozialen Absicherung. Da das deutsche Sozialversicherungssystem auf dem Konzept der Vollzeitbeschäftigung als Referenzmodell beruht, was dem atypischen Arbeiten in den Freien Darstellenden Künsten widerspricht, bleibt die Abbildung dieser Arbeitsrealität rudimentär.<sup>212</sup> Eine Herausforderung ist die unklare Definition dieser atypischen Beschäftigungsverhältnisse: Laut der EU-Definition zu atypischen Beschäftigungsverhältnissen umfassen diese sowohl Teilzeitarbeit, befristete Arbeitsverhältnisse oder Saisonarbeit als auch das breite Spektrum von Gelegenheits-, Intervall- und Projektarbeit sowie Arbeitsverhältnisse auf Abruf. Bereits im Jahr 2017 wies ein EU-Bericht auf das hohe Armutsrisiko für diese atypischen Tätigkeit hin, welches auch auf den fehlenden Sozialversicherungsschutz zurückzuführen sei.<sup>213</sup> Diese gelisteten Arbeitsformen bestimmen das Tagesgeschäft der Freien Szene.

Ein Bewusstseinswandel zum Thema prekärer, atypischer künstlerischer Beschäftigungsverhältnisse wurde in den Programmen der Parteien CDU/CSU, Bündnis 90/Die Grünen, FDP sowie SPD zur Bundestagswahl 2021 sichtbar.<sup>214</sup> Die soziale Absicherung in Soloselbstständigkeit und für »kurzfristig und unbeständig Beschäftigte« sollte per Gesetz durch eine kulturelle Grundversorgung gesichert werden (SPD). Die Fortsetzung von Kulturförderprogrammen wie NEU-START KULTUR sollte angestrebt werden (CDU/CSU). Das Bündnis 90/Die Grünen versprach, krisenfesten Strukturen für die Kultur als Staatsziel im Grundgesetz verankern zu wollen und »mehr Kooperationen« zwischen Bund, Ländern und Kommunen zu ermöglichen. »Prekäre Arbeitsverhältnisse« müssten überwunden werden, indem die Künstlersozialkasse gestärkt und die Mitgliedschaft auch für diejenigen ermöglicht würde, die »nur zeitweise für Produktionen versicherungspflichtig angestellt sind.«<sup>215</sup> Im Wahlprogramm der FDP war zu lesen, dass zur Förderung der Kultur- und Kreativwirtschaft Förderprogramme für kleinere Unternehmen und Soloselbstständige aufgelegt werden sollten. Die Vereinfachung der Förderanträge sowie die Befreiung der Online-Livestreams von der Rundfunklizenzenpflicht wurden in Aussicht gestellt. Zur sozialen Lage der Kulturschaffenden

### 2.3.1 Die Freie Szene definieren – zwischen Kulturpolitik und Praxis

bezog die FDP keine Stellung. Alle genannten Parteien kündigten Verbesserungen für die Freie Szene an, die Scheinselbstständigkeit und Honoraruntergrenzen betreffen sollten.

Die unterschiedlichen Schwerpunkte und Ansätze in den Programmen der genannten Parteien offenbaren einige komplexe Besonderheiten der deutschen Kulturpolitik und zeugen von einem Wissen um die Bedeutung von kultureller Vielfalt und der Notwendigkeit des Austauschs. Gleichzeitig offenbaren die Angaben die uneindeutige Verwendung von Ausdrücken wie Soloselbstständigkeit, welcher kein juristisch anerkannter Begriff ist. Das Fehlen einheitlicher Definitionen zu atypischen Beschäftigungsverhältnissen markiert die Kernproblematik bei der Verwendung von komplexen und ungenauen Grundbegriffen der Arbeitspolitik.

Ich möchte deshalb zwei Thesen zum koproduzierenden Verhältnis von Theaterpraxis und Kulturpolitik ausgehend von der beschriebenen Schlüsselszene meiner teilnehmenden Beobachtung im Detail betrachten: Die Kulturpolitik bzw. die zuständigen kulturpolitischen Instanzen definieren ein unklares Arbeitssubjekt, welches in den Grauzonen des gesetzlich geregelten Arbeitsmarkts agiert und dessen Vorgaben und Definitionen weitere Spielflächen für die künstlerische Praxis sind (1.). Die deutsche Wiedervereinigung nimmt eine nicht zu unterschätzende Rolle in der (diffusen) Definition der Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte ein. Das Aufeinanderprallen zweier unterschiedlicher Vorstellungen zur ideologischen Instrumentalisierung von Künstler\*innen kulminiert in der paradoxen Anforderung an Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte, gleichzeitig nützlich zu sein und kritisch autonom zu agieren (2.).

Die Thematisierung der aktuellen Missstände und die Einsicht in die Notwendigkeit von Korrekturen offenbaren allerdings, dass die kulturpolitischen Akteur\*innen zwar versuchen, einen spezifischen Mangel abzuwenden, ohne jedoch gleichzeitig konkrete Lösungsansätze vorschlagen zu können. Die Versprechen bleiben vage. Die Etablierung von Rahmenbedingungen, welche den Erhalt, die Pflege und die Umsetzung von kulturellen und künstlerischen Projekten in der Doppelstruktur der deutschen Theaterlandschaft ermöglichen könnten, wird verschleppt. Aufgrund welcher Kenntnislage Kulturpolitiker\*innen ihre Entscheidungen treffen, Theaterarbeit als Arbeit anzuerkennen, bleibt unklar. Schon die Wortkomposition Kulturpolitik impliziert ein komplexes und historisch gewachsenes Verständnis von Kultur und Politik, welches der genaueren Untersuchung bedarf.

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

### 2.3.2 Kulturpolitik – ein paradoxer Staatsauftrag

Sinngemäß »steht die Bezeichnung ›Kulturpolitik‹ für ein staatliches beziehungsweise kommunales Handeln im Bereich von Kunst und Kultur in Form ihres Schutzes und ihrer Förderung sowie der Sicherung und Gestaltung ihrer politisch-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen«<sup>216</sup>.

Frühe Publikationen zur Kulturpolitik thematisierten staatliche Interventionen während der Weimarer Republik oder ziehen Vergleiche zu staatlichen Lenkungsversuchen im europäischen Ausland. In diesem Zusammenhang ist der wohl erste ausführliche Lexikoneintrag zu Kulturpolitik von Eduard Spranger aus dem Jahr 1923 aufschlussreich. Sein Verständnis von Kulturpolitik fordert nicht nur die Unterstützung von Kunst und Kultur durch den Staat, sondern auch die gleichzeitige Instrumentalisierung von Kunst und Kultur durch den Staatsapparat. Kulturpolitik »hat entweder die Hervorbringung von ›Kultur‹ zum Ziele oder sie bedient sich der Kultur als Mittel für Machtzwecke. In der kürzesten Antithese: Der Sinn der Kulturpolitik ist entweder Kultur durch Macht oder Macht durch Kultur«.<sup>217</sup>

Das Verhältnis zwischen Staat und Kultur – und dessen direkte Einflussnahme – ist bei den frühen Etablierungsschritten von kulturellen Institutionen und Instanzen immer schon Thema. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Instrumentalisierung von Kunst und Kultur für staatspropagandistische Zwecke durch den deutschen Kulturföderalismus – die sogenannte Kulturhoheit der Länder – korrigiert. Bis heute sorgt dieser deutsche Sonderweg für kontroverse Debatten. Die Definition des Begriffs Politik verstehe ich im kulturpolitischen Kontext im Sinne des Politikwissenschaftlers Thomas Meyer als die »Gesamtheit der Aktivitäten zur Vorbereitung und zur Herstellung gesamtgesellschaftlich verbindlicher und/oder am Gemeinwohl orientierter und der ganzen Gesellschaft zu gute [sic!] kommender Entscheidungen«<sup>218</sup>. Der Begriff beinhaltet eine Form des politischen Handelns, das konkrete Rahmenbedingungen für Kunst und Kultur schafft.

Der Begriff Kultur wird von Kulturpolitiker\*innen, Kulturwissenschaftler\*innen und Politikwissenschaftler\*innen etymologisch vom lateinischen Begriff für Kultur – »cultura« – hergeleitet, der im Wortursprung vom Verb »colere« abstammt, was in seiner doppelten Wortbedeutung so viel wie »drehen, wenden, bebauen« im Bereich des Ackerbaus (1.) und ein »Anbeten« im Sinne der Götterverehrung und der Kultausübung (2.) meint. Der Kulturbegriff bezieht sich auf die Pflege von etwas. In der kulturpolitischen Praxis ist diese Auf-

gabe Auslegungssache. Die Schaffung von Rahmenbedingungen obliegt den Kommunen und der Schwerpunktsetzung der jeweiligen Kulturministerien auf der Ebene der Bundesländer. Im Rhein-Main-Gebiet wurde z. B. der Stadt Mainz (Bundesland Rheinland-Pfalz) der Bau- und der Denkmalschutz als kulturpolitische Landesangelegenheit übertragen; in Frankfurt (Bundesland Hessen) ist es die Wissenschaft; in Wiesbaden (Bundesland Hessen) sind es die Finanzen und das Schulwesen. Diese Partikularentscheidungen auf föderaler Ebene verweisen auf unterschiedliche Interpretationen des Begriffs Kultur und markieren unterschiedliche politische Schwerpunktsetzungen. Die jeweilige Ausrichtung von kommunaler oder bundesländischer Kulturpolitik kann die traditionelle Kulturpflege (Mainz), die Förderung von (ästhetischer) Innovation (Frankfurt) oder den Anspruch auf kulturelle Bildung und Teilhabe der Stadtbevölkerung (Wiesbaden) bestimmen. Kulturpolitik, so ließe sich vorerst bilanzieren, ist die Schaffung der benötigten Rahmenbedingungen zur Pflege und zur Ausübung von Kultur. Dieses unspezifische Definitionsangebot führt zu Auslegungs- und Deutungsdebatten über die Grenzen des Kulturbegriffs. Inwiefern und ob überhaupt unter Kultur Formen avantgardistischer Hochkultur, soziale Stadtraumprojekte oder kulturelle Zentren in ländlichen Regionen mitgemeint sind und in welchem Verhältnis die jeweiligen Projekte Unterstützung finden würden, wird offengelassen. Das Kompositum von *Kultur* und *Politik* oszilliert ergebnisoffen zwischen einem vermeintlich allgemeingültigen Anspruch und einem hohen Grad an Abstraktion. Gleichzeitig ist der Auftrag zur Pflege und Förderung von traditionellen, innovativen und pluralen Aspekten von Kultur – ohne die Lenkung ihrer Inhalte – eine Herausforderung.<sup>219</sup>

Die Kulturpolitik nach 1945 ist darüber hinaus von einem generellen Wettbewerbsgedanken geprägt und deshalb für die Definition von Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte problematisch. Der Politikwissenschaftler Fabian Leber weist in seiner Publikation *Kulturpolitik aus dem Kanzleramt* (2011) darauf hin, dass die Ministerpräsident\*innen der Länder seit Beginn des 21. Jahrhunderts die Kultur als Experimentierfeld aktiviert haben, um die Entflechtung der Aufgabengebiete zwischen den Bundesländern und dem Staat voranzutreiben. Durch das Beharren auf der Autonomie und der Kulturhoheit der Länder, die sich in der grundsätzlichen Ablehnung des Bundes als eines übergeordneten kulturpolitischen Akteurs zeige, hätten die Bundesländer untereinander im Bereich der Kultur für ein außerordentliches Wettbewerbsverhältnis gesorgt. Eine zukunftsorientierte

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Kulturpolitik eigne sich laut Leber aber nicht als Experimentierfeld für einen kompetitiven Kulturföderalismus unter Kommunen und Bundesländern. Vielmehr berge sie längerfristig vielfältige Risiken und installiere ein wettbewerbsorientiertes Aufgabenprofil für zukünftige Kulturpraktiker\*innen.<sup>220</sup>

Eine weitere Herausforderung stellt die Ausgleichfunktion des Bundes dar. Der Kulturstaat Deutschland solle sich – bei Bedarf – finanziell engagieren, ohne sich am kulturellen Wettlauf der Bundesländer inhaltlich zu beteiligen.<sup>221</sup> Der kulturpolitische Einfluss des Bundes beschränkt sich bisher auf die auswärtige Kulturpolitik und einige repräsentative Kulturprojekte in der Bundeshauptstadt Berlin wie z. B. die Stiftung Preußischer Kulturbesitz, die Goethe-Institute und die Deutsche Welle. Zusätzlich fördert die Kulturstiftung des Bundes zeitlich begrenzte Projekte im internationalen Kontext wie TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel, Doppelpass Plus – Fonds für Kooperationen von freien Gruppen und Tanz- und Theaterhäusern sowie TURN – Fonds für Kooperationen zwischen Deutschland und afrikanischen Ländern.

Schneider kritisiert die politischen Entscheidungsträger\*innen wegen der Übertragung von Profitstrategien auf die Freie Szene und ihrer Konzeptlosigkeit:

Kulturpolitik wird irrigerweise immer wieder als freiwillige Aufgabe deklariert, Theaterpolitik versteht sich allzu sehr als Theaterförderung und es fehlen kulturpolitische Konzepte für die Darstellenden Künste. Gefördert wird, was institutionalisiert ist, im Mittelpunkt steht die Produktion, eher selten Distribution und Rezeption. Investiert wird in Immobilien, nicht auskömmlich in das künstlerische Personal.<sup>222</sup>

Schneider betont, dass das deutsche Theatersystem nach 1945 so angelegt war, dass es frei von marktwirtschaftlichen Mechanismen agieren konnte.<sup>223</sup> Durch staatliche Subventionen sollte der gesellschaftspolitische Anspruch gedeckt werden, Kultur zu wahren und zu ermöglichen, sodass ergebnisoffen und fern vom Nützlichkeitspostulat hätte gearbeitet werden können. Diesen Anspruch habe die gegenwärtige Kulturpolitik des föderalen Systems vernachlässigt. Der Dramaturg Thomas Oberender konstatiert den Status quo entsprechend polemisch:

Die kulturpolitische Landschaft hat sich genauso drastisch dereguliert wie die Wirtschaftswelt. Die bei weitem noch nicht

in ihrer wahren Bedeutung anerkannte Umlenkung der Mittel in neue, flexible Förder- und Einrichtungsformen, blieb in der politischen Debatte seltsam fern von grundsätzlichen Betrachtungen. Wir diskutieren über ästhetische Prozesse, die zum Teil auch Strukturdebatten sind, das Beispiel des postmigrantischen Theaters ist eine der wenigen Ausnahmen, aber die Liberalisierungen im Gefüge unserer Institutionen sind kaum diskutiert worden und entwickeln sich weiter geführt von unsichtbarer Hand.<sup>224</sup>

Oberender weist auf die enge Verknüpfung von strukturellen und ästhetischen Fragen hin. Kulturpolitische Diskussionen litten daran, dass über Ästhetiken des Gegenwartstheaters anstatt über den eigentlichen Gegenstand diskutiert würde. Die einseitige Fokussierung auf das Bühnengeschehen ignoriert die kulturpolitischen Rahmenbedingungen, in denen Theater entsteht. Es braucht somit ein fundiertes Verstehen der Wechselwirkungen zwischen Ästhetik und Politik, wozu dieses Kapitel einen Beitrag leisten soll.

### 2.3.3 Theatersubjekte als Arbeitssubjekte

Im Rahmen der kulturpolitischen Debatte über die Freie Szene werden Theaterpraktiker\*innen und Performer\*innen der gleichen Kategorie zugeordnet. Die Rede von der Freien Szene hat sich gegenüber dem Begriff des Freien Theaters etabliert, da auch andere performative Formen wie die Performancekunst, der Tanz, das Musiktheater, das Figurentheater darunter subsumiert werden können. Es handelt sich um einen Sammelbegriff, welcher sich weniger auf künstlerische Ausdrucksformen und Darstellungsweisen konzentriert als letztlich auf das freie Beschäftigungsverhältnis in Selbstständigkeit bzw. Soloselbstständigkeit und die daraus resultierende Arbeitsweise. Die Bezeichnungen finden jedoch keine einheitliche Verwendung. Die oppositionelle Doppelstruktur der deutschen Theaterlandschaft entscheidet über die Definition dessen, was als Freie Theaterpraxis oder wer als Freie Theaterpraktiker\*in gilt: »Wenn es das Freie Theater nicht (mehr) gibt, kommt es der Kulturpolitik als Gegenstand abhanden und deren Entscheidungen geraten in die Gefahr, sachfremden und wenig belastbaren Kriterien – Opportunitätserwägungen – unterworfen zu werden«<sup>225</sup>. Spezielle Finanzierungskonzepte der öffentlichen Hand garantieren die Existenz von Freien Gruppen und erkennen dadurch – entgegen aller Schwierigkeiten eines Wording – deren kulturpolitische Relevanz an, so Fülle. Im Gegensatz

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

zur Adaptionsfähigkeit und Flexibilität der Freien Szene fällt deren kulturpolitische Kategorisierung rigide und starr aus. Dieses Wechselspiel definiere ich als *Workaround*, innerhalb dessen sich das koproduzierende Verhältnis zwischen Kulturpolitik und Theaterpraxis durch die Hervorbringung eines Arbeitssubjekts zeigt. Diesen Begriff schlägt die Medienwissenschaftlerin Gabriele Schabacher jenseits seines (ursprünglich) computerbezogenen Kontexts vor. Schabacher definiert *Workarounds* als »spezifische Praktiken des Umwegs bzw. der Abkürzung, die sich durch eine gewisse Robustheit auszeichnen und stets eine Form der Problemlösung darstellen«<sup>226</sup>. Als *Workaround* könne dasjenige Vorgehen definiert werden, welches einen Umweg im Sinne eines zeitlichen Provisoriums nimmt. »So gesehen stellen Workarounds nie eigentliche Lösungen dar, sondern eine Umgehung des Problems, ohne dieses direkt zu bearbeiten«<sup>227</sup>. Schabacher beschreibt das Verhältnis zwischen Lösung und *Workaround* als paradox, da jeder *Workaround* als »tatsächliche Lösung fungieren kann und muss«<sup>228</sup>.

Immer wieder mussten sich die PiFT-Jurymitglieder darüber verständigen, was genau unter Arbeiten in der Freien Szene zu verstehen sei, und um ihre Definitionsschwierigkeiten herumarbeiten. Auswahl- und Abstimmungsprozess für die Gastspiele des PiFT-Festivals wurden wiederholt durch außerkünstlerische, kulturpolitische Diskussionen unterbrochen. Die Festivalmacher\*innen sind geübt darin, Freiräume zwischen den kulturpolitischen Anerkennungspraktiken zu finden und zu nutzen.<sup>229</sup> Sie strebten es nicht an, den grundsätzlichen Konflikt zu lösen, der sich in der Schwierigkeit der Definition der Freien Szene im Verhältnis von Praxis und Kulturpolitik zeigt, sondern sie versuchten, diesen Konflikt zu *umgehen*. Ein solcher *Workaround* ist eine tägliche Improvisationsleistung in der Freien Szene, die ein spezifisches »Hintergrundwissen« über die kulturpolitischen und sozialpolitischen Strukturen in Deutschland abruft.

Die Theater- und Arbeitssubjekte, die ich untersucht habe, grenzen sich bewusst von der Kultur- und der Kreativwirtschaft sowie vom Privat- oder Amateurtheater ab. Sie agieren selten im Verbund mit den Arbeitsbereichen Architektur, Buch, Design-, Film- und Musikwirtschaft, Pressemarkt, Rundfunkwirtschaft, Software-/Gamesmarkt und Werbemarkt, welcher an der Schnittstelle zwischen Kunst/Kultur/Design und Ökonomie angesiedelt ist. Sie sind auch von freiberuflichen Selbstständigen und privaten Unternehmen abzugrenzen, die sich über privatwirtschaftliche Aufträge selbst finanzieren. Die Freien

Darstellenden und Bildenden Künstler\*innen positionieren sich gegenüber diesen Berufsfeldern und grenzen sich dezidiert ab. Ihre Arbeitsbiografien umfassen ein abgeschlossenes Hochschulstudium und die erfolgreiche Teilnahme an Ausschreibungen und Wettbewerben, was ihre Theaterarbeit als professionell zu legitimieren scheint. Die wichtigsten Instanzen, die in diesem System die Kategorisierungen von Tätigkeiten als professionell, künstlerisch freischaffende sowie steuer- und sozialversicherungspflichtig vornehmen, sind die Finanzämter, die Arbeitslosen-, die Kranken- und die Rentenversicherungen. Deren gesetzliche Rahmenbedingungen des/integrieren die Arbeitssubjekte in das jeweils geltende deutsche Sozialversicherungssystem. Auffällig ist, dass das deutsche Sozialversicherungssystem den Beruf der freischaffenden Künstler\*innen als Kategorie nicht vorsieht, sondern sich an eigens definierten Richtlinien orientiert:

Die Finanzämter unterscheiden bei der Besteuerung von Freien Darstellenden und Bildenden Künstler\*innen zwischen einem freischaffenden und einem gewerblichen Arbeitsstatus. Diejenigen Künstler\*innen, die den Status freischaffend beantragen wollen, benötigen den Nachweis eines spezifischen Bildungswegs oder weisen ihren Status durch die Vorlage von Presseveröffentlichungen, Stipendien, Preisen und Mitgliedschaften in Berufsverbänden nach.<sup>230</sup> Die Einkommenssteuergesetzgebung bestimmt den Arbeitsstatus als Künstler\*in aus der Perspektive der steuerlichen Abgaben in § 15.6 und § 18: Künstlerische Arbeit wird entweder als selbstständige Arbeit oder als ein Gewerbebetrieb besteuert. Um die künstlerische Tätigkeit als freischaffend und selbstständig anerkennen zu lassen, müssen die Antragsteller\*innen dementsprechende Nachweise zum Bildungsweg, Pressemappen, Nachweise zu Stipendien und Preisen sowie eine Chronologie ihrer Aufführungen vorlegen. Die Mitgliedschaft in einem Berufsverband wird begrüßt, ist aber kein hinreichender Beleg zur behördlichen Anerkennung des künstlerischen Status.<sup>231</sup> Die Anerkennung als Gewerbebetrieb erfolgt, wenn die folgenden »positiven Voraussetzungen« gegeben sind: Selbstständigkeit, Nachhaltigkeit, Gewinnerzielungsabsicht sowie die Beteiligung am allgemeinen wirtschaftlichen Verkehr.<sup>232</sup> Eine selbstständige Tätigkeit wird aufgrund der folgenden Kriterien als freiberuflich verstanden:

wissenschaftliche, künstlerische, schriftstellerische, unterrichtende oder erzieherische Tätigkeit, die selbständige Berufstätigkeit der Ärzte, Zahnärzte, Tierärzte, Rechtsanwälte, Notare,

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Patentanwälte, Vermessungsingenieure, Ingenieure, Architekten, Handelschemiker, Wirtschaftsprüfer, Steuerberater, beratenden Volks- und Betriebswirte, vereidigten Buchprüfer, Steuerbevollmächtigten, Heilpraktiker, Dentisten, Krankengymnasten, Journalisten, Bildberichterstatter, Dolmetscher, Übersetzer, Lotsen und ähnlicher Berufe.<sup>233</sup>

Die Einkommensteuergesetzgebung unterscheidet zwischen den Kriterien »freischaffend«, »selbstständig«, »eigenschöpferisch« sowie einer nicht auf Gewinn zielenden Tätigkeit mit der Absicht der Gewinnerzielung. Die Verfahren unterscheiden sich von Bundesland zu Bundesland.<sup>234</sup> Die Grenzziehungen zwischen den genannten Kriterien sind fließend und unzuverlässig, d. h. sie bleiben Auslegungssache.

Die Sozialversicherungspflicht, die das Künstlersozialversicherungsgesetz für Freie Künstler\*innen garantiert, ist neben dem Urheberrecht das kulturpolitisch maßgebliche Einzelgesetz zur Absicherung der Künstler\*innen.<sup>235</sup> Die Einführung des Künstlersozialversicherungsgesetzes und die Gründung der tätigen Behörde – der Künstlersozialkasse (KSK) – erfolgte zum 1. Januar 1983. Die Gesetzesinitiative wurde durch den sogenannten *Künstler-Report* von Karla Fohrbeck und Andreas Johannes Wiesand angestoßen, welcher in den Jahren zwischen 1972 und 1975 von der Künstler-Enquete im Auftrag der Bundesregierung erstellt wurde. Diese umfangreiche und erstmalige Erhebung von Daten zu den Lebens- und Arbeitsbedingungen freischaffender Theaterpraktiker\*innen diente sowohl als Bestandsaufnahme der Verhältnisse in der Freien Szene als auch der Recherche zur gesellschaftlichen Relevanz von künstlerischer Arbeit. Nachgewiesen werden konnte, dass die soziale Absicherung von Freien Theaterpraktiker\*innen mit der ihnen im öffentlichen Leben eingeräumten Präsenz und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung korrespondierte. Die Daten der Künstler-Enquete ergaben, dass sich die Ansprüche der Bevölkerung und die der hauptberuflichen Künstler\*innen unterschieden: Die Konsument\*innen sahen die Hauptaufgabe von Kultur darin, ein Angebot zur Entspannung und Unterhaltung anzubieten, indem sie Schönes herstellte. Die Künstler\*innen sahen ihre Kernaufgabe in der Gestaltung der Umwelt und der Vermittlung von ästhetischen Perspektiven, Denk-, Seh- und Hörgewohnheiten.<sup>236</sup> Es fällt auf, dass der *Künstler-Report* aus dem Jahre 1975, auf dessen Expertise die Richtlinien der KSK weiterhin basieren, bereits eine Profildefinition für Freie Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte verschriftlicht:

### 2.3.3 Theatersubjekte als Arbeitssubjekte

1. *Soziale Herkunft:* Es zeigte sich, dass der Zugang zu den »Kulturberufen« vom künstlerischen Milieu des Elternhauses sowie von einem dadurch inspirierten Bildungsweg beeinflusst war.
2. *Ausbildung:* Die meisten Künstler\*innen konnten durch Zeugnisse, Empfehlungsschreiben oder Gutachten eine Qualifizierung vorweisen. Darüber hinaus hatte eine\*r von zehn Künstler\*innen bereits vor dem zehnten Lebensjahr eine künstlerische Vorbildung begonnen.
3. *Berufswechsler\*innen:* Trotz akademischer Qualifizierung seien Künstler\*innen nicht vor einem späteren Berufswechsel geschützt. Der Anteil von Berufswechsler\*innen liege deutlich höher als bei den übrigen Berufstätigen mit vergleichbarem Ausbildungsabschluss. Als Gründe für die erhöhte Fluktuation nannten die Freien Künstler\*innen die große Abhängigkeit von Markt- und Nachfragetrends bei unzureichendem sozialen und ökonomischen Schutz:

Als Lebensberufe sind nach dem heutigen Stand manche künstlerischen Tätigkeiten von vornherein nicht geeignet, teils weil die physische Kondition nachläßt [sic!] (z. B. bei Tänzern, Sängern und Artisten), häufiger aber, weil die Ausbildung zu starr ist (Festlegung auf unflexible »Fächer«) bzw. weil spätere Qualifikations- und Fortbildungsmöglichkeiten fehlen, die auf neue Anwendungsgebiete überleiten oder vorbereiten könnten.<sup>237</sup>

Neben der Definition von Künstler\*innenschaft als einer hochqualifizierten und spezialisierten Berufsgruppe versuchte sich die Künstler-Enquete an einer Kategorisierung von künstlerischen Beschäftigungsverhältnissen. In Detailanalysen kam die Kommission zu dem Ergebnis, dass unter den künstlerisch »Selbstständigen« und »Freien Mitarbeiter\*innen« ein Großteil in einem »arbeitnehmerähnlichen Verhältnis« tätig waren, während der Anteil der »echten Selbstständigen« oder »unternehmerähnlichen« Personen unter ihnen gering war. Ein wichtiges Fazit der Studie war, dass der Anteil der abhängig Tätigen bei Weitem höher als vermutet war und dass diese »freischaffenden Künstler eines ähnlichen sozialen und rechtlichen Schutzes bedürfen, wie er Arbeitnehmern zusteht«<sup>238</sup>. Diese Faktenlage gab den

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Anstoß zur Gründung der Künstlersozialkasse (KSK). Die KSK imitiert sozusagen ein fiktives Arbeitsverhältnis für die freischaffenden Künstler\*innen. Um das Versicherungsangebot nutzen zu können, muss die jeweilige Tätigkeit als eine künstlerische oder publizistische Arbeit anerkannt werden. Auf der Homepage der KSK werden folgende »Voraussetzungen für eine Versicherung bei der KSK« angegeben:

Künstler ist, wer Musik, darstellende oder bildende Kunst schafft, ausübt oder lehrt. Publizist ist, wer als Schriftsteller, Journalist oder in ähnlicher Weise wie ein Schriftsteller oder Journalist tätig ist. Auch wer Publizistik lehrt, fällt unter den Schutz des KSVG. Die künstlerische oder publizistische Tätigkeit muss selbständig und erwerbsmäßig ausgeübt werden. Erwerbsmäßig ist jede nachhaltige, auf Dauer angelegte Tätigkeit zur Erzielung von Einnahmen.

Selbständig ist die künstlerische oder publizistische Tätigkeit nur, wenn sie keine abhängige Beschäftigung im Rahmen eines Arbeitsverhältnisses darstellt.

Wer im Zusammenhang mit der künstlerischen/publizistischen Tätigkeit mehr als einen sozialversicherungspflichtigen Arbeitnehmer beschäftigt, wird nicht nach dem KSVG versichert, es sei denn, die Beschäftigung erfolgt zur Berufsausbildung oder ist geringfügig im Sinne des § 8 SGB IV. Geringfügig ist eine Beschäftigung, wenn das Entgelt 450,00 Euro monatlich nicht übersteigt.

Erzielt ein selbständiger Künstler oder Publizist nicht mindestens ein voraussichtliches Jahreseinkommen, das über der gesetzlich festgelegten Grenze liegt, so ist er versicherungsfrei. Das bedeutet, dass weder eine Versicherungspflicht in der gesetzlichen Kranken- und Pflegeversicherung noch in der Rentenversicherung besteht. Diese Grenze liegt ab dem Jahre 2004 bei 3.900,00 EURO jährlich bzw. 325,00 EURO monatlich.<sup>239</sup>

Für Berufsanfänger\*innen hat die KSK Sonderregelungen vorgesehen: Diejenigen, die dabei sind, sich eine berufliche Existenz aufzubauen, sind von dem verpflichtenden Mindesteinkommen befreit. Diese Regelung gilt während der ersten drei Jahre nach der Aufnahme einer selbstständigen künstlerischen oder publizistischen Tätigkeit

und verlängert sich nur im Fall einer Unterbrechung aufgrund von Elternzeit, Wehrdienst oder eines zeitlich begrenzten, abhängigen Beschäftigungsverhältnisses. Der Status der Nachwuchskünstler\*innen wird als eine Art Probephase definiert, während derer entweder eine finanzielle Basis in Selbstständigkeit geschaffen oder ein Wechsel zum Stadt- und Staatstheatersystem vollzogen wird. Zur »Prüfung der Versicherungspflicht nach dem Künstlersozialversicherungs-gesetz« verlangt die KSK die Einreichung eines 14-seitigen Fragebogens. Zusätzlich zu persönlichen Informationen und Wohnadresse sind weitere Daten einzubringen: Bankverbindung, Jahresgehalt, Angaben zu anderen beruflichen Tätigkeiten, Informationen zur selbstständigen künstlerischen/publizistischen Tätigkeit, Referenzen, aktuelle Verträge, Internetpräsenz, Werbematerialien, Nachweise von Veröffentlichungen, Daten zu Auftritten oder Regiearbeiten sowie Details zur beruflichen Laufbahn im künstlerischen oder publizistischen Bereich. Diese KSK-Vorgaben intendieren, dass sich Theaterpraktiker\*innen auch als Arbeitssubjekte der Freien Szene verstehen und behaupten können. Die KSK garantiert die Renten-, Kranken- und Pflegeversicherung ihrer Mitglieder. Bei Arbeitslosigkeit müssen sich die Mitglieder zusätzlich versichern.

KSK-Richtlinien sind inflexibel. Atypische Beschäftigungsverhältnisse, wie z. B. ein häufiges Wechseln zwischen selbstständiger Tätigkeit und Festanstellung, werden nicht anerkannt und haben eine Beendigung der Mitgliedschaft zur Folge. Viele Freie Schauspieler\*innen können sich deshalb nicht bei der KSK versichern, da sie wegen des Arbeitens im wechselnden Status als temporär Beschäftigte kategorisiert werden, was das Versichertsein bei der KSK verhindert. Sie fallen – wie die Freien Produktionsleiter\*innen, deren Arbeit nicht als eine künstlerische gilt – aus dem Raster des Versicherungswesens.<sup>240</sup>

Zusammenfassend ist festzuhalten: Die zentralen kultur- und sozialpolitischen Instanzen, d. h. die zuständigen Finanzämter und Sozialversicherungsträger, setzen unterschiedliche Schwerpunkte und formulieren uneinheitliche Vorgaben bei der Definition des künstlerischen Status. Verlangt wird von allen Anwärtler\*innen der Nachweis der Ausbildung und eines Mindestverdiensts aus künstlerischer Tätigkeit. Freie Theaterpraktiker\*innen sind Arbeitssubjekte mit akademischer Herkunft und werden von der Gesetzgebung, von den Versicherenden und den Berufsverbänden nach ihren Berufsbedingungen und dem erzielten Einkommen kategorisiert bzw. ein- oder ausgeschlossen. Diese schlaglichtartigen Einblicke in die

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

gesetzliche und kulturpolitische Gemengelage, der sich die Freie Szene gegenüberieht, verdeutlichen die Differenzierungsprozesse auf der gesetzgeberischen Ebene durch die Deutungshoheit von Finanzämtern und Sozialversicherungsträgern. Im Jahr 2025 gibt es weiterhin keine gesetzlich verpflichtende Festlegung dazu, was unter der Berufsbezeichnung Künstler\*innen zu verstehen ist. Generell gilt:

Als Künstler\*in werden Menschen bezeichnet, die in den Bereichen Bildende Kunst, Darstellende Kunst, Angewandte Kunst, Literatur, Musik etc. künstlerische Arbeiten oder Kunstwerke schaffen. Die Abgrenzung der freischaffenden künstlerischen Tätigkeit zu (Kunst-)Handwerk oder Gewerbe ist oftmals fließend.<sup>241</sup>

Durch gesetzlich festgelegte Formulierungen zu ihrem Status werden Arbeitssubjekte mit bestimmten Sprachkenntnissen und entsprechendem Ausbildungsstand favorisiert, der Rest wird aussortiert. Um im Sozialstaat Deutschland als Theaterpraktiker\*in erfolgreich zu sein, muss das jeweilige Anforderungsprofil der Förderanträge herausgelesen werden. Die Theaterpraktiker\*innen müssen selbstständig in der Lage sein, mit den entsprechenden Behörden zu kommunizieren, sich zu vermarkten und auf eigene Ressourcen – Zugang zu Proben- und Spielstätten – zurückgreifen zu können. Das Arbeiten in der Freien Szene setzt insofern einen gewissen Grad der Akademisierung voraus. Der Bundesverband der Freien Darstellenden Künste stellt dazu 2018 fest, dass Künstler\*innen überproportional über einen Hochschulabschluss verfügen, der sie für ihre Tätigkeit oft (über-)qualifiziert, sie aber trotzdem überwiegend nur über ein »bescheidenes Einkommen« verfügen und unter »risikoreichen Bedingungen« arbeiten.<sup>242</sup>

Wie künstlerische Arbeit bzw. Theaterarbeit aus kulturpolitischer Perspektive zu definieren ist, ist also Auslegungssache: Während die deutschen Finanzämter Eigenschöpfung oder Gewinnorientierung als Kriterien für die Einstufung von künstlerischer Selbstständigkeit oder gewerblicher Tätigkeit setzen, stuft die KSK ihre zu Versicherten nach der Länge ihrer Tätigkeit in Selbstständigkeit ein. Im Vergleich mit den rigiden Kategorisierungen der Finanzämter und der KSK sind die Verfahren im Umgang mit den kulturpolitischen Förderungsmöglichkeiten und -logiken unklar: Freie Theaterprojekte werden meistens durch einen Fördermix, an dem verschiedene Institutionen beteiligt sind, unterstützt. Laut einer Studie des BFDK verfügt die Hälfte der Kommunen über mindestens

eine Form der Projektförderung. Trotz diverser Förderungsmöglichkeiten und unterschiedlicher Mischformen erhalten überwiegend Einzelprojekte, Neuinszenierungen, Festivals und Aufführungen Unterstützung. Die Anträge zur Förderung von »Infrastruktur für Einzelgruppen, Gastspielreihen, Dokumentationen und Publikationen, Wettbewerben, Aus- und Fortbildung, Technikpool und Interessenvertretung«<sup>243</sup> finden wesentlich seltener Berücksichtigung. Die Förderung der Freien Szene, von Freien Theatern oder Freien Theaterpraktiker\*innen, so die Sicht der deutschen Kulturpolitik, habe nur temporär deren Finanzierung zu sichern und könne jeweils nur nach Genehmigung eines Folgeantrags fortgeführt werden. Die Förderung von Forschungsarbeiten, Recherche- oder Sonderforschungsprojekten ist meistens nicht vorgesehen. Die Projektförderung ist immer auf Ideen oder Personen bezogen. Neben einem künstlerischen Konzept müssen die Bewerber\*innen ihre Professionalität (Ausbildung und/oder Berufserfahrung) nachweisen, den Zugang zu einer Aufführungs- und Spielstätte garantieren sowie einen detaillierten Kosten- und Finanzierungsplan vorlegen, für dessen Angaben sie im Ernstfall als Privatpersonen haften.

Die Förderkriterien und -möglichkeiten der von den öffentlichen Träger\*innen finanzierten deutschen Kulturlandschaft sind aufgrund ihrer Uneinheitlichkeit diffus und produzieren Ungleichheiten. Die Übersicht über die Fördertöpfe zu behalten, ist komplex und zeitintensiv. Darüber hinaus können zwischen Einreichung und Genehmigung des Antrags Monate oder Jahre vergehen. Eine der Bedingungen für die Förderung der performativen Künste, Neues und Überraschendes zu kreieren, wird durch die administrativen Strukturen perpetuiert und gleichzeitig relativiert. Die unklare Anerkennung für die Arbeitsformen der Freien Szene ist der Tatsache geschuldet, dass sowohl Praktiker\*innen als auch Kulturpolitiker\*innen diese Form des Arbeitens offenbar als eine Übergangsphase auf dem Weg in ein festes Arbeitsverhältnis betrachten. D. h., es existiert die Vorstellung, dass in der Freien Szene vornehmlich junge Theaterpraktiker\*innen ihre berufliche Laufbahn beginnen, um nach ersten Erfolgen in die sicheren Strukturen der Stadt- und Staatstheater zu wechseln. Das Altern in der Freien Szene ist aus der Perspektive der Förder- und Kulturpolitik nicht vorgesehen. Festzuhalten ist, dass es keine allgemein verbindlichen Kategorien dafür gibt, was das Arbeitssubjekt der Freien Szene aus kulturpolitischer Perspektive ausmacht. Tatsächlich gibt es nur gewisse Parameter, die wiederkehrend vorausgesetzt werden: Theaterpraktiker\*innen werden als hochqualifi-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

zierte Arbeitssubjekte definiert, verfügen über einen anderen, Arbeitnehmer\*innen ähnlichen, jedoch unklaren Arbeitsstatus. Sie sind überwiegend selbstständig oder solselbstständig und werden aus Perspektive der Humandifferenzierung als ein Arbeitssubjekt folgendermaßen antizipiert:

1. *Jungsein*: Theaterpraktiker\*innen der Freien Szene werden als junger Nachwuchs gefördert. Eine Langzeitperspektive für dieses Arbeitsfeld ist aus kulturpolitischer Perspektive nicht vorgesehen.
2. *Temporär statt gesichert*: Sie arbeiten in prekären und wechselnden Arbeitsverhältnissen. Sie sichern ihr Einkommen durch Projektförderung.
3. *Innovativ*: Sie sollen innovative Kunst produzieren, welche sich trotz langwieriger Bewerbungsphasen als zukunftsorientiert und förderungswürdig beweisen muss.
4. *Selbstständig*: Sie sollen ihren Alltag, ihre Kollektive und ihre Ressourcen (Räume, Arbeitsplätze, Requisiten usw.) selber koordinieren und das Risiko in Selbstständigkeit selber tragen. Nach Phasen der gesicherten Arbeit sollen sie eigenverantwortlich für die finanzielle Überbrückung von Nicht-Arbeit (z. B. in Bewerbungsphasen) sorgen.

Die kulturpolitischen Instanzen verlangen die Sichtbarwerdung eines innovativen Potenzials und setzen ein Wissen zu Antragswesen, Steuer- und Versicherungsrecht voraus.

Obwohl die deutsche Kulturpolitik Rahmenbedingungen zur Ausübung von Kulturarbeit herstellt, überprüft und ermöglicht, kollidieren diese Setzungen mit der praktischen Theaterarbeit. Mit anderen Worten: Die kulturpolitischen Setzungen, welche sich konkret in Form von Subventionierungen und der (finanziellen) Ermöglichung von Kultur- und Theaterprojekten materialisieren, sind an der Hervorbringung von Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte wesentlich beteiligt. Theaterpraktiker\*innen konstituieren sich als Arbeitssubjekte innerhalb dieses koproduzierenden Verhältnisses: im Aushandlungsprozess zwischen einem von kulturpolitischer Seite formulierten Anforderungsprofil auf der einen und dessen konkreter künstlerischer Ausgestaltung (z. B. in Form von *Workarounds*) auf

### 2.3.4 Zwischen Freiheit und Nützlichkeit – das kulturpolitische Arbeitsprofil

der anderen Seite. Die finanzielle Subventionierung – das liegt auf der Hand – ist ein wesentliches Paradigma, das der Absicherung der Arbeitsbiografie der Theaterpraktiker\*innen der Freien Szene dient. Im nachfolgenden Kapitel werde ich die Frage nach dem finanziellen Wert von Theaterarbeit vernachlässigen und stattdessen die historisch gewachsenen Beziehungen zwischen Theaterpraxis und Kulturpolitik in den Blick nehmen, um das kulturpolitische Aufgabenprofil als »Hintergrundwissen« der Freien Szene als Arbeitsfeld zu kontextualisieren.

### 2.3.4 Zwischen Freiheit und Nützlichkeit – das kulturpolitische Arbeitsprofil

Das kulturpolitische Anforderungsprofil für die Freie Szene ist von kulturhistorischen Paradoxien geprägt, da es ein (künstlerisches) Freiheitspostulat mit einem (gesellschaftlichen) Nützlichkeitsparadigma verknüpft. Die Etablierung der Freien Szene als subventionierte Kunstform begann in den 1960er-Jahren, als die deutsche Theaterlandschaft der Nachkriegszeit sich nach dem kulturellen Machtmissbrauch der nationalsozialistischen Diktatur neu (er-)finden musste. Während dieses restaurativen Prozesses ging es vorrangig um die Wiederherstellung der bürgerlichen Kulturwerte, die durch die Politik der Gleichschaltung durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda im März 1933 zerstört worden waren.<sup>244</sup> Entlang der Frontlinien des Kalten Krieges wurde der Neubeginn des Theaterlebens in den von den westlichen Alliierten besetzten Zonen sowie in den sowjetisch besetzten Gebieten einem ideologischen Loyalitätsdruck untergeordnet, um eine systemkonforme West- bzw. Ostorientierung zu erreichen. Kultur und Theater sollten für die jeweilige systemkonforme Stabilisierung als Medien fungieren. Fülle hält dazu fest: »Dabei entspricht der Hauptströmung der Restaurierung des vorkommunistischen bürgerlichen Theaters in der BRD die Forderung nach sozialistischem Realismus in der DDR als kulturpolitische Programmatik der SED.«<sup>245</sup> Dieses kulturpolitische Paradigma der Wahrung eines auf bürgerlichen Werten basierenden kulturellen Erbes habe über Jahrzehnte eine Modernisierung des Theaterbetriebs in der Bundesrepublik Deutschland be/verhindert.<sup>246</sup> Der Theaterwissenschaftler und Mitbegründer des Theatermagazins *Theater heute* Henning Rischbieter bestätigt diesen Eindruck:

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Für das Theater gilt nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der NS-Diktatur wie für andere gesellschaftliche Bereiche als Grundzug: institutionelle und personelle Kontinuität über die deutsche Kapitulation hinweg, kein »Zusammenbruch«. Es überdauert in allen vier Besatzungszonen und in Berlin das deutsche System des »öffentlichen« Theater, der Staats- und Stadttheater und Landesbühnen in der Trägerschaft der Länder, Städte und Kreise. Die Schauspieler, Regisseure und Bühnenbildner des Wiederaufbaus 1945 waren überwiegend dieselben wie in der Nazizeit – nur die meisten Intendanten wurden erst einmal an der Fortsetzung ihrer Leitungstätigkeit durch die alliierten Kulturoffiziere gehindert.<sup>247</sup>

Die künstlerische und kulturelle Kommunikation im geteilten Deutschland war nach der Gründung zweier deutscher Staaten im Jahre 1949 zunächst nicht gänzlich gekappt. Kulturschaffende und Theaterpraktiker\*innen konnten trotz der Zweistaatlichkeit kooperieren. Die Theaterpraktiker\*innen und ihre Institutionen standen einander in Ambivalenz, d. h. in gegenseitiger Wertschätzung und tiefer politischer Differenz, gegenüber:

[D]urch den Eisernen Vorhang hindurch bezogen sich – wie die beiden deutschen Staaten – die beiden Theatersysteme aufeinander, und wenn auch manchmal nur durch Abgrenzung und Polemik. Es gab zwischen ihnen – durch den Eisernen Vorhang hindurch – ein spezielles, kompliziertes Verhältnis der Ähnlichkeiten und der Abstoßungen, der Beeinflussungen und brüskten Brüche.<sup>248</sup>

Es war gerade dieser dynamische Stillstand dieser zwei Fronten, der letztlich die neuen Anforderungen an die Kulturschaffenden und die Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte prägen sollte. Die Instrumentalisierung von Kunst und Kultur zur Implementierung und Verteidigung zweier konkurrierender Weltanschauungen – eines westlichen, kapitalistischen, freiheitsorientierten Individualisierungskults vs. einer Arbeitskultur des sowjetisch-kommunistischen Massenkollektivs – lieferte und liefert bis dato die notwendige Legitimation von Subventionen für das Theater, indem einerseits eine spezifische Form der Denk- und Kunstfreiheit adressiert und andererseits ein Nützlichkeitspostulat propagiert wurde, wonach Künstler\*innen und Theaterpraktiker\*innen für eine (nicht näher

### 2.3.4 Zwischen Freiheit und Nützlichkeit – das kulturpolitische Arbeitsprofil

bestimmte) Bevölkerung Kunst und Theater zu produzieren hätten. Die machtpolitischen Interessen der sowjetischen Kulturpolitik und die des westlichen Freiheitspostulats wurden im Kampf der Systeme vor und hinter dem Eisernen Vorhang verfolgt. Zwei deutsche Theaterländer entwickelten zwei unterschiedliche Theatersysteme, bis die deutsche Wiedervereinigung 1990 erneut eine konfliktgeladene Konfrontation der beiden Formate auslöste, die in ihrer Ambiguität weiterhin wirkungsmächtig ist.<sup>249</sup>

Im Gegensatz zu den Verhältnissen in der BRD wurde Arbeit in der DDR generell – also auch die Produktion von Kunst und Kultur – als ein gemeinschaftsbildender Pflichtbeitrag des sozialistischen Menschen verstanden.<sup>250</sup> Im Kampf gegen den sogenannten Kulturimperialismus des Westens wurden kulturpolitische Arbeitsbeziehungen zu damals als solche bezeichneten Entwicklungsländern hergestellt, um sukzessive das Bild von einer einheitlichen deutschen Kulturagenda seit Goethe und Schiller zu unterminieren und international ein alternatives Paradigma zu etablieren.<sup>251</sup> Die DDR-»Konsensdiktatur« verfolgte das Ziel, die sozialistische Staatsidee als Gegenentwurf zur westlichen Kultur zu festigen und als überlegen dazustellen. Dabei wurde Kunst als ein soziales Kapital der sozialistischen Massen instrumentalisiert und als »Waffe« im Konkurrenzkampf gegen den Westen eingesetzt.<sup>252</sup>

Das gesellschaftliche Auftragsmodell funktionierte seinerseits auf Basis der Gegensatzspannung zwischen Gestaltungswillen und Gestaltungszwang. Sie hielt den Künstler in einem festen institutionellen Rahmenwerk, das im bürokratischen Zentralismus der DDR auf vielfältigen Organisationsebenen, staatlicher Überwachung und Zensur beruhte. Im Gegenzug wurden den Künstlern zugleich Zugeständnisse hinsichtlich ihrer Gestaltungsmöglichkeiten und ihres Lebensstandards gemacht und ihnen damit eine relative Autonomie zugesichert.<sup>253</sup>

Die finanzielle Absicherung und die soziale Anerkennung von Künstler\*innen, Theaterpraktiker\*innen und Kulturschaffenden wurde vom Staat gewährleistet. Die Funktionalisierung von Kultur diente der SED als Mittel, den Kommunismus als Staatsziel zu vermitteln. Wortkombinationen wie Kunstarbeit, Literaturarbeit und Theaterarbeit spiegeln diesen sozialistischen Gedanken.<sup>254</sup> Da künstlerisches Handeln vonseiten des Regimes an einem konkreten Arbeitsauftrag verknüpft war, arbeiteten die vom Regime beauftragten Kunst- und

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Kulturschaffende – im Gegensatz zu den Kolleg\*innen in der BRD – in einer Art Normalarbeitsverhältnis und wurden aus einem staatlichen Kulturbudget bezahlt. Sie hatten sich für einen entsprechenden Berufsausweis zu qualifizieren.<sup>255</sup> Dieser Standard der sozialen Absicherung von Künstler\*innen in der DDR wird in der Forschung zu den Arbeitsbedingungen von Theaterpraktiker\*innen im universitären Diskurs kaum thematisiert.<sup>256</sup> Dass Kunst und Theater in der DDR vor allem staatliche Auftragskunst sein sollte, verfestigte die Strukturen staatlicher Kontrolle über die Kultur über die Zeit des Nationalsozialismus hinaus und lehnte das bürgerlich-liberale Dogma der Autonomie von Kunst und Kultur ab.<sup>257</sup>

Nicht mehr die Weiterentwicklung der Künste als Selbstzweck, sondern ihre Wirkmächtigkeit als Vor-Bild für den gesellschaftlichen Fortschritt, d. h. ihr pädagogischer Effekt stand im Zentrum der offiziellen Professionsideologie. Sie maß dem Kunstproduzenten eine immense Bedeutung für die symbolische Repräsentation der kommunistischen Idee zu.<sup>258</sup>

Die Verantwortlichen der DDR-Kulturpolitik versuchten also ganz gezielt, die Unterschiede zwischen individuell autonomer und staatlich beauftragter Kunst aufzuheben, was unmittelbar Einfluss auf die Produktionsbedingungen hatte. Die Popularisierung von Kunst und Kultur hatte das Ziel einer »Bedürfnisproduktion«<sup>259</sup> aufseiten der Werktätigen und wandte sich gegen ein künstlerisches Elitentums. Maßnahmen, die eine Uminterpretation des historischen künstlerischen Arbeitsethos erforderten.<sup>260</sup> Das Ministerium für Kultur der DDR wurde ab 1954 zum Umsetzungsorgan der kulturpolitischen Strategien des Zentralkomitees der SED. Als Werkzeug des sozialistischen (Massen-)Kollektivs war das Ministerium mit der Schulung der sozialistischen Persönlichkeit beauftragt. Der Autonomieanspruch der Moderne wurde durch ein konkretes Tätigkeitsprofil ersetzt. Zum staatlichen Auftrag von Kunst, Kultur und ihrer Vermittlung heißt es 1968 in der DDR-Verfassung:

Die Förderung der Künste, der künstlerischen Interessen und Fähigkeiten aller Werktätigen und die Verbreitung künstlerischer Werke und Leistungen sind Obliegenheiten des Staates und aller gesellschaftlichen Kräfte. Das künstlerische Schaffen beruht auf einer engen Verbindung der Kulturschaffenden mit dem Leben des Volkes.<sup>261</sup>

### 2.3.4 Zwischen Freiheit und Nützlichkeit – das kulturpolitische Arbeitsprofil

Dieser Verfassungsanspruch postuliert die interessengeleitete Förderung derjenigen, die das sozialistische Menschenbild in der Kunst reproduzieren, und definiert Kultur als eine gemeinsame Aufgabe und ein gemeinsames Interesse der staatlichen Institutionen und der DDR-Bevölkerung. Der Begriff Kultur schließt die Bereiche Unterhaltung, Sport, Tourismus und Alltagskultur ein und ist ideologiestrategisch offengehalten.<sup>262</sup> Kunst, Arbeiten und Leben wurden als sich gegenseitig befruchtende, untrennbare, stärkende Aspekte im DDR-Staat definiert. Künstler\*innen und Werktätige hatten in den Staatsbetrieben zu kooperieren und Rechenschaft über ihr gemeinsames Tun abzulegen. Die Kulturschaffenden wurden verpflichtet, die Planung und Erzeugung von kulturellen Bedürfnissen der Werktätigen zu initiieren, die ihrerseits die Veranstaltungen regelmäßig und pflichtmäßig zu besuchen hatten. Die betrieblich zu verantwortende Kulturarbeit beschreibt Mandel als ein Kernstück der DDR-Kulturpolitik:

So sah z. B. der Kulturplan der Brigade der Kraftfahrer des Stahlwerks Riesa folgendermaßen aus: »Kleinkaliberschießen, Kegelabende, Bunte Veranstaltungen im Capitol mit Ehefrauen unter dem Motto ›Heiße Noten nicht verboten‹, Besuch der Oper ›La Traviata‹, Buchbesprechung mit Schriftstellerin Annetta Reinhard, ein Besuch der Gemäldegalerie, Besuch einer Modenschau und eines Tanzturniers (mit Ehefrauen), Theaterfahrt nach Leipzig mit anschließender Dampferfahrt (mit Ehefrauen)«. <sup>263</sup>

Die staatseigenen Betriebe waren per Gesetz dazu verpflichtet, ihren Mitarbeiter\*innen kulturelle Angebote zu machen, was die Voraussetzung dafür war, dass die Arbeiter\*innenschaft sich für den Titel »Sozialistische Brigade« qualifizieren konnte.<sup>264</sup> Durch den Besuch und die Organisation von entsprechenden Veranstaltungen im eigenen Betrieb konnten Leistungspunkte gesammelt werden, die an ein kontrollierendes Auszeichnungs- und Belohnungssystem geknüpft waren. Um die Prämisse dieses Staatsziels zu erfüllen, wurde die Ausbildung zukünftiger Kulturschaffender staatlich geplant und umgesetzt.<sup>265</sup> Die Vermittlungsinstanzen, d. h. die Theaterhäuser, die Museen und die Konzerthäuser, wurden alimentiert. Die Eintrittspreise waren niedrig.<sup>266</sup>

Subkultureller, alternativer Widerstand gegenüber dieser staatlich organisierten Indoktrination der Staatsbürger\*innen der DDR – trotz Repressionen und Verhaftungen – formierte sich bereits nach

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

dem Mauerbau in den späten 1960er-Jahren im privaten Raum einer zweiten Öffentlichkeit.<sup>267</sup>

Mit zweiter Öffentlichkeit, ein Begriff, der bereits Ende der 1970er Jahre im ostmitteleuropäischen Raum verwendet und durch die Rezeption nach 1989 aufgegriffen wurde, sind neben den systemoppositionellen Bewegungen und Gruppierungen die nonkonformen künstlerischen Szenen der DDR gemeint, die sich bedingt durch staatliche Repressionen und kulturpolitische Restriktionen in einer anderen, einer zweiten Öffentlichkeit entwickelten. Wegen einer dezidierten Verweigerungsgestik der Künstler\*innen und des strikten apolitischen Charakters ihrer Produktion kann von einer Teilung der zweiten Öffentlichkeit in mehrere Sphären gesprochen werden. Zwischen der dissidenten Frauen-, Menschenrechts- und Friedensbewegung, zumeist unter dem Dach der evangelischen Kirche, und den künstlerischen Kreisen gab es wenige Berührungspunkte.<sup>268</sup>

Der künstlerische und der allgemeine Widerstand gegenüber der Doktrin der SED-Führung wurde durch die Lebensumstände im Sozialismus entfacht. Das Publikum erwartete zunehmend eine inhaltliche Positionierung und einen subversiv-inoffiziellen Diskurs mit Handlungsanweisungen für eine Gegenöffentlichkeit. Die staatliche Zensur, der Machtmissbrauch der SED-Eliten, die Korruption und die Desinformation – wenn auch zwischen den Zeilen – sollten thematisiert werden. Das Ideal des solidarischen Massenkollektivs der DDR war gescheitert, die Bevölkerung war desillusioniert, schleichende Tendenzen der Individualisierten forderten systemische Veränderungen. Das Publikum erwartete, so Mandel, die Verhandlung von Themen abseits der offiziellen Parteilinie.<sup>269</sup>

Die dichotome Trennung von künstlerischer Autonomie und von Staats wegen beauftragter Kunst in der Moderne wurde in der DDR durch die staatlich verordnete Funktionszuschreibung der Kulturschaffenden im sozialistisch verfassten Gesellschaftsmodell der DDR überwunden. Das Nützlichkeitspostulat für die Künstler\*innen und Theaterpraktiker\*innen richtete sich auf die kulturelle Schulung des sozialistischen Menschen.

Durch den beginnenden Widerstand gegen das Dogma der Staatsräson entstand eine Nische für widerständige Künstler\*innen und Kulturschaffende, für ein Arbeitssubjekt als widerständiges und kritisches Künstler\*innensubjekt.

### 2.3.4 Zwischen Freiheit und Nützlichkeit – das kulturpolitische Arbeitsprofil

Es kommt nicht von ungefähr, dass eine der ersten Publikationen, die den Begriff *Theaterarbeit* (1952) im Titel führt, von Helene Weigel, der Intendantin des Berliner Ensembles (1949–71), verfasst wurde. Ihr Theatermachen, verstanden als ein gesamtgesellschaftlicher Arbeitsauftrag, kombiniert mit einer kritischen Positionierung gegenüber einem DDR-Unrechtsstaat, erlangte Vorbildcharakter und beeinflusste den Diskurs um Theaterarbeit nach der deutschen Wiedervereinigung. Diese beiden Aspekte beeinflussen auch nach der Wiedervereinigung den Diskurs um Theaterarbeit. Das Nützlichkeitspostulat trifft nach der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten auf eine Kulturpolitik des Wettbewerbs, welche seit der neoliberalen Wende, eingeleitet von der Regierung Gerhard Schröders zwischen 1998 und 2005, privatisierte Marktlogiken imitiert.

Im Jahre 1953 stellte die BRD-Zeitschrift *Neue Literarische Welt* der Deutschen Akademie für Dichtung und Sprache, die (system-)kritische Frage: »Was ist eigentlich Kulturpolitik?«<sup>270</sup> Die profiliertesten Kulturpolitiker der SPD Claus Arndt und Carlo Schmid sprachen sich zunächst nur recht vage für die Förderung kultureller Leistungen durch den Staat aus.<sup>271</sup> Ihre Beiträge können jedoch als erste Anzeichen für einen anstehenden Wandel in der bundesdeutschen Kultur- und Bildungspolitik ab der Mitte der 1960er-Jahre gedeutet werden. Die Autor\*innen des Kulturpolitischen Wörterbuchs von 1970 vertreten dementsprechend die Ansicht, dass die negativen Konsequenzen einer problematischen wirtschaftlichen Entwicklung und die Auswirkungen eines defizitären Bildungssystems in der BRD den nötigen öffentlichen Druck erzeugten, um kulturpolitische Veränderungen einzufordern. Die unzufriedenstellenden Antworten auf die Grundsatfrage der Zeitschrift artikulieren als Zeitzeugnis die Leerstellen der westdeutschen Kulturpolitik.<sup>272</sup>

Auch kein spezifisch deutsches Phänomen bzw. keine explizite Folge westdeutscher Kulturpolitik ist das »kulturpolitische Erwachen« in den 1960er-Jahren. Dieses »rebellische Jahrzehnt« wurde von einer international aktiven studentischen Protestbewegung initiiert.<sup>273</sup> Die Student\*innenbewegung hatte das Ziel, den »Muff des Jahrtausends« hinter sich zu lassen, und forderte die Umgestaltung der Gesellschaft:<sup>274</sup> »Mit der politisch-kulturellen Protestbewegung der jüngeren Generation kam die Bundesrepublik endgültig in einen Gleichtakt mit den westlichen Ländern«<sup>275</sup>. Die gesellschafts- und wirtschaftspolitisch ausgerichtete Kritik der antiautoritären Bewegung richtete sich gegen die repressiven Lebens- und Arbeitsumstände, die dem »gefesselten Individuum« die eigene Selbstbestimmtheit und Entfaltung

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

verwehrt.<sup>276</sup> Diese Sichtweise wurde ein »herausragender Bestandteil des Definitionsschubs in der Kulturpolitik«<sup>277</sup>. Die Kritik der anti-autoritären Bewegung richtete sich gegen die kapitalistischen Ausbeutungsverhältnisse der Leistungsgesellschaft und gegen den elitären Kulturbegriff der Privilegierten.<sup>278</sup> Die Folge war die Entkopplung von Kulturpolitik und Bildungspolitik. Diese staatliche Intervention habe sich, so der Bericht der UNESCO-Kommission von 1974, auf die Förderung des Avantgardismus »durchaus günstiger ausgewirkt [...], als wenn der Staat auf diesem Felde nicht tätig geworden wäre und nur der Markt der privaten Interessenten gesprochen hätte«<sup>279</sup>. In ihrer Dissertation *Institution und Utopie. Ost-West-Transformationen an der Berliner Volksbühne* (2015) weist die Soziologin Tanja Bogusz darauf hin, dass Kunst und Theater in der Bundesrepublik der 1960er-Jahre auf einem marginal institutionalisierten Kunstmarkt basiert habe, dessen Auswahlkriterien ästhetische Polyvalenz und Innovation gewesen seien. Aus dieser Mixtur habe sich ein Arbeitsethos entwickelt, welcher die Idee der »L'art pour l'art« verfolgt und die gesellschaftliche Position der Künstler\*innen als eine autonome imaginiert habe.<sup>280</sup> Die Etablierung der Freien Szene in der BRD ist von diesem Spannungsfeld aus Ablehnung einer Kunst als Selbstzweck und der Beanspruchung einer künstlerischen Sonderstellung durch die Theaterpraktiker\*innen und Künstler\*innen geprägt, d. h. dass die Kunst dieser Zeit gleichermaßen vom Beharren auf Autonomie und der kritischen Hinterfragung dieses Anspruchs beeinflusst ist.

Die kulturpolitischen Diskussionen der 1960er-Jahre zum Begriff *Freiheit* ermöglichen Aufschluss zur Gemengelage. *Freiheit* ist zu dieser Zeit sowohl ein (kultur-)politischer Kampfbegriff der westlichen Demokratien als auch ein Strukturelement der Freien Szene mit maßgeblichen Implikationen für den Arbeitsdiskurs aus kulturpolitischer Perspektive. Die Diskussion um die Bedeutung der individuellen und künstlerischen Freiheit sowie die dazu parallel verlaufenden kulturpolitischen Debatten zum Freiheitsbegriff der Freien Szene bestärken das Verständnis von Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte, welche ich im Spannungsverhältnis als Repräsentant\*innen des westlichen Freiheitspostulats und als Akteur\*innen einer freien Lebens- und Arbeitsweise – im Sinne eines prekären Arbeitsverhältnisses – verorte.

Zwei kulturpolitische Ereignisse offenbaren diese Ambivalenz paradigmatisch: Es handelt sich dabei um den Kongress für kulturelle Freiheit (CCF) (1950–67) und um die Debatte zur Subventionierung der Freien Szene als deren kulturpolitischen Definitions- und

### 2.3.4 Zwischen Freiheit und Nützlichkeit – das kulturpolitische Arbeitsprofil

Gründungsmoment im Jahr 1979. Den CCF bezeichnet der Kulturanthropologe Michael Hochgeschwender als ein »Kind des Kalten Krieges«<sup>281</sup>. Die Veranstaltenden reflektierten die Formation einer demokratiapolitischen Wertegemeinschaft des Westens.<sup>282</sup>

Für Hochgeschwender ist das konstituierende Merkmal dieser kulturpolitischen Entwicklungen deren weitgehende Ökonomisierung, d. h. die Ökonomisierung der Kultur bei gleichzeitiger Kulturalisierung der Ökonomie. Die parlamentarische Demokratie, Kunst und Wissenschaft und der individualisierte Lebensstil westdeutscher Bürger\*innen würden den Anliegen des freien Marktes und dessen behaupteten Idealen der Gestaltungsfreiheit und der Selbstverwirklichung untergeordnet. Der öffentliche und der private Raum erführen – über nationale Grenzen hinweg – ihre Funktionalisierung vom einzelnen Individuum als »konsumtorische[s] Kreativsubjekt[...]«<sup>283</sup>. Die Teilnehmer\*innen am CCF beschäftigten sich als kulturpolitische Organisation zunächst mit dem Freiheitsbegriff. Nach seiner Gründung nahm der CCF als »Agentur des Amerikanismus« insgesamt 17 Jahre lang Einfluss auf die westliche Kulturpolitik und den westlichen Kunst- und Kulturbegriff. Der CCF wurde erst aufgelöst, nachdem nachgewiesen worden war, dass der US-amerikanische Geheimdienst CIA geheimer Geldgeber der Organisation war.<sup>284</sup>

Der CCF arbeitete aktiv gegen die »kommunistische Infiltration« und brachte als »Lieferant einer eigenständigen westlichen Weltanschauung« zunächst europäische, später dann auch asiatische, afrikanische und lateinamerikanische Linke an einen Tisch.<sup>285</sup> Der CCF förderte Projekte, die der von ihm als Ideal definierten »kulturellen Freiheit« entsprachen, und behauptete sich derart als wirkungsmächtiges Förderinstrument der »modernen« Kunst.<sup>286</sup> Die geförderten Kunstformen sollten sich als »dem Westen eigene Form ästhetischer Selbststilisierung« mit universellem Anspruch längerfristig durchsetzen.<sup>287</sup> Das Bekenntnis zu einer von westlichen Werten bestimmten Weltanschauung hatte im CCF eine »große und gemischte Gruppe« an nicht-kommunistischen Intellektuellen zusammengebracht.<sup>288</sup> 118 linksliberale Intellektuelle aus 21 Ländern (darunter Vertreter\*innen aus Deutschland, Österreich, Frankreich, Schweiz, Norwegen sowie Exilruss\*innen, Exilpol\*innen und Exiltschech\*innen) verstanden sich jeweils als »Lieferant einer eigenständigen westlichen Weltanschauung«<sup>289</sup>. Ihnen war gemeinsam, dass die meisten von ihnen politisch verfolgt worden waren und in nationalsozialistischen, faschistischen oder stalinistischen Gefängnissen und Umerziehungslagern eingesenken hatten.<sup>290</sup> Die Gruppe definierte künstlerische Freiheit

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

als »Konstituens künstlerischer und intellektueller Kreativität«<sup>291</sup> und formulierte ihr Anliegen als

das kollektive geistige Bemühen individualistischer Intellektueller, dem als bedrohlich empfundenen Angriff des Totalitarismus auf die bedrohte westlich-liberale Freiheit zu begegnen, so wenigstens die Selbstsicht. Der Begriff der »Freiheit« stand unübersehbar im Mittelpunkt sämtlicher Arbeitssitzungen [...].<sup>292</sup>

In der Praxis orientierte sich das Freiheitsverständnis der explizit antikommunistischen Kongressmitglieder als Kanon der Hochkultur (in der Literatur, der Bildenden Kunst, in Theater und Film, Kunstkritik und Philosophie).

Einigkeit herrschte – gemäß den Strategien des Antikommunismus – darin, einen ideellen Wertetransfer zu organisieren. In den 17 Jahren des Bestehens des CCF wurden deshalb gut 50 Zeitschriften (darunter *Der Monat*, *Partisan Review*, *Tempo Presente*) sowie das Literarische Colloquium in Berlin, Tagungen der Gruppe 47 auch in Princeton, USA, und große Teile des Programms des Kiepenheuer & Witsch-Verlags finanziert. Um die ethisch-moralische Überlegenheit des Westens zu demonstrieren, wurde ein reger Austausch von Künstler\*innen aller Sparten zwischen den USA und Europa in Gang gesetzt (z. B. wurde der Sänger Louis Armstrong auf Europatournee geschickt; Künstler\*innen des Abstrakten Expressionismus wurden nach Europa eingeladen; sogenannte Jet-Intellektuelle wurden im Rahmen der CCF-Bemühungen erfunden).<sup>293</sup>

Der Vorwurf, dass der Kongress antikommunistisches Gedankengut propagiere, sorgte für scharfe Kritik seitens der DDR-Künstler\*innen, -Schriftsteller\*innen und -Theaterpraktiker\*innen. Auf Gegenkonferenzen und Protesten wurden die Aktivitäten des CCF kritisiert. Der Theatermacher Bertolt Brecht griff den CCF in einem offenen Brief an und bemängelte die politischen und ökonomischen Leerstellen, die der universelle und primär kulturelle Freiheitsbegriff des CCF seiner Meinung nach erzeuge:

Sie sind zusammgekommen, um über die Zukunft der Freiheit zu beraten, der kulturellen, wie ich höre, und der politischen und ökonomischen, wie ich hoffe. Eine solche Beratung, ja eine unablässige Folge solcher Beratungen ist durchaus nötig denn in vielen Ländern, den meisten, lebt der Großteil

### 2.3.4 Zwischen Freiheit und Nützlichkeit – das kulturpolitische Arbeitsprofil

der Bevölkerung, der arbeitende, noch in absoluter, wenn auch verdeckter Knechtschaft und hat nicht die Freiheit, etwas zur Änderung und Besserung des Lebens in ökonomischer Hinsicht zu unternehmen. Es wird Ihre Aufgabe sein, darüber zu beraten. Die Freiheit, sein Leben zu verbessern – das Wort »Leben« im einfachsten Sinne verstanden –, ist die elementarste aller Freiheiten des Menschen. Von ihr hängt die Entwicklung der Kultur ab, und es hat keinen Sinn, über Freiheit und Kultur zu sprechen, wenn nicht diese Freiheit, das Leben zu verbessern, besprochen wird. Die erste Bedingung eines besseren Lebens ist dann der Friede, die Sicherheit des Friedens. Lassen Sie uns doch alle gesellschaftlichen Systeme, an die wir denken mögen, zu allererst daraufhin untersuchen, ob sie ohne Krieg auskommen. Lassen Sie uns zu allererst um die Freiheit kämpfen, Frieden verlangen zu dürfen. Sage keiner: Erst müssen wir darüber sprechen, was für ein Friede es sein soll. Sage jeder: Erst soll es Friede sein. Dulden wir da keine Ausflucht, scheuen wir da nicht den Vorwurf, primitiv zu sein! Seien wir einfach für den Frieden! Diffamieren wir alle Regierungen, die den Krieg nicht diffamieren! Erlauben wir nicht, daß über die Zukunft der Kultur die Atombombe entscheidet! Man hat gesagt, die Freiheit entsteht dadurch, daß man sie sich nimmt. Nehmen wir uns also zu allererst die Freiheit, für den Frieden zu arbeiten!<sup>294</sup>

Brecht war der Ansicht, dass die meisten Kongressteilnehmer\*innen die Freiheitsdebatte einseitig aus einer künstlerisch-individualistischen Perspektive betrachteten, während für ihn die soziale Frage in den Mittelpunkt der Debatte gehörte. Die Forderung nach Freiheit dürfe nicht auf die individuelle Freiheit einiger weniger verengt werden, sondern müsse systemimmanente und institutionelle Ungleichheiten adressieren und überwinden. Brecht erhob den Vorwurf, dass die Kongressteilnehmer\*innen die politischen Verstrickungen ihres individualistischen Freiheitsbegriffs außer Acht ließen und insofern weder globale noch auf eine von Frieden bestimmte Zukunft gerichtete sozialpolitische Ziele verfolgten. Der westliche Freiheitsbegriff sei zu einem Kampfbegriff verkommen, der lediglich dazu diene, ein Idealbild der westlichen Ordnung zu behaupten. Die Instrumentalisierung des Ausdrucks verflache und vereinfache die politische Dimension seiner Verwendung in Gesellschaft und Kunst.

Das Bekanntwerden der Finanzierung des CCF durch die CIA war ein Skandal. Der Großteil der derart geförderten Intellektuellen

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

und Künstler\*innen waren sich zu diesem Zeitpunkt des tatsächlichen Ursprungs ihrer Gehälter nicht bewusst. Der Einfluss der amerikanischen Intellektuellen und expressionistischen Künstler\*innen als Katalysatoren der Modernen Kunst der Kulturszene Deutschlands ist nicht zu unterschätzen. Die von der CIA gesteuerte kulturpolitische Intervention hatte fundamentalen Einfluss auf die Positionierung in der jungen Freien Szene. Die »Freiheit der Kunst« wurde als ein antitotalitärer Kampfbegriff zu einem wesentlichen Faktor im symbolischen Wettrüsten gegen den Osten. Insofern ließen sich auch Teile der westlichen Avantgarde (un/wissentlich) dazu instrumentalisieren, ihren individuellen Freiheitsbegriff als ein überlegenes, westliches Gegenkonzept zu demonstrieren und in Vertretung der westlichen Zivilbevölkerung zu repräsentieren.<sup>295</sup> Das Paradigma der künstlerischen Freiheit wurde in den 1950er-Jahren also durch die CIA – in Vertretung der amerikanischen Regierung – implementiert. Die Aktivitäten des CCF setzten entscheidende Impulse in der Freien Szene.

Zum zweiten Fall: Ab den 1970er-Jahren setzten die kulturpolitischen Entscheidungsträger\*innen in der BRD darauf, Kunst und Theater als Mittel zur Förderung der demokratischen Entwicklung des Landes zu nutzen. Als maßgeblicher Kulturdezernent in Frankfurt am Main handelte Hilmar Hoffmann entsprechend diesem Diktum.<sup>296</sup> Im Einklang mit dem vom damaligen SPD-Bundeskanzlers Willy Brandt ausgegebenen demokratischen Imperativ, mehr Demokratie zu wagen, kultivierte er das Motto »Kultur ist für alle da«. Sein Ziel war es, die kulturelle Teilhabe breiter Bevölkerungsschichten zu fördern, anstatt die Vorlieben eines Bildungsbürgertums weiterhin zu zementieren.<sup>297</sup> Laut Hoffmann stelle Kultur keinen Wert an sich dar, sondern müsse stets an ihrer Wirkung auf gesellschaftliche Entwicklung gemessen werden. Eine kulturelle Infrastruktur zum Wohle aller Steuerzahler\*innen müsse implementiert werden. In seiner Zeit als Kulturdezernent in Frankfurt am Main (1970–90) ermöglichte Hoffmann deshalb kulturelle Großprojekte wie die Umgestaltung des Mainufers zum Museumsufer und den Bau von 15 städtischen Museen. Unter Hoffmann verfügte die Stadt über den größten Kultur-etat aller europäischer Großkommunen. Er war der Ansicht, dass Kulturpolitik Gesellschaftspolitik sei. Dieser kulturpolitische Perspektivwechsel manifestiert sich ab den 1970er-Jahren in der gesamten Bundesrepublik: Bis 1977 verdoppelte sich die Zahl der Musikschulen, bis 1981 verdreifachte sich die Zahl der Museen im Land. Während es in der BRD im Jahr 1977 kaum ein institutionalisiertes Ange-

### 2.3.4 Zwischen Freiheit und Nützlichkeit – das kulturpolitische Arbeitsprofil

bot der »Soziokultur« gab, war ein landesweites Netz soziokultureller Einrichtungen in Auftrag gegeben worden.

Hoffmann kritisierte die Kulturinstitutionen der BRD als verschlossene Systeme und setzte sich für deren Öffnung ein. Statt weiterhin den Mythos von einer exklusiven Kultur zu pflegen, beharrte er auf einer inklusiven Kulturförderung, welche das Angebot der Stadt- und Staatstheater sowie der Freien Szene gleichermaßen im Blick hatte. Ein historischer Meilenstein in der Neujustierung und Perspektivierung von Theaterarbeit durch die offizielle Kulturpolitik bestand in der Etablierung von Förderstrukturen für die Freie Szene aus öffentlichen Mitteln. Die Umsetzung dieser Maßnahmen war von hitzigen Debatten über den Erhalt der finanziellen und politischen Autonomie von Theaterarbeit geprägt. Fülle weist darauf hin, dass in den kulturpolitischen Debatten Politiker\*innen und Aktivist\*innen wie Cornelius Littmann<sup>298</sup> auf die Gewährleistung der Autonomie der Freien Szene jenseits ihrer Förderung bestanden. Aus seiner Sicht widersprach eine öffentliche Finanzierung der politischen Wirkungsmacht des Freien Theaters:

Kulturpolitisch im Vordergrund steht für mich die Schaffung eines politisch und organisatorisch autonomen Bereichs »Freies Theater«. Autonom muß in diesem Zusammenhang auch heißen, auf Dauer und ohne Subventionen aktionsfähig zu sein, politisch und organisatorisch. Wenn überhaupt öffentliche Gelder gefordert und in Anspruch genommen werden, dann nur, um den Prozeß der Schaffung dieses autonomen Bereichs »Freies Theater« zu fördern.<sup>299</sup>

Ohne Subventionen konnte die Freie Szene allerdings weder existieren noch aktionsfähig bleiben. Der Berliner Senat verankerte deshalb in den 1970er-Jahren die gesetzliche Subventionierung der Freien Szene – trotz aller Einwände, dass möglicherweise die Einschränkung ihrer politischen Autonomie damit einherginge.<sup>300</sup> Der marktwirtschaftlich orientierte FDP-Abgeordnete Jürgen Kunze setzte sich 1979 für eine Förderung »Freier Gruppen der Kulturarbeit« in West-Berlin ein. Anlass war ein Senatsbeschluss, das in Konkurs gegangene private Theater des Westens für zehn Millionen Mark zu einer städtisch finanzierten Operettenbühne zu machen.<sup>301</sup> Der Vorsitzende des Kulturausschusses des Abgeordnetenhauses forderte als Bedingung für die Zustimmung der FDP, dass Freie Gruppen mit zehn Prozent der Bausumme, die für das Theater des Westens bereitgestellt wer-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

den sollte, unterstützt würden. Dementsprechend wurde ein Titel im Kulturhaushalt eingerichtet, »aus dem für die Freien Theatergruppen 1979 im Wege der Einzelprojektförderung 530 000 DM, 1980 420 000 DM, 1981 740 000 DM, 1982 780 000 DM, 1983 und 1984 je 1,2 Mio. DM vergeben werden«<sup>302</sup>. Zwei weitere Förderprogramme – »Freie-Gruppen-Topf« und der »Sondertopf« – wurden vom Berliner Senat auf den Weg gebracht: der

»Freie-Gruppen-Topf«, für den sich die Gruppen mit Einzelprojekten bewerben [konnten], und den »Sondertopf« für die Arbeit von Theatergruppen, dessen Mittel vom Kultursenator freihändig vergeben [wurde] und dessen Zuwendungsart in etwa den späten eingereichten Formen der Basis- und Konzeptionsförderung [entsprach].<sup>303</sup>

Die auf Landesebene vereinbarten Förderprogramme sind die Initialzündungen für den Ausbau der bundesweiten Förderungsinstrumente für die Freie Szene ab den 1990er-Jahren. Hinzu kommt, dass im Jahre 1998 in der Regierungszeit von SPD-Kanzler Schröder ein entscheidender kulturpolitischer Paradigmenwechsel vollzogen wurde,<sup>304</sup> nachdem unter der Regierung des CDU-Bundeskanzlers Helmut Kohl zunächst der Bundeskulturretat verdreifacht und trotz heftiger Kritik an den restaurativen Intentionen dieses CDU-Projekts im Deutschen Bundestag verabschiedet worden war. Ziel war die Förderung des Bewusstseins für die deutsche Geschichte. Mit den Herausforderungen der Wiedervereinigung konfrontiert, sollte die Kulturpolitik als »staatspolitischer Bedeutungsträger« Stifterin eines »staatsbürgerlichen Identitätsbewusstseins« werden.<sup>305</sup> Diese Gesetzesinitiative reflektierte nach der deutschen Wiedervereinigung den einseitigen Umgang der westdeutschen Politiker\*innen bei der Übernahme der Substanz der kulturellen Institutionen der ehemaligen DDR, welche als in einem »chaotischen« Zustand befindlich betrachtet wurde. Allerdings wurde eine klare kulturpolitische Aufgabenteilung versäumt.<sup>306</sup> Im Koalitionsvertrag der Schröder-Regierung wurde in einem eigenen Kapitel mit dem Titel »Neue Offenheit von Politik und Kultur« ebenso die Bündelung kulturpolitischer Zuständigkeiten festgelegt. Eine Vertretung des Bundes auf internationaler bzw. europäischer Ebene wurde beschlossen und das Amt der Staatsminister\*in für Kultur und Medien im Bundeskanzleramt eingerichtet. Was der Philosoph Jürgen Habermas als »PR-Gag Schröders« verspottete, ist inzwischen von kulturpolitischer Relevanz.<sup>307</sup> Trotz der Sorge der Bundesländer vor einem »Kulturwilhelmi-

### 2.3.4 Zwischen Freiheit und Nützlichkeit – das kulturpolitische Arbeitsprofil

nismus« ist das Amt der Kulturstaatsminister\*in eine zentrale Instanz mit gesetzgeberischem Anspruch.<sup>308</sup>

Das Aufgabenprofil des Staatsministeriums für Kultur und alle weiteren Interventionen der SPD-geführten Bundesregierung deuten eine Verlagerung der kulturpolitischen Aufgaben von den Bundesländern auf den Bund an, was auch auf eine gewisse Zentralisierung für die Theaterarbeit schließen lässt. Die Regierung Schröder hatte nach dem Umzug der Bundesregierung von Bonn nach Berlin nach der deutschen Wiedervereinigung die Hauptstadtkulturförderung veranlasst. Er hatte die Stiftung Preußischer Kulturbesitz sowie die Kulturstiftung des Bundes installiert und löste damit auch einen Wettbewerb unter den Kulturschaffenden um die Ressourcen aus den neuen Fördertöpfen aus. Die Agenda 2010 der Regierung Schröder, d. h. die Reformen des deutschen Sozial- und Rentensystems und des Arbeitsmarkts, hatten ebenfalls massive Auswirkungen auf die Arbeit der Freien Szene. Die Reformen führten sowohl zu Arbeit in prekärer Selbstständigkeit als auch zu arbeitsrechtlichen Deregulierungen bei atypischen Beschäftigungsverhältnissen. Um die Attraktivität Deutschlands für Investor\*innen zu erhöhen, wurden Steuer- und Subventionsanreize geschaffen. Der Kündigungsschutz wurde gelockert, das Arbeitslosengeld gekürzt, die Lohnnebenkosten gesenkt. Die Hartz-IV-Gesetzgebung der Jahre 2003 bis 2006 beendete die soziale Marktwirtschaft zugunsten der Privatwirtschaft und verschlechterte die Lage zuungunsten von Arbeitnehmer\*innen. Die Deregulierung des Wettbewerbs verstärkte die Dynamiken der Individualisierung und förderte die Soloselbstständigkeit. Diese Entwicklungen machten auch vor den Theaterhäusern nicht halt: Marktwirtschaftliches Denken stellte die Autonomie von Theaterarbeit infrage. Der Wettbewerb um Subventionen sorgte für die Singularisierung der Theaterpraktiker\*innen als abhängige Arbeitssubjekte. Theaterpraktiker\*innen wurden als Arbeitssubjekte zu Ich-AGs.

Die Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland setzte ab den 1950er-Jahren vor allem auf die Förderung eines individuellen Freiheitsverständnisses mit universellem Anspruch als symbolische Gegenoffensive gegen den kommunistischen Osten. Ab den 1970er-Jahren setzte die Neue Kulturpolitik auf ein vielfältiges Kunst- und Kulturangebot für alle und konzentrierte sich auf die Öffnung von exklusiven Kulturinstitutionen. Die staatlichen Subventionen entwickelten sich zur Hauptfinanzierungsquelle für die Freie Szene. Insbesondere die temporären Förderprojekte des Bundes führten zur wachsenden Zentralisierung der Mittel. Marktwirtschaftliches

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Denken, der Wettbewerbsgedanke und die Projektarbeit wurden aufgrund der arbeitspolitischen und kulturpolitischen Veränderungen unter der Schröder-Regierung von der Freien Szene adaptiert.

Das dichte Netz aus kulturpolitischen Institutionen mit uneindeutigen Anforderungsprofilen ist ein historisches Kontinuum. Einerseits wird der deutschen Kulturpolitik eine gewisse Harmlosigkeit unterstellt, andererseits steht sie – wegen ihrer Subventionierung – unter einem ständigen Rechtfertigungsdruck. Oftmals ermöglicht erst die Vergabe von Subventionen die Präsenz von Theaterarbeit. Weiterhin hat die deutsche Wiedervereinigung zur Konfrontation zweier heterogener kulturpolitischer Ansätze geführt: dem sozialistischen Anspruch der Indienststellung von Kunst und Theater und dem Autonomieversprechen für die Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Beide Prämissen wirken sich – wenn auch in unterschiedlichen Gewichtungen – auf das koproduzierende Verhältnis von Kulturpolitik und Theaterpraxis aus. Die kulturpolitischen Praktiken der Anerkennung – das Erkennen von Akteur\*innen der Freien Szene als Arbeitssubjekte durch die diffusen Kategorisierungen staatlicher Institutionen sowie das Anerkennen ihrer Arbeit anhand unklarer Anforderungen wie Nützlichkeit und Widerständigkeit formen ein spezifisches Arbeitssubjekt. Dieses Arbeitssubjekt muss sich durch den Nachweis einer adäquaten Ausbildung, beruflicher Erfahrung und Präsenz in der Theaterlandschaft als Theaterpraktiker\*in ausweisen, um tätig sein zu können. In diesem Sinne ist kulturpolitische Anerkennung immer auch ein normativer Kategorisierungsprozess, der die Rahmenbedingungen für Theaterarbeit erst (er-)schafft, lenkt und nur – durch ihre gesetzliche Verankerung – fördert.

Im Sinne der Doppeldeutigkeit des Anerkennens eröffnet die deutsche Kulturpolitik einerseits Möglichkeiten für gesellschaftliche Partizipation durch Kunst und Theater, verhindert aber zugleich durch den unterwerfenden Akt der Zuschreibung, dass sich Theater-subjekte als Arbeitssubjekte durchsetzen, die diesen Rastern nicht entsprechen. Die Schwierigkeit für Festivalmacher\*innen und Jurys, die Freie Szene durch das PiFT zu repräsentieren und zu unterstützen, gestaltet sich daher als *Workaround*: Während die Theaterpraxis oft jenseits der kulturpolitischen Dichotomien operiert, bleibt die Deutungshoheit kulturpolitischer Instanzen für die Vergabe von Fördergeldern entscheidend.

### 2.4 Theaterarbeit als koproduzierendes Verhältnis – ein Zwischenfazit

Insgesamt 200 Veranstaltungen an 50 Orten wurden unter dem Schirm des 11. PiFT-Festivals gezeigt. Mehr als 150 Aktive aus der regionalen Freien Szene hatten das Festivalprogramm mitgestaltet. Die Gastspiele repräsentierten sowohl klassische Aufführungsformate auf der Guckkastenbühne als auch Stadtrundgänge, Zoom-Aufführungen und immersive/partizipative Theateraufführungen. Gezeigt wurden internationale Produktionen der Freien Szene, wie z. B. durch das Gastspiel *Kaffee mit Zucker* des spanischen Kollektivs Laia RiCa sowie Arbeiten von lokalen Vertreter\*innen wie z. B. der Workshop *Apokalypse Resistance Training* vom Theater Grüne Soße. Insgesamt entstanden fünf der 16 Produktionen in der lokalen Freien Szene Frankfurt. Es wurden sowohl sogenannte Nachwuchskünstler\*innen wie Swoosh Lieu mit ihrer Produktion *Dea Ex Machina* als auch etablierte Kollektive wie She She Pop mit ihrer Arbeit *Hexploitation* eingeladen.<sup>309</sup> Das PiFT-Festival verstand sich als Konglomerat aus Theaterfestival und politischen Bildungsangeboten. Neben der kritischen Auseinandersetzung mit theaterspezifischen Festivalpraktiken wurden Schwerpunktveranstaltungen zur Gegenwart der Ukraine, der Frankfurter NS-Geschichte und ein Panel zu Sexismus in der Musikbranche angeboten.

Neben einem hohen Maß an Selbstkritik gegenüber der Institution Theater zeichnete sich das Festival durch ein ambivalentes Leistungsverständnis aus: Das Überangebot an Veranstaltungen wurde auf Kosten der produzierenden Beteiligten, ihrer freiwilligen Mehrarbeit und ihres individuellen Engagements erzielt. Diese hatten sich mit großer Sorgfalt und einem hohen Qualitätsbewusstsein ihrem Programm verschrieben, mit dem sie vorangegangene Ausgaben überbieten wollten. Neben der temporären Dichte des Festivals wurde von den Festivalmacher\*innen die nachhaltige Etablierung von Kooperationen in Aussicht gestellt, etwa eines »biennalen Showcase-Festivals« in Kooperation mit dem Impulse Theater Festival.<sup>310</sup>

Durch meine teilnehmende Beobachtung wollte ich das 11. PiFT-Festival als Seismografen für das koproduzierende (Arbeits-)Verhältnis von Theaterarbeit in der Freien Szene bestimmen. Meine Analyse des praktischen Tuns der Akteur\*innen sollte das »Hintergrundwissen«<sup>311</sup> des Feldes – und damit die spezifischen Wissenskulturen und Organisationsstrukturen – kulturhistorisch verorten. Für meinen Gegenstand bedarf es sowohl der empirischen Methoden der Sozialwissenschaften als auch des theaterwissenschaftlichen Verständnisses für die Institution Theater und seine performativen (Körper-)

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Praktiken. Das Koproduzieren definiere ich als die gemeinsame Hervorbringung und Herstellung von Theaterarbeit. Darunter verstehe ich nicht nur den Moment der Aufführung, sondern auch die kulturpolitischen Bedingungen des Theatermachens sowie deren Bezüge auf die gesellschaftlichen Debatten zum Thema Arbeit. Alle diese Aspekte sollten entsprechend mithilfe Reckwitz' Begriff des »Hintergrundwissens« in die Analyse einbezogen werden. Zu diesem Zweck sollten die Wechselbeziehungen zwischen dem »Hintergrundwissen« von Theaterwissenschaft, Theaterpraxis und Kulturpolitik untersucht und die impliziten Arbeits- und Leistungsbegriffe als Ausgangspunkt für die Koproduktion von Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekt hergeleitet werden. Analysegegenstand waren diejenigen Praktiken, die mir im Feld begegnet sind:

1. *Theaterarbeit be/werten – vom Theatergenie zur work performance*: Obwohl das Problembewusstsein der Disziplin stetig und selbstreflexiv angepasst wird, lassen sich Tendenzen der Funktionalisierung sowie der Hierarchisierung von Theater im Fach eruieren. Theaterwissenschaftler\*innen beschäftigen sich eben nicht nur mit einer Zustandsbeschreibung von Theater, sondern auch mit der Frage, was Theater in der Vergangenheit war und in Zukunft sein könnte. Die Arbeitspraktik des Be/Wertens, verstanden als Wertzuschreibung und Wertabwägung durch die Praktiken der Theaterwissenschaften (Beobachten, Analysieren, Aufschreiben), ist deshalb entscheidender Faktor zur Untersuchung von Theaterarbeit. Das Besondere und das Einzigartige des Bühnengeschehens standen lange im Fokus der Theaterwissenschaft und definierten die Anforderungen an die »work performance« der Theaterpraktiker\*innen. Diese »work performance« korrespondiert mit einer vordiskursiven Prädisposition von Talent, welches durch diffuse Definitionen einer künstlerischen Kreativität und Sensibilität ersetzt wurde. Diese Veränderung führte zu einer temporären Isomorphie zwischen Wissen und Praxis. Im Sinne McKenzies dominiert das Bewusstsein für die eigene Performance – sowohl bei Wissenschaftler\*innen als auch bei Praktiker\*innen. Dennoch stellen beide an diesem Umwertungsprozess beteiligten Gruppen dadurch neue Ausschlussmechanismen her, da angenommen wird, dass diese kreativen Ressourcen und Konventionen für alle gleichermaßen zugänglich sind. Aktuell deutet sich ein

## 2.4 Theaterarbeit als koproduzierendes Verhältnis – ein Zwischenfazit

Ablösungsprozess von dieser dominanten Subjektkultur der Arbeit aus Perspektive der Wissenschaft und Praxis an, welcher diese vermeintlichen Dichotomien auflöst und was ich als loses Allianssubjekt noch näher beschreiben werde.

2. *Theaterarbeit auf/teilen – vom Kollektiv zum Netzwerk:* Die einst umstrittene Aufteilung von Kompetenzen und Arbeitsbereichen, die in der Freien Szene ursprünglich für ein Theatermachen unter Gleichgesinnten überwunden werden sollte, hat sich zu einem produktionsästhetischen Muss als Voraussetzung entwickelt. Im Streben des Feldes nach Professionalisierung hat sich die zentrale Arbeitspraktik des Auf/Teilens von Theaterarbeit unter den Institutionen, Organisationen, Gewerken und Akteur\*innen durchgesetzt. Die Arbeitspraktik des Auf/Teilens ist in einem zweifachen Sinne entscheidend: Im Rahmen einer subventionierten Förderung wird Theaterarbeit als künstlerische Tätigkeit, als gegenseitige Verantwortung und als finanzielle Existenzsicherung unter den Akteur\*innen geteilt (1.); in der Vorbereitung, Umsetzung, Distribution, Abrechnung und Archivierung von Theaterarbeit werden die Arbeitsschritte und die Arbeitsabläufe nach individuellem Wissenstand und persönlicher Expertise im Sinne eines erfolgreichen, professionellen Arbeitens unter den Beteiligten ge/verteilt (2.). Was (Theater-) Arbeit in der Freien Szene ist, wird in diesem koproduzierenden Verhältnis ausgehandelt. Die Freie Szene agiert inzwischen weniger in Kollektiven. Sie engagiert sich vermehrt in Netzwerken und Interessenverbänden. Das Arbeiten in der Freien Szene ist daher weniger als ein Arbeiten von Kollektiven zu betrachten, es handelt sich vielmehr um ein kooperatives Erkunden von Arbeitsteilung und Arbeitszusammenhängen im Sammelbecken der Freien Szene. Es ist daher notwendig, die Unterscheidung zwischen der Freien Szene und den Stadt- und Staatstheatern historisch zu betrachten. Entscheidend sind die spezifischen Produktions- und Vernetzungsweisen der Akteur\*innen der Freien Szene.
3. *Theaterarbeit anerkennen – von der politischen Opposition zur professionellen Koproduktion:* Die kulturpolitischen Praktiken der Anerkennung, welche im dichten Netz kulturpolitischer und sozialpolitischer Akteur\*innen, Institutionen,

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

Strukturen und Gesetzestexte getätigt werden, haben ein spezifisches Verständnis von Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte hervorgebracht, welches durch Kriterien der Ausbildung, der Arbeitserfahrung, von Netzwerken, der Präsenz im Diskurs als qualifiziert charakterisiert wird. Kulturpolitische Anerkennung ist ein normativer Kategorisierungsprozess, der entsprechende habitualisierte Gewohnheiten und Ansichten gegenüber Theaterarbeit re/produziert. Die Ergebnisse meiner historischen Analyse weisen darauf hin, wie das Freiheitsprinzip (Westen) und die Anforderungen an die Theaterpraktiker\*innen in einem staatlichen Auftrag (Osten) miteinander korrelieren. Dieses Anforderungsgeflecht hat sich wiederum im Zuge des Ost/West-Konflikts herausgebildet und infolge der Wiedervereinigung ein Eigenleben entwickelt.

Die dynamischen Transformationsprozesse und die Professionalisierungsbestrebungen der Freien Szene, die kontinuierlich innerhalb eines koproduzierenden Verhältnisses verhandelt werden, sind eine Momentaufnahme eines institutionellen Wandels. Statt einer ideellen Ablehnung der Koproduktion im Sinne einer (hierarchisierenden) Arbeitsteilung erzeugt der Bedarf für das Koproduzieren dessen Re-Interpretation und Re-Institutionalisierung. Ein derartiges Vorgehen ermöglicht erst den Aufbau von resilienten (Arbeits-)Strukturen. Der institutionelle Wandel von Theater manifestiert sich in der Selbstverständlichkeit/Verselbstständigung dieser organisationsübergreifenden Arbeitsweisen, im temporären Isomorphismus der Institution Theater und Universität, in der Vermischung von Freier-Szene- mit Stadt- und Staatstheater-Produktionen, in der bereitwilligen Leistung von Mehrarbeit der Involvierten zwecks Schaffung und Erhalt eines koproduzierenden Netzwerks.<sup>312</sup>

Auf Grundlage meiner Forschungsergebnisse lässt sich behaupten, dass sich Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte im koproduzierenden Verhältnis von Theaterarbeit durch Professionalisierung (z. B. Ausbildung, Netzwerk, Kontinuität), durch eine spezifische Einstellung zur Arbeit (z. B. Widerständigkeit, Kritikfähigkeit) sowie durch einen offenen Theaterbegriff (Partizipation, Intermedialität, Transdisziplinarität) auszeichnen. Neben der künstlerischen Arbeit sind Strategien der Selbstvermarktung, das Schreiben von Anträgen sowie die Vermittlungsarbeit in Abhängigkeit von subventionierten Förderlogiken als ebenbürtige Praktiken anzusehen. Die

## 2.4 Theaterarbeit als koproduzierendes Verhältnis – ein Zwischenfazit

Praktiken des Koproduzierens deuten auf eine Enthierarchisierung der künstlerischen Arbeitspraktiken gegenüber den technischen, organisatorischen, vermittelnden und distribuierenden Aufgaben von Theaterarbeit hin. Sie stellen die zentralen Arbeitspraktiken im Gegenwartstheater der deutschen Freien Szene dar. Theaterpraktiker\*innen sind in diesem Sinne Arbeitssubjekte, die in der Lage sind, ein vielfältiges und dynamisches Aufgabenprofil als Koproduzent\*innen zu erfüllen.

- 1 Vgl. Terkessidis, 2015, S. 46.
- 2 Nitsche, 2022, S. 243.
- 3 Bundeszentrale für politische Bildung. 6. Festival. Sehnsucht – Berlin 2005. <https://www.bpb.de/pift2025/127903/6-festival-sehnsucht-berlin-2005/>, letzter Zugriff 17.06.2025.
- 4 Evaluationsbericht, 2020, S. 5.
- 5 Bundeszentrale für politische Bildung. 1. Festival. Prolog – Bremen 1988. <https://www.bpb.de/veranstaltungen/reihen/politik-im-freien-theater/127898/prolog-bremen-1988/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 6 Vgl. die Dokumentation *Next Generation* aus dem Jahre 1999: »Zugute kam ihnen dabei, dass in den Stadt- und Staatstheatern der Bedarf an Nachwuchskräften in jenen Jahren außerordentlich groß war. Über lange Zeit hinweg hatten nämlich die maßgeblichen Regisseure des deutschsprachigen Theaters weitgehend versäumt, den Nachwuchs zu fördern. Jetzt klafften sichtbare Lücken; frische künstlerische Ideen, neue Impulse, innovative Kräfte waren gefragt wie nie zuvor. Eine Auffrischung – wenn schon nicht aus eigenen Kräften – erhoffte man sich deshalb von Regietalenten aus der Freien Szene. Das Freie Theater galt plötzlich als Vorhof des Stadttheaters, als Rekrutierungsareal gewissermaßen, ›Politik im Freien Theater‹ erhielt damit beiläufig auch den Charakter einer Börse. ›Da könnte also tatsächlich eine neue Generation von Theaterleuten nachwachsen: die erste wirkliche Nach-Achtundsechziger-Generation, die sich nicht mehr mit den Vätern rum-schlagen will und muss und deshalb in der Lage ist, allen ideologischen Ballast abzuwerfen und frei, gelöst, improvisierend aufzuspielen.« (Stuttgarter Zeitung, 24.11.1999)«. Bundeszentrale für politische Bildung. 4. Festival. Next Generation – Stuttgart 1999. <https://www.bpb.de/veranstaltungen/reihen/politik-im-freien-theater/127901/next-generation-stuttgart-1999/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 7 Ebd.
- 8 Bundeszentrale für politische Bildung. 5. Festival. Heißer Herbst – Hamburg 2002. <https://www.bpb.de/veranstaltungen/reihen/politik-im-freien-theater/127902/heisser-herbst-hamburg-2002/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 9 Bundeszentrale für politische Bildung. 6. Festival. Sehnsucht – Berlin 2005. <https://www.bpb.de/veranstaltungen/reihen/politik-im-freien-theater/127903/sehnsucht-berlin-2005/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. hierzu die Beobachtungen, welche die Theaterwissenschaftler\*innen des Berliner Sonderforschungsbereichs 1512 *Intervenierende Künste* machen. Demnach sei bei den Künsten der Anspruch nachzuverfolgen, gesellschaftlich wirksam zu sein bzw. soziale Prozesse und politische Konflikte mitzugestalten, herzustellen und zu verändern: Freie Universität Berlin. SFB 1512 – *Intervenierende Künste*. <https://www.sfb-intervenierende-kuenste.de/ueber-uns/index.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 12 Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung. 6. Festival. Sehnsucht – Berlin.
- 13 ID\_Frankfurt e. V. (Independent Dance and Performance) vertritt im Rahmen des Festivals die lokale Freie Szene als Mitveranstalter\*innen. Die gemeinnützige Assoziation wurde 2009 gegründet und tritt für die Verbesserung der Arbeitssituation von freischaffenden Künstler\*innen, Theoretiker\*innen, Vermittler\*in-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

- nen ein. Vgl. ID\_Frankfurt Homepage. <https://id-frankfurt.com/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 14 Krüger, 2022, S. 15.
- 15 Ebd.
- 16 Fischer-Lichte, 2004, S. 17.
- 17 Kippenberger, 2016. <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/mit-70-muss-man-den-bullshit-reduzieren-4892326.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 18 Vgl. Sharifi/Skwirblies, 2022, S. 29.
- 19 Die Beiträge der Theaterwissenschaftler\*innen zeichnen sich dadurch aus, dass sie insbesondere das Wechselverhältnis zwischen Theorie und Praxis analysieren und von einer Produktionsästhetik ausgehen, was die Einsicht bedingt, dass die künstlerische Arbeit nicht ohne ein Bewusstsein für die Arbeitsabläufe und die Genese von Theater als Institution und Organisation betrachtet werden sollte.
- 20 Vgl. hierzu die Einleitung und den Beitrag von Anika Marschall »Über akademische Grenzschützer\*innen und aktivistische Akademiker\*innen« im Sammelband *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*, Marschall, 2022, S. 14 u. S. 127.
- 21 Vgl. Fülle, 2016.
- 22 Ebd.
- 23 Fülle, 2016, S. 32.
- 24 Matzke, 2012, S. 14.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., S. 15.
- 27 Vgl. Hruschka, 2004, S. 166.
- 28 Vgl. ebd., S. 167.
- 29 Ebd.
- 30 Justus-Liebig-Universität Gießen. Ein Rückblick nach 20 Jahren ATW. <https://www.uni-giessen.de/fbz/fb05/atw/institut/ueber%20uns/geschichte/20atwgs>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 31 Justus-Liebig-Universität. ATW 30. Ein Festvortrag von Hans-Thies Lehmann. <https://www.uni-giessen.de/fbz/fb05/atw/institut/ueber%20uns/geschichte/atw30>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 32 Justus-Liebig-Universität. Bewerbung für künstlerische Eignungsprüfung. <https://www.uni-giessen.de/de/fbz/fb05/atw/studium/bewerbung/bewerbung-BAAATW>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 33 Vgl. Universität Hildesheim. Ordnungen für den Studiengang Künste und Gegenwartskultur. <https://www.uni-hildesheim.de/qm/processmanagement/regulations.php?page=study&study=63>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 34 Irlner, 2013. <https://taz.de/Freies-Theater!/5056806/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 35 Vgl. ebd.
- 36 Matzke/Wortelkamp, 2012, S. 8f.
- 37 Von den 19 Steckbriefen wurden 14 von Frauen und fünf von Männern verfasst. Fünf Alumni tragen einen Dokortitel, alle sind *weiß*. Ein Großteil arbeitet im engeren Sinne im Kulturbetrieb (am Theater), wenige nur im weiteren Sinne (bei einem Verlag für Brett- und Kartenspiele).
- 38 Reckwitz, 2006, S. 592.
- 39 Ebd., S. 19.
- 40 Reckwitz, 2006, S. 592.
- 41 Vgl. Kapitel 1.1.
- 42 Diese Form einer Subjektivierung von Arbeit zeigt sich auch fernab des Faches, beispielsweise im Boom von Ratgeber-Literatur zum selbstbestimmten und kreativen Arbeiten, veröffentlicht in den 2000er-Jahren. In Ratgebern wie *Kribbeln im Kopf* (2006) von Motivationscoach Mario Pricken werden vermeintlich künstlerische und kollektive Arbeitsweisen auf andere Arbeitsbereiche übertragen. Der Fokus liegt auf der vorwiegend somatischen Übertragung von künstlerischen Paradigmen auf ein körperliches Erleben. Eine gute Idee manifestiert sich als ein Kribbeln, heißt es. Die Publikationen sind einerseits Ausdruck einer Abstraktion künstlerischen Arbeitens, andererseits finden derartige methodische Ansätze zur Kreativitätssteigerung Eingang in die alltäglichen Arbeitspraktiken von Theaterkollektiven und Theatergruppen, wie sich in Kapitel 3 zur Theaterarbeit als Reproduktion zeigen wird. Dergestalt wird eine Übertragung des künstlerischen Schaffens als somatische Körpererfahrung in die Arbeitswelt als gesteigertes Lustempfinden für die

- eigene Arbeitsleistung vorgenommen, während die Theatermacher\*innen, welche von Herrmann ausgegrenzt wurden, sich unternehmerische Denkweisen und kreativitätssteigernde Praktiken/Übungen in ihrem Arbeitsalltag zu eigen machen.
- 43 Balme, [1999] 2014, S. 15.
- 44 Klier, 1981, S. 1.
- 45 Klier beschreibt diesen Zustand als einen Krisenmoment. Gegenwärtig zeigt sich dieser vermeintliche Nachteil als etabliertes Selbstbewusstsein der Fachdisziplin.
- 46 Vgl. Klier, 1981, S. 2.
- 47 Klier macht trotz seiner Funktion als Herausgeber des Sammelbands keinen Hehl aus seiner Kritik an den Forschungsarbeiten seiner Kolleg\*innen. »In der Tat stellt sich die Theaterwissenschaft heute nach außen hin so vielfältig dar wie nie zuvor: übergreifende Fachansätze in Berlin-West, der DDR und Wien; Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in Köln; »reine« Theaterwissenschaft in München; unterschiedliche Theoriebildungen auch innerhalb der jeweiligen Institute; methodisch teils autonom-dilettantisch, teils interdisziplinär arbeitend«, S. 5.
- 48 Klier, 1981, S. 6.
- 49 Der Brief/das Archivmaterial wurde im Rahmen des von FWF und SNF geförderten Waeve-Projekts *History of Theatre Studies. Swiss/Austrian Networks and Contexts* (HoTS) in den Beständen des Archivs und der theaterwissenschaftlichen Sammlung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien von Eva Waibel aufgefunden und Claudius Baisch für seinen Vortrag am 11.01.2025 im Rahmen des Workshops *Re/Lektüren. Strategien des Wieder- und Widerlesens in der Theaterwissenschaft* an der Universität Wien zur Verfügung gestellt.
- 50 Vgl. Fischer-Lichte, 2022, S. 173.
- 51 Vgl. Fischer-Lichte, 2009.
- 52 Das Berliner Institut hatte damit ein Alleinstellungsmerkmal. Auch wenn das Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft an der Universität Kiel bereits 1921 etablierte wurde, fußt dessen institutionelle Selbstständigkeit auf einer Privatgründung durch den Kieler Literatur- und Theaterwissenschaftler Eugen Wolff. Vgl. hierzu Corssen, 1998, S. 78.
- 53 Herrmann, [1920] 1981, S. 20–21.
- 54 Herrmann, 1914, S. 473.
- 55 Vgl. Herrmann, [1918] 1981, S. 21.
- 56 Herrmann, [1931] 1989, S. 273.
- 57 Ebd., S. 281.
- 58 Fischer-Lichte, 2009, S. 16.
- 59 Herrmann in Corssen, [1918] 1998, S. 290.
- 60 Ebd.
- 61 Baumbach, 2012, S. 269–273.
- 62 Herrmann, 1914, S. 3.
- 63 Ebd., S. 153.
- 64 Ebd., S. 155.
- 65 Ebd., S. 195, S. 221 u. S. 293.
- 66 Herrmann zitiert nach Corssen, 1998, S. 163/281.
- 67 Herrmann, 1962, S. 14.
- 68 Ebd.
- 69 Herrmann führt aus, dass Darsteller\*innen nur Schauspieler\*innen werden könnten, wenn sie ihren Lebensunterhalt nicht durch weitere andere Beschäftigungen verdienten. Vom berufsmäßigen Schauspiel und der Schauspielkunst könne erst gesprochen werden, »wenn wir wirkliche Schauspielergesellschaften auszuweisen vermögen«. Für Herrmann bedarf es eines Arbeitsumfelds und einer Vereinigung der Schauspieler\*innen, damit das Qualitätsmerkmal der Schauspielkunst entstehen kann. Herrmann, 1962, S. 15.
- 70 Wihstutz, 2021, S. 230.
- 71 Vgl. ebd., S. 232f.
- 72 Vgl. Fischer-Lichte, 1994, S. 18.
- 73 Kindermann, [1953] 1981, S. 124.
- 74 Ebd., S. 125.
- 75 Aufschlussreich sind die Ausführungen zum Leistungsbegriff in *Kulturpolitisches*

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

- Wörterbuch* (1970), welches zwei Jahre nach dem Sammelband von 1983 erschienen ist.
- 76 Vgl. Forschung. Institut für Theaterwissenschaft, Bern. [https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/forschung/projekte/laufende\\_projekte/fachgeschichte\\_theaterwissenschaft\\_schweiz\\_oesterreich\\_netzwerke\\_und\\_kontexte\\_hots/indexger.html](https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/forschung/projekte/laufende_projekte/fachgeschichte_theaterwissenschaft_schweiz_oesterreich_netzwerke_und_kontexte_hots/indexger.html), letzter Zugriff 16.06.2025.
- 77 Fiebach/Münz, [1974] 1981, S. 316.
- 78 Ebd., S. 318.
- 79 Ebd., S. 312.
- 80 Vgl. ebd., S. 315.
- 81 Ebd.
- 82 Ebd., S. 312.
- 83 Vgl. ebd., S. 314.
- 84 Vgl. ebd., S. 315.
- 85 Vgl. ebd., S. 320. Zeit seines Lebens studierte Münz die Arbeiten von Marx. In *Das andere Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit* (1979) definiert Münz eine alternative Theatergeschichtsschreibung im marxistischen Sinne.
- 86 Fiebach/Münz, [1974] 1981, S. 325.
- 87 Vgl. die anschauliche Zusammenfassung des Leipziger Theatralitätskonzepts durch Kreuder: Kreuder, 2010, S. 15–18.
- 88 Die Übersetzung von Rudolf Münz' Theaterbegriffen in Kunsttheater, Nicht-Theater, Alltagstheater und anderes Theater wurde durch den Theaterhistoriker Stefan Hulfeld vorgenommen. Die Begriffe dienen der Zugänglichkeit seiner Theorie und werden hier ebenfalls favorisiert, vgl. Hulfeld, 2002, S. 13–21.
- 89 Vgl. Kreuder, 2010.
- 90 Die Betonung auf *produktiv* ist eine Anmerkung der Verfasserin. Fiebach/Münz, [1974] 1981, S. 310.
- 91 Ebenda., S. 311.
- 92 Portmann, 2020, S. 24.
- 93 Elfert, 2009, S. 17.
- 94 Vgl. ebd.
- 95 Laut Elfert wird die zentrale Position von Theaterfestivals in der deutschen Theaterlandschaft seit den 1990er-Jahren durch ihre Ausrichtung auf Spezialisierung und Diversifizierung als Reaktion auf die Gestaltungsnot der neuen Theaterlandschaft in Folge der deutschen Wiedervereinigung deutlich, vgl. Elfert, 2009, S. 30f.
- 96 Vgl. Franz Willnauer zitiert nach Elfert, 2009, S. 26. Im Rahmen dieser Arbeit werden Theaterfestivals im Hinblick auf neoliberale Arbeitspraktiken oder besondere kulturpolitische Wirkungspotenziale eingeschränkt untersucht. Diese Aspekte werden in einem größeren Rahmen im Forschungsprojekt Alexandra Portmanns *Festivals and Institutional Changes. Perspectives on International Theatre Production* verhandelt und sind Ausgangspunkt der Publikation des Theaterwissenschaftlers Hoesch *Nachwuchsfestivals. Institution, Organisation und Wandel des Gegenwartstheaters* (2024).
- 97 Die Soziolog\*innen Ulrich Brinkmann, Klaus Dörre, Silke Röbenack einigen sich auf die folgende Definition für prekäre Beschäftigungsverhältnisse: »Als prekär kann ein Erwerbsverhältnis bezeichnet werden, wenn die Beschäftigten aufgrund ihrer Tätigkeit deutlich unter ein Einkommens-, Schutz- und soziales Integrationsniveau sinken, das in der Gegenwartsgesellschaft als Standard definiert und mehrheitlich anerkannt wird. Und prekär ist Erwerbsarbeit auch, sofern sie subjektiv mit Sinnverlusten, Anerkennungsdefiziten und Planungsunsicherheiten in einem Ausmaß verbunden ist, das gesellschaftliche Standards deutlich zu Ungunsten der Beschäftigten korrigiert«. Brinkmann u. a., 2006, S. 17.
- 98 Der Theaterkritiker Florian Malzacher nennt die Theaterregisseurin Anta Helena Recke eine prägende Stimme der *Institutional Critique* wegen der von ihr inszenierten Schwarzkopie des Stückes *Mittelreich* an den Münchener Kammerspielen 2017. Vgl. Malzacher, (2024), S. 19–21. Eine ausführliche phänomenologische Aufführungsanalyse legte die Theaterwissenschaftlerin Yaël Koutouan in ihrer Masterarbeit *Machtspiele im Theater. Rassismus als Belief System* vor, vgl. Koutouan, 2022. Inwiefern sich »die Welt« durch diese Inszenierung verändert hat,

- diskutiert der Theaterwissenschaftler Ulf Otto. Mithilfe des Begriffs der Artikulation, welchen er den Arbeiten des Soziologen Bruno Latour entnimmt, versucht er aufzuzeigen, wie die Aufführung als ästhetisches Experiment die »rassistischen Fundamente des bürgerlichen Theaters zur Evidenz bringt« und vice versa die »Position der Wissenschaft herausfordert«. Die Inszenierung – von Otto als Versuchsanordnung definiert – zeige auf, dass das Theater »als Verfahren der Erkenntnis« Dinge nicht bloß konstituiert, sondern dass »vielmehr auch die ästhetischen Erscheinungen sehr viel realer sind als üblicherweise angenommen. [...] Nicht in der Performativität liegt das Potential von Theater, als vielmehr in seiner Fähigkeit zur Artikulation«. Otto, 2022, S. 202 sowie S. 220–222. Der Theaterwissenschaftler versucht mit seinem ANT-Ansatz, die Wechselwirkung zwischen Ästhetik, Produktion und Institution im gesamtgesellschaftlichen Weltgeschehen zu beschreiben. Die drei Positionen machen deutlich, dass die Theaterwissenschaft zur Beschreibung dieses komplexen Gefüges unterschiedliche Analyseansätze vorschlägt. Meine praxisgeleitete Produktionsanalyse reiht sich ebenfalls in diese Suchbewegungen ein.
- 99 Vgl. Bonfert, 2021, S. 40.
- 100 Vgl. Blunck, 2017.
- 101 Vgl. Bonfert, 2021, S. 40.
- 102 Eine Trennung zwischen der Ebene der Rezeption und der Ebene der Produktion hinsichtlich der Freien Szene, ihrer Ausbildungswege und ihrer Formen der Koproduktion erscheint mir artifiziell und wenig zielführend, denn der »Habitus der Rezeption« wird von Theaterexpert\*innen bzw. theaternahen Zuschauer\*innen oftmals perpetuiert, was mit Blick auf die Demografie der PiFT-Festivalbesucher\*innen (über-)deutlich nachgewiesen werden kann. In der Einleitung dieses Kapitels habe ich diesen Aspekt unter Berücksichtigung des Evaluationsberichts aus dem Jahr 2018 ausgeführt.
- 103 Vergleiche auch Kapitel 3, in dem ich mich mit der Erweiterung des Arbeitsbegriffs im Sinne einer *Institutional Critique* beschäftige.
- 104 In meinen Beobachtungen der Freien Szene zeigt sich mit Blick auf den Bewerbungsprozess für staatliche Subventionen, dass eine akademische Ausbildung ein zentraler Auswahlfaktor geworden ist. Inwiefern in diesem Prozess daher Arbeitssubjekte favorisiert und mitgeformt werden, ist Gegenstand des Kapitels 2.3 »Theaterarbeit anerkennen – Theaterarbeit aus kulturpolitischer Perspektive«.
- 105 Theaterwissenschaftler\*in Noa Winter ist derzeit als Koordinator\*in für das Projekt *Making a Difference* tätig und weist in theaterwissenschaftlichen und theaterpraktischen Arbeiten daraufhin, dass gewisse Theaterkonventionen wie die zeitintensive Endprobenphase, das lange Sitzen im abgedunkelten Zuschauerraum sowie fehlende behindertengerechte Zugänge eine selbstbestimmte Arbeitsweise von Theatermacher\*innen mit Behinderung und einen selbstbestimmten Theaterbesuch von Zuschauer\*innen mit Behinderung verunmöglichen. Vgl. hierzu Workshops wie »Kunst barrierefrei gestalten – aber wie?«, die Winter anbietet. Künstler\*innenhaus Mousonturm. The future is accessible. <https://www.mousonturm.de/events/kunst-barrierefrei-gestalten-aber-wie/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 106 Commons sind selbstorganisierte Gruppierungen, die ein gemeinsames und bedürfnisorientiertes Produzieren, Verwalten, Pflegen und Nutzen von Wissen, Ressourcen und Praktiken anstreben. Vgl. die Ausführungen zum Begriff im Sammelband *Commoning Art – Die transformativen Potenziale von Commons in der Kunst* (2022) der Herausgeber\*innen Vera Hofmann, Johannes Euler, Linus Zurmühlen und Silke Helfrich. Sie definieren das »Commoning«: »Die Verbform Commoning betont jenes bedürfnisorientierte und selbstorganisierte Produzieren, Reproduzieren und Nutzen, das ein Commons erst lebendig werden lässt. Mit dem Politökonomien und Commons-Forscher Massimo de Angelis gesprochen, finden sich Commons und Commoning immer dort, wo Solidarität und gegenseitige Hilfe, Reproduktion und Miteinander-Teilen vorherrschen«. Hofmann u. a., 2022, S. 27.
- 107 Verstanden als »someone who helps and supports other people who are part of a group that is treated badly or unfairly, although they are not themselves a member of this group«, Cambridge Dictionary, 2014. <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/ally>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 108 Deutsche UNESCO-Kommission. Nominierung der Deutschen Theater- und

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

- Orchesterlandschaft. <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/nominierung-der-deutschen-theater-und-orchesterlandschaft>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 109 Ebd.
- 110 Vgl. auch die kritische Auseinandersetzung mit dem UNESCO-Bewerbungsprozess als einem ursprünglichen Hoffnungsschimmer und die fehlende Befassung mit diesem Fehlschlag, kommentiert von dem Theaterwissenschaftler Balme in »Legitimationsmythen des deutschen Theaters: eine institutionengeschichtliche Perspektive«. Vgl. Balme, 2021, S. 20f.
- 111 Vgl. Wesemüller, 2022.
- 112 Matzke, 2013, S. 259.
- 113 Ebd., S. 260.
- 114 Ebd., S. 262.
- 115 Wesemüller, 2022, S. 216.
- 116 Ebd., S. 141.
- 117 Ebd., S. 103.
- 118 Vgl. Weber, 2015, S. 4. [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user\\_upload/downloads/Masterarbeit-Franziska\\_Weber.pdf](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/downloads/Masterarbeit-Franziska_Weber.pdf), letzter Zugriff 14.04.2025.
- 119 Schneider, 2016, S. 260.
- 120 Vgl. Wesemüller, 2022, S. 22.
- 121 Vgl. ebd.
- 122 Vgl. Schäfer, 2014. <https://www.deutschlandfunk.de/musik-und-fragen-zur-person-der-designierte-intendant-der-100.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 123 Fülle, 2016, S. 242.
- 124 Vgl. ebd.
- 125 Hunger zitiert nach Fülle, 2016, S. 242f.
- 126 Fülle, 2016, S. 243.
- 127 Senat Berlin zitiert nach Fülle, 2016, S. 243.
- 128 Vgl. Fülle, 2016, S. 243.
- 129 Hertling zitiert nach Elfert, 2009, S. 37.
- 130 Kaaitheater, 1994, S. 10.
- 131 Van Kerkhoven/Serwe, 1992, S. 4.
- 132 Die Kulturwissenschaftlerin Gesa Ziemer verwendet zur Beschreibung solcher intensiven Arbeitsbeziehungen mit plötzlichem Ende den Begriff der Komplizenschaft, vgl. Ziemer, 2013.
- 133 Aufgrund eklatanter Etatkürzungen im Kulturbereich ist das Fortbestehen des Bündnisses ab 2026 unklar. Auch auf Nachfrage konnten bis zum Zeitpunkt der Drucklegung dieser Publikation keine verbindlichen Angaben gemacht werden.
- 134 Bündnis internationaler Produktionshäuser. Über uns.
- 135 Ebd.
- 136 Vgl. Wesemüller, 2022, S. 227.
- 137 Bündnis internationaler Produktionshäuser e. V., 2020, S. 14.
- 138 Ebd., S. 15.
- 139 Ebd.
- 140 Gastverträge sind durch eine Geheimhaltungsklausel geschützt. Trotz Nachfragen wurden mir konkrete Angaben zu den Inhalten dieser Verträge verweigert.
- 141 Bündnis internationaler Produktionshäuser e. V., 2020. [https://produktionshaeuser.de/wp-content/uploads/2020/09/200915\\_BuendnisInternationalerProduktionshaeuser.pdf](https://produktionshaeuser.de/wp-content/uploads/2020/09/200915_BuendnisInternationalerProduktionshaeuser.pdf), S. 19, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 142 Vgl. Fülle, 2016; Wesemüller, 2022.
- 143 Bündnis internationaler Produktionshäuser. Akademien. <https://produktionshaeuser.de/akademien/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 144 Klöckner im Interview Prinsloo, 2022.
- 145 Polzer zitiert nach Wesemüller, 2022, S. 165.
- 146 Ebd., S. 2.
- 147 Ebd., S. 4.
- 148 Vgl. Produktionsbande. Homepage. <https://produktionsbande.org/de>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 149 Frank, 2006, S. 73f.
- 150 Vgl. Fülle, 2016.

- 151 Vgl. ebd., S. 39.
- 152 Ebd.
- 153 Vgl. Nitsche, 2022, S. 163.
- 154 Ebd.
- 155 Ebd., S. 33.
- 156 Ebd.
- 157 Harjes, Wesemüller, Nitsche, Fülle und Brauneck erkennen einvernehmlich die Gründungsphase der Freien Szene im politischen Zeitgeist der 1960er/68er Jahre.
- 158 Harjes, 1983, S. 16.
- 159 Schwab-Felisch zitiert nach Kraus, 2007, S. 65.
- 160 Vgl. Kraus, 2007, S. 65.
- 161 Vgl. Nitsche, 2022, S. 80.
- 162 Vgl. Kraus, 2007, S. 68.
- 163 Harjes, 1983, S. 239.
- 164 Rischbieter zitiert nach Fülle, 2016, S. 68f.
- 165 Vgl. Nitsche, 2022, S. 150.
- 166 Nitsche bemerkt hierzu: »Einzig Wolfgang Schwiedrzik, einer der Mitbegründer der Schaubühne, spielt rückblickend in einem Artikel aus dem Jahr 2002 auf diesen Aspekt an: »Die Situation des Theaters in der BRD Anfang der sechziger Jahre war für uns, die jungen Akteure, damals geprägt durch die »allmächtigen« Intendanten [...], die sich über das 3. Reich gerettet hatten: Sie hatten sich eingelassen, hatten »kollaboriert – oder auch nicht [...]. Nach dem Krieg hatten sie die Führung der großen Häuser übernommen.« Dass die Intendanten fast ausschließlich als Feudalherren und nicht wie viele Universitätsprofessoren oder gar der Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger als ehemalige Nationalsozialisten (oder zumindest als Mitwisser und Dulder der nationalsozialistischen Herrschaft) in die Kritik gerieten, mochte daran liegen, dass das damals vorherrschende Verständnis von Kunst diese außerhalb der Bereiche der Politik und Gesellschaft ansiedelte«. Nitsche, 2022, S. 49.
- 167 Vgl. Schildt, 2008. <https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/68er-bewegung/51760/trau-keinem-ueber-30/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 168 Vgl. Nitsche, 2022, S. 150.
- 169 Vgl. ebd., S. 136.
- 170 Vgl. Speicher, 2021, S. 33f.
- 171 Richter, 2019, S. 11f.
- 172 Altmann u. a., 2023.
- 173 Diese Entwicklung wurde in den Diskussionen zu der dreiteiligen Workshopreihe zum Thema »Kollektive Arbeitsweisen und Lebensformen« in Kooperation zwischen dem Mainzer SFB Humandifferenzierung und dem Berliner SFB Affective Societies nachgezeichnet. Im Rahmen der Diskussionen über Künstler\*innen-Gruppen in der DDR am 03.08.2022 wurden die Medienvielfalt und die grenzübergreifenden Artikulationen der Freien Theaterpraktiker\*innen als Ausdruck gegenseitiger Solidarität gegenüber dem abgeschwächten Selbstverständnis als Künstler\*innen hervorgehoben.
- 174 Vgl. Fülle, 2016, S. 177. Aus dieser Protesthaltung der westdeutschen Szene entstanden in den 1970er-Jahren in den deutschen Metropolen experimentelle, kollektive Mitbestimmungsmodelle. Der Regisseur Peter Stein gründete als einer der Ersten im Jahr 1968 die Schaubühne, welche neben dem Theater Frankfurt zu den bekanntesten Mitbestimmungstheatern zähl(t)e. Diese Experimente scheiterten wegen innerbetrieblicher Differenzen und organisatorischer Mehrfachbelastungen der Mitarbeiter\*innen: Weder das Prinzip der Lohngleichheit noch die theaterinterne Teilnahme an zeitintensiven Versammlungen wurden als Antrieb für die Umsetzung von demokratischen Führungsstrukturen betrachtet oder genutzt. Der Vorwurf wurde erhoben, dass Stein die demokratische Arbeitsweise gefährde, da er den öffentlichen Diskurs um das Theater dominiere. Ein weiterer Vorwurf lautete, dass das hausinterne Mitbestimmungsmodell diskriminiere, da auch ein Mitspracherecht der Techniker\*innen nicht vorgesehen war.
- 175 Jöhler/Sichtermann, 1968, S. 1f.
- 176 Ebd.
- 177 Viet Nam Kollektiv, 1969, S. 24.
- 178 Vgl. Fülle, 2016, S. 181. Anzumerken ist auch, dass die Bezeichnung Freie Gruppe eine (spätere) Fremdbezeichnung ist. Tatsächlich lehnten die Theaterprakti-

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

- ker\*innen diesen Ausdruck aus Angst vor dem Stigma des Dilettantismus kategorisch ab, obwohl sie wegen ihres sozialen Status durchaus als frei und als professionell zu kategorisieren gewesen wären, vgl. Büscher, 1987, S. 315.
- 179 Vgl. Fülle, 2016, S. 181.
- 180 Brauneck, 2016, S. 24.
- 181 Vgl. Stenzaly in Harjes, 1983, S. 40.
- 182 Vgl. Harjes, 1983, S. 243.
- 183 Vgl. ebd.
- 184 Fülle, 2016, S. 170f.
- 185 Vgl. Stenzaly in Harjes, 1983, S. 38.
- 186 Vgl. Harjes, 1983, S. 102.
- 187 Vgl. Ibs, 2016, S. 11–18.
- 188 Vgl. Speicher, 2021, S. 13.
- 189 Ebd.
- 190 Wesemüller, 2022, S. 95.
- 191 Vgl. Kapitel 2.3.
- 192 Nitsche, 2022, S. 210.
- 193 Ebd., S. 353.
- 194 Wesemüller, 2022, S. 73.
- 195 Ebd., S. 134f.
- 196 Rocktäschel/Schütz, 2021. <https://affective-societies.de/2021/sfb-1171/wandel-der-institutionen/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 197 Wesemüller, 2022, S. 133.
- 198 Vgl. Thomas, 2016. <https://www.creative-city-berlin.de/en/ccb-magazine/2016/4/2/interview-alexandra-manske/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 199 Vgl. Wesemüller, 2022, S. 134.
- 200 In seiner Auseinandersetzung mit Theaterpolitik, einem Teilbereich der Kulturpolitik, kritisiert auch der Erziehungswissenschaftler Max Fuchs die fehlende »systematische Theoriebildung« dieses Bereichs. Neben Ansätzen zur Kulturpolitikforschung, welche durch das Institut für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim vorangetrieben worden wären, würde sich dieser Themenbereich primär auf die Behandlung von Spezialfragen konzentrieren. Laut Fuchs zeige sich dieser Mangel auch anhand der einschlägigen Fachliteratur (z. B. Hilmar Hoffmann *Kultur für alle* 1979, Hermann Glaser *Bürgerrecht Kultur* [1974] 1983, Oliver Scheytt *Kulturstaat Deutschland* 2008), welche er als engagierte Konzeptvorschläge interpretiert, aber nicht als systemische Strukturierungsversuche anerkennt (vgl. Fuchs, 2011, S. 43). Sein Text wurde im Sammelband *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten* (2021), herausgegeben von Birgit Mandel und Annette Zimmer, publiziert. Der Sammelband entstand im Forschungskontext der Münchener Forschergruppe Krisengefüge der Künste, die anhand von krisenhaften Entwicklungen in den Darstellenden Künsten versucht, kulturpolitische Prozesse, Leitungs- und Steuerungsstrukturen der Theater in öffentlicher Trägerschaft sowie die Infragestellung ihrer Legitimation zu untersuchen.
- 201 Schneider, 2018, S. 12.
- 202 Ikäheimo, 2014, S. 9.
- 203 Vgl. ebd., S. 8f.
- 204 Deines, 2007, S. 143.
- 205 Ebd., S. 144.
- 206 Vgl. Honneth, 2004, S. 51–70; Butler, 2007.
- 207 Deck vermutet darüber hinaus, dass dieser Perspektivwechsel das abbilde, was die jüngere Generation nun (wortwörtlich) sehen würde, nämlich wie die ältere Generation der Freien Szene mit geringfügigen Ressourcen und Absicherungen altere.
- 208 Vgl. hierzu auch die Studie der Theaterwissenschaftlerin Mara Ruth Wesemüller, Wesemüller, 2022.
- 209 Vgl. Kapitel 2.2.
- 210 Vgl. Roselt, 2013. [https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8734:risiken-und-nebenwirkungen-des-freien-theaters-freud-und-leid-beim-lesen-von-projektantraegen&catid=101&Itemid=84](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8734:risiken-und-nebenwirkungen-des-freien-theaters-freud-und-leid-beim-lesen-von-projektantraegen&catid=101&Itemid=84), letzter Zugriff 14.04.2025.
- 211 Vgl. Eder, 2022, S. 35.

- 212 Vgl. ebd.
- 213 Der EU-Bericht bilanziert: »The main characteristics of social protection for the self-employed, compared to salaried workers, is that the low level of contributions leads to low benefits, fueling a vicious circle: low business revenue partly explains the low contributions of the self-employed to their social protection schemes, which, in turn, produce or maintain a higher degree of poverty risk than among salaried workers. [...] As was the case with self-employed, everywhere in Europe (except in Malta), poverty risk rates for non-standard workers in 2015 were higher than those for workers with a permanent and full time job«. European Commission. Directorate General for Employment, Social Affairs and Inclusion u. a., 2017, S. 24.
- 214 Kulturrat, Bundestagswahl 2021. <https://www.kulturrat.de/thema/bundestagswahl-2021/>, letzter Zugriff 16.06.2025.
- 215 Vgl. König 2021. <https://www.deutschlandfunk.de/bundestagswahl-2021-was-die-parteien-in-der-kulturpolitik-100.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 216 Wagner, 2011, S. 74.
- 217 Spranger, 1923, S. 1087ff.
- 218 Meyer, 2003, S. 41.
- 219 Vgl. ebd., S. 31.
- 220 Vgl. Leber, 2011, S. 71.
- 221 Aufgrund fehlender Dokumentation besteht Unklarheit über die Unterstützung der Freien Szene auf kommunaler Ebene. Erst seit den 1990er-Jahren würden die Fördermittel für die Freie Szene separat aufgeführt, vgl. Wesemüller, 2022, S. 90.
- 222 Schneider, 2019, S. 12.
- 223 Schneider, 2013, S. 33.
- 224 Oberender, 2013, S. 81.
- 225 Fülle, 2016, S. 21.
- 226 Schabacher, 2017, S. 13.
- 227 Ebd.
- 228 Ebd., S. 14.
- 229 In seiner Eröffnungsrede im Rahmen des zweiten Bundesforums des Bundesverbands Freie Darstellende Künste im Jahr 2019 benennt Schneider diese Arbeitspraktik als das Finden von Zwischenräumen: »Die Freien Darstellenden Künste sind gefragt, das Theater im Dazwischen zu inszenieren«. Schneider, 2019, S. 13.
- 230 Vgl. die Auseinandersetzung zur Frage *Wer ist Künstler\*in* durch den Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler: Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler. Künstler\*innenstatus.
- 231 Vgl. zur Definition des Künstler\*innenstatus: ebd.
- 232 Vgl. Bundesfinanzministerium. Einkommensteuer-Hinweis (EStH). <https://esth.bundesfinanzministerium.de/esth/2016/A-Einkommensteuergesetz/II-Einkommen/8-Die-einzelnen-Einkunftsarten/b-Gewerbebetrieb/Paragraf-15/inhalt.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 233 Bundesamt der Justiz. Einkommenssteuergesetz (EstG). [https://www.gesetze-im-internet.de/estg/\\_18.html](https://www.gesetze-im-internet.de/estg/_18.html), letzter Zugriff 14.04.2025.
- 234 Vgl. Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler. Künstler\*innenstatus.
- 235 Klein, 2009, S. 85.
- 236 Vgl. Wiesand/Fohrbeck, 1975.
- 237 Künstlersozialkasse. Voraussetzungen. <https://www.kuenstlersozialkasse.de/kuenstler-und-publizisten/voraussetzungen.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 238 Ebd.
- 239 Ebd.
- 240 In anderen europäischen Ländern werden auch technische Berufe in ihre jeweiligen KSK-äquivalenten Versicherungen eingeschlossen. Vgl. Prinsloo/Roth, 2022.
- 241 Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler. Künstler\*innenstatus.
- 242 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste. Soziale Lage. <https://darstellende-kuenste.de/projekte/studie-soziale-lage>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 243 Blumenreich, 2016, S. 72.
- 244 Vgl. Fülle, 2016, S. 42.
- 245 Ebd.
- 246 Ebd., S. 12–14.
- 247 Rischbieter, 1970, S. 9.

## 2. »Hintergrundwissen«: Theaterarbeit als Koproduktion

- 248 Ebd., S. 7.  
249 Vgl. ebd.  
250 Vgl. Langenbacher/Rytlewski, [1970] 1983, S. 40.  
251 Vgl. ebd., S. 379.  
252 Vgl. Bogusz, 2007, S. 116 sowie Mandel, 2020, S. 11.  
253 Bogusz, 2007, S. 116.  
254 Vgl. Mandel, 2020, S. 32.  
255 Vgl. ebd., S. 68.  
256 Diesen bisher unberücksichtigten Aspekt im Diskurs thematisiert auch die Theaterwissenschaftlerin Hannah Speicher in ihrer Dissertation *Das Deutsche Theater nach 1989*. Vgl. Speicher, 2021, S. 33.  
257 Vgl. Bogusz, 2007, S. 68.  
258 Ebd.  
259 Ebd.  
260 Hierzu ist im Kulturpolitischen Wörterbuch aus dem Jahr 1970 vermerkt: »Unsere Kulturpolitik konzentriert sich auf folgende Schwerpunkte: die Eroberung der Höhen der Kultur durch die herrschende Arbeiterklasse; die systematische Schließung der vom Kapitalismus noch hinterlassenen Kluft zwischen Kultur und Volk; die enge Verbindung der Berufskünstler mit den Gestaltern der modernsten Lebensprozesse in der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft; die künstlerische Eroberung der neuen zwischenmenschlichen Beziehungen durch die Künstler, durch ihren aktiven Beitrag zu deren planmäßiger Herausbildung mit spezifisch ästhetischen Mitteln; die aktive Förderung des volkskünstlerischen Schaffens der Werktätigen«. Kulturpolitisches Wörterbuch, 1970, S. 311.  
261 Zitat aus der Verfassung der DDR nach Mandel. Kulturvermittlung DDR. <https://www.kubi-online.de/artikel/kulturvermittlung-ddr-zwischen-auftrag-wirklichkeit>, letzter Zugriff 14.04.2025.  
262 Vgl. Mandel, 2020, S. 18.  
263 Schuhmann zitiert nach Mandel, 2020, S. 38.  
264 Kuhnert zitiert nach Mandel, 2020, S. 94.  
265 Vgl. Mandel im Gespräch mit dem Zeitzeugen Gerd Dietrich, Mandel, 2020, S. 101.  
266 Vgl. ebd., S. 106f.  
267 Vgl. ebd., S. 20.  
268 Richter, 2019, S. 11f.  
269 Vgl. Mandel, 2020, S. 70, sowie Wolfgang Thierse im Gespräch mit Mandel, Mandel, 2020, S. 117f.  
270 Langenbacher/Rytlewski, [1970] 1983, S. 381.  
271 Vgl. ebd.  
272 Vgl. ebd., S. 382.  
273 Frei, 2006, S. 31.  
274 »Unter den Talaren – Muff von 1000 Jahren« hatte bei einer Protestaktion an der Hamburger Universität im November 1967 auf einem Transparent gestanden. Das dabei entstandene Pressefoto wurde vielfach abgedruckt und der Slogan wurde zu einer der Kernparolen der deutschen Studentenbewegung. Siehe dazu beispielsweise: NDR.de. Muff unter den Talaren. <https://www.ndr.de/geschichte/Muff-unter-den-Talaren-Vom-Protestbanner-zur-Studentenbewegung,studentenbewegung2.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.  
275 Langenbacher/Rytlewski, [1970] 1983, S. 382.  
276 Ebd., S. 383.  
277 Ebd.  
278 Vgl. ebd.  
279 Ebd. Die Autor\*innen berufen sich auf die Publikation *Kulturförderung und Kulturpflege in der Bundesrepublik Deutschland* (1974).  
280 Vgl. Bogusz, 2007, S. 117.  
281 Hochgeschwender, 1998, S. 18.  
282 Ebd., S. 12.  
283 Reckwitz, 2006, S. 592.  
284 Hochgeschwender, 1998, S. 275f.  
285 Vgl. ebd., S. 39.  
286 Vgl. ebd., S. 39.

- 287 Ebd., S. 39. u. S. 204.  
 288 Ebd., S. 229.  
 289 Vgl. Coleman, 1989, S. 19f.  
 290 Vgl. Hochgeschwender, 1998, S. 229f.  
 291 Ebd., S. 235.  
 292 Ebd., S. 234.  
 293 Vgl. Winkler, 2021. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kongress-fuer-kulturelle-freiheit-cia-berlin-1.5350950>, letzter Zugriff 14.04.2025.  
 294 Brecht, 1976, S. 315.  
 295 Vgl. Hochgeschwender, 1998, S. 204.  
 296 Hoffmann gelang es, in seiner Funktion als Frankfurter Kulturdezernent innerhalb von 20 Jahren die Frankfurter Kulturlandschaft entscheidend zu verändern. Er kritisierte die Wiederholung von kanonisierter Kunst als eine unkontrollierbare Verselbstständigung bestimmter Werte. »Die fatale Entwicklung ist, dass wir eine Guggenheimisierung irgendwann mal zu gewärtigen haben, dass viele Städte sich drauf verlassen: Ach, dann sollen doch mal die Sponsoren hier die Kultur in der Stadt bestimmen«. Hoffmann zitiert nach Köhler. Nachruf. <https://www.deutschlandfunk.de/zum-tod-von-hilmar-hoffmann-kultur-fuer-alle-100.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.  
 297 Die Vorstellung von Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik wurde maßgeblich von Hoffmann geprägt und formuliert. Er gilt als Erfinder der Neuen Kulturpolitik, die Kultur als fundamentale und gesamtgesellschaftlich wesentliche, kollektive Praxis wertet. Vgl. Zimmermann, 2018; Schneider, 2007.  
 298 Cornelius »Corny« Littmann war Spitzenkandidat der Hamburger Grünen bei der Bundestagswahl 1980, Mitbegründer und Aktivist des Schwulentheaters Brühwarm, des Hamburger Tuntenchors und der Truppe Familie Schmidt.  
 299 Littmann, 1982, S. 17.  
 300 Vgl. Fülle, 2016, S. 205.  
 301 Vgl. ebd., S. 207.  
 302 Ebd.  
 303 Ebd.  
 304 Vgl. Leber, 2011, S. 8f.  
 305 Vgl. ebd., S. 64–66.  
 306 Vgl. ebd., S. 66.  
 307 Vgl. ebd., S. 74.  
 308 Kulturstaatsministerin. Staatsministerin und ihre Aufgaben. [https://www.kulturstaatsministerin.de/DE/staatsministerin-und-ihr-amt/staatsministerin-und-ihr-amt\\_node.html](https://www.kulturstaatsministerin.de/DE/staatsministerin-und-ihr-amt/staatsministerin-und-ihr-amt_node.html), letzter Zugriff 14.04.2025.  
 309 Beide Performances werden in Kapitel 3 analysiert.  
 310 Diese Information habe ich im Gespräch mit Regina Busch erhalten.  
 311 Reckwitz, 2008, S. 72.  
 312 In Kapitel 3 dieser Arbeit wird sich zeigen, dass auch gegenüber dieser Bereitschaft zur Mehrarbeit und Überproduktion ein Umdenken stattfindet. Aus dieser Perspektive betrachtet wirkt das Überangebot des PiFT-Festivals fast schon anachronistisch.



### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

Im koproduzierenden Verhältnis von Theaterwissenschaft, Theaterpraxis und Kulturpolitik kündigt sich die Fokusverschiebung von Theaterarbeit vom *Was* (Was zeigen Theaterpraktiker\*innen auf der Bühne?) zum *Wie* (Wie arbeiten Theaterpraktiker\*innen?) an. Hinterfragt werden die internalisierten, dichotomen Verhältnisse zwischen Arbeit/Nicht-Arbeit, Normalarbeitsvertrag/Soloselbstständigkeit, Professionalisierung/learning by doing, Institutionalisierung/Kollektivierung, Künstlertum/Dilettantismus, Stadt- und Staatstheater/Freie Szene. Die Praktiken des Koproduzierens führen dazu, dass die asymmetrische Unterscheidung zwischen künstlerischen Tätigkeiten und technischen, organisatorischen, vermittelnden sowie distributiven Aufgaben in der Theaterarbeit aufgehoben wird. Ich interpretiere die Entwicklung außerdem als eine Gegentendenz zur Singularisierung des Arbeitssubjekts als »konsumtorisches Kreativsubjekt«<sup>1</sup>. Vielmehr lässt sich, wie in Kapitel 2 diskutiert, eine Reorganisation der Akteur\*innen der Freien Szene und ihres Arbeitens in lose Interessenverbände und damit eine Reinterpretation von Theater als Arbeit beobachten, die sich aus den Anforderungen der Kulturpolitik, dem Streben nach Professionalisierung in der Praxis sowie dem Wandel theoriegeleiteter Diskurse ergibt.

Nachdem ich mich anhand meiner teilnehmenden Beobachtung am PiFT-Festival mit der Frage auseinandergesetzt habe, wie Theaterpraktiker\*innen zu Arbeitssubjekten im koproduzierenden Verhältnis von Theaterpraxis, Theaterwissenschaft und Kulturpolitik gemacht werden, interessiert mich nun, was Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte (aus-)macht. In diesem dritten Kapitel möchte ich deshalb die Reproduktion von Arbeitsdiskursen in der Theaterarbeit analysieren. Was fällt auf, wenn Theaterpraktiker\*innen der deutschsprachigen Freien Szene als Arbeitssubjekte untersucht werden? Um mich dieser Frage zu nähern, werde ich die Wechselverhältnisse zwischen Theaterarbeit und anderen Formen der Arbeit unter dem Aspekt der Humandifferenzierung untersuchen.

Der Forschungsansatz der Humandifferenzierung untersucht die fortlaufenden, sinnhaften Unterscheidungen und Kategorisierungen von Menschen durch Menschen:

Die Rede von »Humandifferenzierung« löst damit die reifizierende Vorstellung identitätsbegründender menschlicher Eigenschaften in die Erforschung von Unterscheidungsprozessen auf. Sie steht

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

für die Temporalisierung und Relativierung von sozialen Zugehörigkeiten und soll miteinander konkurrierende und interferierende Zugehörigkeiten von Menschen begreifbar machen.<sup>2</sup>

Humandifferenzierungen können sich gegenseitig verstärken, aufheben, nivellieren oder widersprechen. In meiner Untersuchung gehe ich davon aus, dass künstlerische Praktiken im »Verdichtungsraum« Theater ebendiesen Wettbewerb von Unterscheidungen sichtbar machen und die Dominanz und/oder Kombination von Humandifferenzierungen als veränderbar erfahrbar werden. Zu diesem Zweck verlagere ich den Schwerpunkt meiner Analyse vom koproduzierenden hin zum reproduzierenden Verhältnis: Das reproduzierende Verhältnis verstehe ich als eine künstlerische und soziale Reaktion, Modifikation und Neuinterpretation von gesellschaftlich (dominanten) Diskursen. Im Fokus stehen drei Theatergruppen, die in ihren Arbeiten die Verflechtung von Arbeit und Humandifferenzierung sowohl auf ästhetischer als auch auf produktionseller Ebene verhandeln:

1. *She She Pop – vom Einzelgenie zum genialen Frauenkollektiv*: She She Pop verlagert die Vorstellung vom genialen, männlichen Einzelkünstler auf sich als Frauenkollektiv<sup>3</sup>. Als She-She-Pop-Mitglieder wechseln sie – auch aus Gründen des Selbstschutzes – zwischen Anleihen an ein Künstlertum und an ein Unternehmertum. Als »Old School«-Kollektiv markieren sie eine Leerstelle im Arbeitsdiskurs der Freien Szene und der Arbeitswelt: die Präsenz von alternden Frauen als Arbeitssubjekte.
2. *The Agency – vom Kollektiv zur flüchtigen, körpergebundenen Dienstleistung*: Die Auseinandersetzung mit den Arbeiten von The Agency ermöglicht es, die Parallelen zwischen körpergebundenen Dienstleistungen und Theaterformen, die sich als immersiv beschreiben, in den Blick zu nehmen. Zum einen wird durch wechselnde Arbeitsverhältnisse zwischen The-Agency-Projekten und Nicht-The-Agency-Projekten, zwischen Freie-Szene-Arbeiten und Engagements im Stadt- und Staatstheater deutlich, dass ihr Kollektivbegriff kein primär politisches Ideal darstellt, sondern eine funktionale Arbeitsbezeichnung ist. Zum anderen stellen The Agency durch ihre immersive Auseinandersetzung mit dem Arbeitssektor Dienstleistung Abgrenzungsmomente zwischen künstleri-

schen und serviceorientierten Arbeiten infrage und machen dadurch die bewertende Unterscheidung von akzeptablen und inakzeptablen Dienstleistungen im Verhältnis zu den ausführenden Körpern sichtbar.

3. *Swoosh Lieu – vom Kollektiv zum Netzwerk*: Durch die Verknüpfung der Theaterarbeit des Medien- und Performancekollektivs Swoosh Lieu mit ihrem Internetauftritt *A Feminist Guide To Nerdom* und in Kombination mit ihrem Selbstverständnis als Theaterpraktiker\*innen und Techniker\*innen stoßen Swoosh Lieu eine Enthierarchisierung künstlerischer Praktiken gegenüber Praktiken des Machens, Herstellens, Reparierens in einem technischen und einem gesellschaftspolitischen Sinne an, welche sie mit der Bildung von Allianzen im Feld unterstützen. Auf inhaltlicher und theaterpraktischer Ebene verhandeln sie die Grenzziehung zwischen unsichtbaren und sichtbaren Formen der Arbeit im Theater in Verschränkung mit dem Arbeitssektor der Care-Arbeit.

Abschließend möchte ich anhand des offenen Theaterverständnisses von Swoosh Lieu die Ablösung der Gegenwartsdiagnosen von einem Arbeitssubjekt als »konsumtorisches Kreativsubjekt« durch das von mir definierte lose Allianzsubjekt diskutieren.

Das methodische Verfahren der praxisgeleiteten Produktionsanalyse ermöglicht es mir, das Verhältnis der künstlerischen Strategien auf der Bühne mit den Produktionsverhältnissen der Freien Szene und den gesamtgesellschaftlichen Fragestellungen in Beziehung zu setzen. Dafür habe ich mit den Gruppen Interviews geführt sowie im regelmäßigen Austausch in Form von Workshops (*ALLIANZEN UND KOMPLIZ\*INNEN über Beziehungsverhältnisse im Gegenwartstheater Ein digitaler Workshop mit dem Kollektiv Swoosh Lieu und Prof. Dr. Gesa Ziemer* am 5. Juli sowie *Desires, Movements, Agency. Ein zweitägiger Workshop über Ästhetik und Arbeit der Gruppe The Agency* vom 20. bis 21. Februar 2025) und via E-Mail und Sprachnachrichten meine Thesen diskutiert bzw. überprüft.

Ich halte die Einbeziehung des Reproduktionsbegriffs im Rahmen meiner praxisgeleiteten Produktionsanalyse für sinnvoll, da ich mich einerseits mit der Re/Produktion von gesellschaftlichen Diskursen im Theater befassen möchte und andererseits der Begriff auf zentrale feministische und theaterwissenschaftliche Gesichtspunkte zum Thema Arbeit rekurriert.

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

Etymologisch besteht der Begriff der Reproduktion als Wortkombination aus dem Präfix »Re« und dem Begriff der Produktion. Das Präfix »Re« signalisiert, dass das Erzeugte auf etwas Vorhandenes Bezug nimmt, das entweder wiederholt, verändert oder modifiziert wird. Der deutsche Begriff Produktion ist dem lateinischen Begriff *productio* bzw. dem Französischen *production* entlehnt, was so viel wie »auf den Markt Gebrachtes, zum Verkauf Vorgeführtes« bedeutet.<sup>4</sup> Begriffe wie Wertsteigerung, Ergebnis, Resultat, Ware und Fabrik werden damit assoziiert, genauso wie die Termini Hervorbringung und Schöpfung. Verstanden als das Herstellen oder Erzeugen von etwas, wird der Begriff »Produktion« sowohl in religiösen, wirtschaftlich-industriellen, in künstlerischen als auch in sozial-performativen Zusammenhängen verwendet und bezieht sich sowohl auf die materielle Herstellung von Gebrauchsgütern, Industriewaren als auch auf die Hervorbringung geistigen Vermögens und Kunst(werken) sowie auf die Konstituierung von Bedeutung durch Körper(akte).<sup>5</sup> Gemeinsam ist den mannigfaltigen Bedeutungszusammenhängen, dass der Begriff ubiquitär als aktiver Akt der Hervorbringung verstanden wird: Im Produzieren steckt immer auch das Verständnis von einer (körperlichen) Leistung, die für die Herstellung von etwas sowie für deren (kommodifizierende) Präsentation konstitutiv ist. Die wertende Unterscheidung zwischen der Produktion, welche tendenziell im Verborgenen ausgeführt wird, und dem Produkt, das einer Öffentlichkeit präsentiert bzw. zugänglich gemacht wird, ist für meine Annahmen zum Begriff der Reproduktion sowie für den von mir entwickelten methodischen Ansatz der Produktionsanalyse von Relevanz. Schließlich zeigt sich an dieser Trennung eine wertende Unterscheidung in Bezug auf die Sichtbarkeit des Hergestellten und die Unsichtbarkeit des Herstellungsprozesses.

Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts wird der Begriff der Produktion als Synonym für ein wirkungsvolles und hervorgehobenes Verhalten verwendet. Im Zuge der Industrialisierung im 18. Jahrhundert begann die ökonomische Bedeutungsdimension des massenhaften Herstellens und Erzeugens von Gebrauchsgütern, welche bei kapitalistischer Akkumulation, so Marx und Engels, gleichzeitig zur Entfremdung des (Lohn-)Arbeiters vom Endprodukt seiner Arbeit führen würde. Der Lohnarbeiter sei entfremdet von sich und seiner Natur, da er in einem ausbeuterischen Kreislauf von Produktion und Reproduktion zu funktionieren habe. Er re/produziere sich selbst, um sich als Arbeitskraft den »Kapitalisten« (wieder) verfügbar zu machen.<sup>6</sup>

Marx und Engels gehen von zwei Bedingungen der Produktion aus: der Reproduktion des Lebens selbst (1.), gemeint ist die

Er-/Zeugung von neuen Arbeiter\*innen sowie die Reproduktion von Leben durch die Lebensmittelproduktion (2.), gemeint ist der tägliche Bedarf zur (Selbst-)Erhaltung des Arbeiters.<sup>7</sup>

Diese beiden Aspekte des marxistischen Reproduktionsbegriffs stehen im Zentrum der feministischen Kritik seit den 1970er-Jahren. Während einige Theoretiker\*innen Marx vorwerfen, den Reproduktionsbegriff in Bezug auf die Arbeitsleistung von Frauen bewusst vernachlässigt zu haben und seine Theorien durch Reproduktion von Arbeitskraft vehement ablehnen, kritisieren marxistische Feminist\*innen wie Silvia Federici oder Frigga Haug wesentlich nuancierter:

Kaum ein anderer Autor hat so eindringlich die brutale Ausbeutung von Frauen- und Kinderarbeit im Fabrikssystem beschrieben wie Marx. Bei aller Eloquenz fällt jedoch auf, dass er wenig analytisch vorgeht und die Geschlechterproblematik darin vernachlässigt. Wir erfahren nichts über den Einfluss von Frauen- und Kinderarbeit auf die Arbeiterkämpfe dieser Zeit, über die Diskussionen in den Arbeiterorganisationen oder über die Veränderungen in den Geschlechterbeziehungen – abgesehen von moralisierenden Anmerkungen, die Fabrikarbeit rege Frauen zu promiskem Verhalten und einer Vernachlässigung der familiären Pflichten an. Selten tauchen Frauen bei Marx als handelnde und kämpferische Subjekte auf.<sup>8</sup>

Marx und Engels, so Federicis Argumentation, haben sich durchaus mit der Position von Frauen als Lohnarbeiterinnen im Kapitalismus beschäftigt. Was ihre Theorie nicht leistet, ist die Auseinandersetzung mit der Materialität und der Körperlichkeit der Arbeitssubjekte. Es scheint, als betrachtete Marx den männlichen Arbeiter und seine Reproduktion als eine asexuelle Existenz. Daher argumentiert Federici, in Anlehnung an die Soziologinnen Maria Mies und Ariel Salleh, dass der Ökofeminismus – wie bereits ausgeführt – einen wichtigen Beitrag dazu geleistet habe, aufzuzeigen, wie sich die Vernachlässigung der Reproduktionsarbeit und die Betonung des Einsatzes von Technologie bzw. von Männern geschaffenen Dingen in der Sprache von Marx und Engels niederschlägt. Die häusliche Reproduktionsarbeit, die das Gebären, Erziehen, Pflegen und Betreuen von Menschen umfasst und in Marx' Verständnis von der Reproduktion nur indirekt mitgemeint ist, aber von ihm nicht weiter theoretisiert wurde, definiert sich als antikapitalistisch, da sie sich nur begrenzt in den kapitalistischen Produktionsprozess integrieren lässt. Während z. B. die Automobilindus-

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

trie durch technische Innovation und Rationalisierungsprozesse optimiert und beschleunigt wird, kann die Entwicklung eines Kindes oder die Pflege eines Familienmitglieds nur bedingt gelenkt und forciert werden. Diese reproduktiven Tätigkeiten fallen durch das Raster der Marx'schen Beschäftigung mit den Auswirkungen des Kapitalismus.

Ein weiteres theoretisches Dilemma zeigt sich hinsichtlich des Begriffs der Reproduktionsarbeit: Die Erweiterung des Begriffs durch den Terminus Arbeit führt auf politischer und theoretischer Ebene zu Ambivalenzen. Einerseits markiert er den feministischen Anspruch, die Reproduktions- und damit verbundene Hausarbeit als eine der Lohnarbeit ebenbürtige Tätigkeit zu verstehen, entsprechend zu entlohnen und gesetzlich als eine der Lohnarbeit gleichzustellende Arbeit anzuerkennen. Eine Kehrseite dieses feministischen Kampfes für die Gleichstellung von Lohnarbeit und Reproduktionsarbeit ist, dass dadurch das Gebären, Pflegen, Erziehen in den kapitalistischen Kreislauf re/integriert wird. Aus theoretischer Perspektive ist ebenfalls anzumerken, dass die Figur der produktiven Arbeiter\*innen bei Marx und Engels als eine durch kapitalistische Faktoren entfremdete Arbeitskraft definiert wird und damit grundsätzlich negativ konnotiert ist. Die Gleichstellung von Arbeit und Reproduktionsarbeit darf also nicht zu deren Reintegration in den entfremdeten Kreislauf führen, sondern bedarf deren Sichtbarkeit in der eigenständigen Definition dieses Arbeitsverhältnisses. Mit Blick auf Marx' Thesen und dem feministischen Gleichstellungskampf ist festzustellen, dass sich die Begriffe Produktivität bzw. Unproduktivität gewissermaßen verselbstständigt und gegenüber der Marx'schen Auslegung die Plätze getauscht haben: Das Verständnis vom »Produktivsein« gilt als positive Umschreibung für ein allgemeines und geschätztes Tätigsein und nicht als ein Ausgebeutetwerden im kapitalistischen Arbeitsprozess. Es ist dem »Unproduktivsein« überlegen. Die Definitionen von Produktion, Reproduktion und von un- bzw. produktiver Arbeit müssen hinsichtlich des Aspekts der Körperlichkeit und der antikapitalistischen Hintergrundarbeit – der Care-Arbeit – aktualisiert werden.<sup>9</sup>

In den Kulturwissenschaften trifft der Diskurs zum produzierenden Körper in den 1970er-Jahren auf den »material turn«<sup>10</sup> und die Entdeckung des Körpers. Orientiert am historischen Materialismus erfährt der Begriff seine Expansion. Diejenigen Körper, die »im Material der eigenen Existenz« Bedeutung erzeugen, werden als »produzierende« Körper reflektiert. In der *Ästhetik des Performativen* (2004) verwendet die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte den Begriff des produzierenden Künstlers. Seitdem scheint diese Umschreibung geläufig:

Für Aufführungen gilt, daß der »produzierende« Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden kann. Er bringt sein »Werk« – um zunächst noch einmal diesen Ausdruck zu gebrauchen – in und mit einem höchst eigenartigen, ja eigenwilligen Material hervor: mit seinem Körper, oder, wie Helmuth Plessner es ausgedrückt hat, »im Material der eigenen Existenz«. <sup>11</sup>

Im »material turn« der Kulturwissenschaft erfährt das Materielle eine Aufwertung als eigenständiger Faktor. Der selbstreferenzielle und wirklichkeitskonstituierende Körper wird als Produzent von Bedeutung von Denker\*innen wie Michel Foucault (als Disziplinierungstechnik), Pierre Bourdieu (als Habitus), Norbert Elias (als Transformation von Außenzwängen/Fremdkontrolle in Innenzwänge/Selbstkontrolle), Judith Butler (als Einschreibungsfläche einer Geschlechtsidentität) und Donna Haraway (als situiertes Wissen) theoretisiert.

Die als unüberwindbar argumentierte Dichotomie zwischen dem Körper auf der einen Seite und dem Geist auf der anderen Seite wird durch diese Denker\*innen unterlaufen und dekonstruiert. Die Theorie, dass Bedeutung durch Körperakte re/produziert wird, wird von Butler in ihrem im Jahr 1988 veröffentlichten Aufsatz »Performative Acts and Gender Constitutions. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory« behauptet. Sie beschreibt den Prozess der Erzeugung von Identität als einen performativen Verkörperungsprozess und definiert diesen als »a manner of doing, dramatizing and *reproducing* a historical situation«<sup>12</sup>. Butler stellt die These auf, dass Geschlechtsidentitäten erst durch die Wiederholung von iterierbaren Zeichen entstehen. Der Mensch verfüge über keine innere Identität, sondern bringe diese durch eine permanente Re/Produktion historischer, iterierbarer (Körper-)Akte hervor. Die re/produktive Performativität des Körpers etabliert sich als theoretische und disziplinenübergreifende Denkfigur.

In der Theaterwissenschaft und in den Performance Studies wird die Performativität des (Schauspieler\*innen-)Körpers vor allem auf der Grundlage der Ansätze von Butler und Plessner diskutiert. In Plessners Schrift *Zur Anthropologie des Schauspielers* (1948) beschäftigt er sich mit derjenigen Eigenschaft des Schauspielens, die die *conditio humana* auf besondere Weise hervorbringe. Die Unterscheidung zwischen dem phänomenalen Leib der Darsteller\*innen und der (semiotischen) Darstellung einer Figur wurde in der Theaterwissenschaft lange als theatereigene Bedingung diskutiert, welche das

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

Spannungsverhältnis zwischen einem (semiotischen) Leib-Sein und einem (phänomenologischen) Körper-Haben der Schauspieler\*innen beeinflusst.

Die Frage nach den Grenzen dieses Spannungsverhältnisses beschäftigte auch die Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte in ihrer *Ästhetik des Performativen* (2004). Unter Bezugnahme auf die performativen Theorien des Linguisten John L. Austin und auf Butler versucht sie, die Phänomene der Performance Art ab den 1960er-Jahren neu zu theoretisieren. Statt sich auf das dramatische Werk und die Hervorbringung bzw. die Deutung semiotischer Zeichen zu konzentrieren, stehe in diesen Arbeiten die Ereignishaftigkeit der Performance im Zentrum. Seit der Abkehr vom Literaturtheater zu Beginn des 20. Jahrhunderts sei die alternative Auffassung von der Schauspielkunst als einer körperlichen und schöpferischen Tätigkeit sowie die »Proklamation von Theater als einer eigenständigen Kunst der neue Maßstab«<sup>13</sup>. Der Körper würde im Theater als »ein unendlich formbares und kontrollierbares Material, das der Schauspieler schöpferisch zu bearbeiten vermochte«, genutzt.<sup>14</sup>

Die Vorstellung von einer Beherrschbarkeit des Körpers rückt seinen Materialcharakter, seine Form- und Konstruierbarkeit sowie seine Verstrickungen in den Vordergrund. In Analogie zu Butler, die ergänzend zur Performativität von (Geschlechts-)Identitäten die Verkörperungsbedingungen als Aufführungsbedingungen beschreibt, definiert Fischer-Lichte die Performance Art als eine wirklichkeitskonstituierende Kunstform, da sie soziale Wirklichkeit herstelle. Performance Art sei außerdem selbstreferenziell, da sie bedeute, was sie täte. Die Begriffe des Produzierens und des Reproduzierens fanden im Zuge dieses Perspektivwechsels Eingang in den theaterwissenschaftlichen Diskurs und wurden auf ästhetische und institutionenkritische Fachdiskurse übertragen. In der Theaterwissenschaft zeigt sich die tiefgreifende Wirkung dieses (Denk-)Ansatzes an zwei Fragestellungen, die über das Forschungsfeld Bühne hinausgehen: Inwiefern werden auf der Bühne gesellschaftlich bestimmte Körperakte re/produziert (1.)? In welchem Spannungsverhältnis stehen die ästhetische Produktion und ihre re/produktionsbedingte Bedingtheit (2.)? Dementsprechend schlagen Friedemann Kreuder, Ellen Koban und Hanna Voss in ihrer Einleitung zum Sammelband *Re/Produktionsmaschine Kunst* (2017) als Kriterium die »soziale Unterscheidung von Menschen, die sich im Rahmen von künstlerischen Produktions- und Rezeptionsprozessen insbesondere an den sichtbar ausgestellten Körpern der Darsteller/innen vollzieht«, vor.<sup>15</sup> Seit dem 18. Jahrhun-

dert würde »nicht nur (kanonisierte) Kunst« reproduziert werden, »sondern auch (privilegierte) Künstler/innen, insbesondere Schauspieler/innen«<sup>16</sup>. Ihre Forschung sensibilisiert weit über den Gegenstand des deutschen Sprechtheaters hinaus, wenn die Forscher\*innen die Re/Produktion von Menschentypen in ihrer historischen und gesamtgesellschaftlichen Bedingtheit darlegen. Gleichzeitig arbeiten sie die Wirkungsdimension der »Produzent/innen hinter der Bühne« heraus.<sup>17</sup> Sie machen den ambigen Begriff der Re/Produktion für die Theaterwissenschaft produktiv: Er diene als Verweis auf »die potentielle Gleichzeitigkeit von repetitiven, konstruktiven und transgressiven Akten im Kontext sozialer und ästhetischer Unterscheidungen«<sup>18</sup>. Die Einführung dieser Denkfigur ist äußerst gewinnbringend: Reflektieren die Theaterwissenschaftler\*innen doch beides, die Re/Produktion von gesellschaftlichen und historisch gewachsenen Normen als auch sein spezifisches Transgressionsversprechen.<sup>19</sup>

Auf ästhetischer Ebene erweist sich eine erweiterte Bedeutungsdimension des Begriffs als reizvoll, da die Erweiterung des Begriffs »Produktion« um das Präfix »re« für »wieder«, »zurück«, »entgegen« oder »wider« stehen kann. Die Reproduktion auf ästhetischer Ebene kann dadurch als Wiederholung, Rückmeldung, Entgegnung, Gegenwirkung oder Widerstand verstanden werden. D. h., dass ein Re/Produzieren nicht nur das bloße Wiederholen von etwas intendiert, sondern auch als ein Moment von Modifikation angenommen werden kann. In der Denklinie von Kreuder, Koban und Voss wäre Reproduktionsarbeit im Theater eine Arbeit von Wechselwirkung zwischen Repetition, Konstruktion, Entgegnung und Transgression von (Körper-)Akten auf ästhetischer und sozialer Ebene. Mit anderen Worten: Re/Produktion ereignet sich gleichzeitig als Wiederholung von (historischen) (Körper-)Akten sowie als Moment der (Selbst-)Positionierung.

Zusammenfassend heißt das: Je nach Situation und Kontext verweist der Terminus Reproduktion auf multiple Bedeutungen und Sinnzusammenhänge. Als Reproduktion von etwas impliziert der Begriff sowohl die Reproduktion von Leben als auch die Reproduktion/die Weitergabe/den Transfer von Artefakten und Wissen. Reproduktion bezieht sich auf das Verhältnis zwischen dem Dagewesenen, welches reproduziert wird, und dem Neuem, welches auf der Grundlage des Dagewesenen hergestellt wird. Der Begriff vereint sowohl relationale als auch performative Aspekte. Der jeweilige Moment der Reproduktion konstituiert sich im Dazwischen, als Bindeglied zwischen schon Dagewesenem und neu Entstandenem. Diese Neukons-

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

titulierungen können in einem kausalen Verhältnis zueinander oder auf einer assoziativen Ebene entstehen. In vielfachen Kombinationen kann Reproduktion Bezüge und Verknüpfungen herstellen oder ablehnen, da der jeweilige Aushandlungsprozess immer mit einem Prozess des Bezugnehmens auf das schon Dagewesene verknüpft ist. Diejenigen, die reproduzieren, und diejenigen, die rezipierend eingebunden sind, sind – bewusst und unbewusst – unmittelbar an der Dominanz und der Präsenz von Reproduktion im gesellschaftlichen Diskurs beteiligt.

In einer weiteren Annäherung an den Begriff der Reproduktionsarbeit möchte ich drei Implikationen zusammenfassen, die die soziale, die ökonomische, die performative und die ästhetische Ebene des Begriffs charakterisieren:

1. Auf sozialer und ökonomischer Ebene rekurriert der Begriff auf die Eckpfeiler menschlicher Existenz im Sinne von Marx und Engels: auf die Re/Produktion der eigenen Art und der Re/Produktion derjenigen materiellen Bedürfnisse, die das Leben ermöglichen. (Weibliche) Reproduktionsarbeit wurde zum Kampfbegriff, um Sichtbarkeit für Be/Wertungsmuster im Vergleich zur Lohnarbeit zu entwickeln. Auf theoretischer Ebene ist die Reproduktionsarbeit antikapitalistisch zu verstehen.
2. Auf performativer Ebene impliziert der Begriff die Gemachtheit von Identitäten, Körpern, Erzählungen und Gemeinschaften sowie den Bedarf einer kontinuierlichen Wiederholung dieser (Körper-)Akte, die der Aktualisierung sowie der Modifikation eines Istzustands dienen.
3. Auf ästhetischer Ebene ist die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Reproduktionsarbeit von Interesse, weil er die Möglichkeit impliziert, im Bühnengeschehen die Performativität von (Körper-)Akten im Rahmen der jeweiligen ästhetischen Re/Produktion auszustellen.

Ich definiere Reproduktionsarbeit daher abschließend als Arbeit in einem sozialen und ästhetischen Sinne, die die dichten Verstrickungen und Interferenzen der tagtäglichen Re/Produktion von Körperbildern, Erzählungen und gesellschaftlichen Formationen verhandelt.

### 3.1 She She Pop - vom Einzelgenie zum Frauenkollektiv

Theaterarbeit als Reproduktionsarbeit macht diese politischen Akte zum Inhalt. Auf formaler Ebene stellt Theaterarbeit als Reproduktionsarbeit den Bühnenraum und die agierenden Körper als Re/Produktion von etwas aus. Auf der Grundlage dieser Korrespondenzen wird eine erweiterte Definition von Theaterarbeit möglich, die über die Kollektivgrenzen hinaus technische Aufgaben und politische Positionierungen als Teil eines gleichen Arbeitsbereichs versteht und einbezieht.

Im Folgekapitel möchte ich zu klären versuchen, wie die Theaterkollektive She She Pop, The Agency und Swoosh Lieu die Aushandlungsverhältnisse zwischen Theaterarbeit und außerkünstlerischen Formen von Arbeit handhaben, und mich der Frage widmen, inwiefern in ihren Theaterarbeiten durch die performative Reproduktion von feministischen und theaterinternen Diskursen eine neue dominierende Subjektkultur der Arbeit zu erkennen ist, welche ich im Schlusskapitel als loses Allianzsubjekt definieren werde.

### 3.1 She She Pop - vom Einzelgenie zum Frauenkollektiv

»Als Frau stecke ich in einer Geschichte, die ich nicht selbst geschrieben habe.«

*Exploitation*

Der Name des Kollektivs She She Pop ist inspiriert durch die US-Rockband ZZ Top, einer Hardrock-Band der 1980er-Jahre, bestehend aus vier Musikern mit den angeblich längsten Bärten der Rockgeschichte.<sup>20</sup> In ihren Videoclips – *Sharped Dressed Man*, *Legs* und *Gimme All Your Lovin'* – werden vor allem rasende Oldtimer, knapp bekleidete Frauen sowie die Bandmitglieder, ausgerüstet mit Sonnenbrille und Hut, gezeigt. Vor fast drei Jahrzehnten parodierten vier Performerinnen ZZ Tops Auftreten und deren Songs mit angeklebten Bärten und in kurzen Cocktailkleidern in der Gießener Fußgängerzone. Diese erste Intervention im öffentlichen Raum – im Sinne einer genderkritischen Reproduktion der heteronormativen Geschlechterordnung – weist bereits drei Markenzeichen des She-She-Pop-Kollektivs auf: die kritische Auseinandersetzung mit vergeschlechtlichten (popkulturellen) Diskursen; die Konfrontation eines Publikums mit diesen Inhalten und die Verwendung des eigenen Körpers bzw. der eigenen Biografie als künstlerisches Ausgangsmaterial. Heute sind She She Pop selbst als erfolgreich alterndes Frauenkollektiv und (kultur-)

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

politische Stimme zum Vorbild und Ankerpunkt für die Freie Szene und den von ihnen gelebten Arbeitspraktiken in Deutschland geworden. »Als Bezugsgröße für eine Frauenperformancegruppe hat ZZ Top lange ausgedient, die Geschichte ist zur Anekdote geronnen. Die Referenzen, ob nun ironisch oder nicht, sind verblasst«<sup>21</sup>.

Ständige Mitglieder von She She Pop sind seit 1993 Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou und Berit Stumpf.<sup>22</sup> Elke Weber nimmt eine Sonderposition ein. Sie ist Mitglied und trotzdem explizit für die Geschäftsführung zuständig. Das Kollektiv bezeichnet seine Gründung zu Studienzeiten am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft im Jahr 1993 als einen Akt der »Notwehr«<sup>23</sup>. Obwohl die Leiter des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft Andrzej Wirth und Hans-Thies Lehmann nach einer anderen Form der Theaterarbeit verlangt hätten, hätten diese sich trotz ihrer Kritik am Theater der Zeit und am Theorie-Praxis-Dilemma weiterhin überwiegend an männlich dominierten Regiepositionen und an der klassischen Aufgabenteilung im Theater orientiert.<sup>24</sup> Für She She Pop und andere Kollektive der 1990er-Jahre war eine bloß ästhetische Auflehnung oder nur die Kritik am Kanon unzureichend. »Sie stellten die Arbeitsweise und die Methoden des Theaterbetriebs selbst zur Disposition«<sup>25</sup>. Statt einige wenige Personen auf der Bühne hervorzuheben, vertreten sie die Auffassung von Theater als einer Plattform, die eine Gemeinschaft aus Gleichgesinnten versammelt.<sup>26</sup> Das ist der Grund dafür, weshalb bei She She Pop keine offizielle Aufgabenteilung, sondern nur die gemeinsame Entscheidungsfindung vereinbart ist. Alle She-She-Pop-Mitglieder sind gleichzeitig Autor\*innen, Performer\*innen, Dramaturg\*innen, (meistens auch) Bühnen- und Kostümbildner\*innen und zwar in allen Produktionen. Die künstlerische Theaterarbeit wird im Kollektiv verhandelt bzw. ausgehandelt, deren produktionelle Bedingtheit wurde aufgrund der wachsenden Popularität von She She Pop und als Konsequenz ihrer Institutionalisierung in den letzten zehn Jahren durch ein eigenes Kulturbüro mit drei Positionen, Elke Weber als Managerin und Kollektivmitglied sowie zwei Angestellte – Tina Ebert und Aminata Oelßner – mit unbefristeten Arbeitsverträgen institutionalisiert. Sie sind verantwortlich für Management, Geschäftsleitung, Administration und Finanzen, Produktion, Akquise, Distribution, Kommunikation und Touring.<sup>27</sup> Seit 2003 ist das Berliner Theater HAU Hebbel am Ufer Koproduzent und Kooperationspartner. Seit 2014 kooperieren She She Pop mit dem freien Kulturbüro ehrliche

arbeit, welches damals die Produktionsleitung sowie die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit übernommen hat.<sup>28</sup>

Fördermittel bezieht das Kollektiv vor allem aus der Basis- und Projektförderung des Landes Berlin sowie aus dem Fonds Darstellende Künste, dem Hauptstadt Kulturfonds, der Kulturstiftung des Bundes und dem Goethe-Institut. Europäische Koproduktionspartner\*innen ermöglichen She She Pop internationale Tourneen.<sup>29</sup>

Das Fundament ihrer kollektiven Arbeitsweise bilden, so Lucasen, die Prinzipien der Schwesternschaft und der Freundschaft, beides Prämissen, die eine fundamentale Abgrenzung gegenüber anderen Theaterpraktiker\*innen und Akteur\*innen bedingt. Auf inhaltlicher Ebene verlangt She She Pops Positionierung die konkrete, permanente Auseinandersetzung mit dem eigenen Frausein, mit familiären Beziehungen sowie der Kategorisierung von Menschen:

Wir haben in Testament mit unseren Vätern gearbeitet, in Schubladen mit Frauen, die in der DDR aufgewachsen sind, in Frühlingsopfer mit unseren Müttern, in 50 Grades of Shame mit einer altersmäßig und körperlich diversen Gruppe und in Oratorium mit unterschiedlich armen, reichen, alten und jungen Menschen mit mehr oder weniger Akzent oder Behinderung.<sup>30</sup>

Ungewöhnlich oft werden Produktionen von She She Pop in Theaterkritiken als trashige Showformate beschrieben,<sup>31</sup> die auf der Grundlage von autobiografischen Materialien eine öffentliche Auseinandersetzung mit den Themen Familie, Liebe, Eigentum und Alter verhandeln. Dem Austausch mit dem Publikum ist jeweils die Erarbeitung eines Kondensats aus den persönlichen Erfahrungen der Mitglieder vorgelagert. Als weitere Inspirationsquellen nennen sie u. a. die kollektive Arbeitsweise der Wooster Group und Marina Abramoviés Performance *Biography* (1992). Insbesondere in ihren früheren Produktionen zeigt sich ihr Interesse an feministischen Vorbildern der Body Art wie den Künstlerinnen VALIE EXPORT oder Yoko Ono, die beide versuchten, durch (öffentliche) Interventionen Schamgrenzen freizulegen und gesellschaftliche Tabubrüche anhand des eigenen Körpers zu verhandeln. In der Arbeit *Bad* (2002) finden sich Bezüge zu EXPORTS *TAPP UND TASTKINO*. 1968 hatte sich die PerformerIn einen Kasten über ihren nackten Oberkörper geschnallt und mit der Stoppuhr in der Hand im öffentlichen Raum Passant\*innen eingeladen, zwölf Sekunden lang ihre Brüste zu berühren. In *Bad* wird das Publikum im Stuhlkreis positioniert und an seine Schamgrenzen

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

herangeführt. Die Performer\*innen arrangierten eine 1:1-Interaktion mit dem Publikum: Papatheodorou inszenierte gemeinsam mithilfe der Zuschauer\*innen einen persönlichen Albtraum als »Selbstportrait« mit dem Titel *Ich mit runtergelassener Hose*.<sup>32</sup> Mit sieben übereinander gezogenen Unterhosen und einer Flasche Tequila in der Hand bat sie einzelne Zuschauer\*innen darum, ihr die Hosen ausziehen. Lehnte die Person ab, bot sie ihr einen Tequila an. Wurde der Schnaps abgelehnt, trank die Performerin gleich zwei Tequila-Shots.

*Bad* zeigt den Umgang des Kollektivs mit den Zuschauer\*innen als involvierte Akteur\*innen und aktive Öffentlichkeit. Ihre Performances sind Experimentalanordnungen, welche die Zuschauer\*innen als Zeug\*innen begleiten:

Hier werden Entscheidungen getroffen, Gesprächsweisen und Gesellschaftssysteme ausprobiert, Sprech-Gesten und soziale Rituale einstudiert oder verworfen. She She Pop sehen ihre Aufgabe in der Suche nach den gesellschaftlichen Grenzen der Kommunikation – und in deren gezielter und kunstvoller Überschreitung im Schutzraum des Theaters. Das Theater wird zu einem Raum für utopische Kommunikation. Auch das Publikum erhält häufig eine konkrete Zuschreibung und eine besondere Funktion: Sämtliche Arbeiten von She She Pop sind auf ihre Weise Experimente oder Beweisführungen, die ohne Zeugen-schaft ungültig würden.<sup>33</sup>

Ihre künstlerische Arbeit ist auch auf rechtlicher Ebene mit der einzelnen Privatperson und ihrer Verantwortung gegenüber dem Kollektiv verknüpft: She She Pop sind auf arbeitsrechtlicher Ebene – wie die meisten Kollektive – als GbR organisiert.

Im Jahr 2018 feierten sie ihr 25. Gründungsjubiläum. Mitglied Fanni Halmburger bezeichnete die Gruppe in einer Rede zu diesem Anlass als ein »Old School-Künstlerkollektiv«<sup>34</sup>. Im Rahmen der Festivitäten kommentierten Theaterkritiker\*innen und Journalist\*innen insbesondere das Älterwerden der Mitglieder des Kollektivs. Die Betonung der geteilten Lebenszeit sowie die Selbstbezeichnung als »Old School« im Sinne einer soliden und bewährten Schule unterstreichen das Alleinstellungsmerkmal des Kollektivs als alternde Arbeitsgemeinschaft in der Freien Szene. Die Selbst- und Fremdkategorisierung bestätigt, dass die aus der Not geborene Arbeitsweise inzwischen für eine internationale Aufmerksamkeit sorgt.<sup>35</sup> Es erscheint folgerichtig, dass She She Pop im Jahr 2019 als erstes Kol-

### 3.1 She She Pop - vom Einzelgenie zum Frauenkollektiv

lektiv mit dem Berliner Theaterpreis ausgezeichnet wurde, denn, so die Begründung der Jury: »Wie kaum eine andere Theatergruppe hat She She Pop das Individuelle und Kollektive immer wieder neu zum Spielmaterial gemacht«. She She Pop habe »nicht nur mit dazu beigetragen, neben dem traditionellen Regie- und Literaturtheater die Praxis kollektiver Autorschaft zu etablieren. Sie haben auch eine ihnen gemäße, solidarische Arbeitspraxis entwickelt, einen feministischen Gegenentwurf zu den herkömmlichen Strukturen am Stadttheater«<sup>36</sup>.

Als Frauen in der Freien Szene alt zu werden und weiterzuarbeiten, erweist sich als Besonderheit, mit der ich mich näher befassen möchte. Eine Recherche zu den Interdependenzen von künstlerisch-kollektiven und produktiven Arbeitsweisen von She She Pop als Reproduktion von Theaterarbeit ist daher für mich aus mehreren Gründen relevant:

1. *Die Mitgestaltung des Diskurses:* She She Pop thematisieren und diskutieren ihre eigene Arbeitspraxis auf der Bühne, in wissenschaftlichen Abhandlungen, in Podiumsdiskussionen sowie auf Veranstaltungen von Interessenverbänden und Netzwerken. Mitglied Mieke Matzke befasst sich als Professorin für Experimentelle Formen des Gegenwartstheaters mit Diskursen zur Kollektivität, kollektivem Arbeiten und mit der öffentlichen Rezeption von She She Pop. Das Kollektiv reproduziert sich kontinuierlich – im Sinne eines Bezugnehmens und Neugestaltens – selbstreflexiv auf praktischer und theoretischer Ebene.
2. *Das Verständnis vom Kollektiv:* Als Frauenkollektiv und als Vertreterinnen des Postdramatischen Theaters bewirken sie einen Wandel des Kollektivbegriffs in der Freien Szene mit: Die politischen Implikationen einer marxistischen Massenkollektivität mit gesellschaftlicher Vorbildfunktion sind nicht von Relevanz, da She She Pop sich nicht an den Programmatiken der Szene der 1970er-Jahre orientiert. Sie bezeichnen sich als Autodidaktinnen bei der Erprobung und der Institutionalisierung ihrer Arbeitspraktiken, welche denen theaterfremder Organisationsformen ähneln. Sie agieren als Kollektiv im Dazwischen: zwischen ihrer Kritik an einem überkommenen Künstlertum und der Beanspruchung eines Künstler\*innentums bei gleichzeitiger spielerischer Adaption von unternehmerischen Führungs- und Optimie-

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

rungsformen. Sie haben im Zuge ihrer Eigen-Institutionalisierung und ihrer Professionalisierung eine identitätsstiftende, aber durchlässige (Außen-)Grenze zwischen sich als exklusivem Kollektivkern und ihren externen Mitarbeiter\*innen durch Patenschaften und AGs gezogen.

3. *Vorbildfunktion*: She She Pop prangern explizit singular-männliche Regiepositionen an und beanspruchen gleichzeitig diese männlich konnotierten künstlerischen Attribute für sich als Frauenkollektivkörper. Ihre Präsenz im Gegenwartstheater der Freien Szene ist auf ästhetischer und produktionseller Ebene eine Inspiration für nachfolgende Theaterpraktiker\*innen. Es lässt sich eine Abgrenzung von ihrem Kollektivideal – als fester Kern ohne Aufgabenteilung zu operieren – feststellen. Ihr Altern in der Freien Szene markiert eine Leerstelle, die auch eine zunehmende Inakzeptanz erfährt. Ihr altes und neues Kollektivverständnis wird zum Anhalts- und Reibungspunkt für andere Theaterpraktiker\*innen.

She She Pops Arbeitsweise und Präsenz in der Freien Szene verweisen, wie bereits angedeutet, auf ihr Alleinstellungsmerkmal: Ihre Anwesenheit markiert die generelle Abwesenheit von alternden Frauen sowohl in der Freien Szene als auch in den leistungsorientierten und individualisierten Arbeitswelten postindustrieller Industriestaaten. Ihre Theaterarbeit *Hexploitation*, welche dezidiert die Position der alternden Frau in der Arbeitswelt und im Freien Theater thematisiert, verdeutlicht deren Nichtvorhandensein exemplarisch. Sowohl auf der Bühne als auch in ihrer täglichen Zusammenarbeit reinterpretiert das Frauenkollektiv Theaterarbeit in der Freien Szene als eine kontinuierliche, über Jahre gewachsene Vorgehensweise, als ein System aus solidarischen und fürsorglichen Praktiken mit dem Ziel des sich gegenseitigen Absicherns. Ich werde mich She She Pops Theaterarbeit, verstanden als Reproduktion – d. h. als kritische Re/Interpretation – von theaterinternen und gesellschaftlichen Diskursen, in drei Schritten nähern:

1. *Alte Frauen als (unsichtbare) Arbeitssubjekte*: Die Re/Produktion des (Arbeits-)Subjekts der alternden Frau kommentiert das derzeit dominierende Verhältnis zwischen Arbeit, Gender und Alter. Der Fokus in diesem Kapitel liegt auf der Aufführungsanalyse der Arbeit *Hexploitation*, verstanden

### 3.1 She She Pop – vom Einzelgenie zum Frauenkollektiv

als Erzeugung einer gemeinsamen Kollektividentität durch Inanspruchnahme des im Diskurs tendenziell abwesenden Arbeitssubjekts der alternden Frau.

2. *Die Grenzen der Zusammenarbeit – der Kollektivkern und die Arbeit mit Externen:* Auf der Bühne und in ihrer Zusammenarbeit agieren She She Pop als geschlossene Entität. In ihrem gemeinschaftlichen Tun verzichten sie auf die Verteilung von Arbeit nach individueller Expertise. Externe Mitarbeiter\*innen werden jedoch gerade wegen ihrer individuellen Fähigkeiten in bestimmten Funktionen beschäftigt. Ihr Kollektivkern wirkt identitätsbildend. Gleichzeitig ist eine stetige Öffnung gegenüber (langjährigen und wechselnden) Kooperationspartner\*innen in den letzten Jahren zu beobachten.<sup>37</sup> Um die Hervorbringung der She-She-Pop-Identität zu analysieren, ist das Verständnis ihrer produktiven Bedingtheit elementar. Der Kollektivkern wird durch die produktiven Arbeitspraktiken perpetuiert und öffnet sich zunehmend mit dem Ziel, für resiliente Arbeitsweisen im Feld und eine gemeinsame politische Vertretung Freier Darstellender Künstler\*innen einzustehen.
  
3. *Marginalized Other als Label:* Die Betonung und der Hinweis darauf, ein alterndes Frauenkollektiv zu sein, zeigt sich bei She She Pop als eine kollektiv verantwortete Arbeits- und Identitätszuschreibung auf produktiver und ästhetischer Ebene jenseits der tatsächlichen Geschlechtsidentität der Mitglieder. Die Analyse von *Hexploitation* sowie die Auseinandersetzung mit der produktiven Bedingtheit von She She Pop verweisen darauf, wie das Frauenkollektiv das Arbeitssubjekt der alternden Frau als eigene Kollektividentität besetzt und für die eigene Arbeit als Norm beansprucht. Ihre Reproduktion der Humandifferenzierungen Arbeitsleistung, Gender und Alter als interne und externe Differenzierungskonstellationen macht ihre Professionalisierung aus und ist als Voraussetzung für die eigene Historisierung sowie als (erfolgreiches und feministisches) Alleinstellungsmerkmal ihrer Theaterarbeit zu deuten. Ihre Anwesenheit markiert diese Abwesenheit und bringt durch ihr *doing aging gender* dieses Arbeitssubjekt in das Bewusstsein der Zuschauer\*innen.

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

#### 3.1.1 Alte Frauen als (unsichtbare) Arbeitssubjekte

Die Kompositum *Hexploitation* kombiniert die beiden Begriffe Hexe und Exploitation, was im zweifachen Wortsinn Ausbeutung und Nutzbarmachung bedeutet.<sup>38</sup> Die Hexe (ahd. Hagazussa) wird seit dem späten Mittelalter als eine Frau denunziert, die durch übernatürliche Hilfsmittel und Hexenkunst anderen Schaden zufügt. Im Deutschen Wörterbuch der Gebrüder Grimm ist das Wort als »Scheltwort« für eine »alte, widerliche frau [sic!]<« aufgeführt.<sup>39</sup> *Hexploitation* verweist insofern eindeutig auf die Wirkungsmächtigkeit und die Konsequenzen kollektiver Narrative und gleichzeitig auf die Nutzbarmachung des Hexenmotivs als einer Instanz mit Macht und Lebenskenntnis. »Old age is no place for sissies«, zitiert das Kollektiv die Schauspielerin Bette Davis in ihrer Newsletter-Ankündigung und referiert die Thesen der Filmwissenschaftlerin Luise Brinkmann, die die Tendenz, in der postindustriellen Gesellschaft Schönheit und Hässlichkeit mit dem Inneren des Menschen gleichzusetzen, reflektiert.<sup>40</sup> In *Hexploitation* verbinden She She Pop Gesellschaftskritik und affirmative Kampfansage durch die Aneignung und Überwindung von schambesetzten Begrifflichkeiten, wofür sie verschwiegene Körperzeichen (Hitzewallungen) und verdeckte Körperteile (Schamlippen) öffentlich machen.

Beim Eintreten des Publikums sind fünf Performerinnen in verschiedene Tätigkeiten vertieft: Kameras werden eingerichtet und auf den Unterleib ausgerichtet, ein Operationssessel wird positioniert und das Bein einer Performerin wird in Vorbereitung der zu erwartenden gynäkologischen Untersuchung arrangiert. Mithilfe von Taschenspiegeln werden die eigenen Körper inspiziert und die Beobachtungen auf einem Blatt Papier dokumentiert. Sphärische Klänge untermalen die Vorgänge. Das Publikum wird wahrgenommen, aber nicht weiter beachtet.<sup>41</sup>

Aus dem geschäftigen Bühnentreiben schält sich Ilia Papatheodorou.<sup>42</sup> Sie ist in einen schwarzen, transparenten Umhang gekleidet, trägt schwarze Pumps, einen schwarzen Turban und ist mit Taschenlampe und Taschenspiegel ausgerüstet. Sie geht breitbeinig in die Hocke und beleuchtet ihre hervortretenden Schamlippen. Unter ihr liegt der Taschenspiegel bereit. Sie scannt die Zuschauer\*innen und setzt sich breitbeinig auf den Boden, um in entspannter Pose ihren Monolog über den Film *Gaslight* (1944) (zu Deutsch: *Das Haus der Lady Alquist*) zu halten. Das Theaterstück von 1938, auf dem der Film beruht, thematisiert eine Form von psychischer Gewalt, die durch gezielte Manipulationen Abhängigkeit erzeugt.<sup>43</sup>

Diese erste unvermutete körperliche Setzung zu Beginn der Performance *Hexploitation* erzeugt ein Gemeinschaftsgefühl zwischen Publikum und Performenden. Der neutrale Gesichtsausdruck von Papatheodorou, der das Selbstverständnis der exponierten Körperlichkeit begleitet, schafft ein angenehmes Gefühl von Vertrautheit. Ich fühle mich eingeladen, die Körper eingehend zu mustern. Diese Szene – und viele der folgenden – bekräftigen die intime Atmosphäre zwischen She She Pop und dem Publikum, innerhalb derer die kulturelle Produktion von Humandifferenzierungen und deren kontingente Konstellation in situ vorgeführt wird. Die Präsentation der Körperteile ist nicht schockierend, sondern erfolgt behutsam und einfühlsam. Fragen wie »Was hat Altern mit Schamlippen oder Gender mit Geschlechtsteilen zu tun?« werden bei den Zuschauer\*innen aufgeworfen.

Die eigene enge Verbundenheit zeigt das Frauenkollektiv durch (körperliche und freundschaftliche) Intimität. Während sie auf der Bühne getrennt agieren, erscheinen ihre Körper und Körperteile in einer Videoprojektion als untrennbar verbunden: Sebastian Barks,<sup>44</sup> Fanni Halmburgers, Lisa Lucassens und Ilia Papatheodorous Körperregionen wirken in den Projektionen wie aufeinandergeschichtet. Auf Barks Oberkörper liegt die Vulva eines anderen Mitglieds, in Halmburgers Bauch rollt sich Bark in Embryonalstellung zusammen. Augen, Wangen, Mund, Nase und Kinn der Performerinnen verschmelzen in der Videomontage zu einem einzigen Gesicht. Neben diesen körperlichen Schichtungen verdichtet sich in *Hexploitation* – durch das Teilen von persönlichen Lebensgeschichten und Statements – das Narrativ der alternden Frau zu einem Konglomerat aus Hexenzirkel, Lecture Performance, intimer (Körper-)Forschung sowie der Visualisierung der Lebensgeschichte der in Freundschaft verbundenen Mitglieder. Der 50. Geburtstag einiger Mitglieder im Jahr der Uraufführung bildet den Ausgangspunkt für ihre kollektive Intervention, die eine Kritik an der Abwesenheit weiblicher, alternder Arbeitssubjekte sowie an negativen Reaktionen auf Frauen in den Wechseljahren und zwar sowohl innerhalb als auch außerhalb eines westlich geprägten Theaterumfelds ist.

Körperlichkeit und Frausein der Performerinnen werden in weiteren Szenen kontinuierlich begutachtet, untersucht und präsentiert: Die Performerinnen Bark, Lucassens und Halmburger sitzen am dunklen Bühnenrand, beleuchten Partien ihrer Gesichter mit Taschenlampen und filmen diese ab. Die vier Standkameras sind technische Hilfsmittel und Spiegel zugleich. Die Körperhaltungen der Performe-

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

rinnen suggerieren, dass sie sich beim Abfilmen gleichzeitig auch eingehend selbst(kritisch) studieren. »Bist du eine Frau?«, fragt Papatheodorou aus dem Homeoffice auf der anderen Bühnenseite. Eine Polyphonie von Positionen folgt: Halmburgers Frauenärztin erkenne an ihrem Damenbart einen Testosteronüberschuss, Lucassen sei oft für einen Mann gehalten worden und Bark sei auf beruflicher Ebene eine Frau. Er lasse sich auch sehr gerne penetrieren, fügt er hinzu. Die ausgeleuchteten Gesichtspartien erscheinen im Bühnenbild als Projektion eines gemeinsamen Gesichts. Die Performerinnen reden gleichzeitig drauflos. Obwohl die jeweiligen Fragen an ein obligatorisches Du gestellt werden, wird keine Performerin mit Namen angesprochen. Das Du adressiert den She-She-Pop-Kollektivkörper.

Die visuelle Überlagerung schichtet nicht nur die Lebensgeschichten von She She Pop, sondern fügt weitere Frauenbiografien hinzu, ergänzt hegemoniale Stereotypen aus Hollywood-Filmen als kulturhistorische und gesellschaftspolitische Linie. Das Wortkompositum *Hexploitation* wird durch den Auftritt als Filmdiven in Richtung des Genres der Psycho-Biddy- bzw. der Hagsploitation-Filme erweitert. Letzteres wurde in den 1960er-Jahren in Hollywood etabliert. In Filmen wie *What Ever Happened to Baby Jane* (1962) oder *Hush ... Hush, Sweet Charlotte* (1964) treten weibliche Stars wie Bette Davis and Joan Crawford als alte Frauen mit Grusel- und Horrorfaktor auf. Ihr weibliches Altsein wird zur Steigerung des Unheimlichen eingesetzt und dient gleichzeitig als Vermarktungsstrategie für ein eigenständiges Filmgenre.

Das Altern wird im Film *What Ever Happened to Baby Jane*, auf den sich das Kollektiv bezieht, in doppelter Weise inhaltlich und besetzungspolitisch thematisiert: Nachdem die Figur Jane Hudson, berühmt als Kinderstar Baby Jane, im Erwachsenenalter als Schauspielerin erfolglos blieb, machte ihre Schwester Blanche Karriere. Nach einem mysteriösen Unfall ist die jüngere Blanche gelähmt und das Psycho-Kammerspiel beginnt: Jane, verbittert und alkoholkrank, quält Blanche. Sie lässt die ans Haus Gefesselte und im Haus eingesperrte langsam verhungern und verdursten. In der finalen Szene findet die Polizei Jane, wie sie vor einer Menschentraube eine alte Baby-Jane-Nummer auf der Straße aufführt. Von ihrer Schwester fehlt jedoch jede Spur.

In *What Ever Happened to Baby Jane* bestimmen Gender und Alter das Karriereglück und -pech der Hauptfiguren sowie den unheilvollen Konflikt zwischen den beiden Schwestern. Gleichzeitig werden Gender und Alter im Film als ein verbreitetes Ausschlusskriterium

am Arbeitsplatz Film adressiert, da weiblicher Erfolg im traditionellen Hollywood-Kino an Altersphasen geknüpft zu sein scheint. Während Jane der Übergang vom Kinder- zum Erwachsenenstar misslingt, wird ihre Schwester erst im Alter erfolgreich. Ihre Berühmtheit wird zur endlichen Ressource für den alternden Filmstar. Alter wird nicht als prozessuale Entwicklung betrachtet, sondern als punktueller Zustand zwischen Erfolg und Misserfolg interpretiert. Der Erfolg des Filmes sorgt allerdings tatsächlich für ein Comeback der beiden Hollywood-Schauspielerinnen.

Die Aufarbeitung dieser kontingenten Kategorisierungsprozesse findet in einem Bühnenbild statt, das an ein Arbeiten in Stationen erinnert. Eines der Bühnensegmente dient als Wohnzimmer, wo gearbeitet, geschrieben, musiziert und gelebt wird. Eine Treppe mit Vorhang steht für den Auftritt der Filmdiven bereit. Ein Krankenbett mit Kamerahalterung dient der Erforschung des Körpers und der Beobachtung der Körperleiden. Eine Stuhlreihe mit Standkameras visualisiert die filmtechnisch montierten Körperformationen zu intimen Körperschichtungen. Die Performerinnen wechseln zwischen Soloauftritt und Monolog, chorischem Sprechen und Hits aus dem Musical *Cats* sowie Lana Del Reys Song *Young and Beautiful*. Sie kommentieren und kritisieren das Narrativ der alternden Frau mithilfe ihrer eigenen Körper und konfrontieren ihre persönliche Einstellung zum Altern mit provokanten Fragen und Beobachtungen zu Stirnfalten, Haarverlust und Altersflecken. Dazu verlesen sie theoretische Texte, geben Anekdoten zum Besten, spielen historische Figuren wie Filmdiven und Patriarchen nach, während um sie herum immer wieder Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Vulven projiziert werden.

Mit der Lesebrille auf der Nase wird die Geschichte der kapitalistischen Geschlechtertrennung auf dem Laptop notiert. Zwei Stofffäden werden zu den wilden Fakten des Frauseins verstrickt. In einer Art Show Kitchen wird aus Flohsamen, Glasnudeln und Beeren-saft die ideale Rezeptur für Menstruationsblut gebraut. Die eigenen Körperteile werden mithilfe von Taschenlampen ausgeleuchtet, mit Kameras abgefilmt und als Gesicht- oder Körpermontage/-collage projiziert. Die Performerinnen beraten sich gegenseitig hinsichtlich einer optimalen Präsentation ihrer Körper in der Öffentlichkeit und problematisieren den Bedeutungswandel der alternden weisen Frau zu einer nutzlosen Ressource aus kulturhistorischer Sicht.

Aspekte der historischen Kunstproduktion, der Medizingeschichte und des aktuellen Mediendiskurses bewirken, dass die Kulturalisierung der alternden Frau als kulturelles Konstrukt von She She

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

Pop entlarvt wird. Die Körper, die Geschichten und die Humandifferenzierungen Gender und Alter zeigen ihre Verstrickungen und erfahren ihre Entwirrung. Die Präsentation von bestimmten Praktiken – der Reproduktion von Filmikonen, der medizinischen Untersuchungen, der genitalen Selbsterkundung sowie der historischen Rückführung von eigenen, angelesenen Körpertabus und Normierungsprozessen im ästhetischen Rahmen – stellt das So-geworden-Sein zur Disposition und unterbricht die Kontingenzen. Die Gemachtheit der Körper wird durch die Vorführung von Praktiken des Produzierens (Kochen, Stricken und Schreiben), des Zitierens (von historischen Körperbildern durch Musik, Bilder, Filme, wissenschaftliche und populäre Texte) und des Reproduzierens (durch die Beanspruchung der negativ besetzten Figur der alternden Frau als Gruppenidentität) problematisiert und mit dem Resultat (dem Bedeutungswandel der Figur der alternden Frau) konfrontiert. Die alternde Frau wird als kulturelle und soziale Figur verhandelt, die De/Valorisierung des alternden Körpers wird problematisiert, die historisch fortlaufende Normierung im künstlerischen Tun abgearbeitet und hinterfragt. D. h., dass das *doing gender* in *Hexploitation* durch eine entscheidende Kategorie ergänzt und zugespitzt wird: Das Kollektiv agiert unter Peers als alternde Frauen in den Wechseljahren. Die Kategorisierung ist einerseits autobiografische Bühnenrolle und andererseits geteilte Identität. Im »Verdichtungsraum« Theater proben und praktizieren She She Pop durch die Sichtbarmachung der Produktion ein *doing aging gender*.

Die Performance macht im praktischen Tun deutlich, dass die Kombination der Humandifferenzierung Alter und Gender eine starke Reibung im kulturellen und gesellschaftlichen Miteinander erzeugt: Alter(n) beschäftigt. Das Sprechen über Alter deutet das Dilemma an, dass Alter stets in Relation zum (noch) Jungsein gesetzt wird: »Du bist doch noch jung, du kannst doch noch ...«, oder »Dafür bin ich schon zu alt« sind Varianten dieses Spektrums. Werbung und Populärkultur propagieren das Konzept von Jugend, das mit Flexibilität, Gesundheit, Geschwindigkeit und Kreativität gleichgesetzt wird. Attribute des Altseins wie Entschleunigung, Routine und Beständigkeit werden gering geschätzt. Die Konstruktion von Alter(n) erschöpft sich in eindimensionaler Binarität. Eine kulturwissenschaftliche bzw. mediale Auseinandersetzung über den prozessualen und vorteilhaften Charakter des Altwerdens findet kaum statt. Margaret Morganroth Gullette, die Begründerin der Aging Studies, bemerkte zur Deutung von Alter: »We are aged by culture«<sup>45</sup>. Die Amerikanistin Mita Banerjee führt diese Gemachtheit von Alter bzw. diese Gemachtheit

von Altersdifferenzierung auf drei Logiken zurück: auf das juristische Alter als eine durch rechtliche Dokumente (Geburtsurkunde, Zeugnisse, Sterbeurkunde) bestimmbare Größe; auf das biologische Alter, welches durch Aspekte wie Gesundheit, Fitness, Lebensumstände verschiebbar sei; und das soziale Alter, »das mit Alterskategorien benannt wird«<sup>46</sup>. Sie betont, dass »jung« und »alt« relative Attribute sind: »Fälle einer derartigen kategorialen Transgression implizieren ein doing age, das unterschiedliche Sinnschichten involvieren kann: Dokumente (Geburtsdatum im Pass fälschen), Körper (Facelifting, Haare färben), Habitus und Kleidung (»berufsjugendliches« oder »altbackenes« Auftreten)«<sup>47</sup>.

Obwohl die Kategorisierung dessen, was als alt gilt, eine Frage der Perspektive ist, sind die positiven Aspekte und die gesellschaftlichen Realitäten von Alter und Altern unterrepräsentiert und erfahren in Relation zur Humandifferenzierung Gender zusätzliche Rekombinationen: Während das Bild des männlichen, älteren Meisters aus der Renaissance- oder der Barocktradition, dessen Alter als Garantie für Kompetenz gehandelt wurde, bis heute gepflegt wird,<sup>48</sup> sind die Narrative zu (weisen) Frauen jenseits der Menopause weiterhin negativ konnotiert bzw. inexistent oder werden wie bei der Berichterstattung zum She-She-Pop-Jubiläum als eine Besonderheit hervorgehoben.

Naturalisierte Vorstellungen von Alter und die genderspezifischen Bewertungen des Alterns werden in *Hexploitation* als vergeschlechtlichte Leistungsschau von Frauen über 50 visualisiert und dekonstruiert. Herausgearbeitet wird, dass insbesondere weibliches Altern im gesellschaftlichen Diskurs und in der Kulturwissenschaft eine vernachlässigte Kategorie ist bzw. in der Kunstgeschichte als eine Kombination von negativen Aspekten verhandelt wird, ganz im Gegensatz zum jugendlichen weiblichen Körper, der als Inbegriff von Perfektion, Schönheit und Göttlichkeit gilt.<sup>49</sup> Die Abwertung der alternden Frau wird durch ein Dogma der katholischen Kirche stabilisiert, dass der Geschlechtsverkehr einzig der Fortpflanzung zu dienen habe.<sup>50</sup> Jegliche Abweichung von der rein körperlichen Funktionstüchtigkeit der Frau wird in abschreckenden Darstellungen als unmoralisches, weil wollüstiges, dekadentes und sündiges Verhalten entwertet. Die negative Konnotation von alten Frauen als Hexen ist exemplarisch für diese Fallhöhe.

Das Altern spielt in kunsthistorischen und religiösen Diskursen weiterhin eine untergeordnete bis negativ konnotierte Rolle. Der Philosoph Konrad Liessmann lässt im utb-Band *Schönheit* (2009) die Kategorie des Alters gänzlich unberücksichtigt.<sup>51</sup>

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

Diese Abwesenheit von Alter im Diskurs ist eine wiederkehrende Problematik. Die Philosophin Simone de Beauvoir definiert in ihrem Essay *Das Alter* (1972) Altern aus einer Innen- und einer Außenperspektive, indem sie das Sprechen über Alter als Tabu thematisiert. »Für die Gesellschaft ist das Alter eine Art Geheimnis, dessen man sich schämt und über das zu sprechen sich nicht schickt.«<sup>52</sup>. Zentraler Unterschied zwischen Beauvoirs Ausführungen ist ihre Beobachtung, dass es gesellschaftlich in der Nachkriegszeit weniger alte Menschen als junge gäbe. Beauvoir argumentiert in *Das andere Geschlecht* (1951), dass der »alte Mensch sich seine Stellung nie selber schafft, sondern daß sie ihm aufgezwungen wird. [...] Die Gemeinschaft entscheidet je nach ihren Möglichkeiten und Interessen über das Los der Alten«<sup>53</sup>. Für die alternde Frau bestätige sich hinsichtlich ihrer Sexualität auch ihre ständige Objektivierung: »Das liegt daran, dass in unserer Gesellschaft der Mann in jedem Alter Subjekt und die Frau Objekt, also abhängig, ist. [...] Mit 70 Jahren ist eine Frau in den Augen der anderen Menschen kein »erotisches Objekt« mehr.«<sup>54</sup> Das Altern, so Deutscher, nähme in Beauvoirs Schaffen mehr Raum als ihre feministischen Interessen ein.<sup>55</sup> Im Gegensatz dazu nehmen ihre Thesen zum Alter(n) in der Rezeption im Vergleich zu ihren Überlegungen zum Geschlecht kaum eine Rolle ein. Diese statistische Relation hat sich gegenwärtig verkehrt und verlangt ebenso nach einer Neudefinition des alternden Arbeitssubjekts. Trotzdem verändern sich der Umgang und die gesellschaftliche Bewertung kaum: Die Philosophin Penelope Deutscher kommentiert Beauvoirs Feststellung: »It calls for the theoretical analysis de Beauvoir offered in *Old Age* of the reasons why a subject, and particularly a female subject, might attribute to her own ageing this degree of importance, and might sometimes describe it so negatively«<sup>56</sup>.

Deutscher arbeitet die von Beauvoir angesprochenen Parallelen zwischen Alter und Gender heraus: »Where she argued in *The Second Sex* that woman is the Other, in *Old Age* she would argue that the aged are, in a similar sense, the marginalized Other«<sup>57</sup>. Das *marginalized Other* der alternden Frau ergebe sich aus der Abweichung von der Norm, welche sich als Zustandsbeschreibung durch andere ergebe.<sup>58</sup> Auffällig ist die deutliche normative Wertung von weiblich junger Schönheit in Abgrenzung zur weiblich alten Hässlichkeit. Der Glaube, durch äußerliche Merkmale auf moralische Werte rückschließen zu können, verfestigt sich im 18. Jahrhundert, als der Schweizer Pfarrer und Philosoph Johann Lavater die Physiognomik popularisierte. Diese diskriminierende Lehre über den Zusammenhang zwischen

geistigen und körperlichen Markern beeinflusst weiterhin die Marginalisierung von devianten Positionen.<sup>59</sup>

In *Hexploitation* wird die alternde Frau als *marginalized Other* durch das gemeinsame Arbeiten in Stationen zur Gruppenidentität entobjektiviert, aufgewertet und akzentuiert. Es zeigt sich, dass Alter nicht nur eine rechtliche, biologische und soziale Logik hat, sondern dieser als Differenzierungskonstellation insbesondere eine relationale und kulturelle Logik mit normierenden, historisch gewachsenen asymmetrischen Effekten inhärent ist. Indem She She Pop sich als alternde Frauen von Kopf bis Fuß selbst zum Thema machen, gelingt es ihnen, *Hexploitation* als diskursive Abweichung und als Kampfbegriff zu instrumentalisieren. Sie laden durch das demonstrative Sichtbarmachen von körperlichen Alterserscheinungen und der Thematisierung der historischen Kontinuität der Ablehnung dieses Körperbilds das Publikum ein, bewusste und unbewusste Vorstellungen zu alternden, weiblich gelesenen Menschen zu assoziieren und zu überdenken. In diesem Sinne sind die Zuschauer\*innen die (urteilenden) Zeug\*innen über Attraktivität, Präsenz und Angemessenheit dieser – vor allem in der Vereinzelung der intimen Privatsphäre erfolgenden – Körperschauen. She She Pops weibliches Altern bzw. ihr alterndes Frausein oszilliert im Dazwischen: Gesellschaftliche und theatertypische Ausschlusskriterien modifizieren sich zu einem selbstermächtigenden Alleinstellungsmerkmal von She She Pop. Sie stellen aus, dass juristische, biologische und soziale Alterskategorien – abgesehen von äußerlichen Markern – von kulturellen Behauptungen und Machtinteressen abhängen.<sup>60</sup> Die Wertung von Alter ist kontextspezifisch, wird performativ, sprachlich und visuell erzeugt und ist abhängig von Formen der medialen (Re-)Präsentation. She She Pop betten ihre subjektiven Erfahrungen in einen kollektiven Referenzrahmen, indem sie ihre eigenen Körper mit vergangenen Frauenbiografien verknüpfen und durch visuelle Schichtungen eine alternative Körpergeschichte entwerfen.

In den beschriebenen Szenen sind unterschiedliche Praktiken – *doings* – kombiniert, die gesellschaftliche Assoziationen zum Thema Altern hinterfragen und die She-She-Pop-Gruppenidentität als alternde Frauen festigen: Die Erkundung des eigenen (sexuellen) Körpers – eine Praktik, die eher mit Doktorspielen von Kindern oder unter pubertierenden Teenagern verbunden wird – wird diesem Kontext entfremdet und als Praktik für die Selbstthematisierung im Alter öffentlich gemacht und eingesetzt: das Befühlen der Elastizität der Haut; das Inspizieren von Falten; die Verwendung von Hilfsmitteln

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

(ein Handspiegel zur Inspektion nicht-sichtbarer Körperteile); das Er- und Befühlen eigener Körperflüssigkeiten (Scheidenflüssigkeit und Menstruationsblut), welche auf die Un/Fruchtbarkeit des eigenen Körpers verweisen. Diese Praktiken vergegenwärtigen die Verknüpfung des Alters mit körperlicher Unversehrtheit, Glattheit und Fruchtbarkeit. Die Sichtbarmachung der (vermeintlich) alternden Körperteile zeigt, dass Faktoren wie Farbe, Straffheit und Flüssigkeitsproduktion mit dem Prozess des Alterns verbunden sind. Obwohl es keine zwangsläufige Korrelation zwischen dem Aussehen von Schamlippen und Altern gibt, zeigt beispielsweise die eingangs beschriebene Szene, dass der Körper immer wieder als Folie für den (eigenen) Alterungsprozess dient. Das Ergebnis dieser (Körper-)Erkundungen ist wiederum eine (soziokulturelle) Ermessensfrage und wird in Interdependenz mit Arbeits- und Leistungsfähigkeit sichtbar.

Trotzdem scheint die Präsenz von alternden Frauen auf den Bühnen des deutschen Gegenwartstheaters auch noch nach den #MeToo-Skandalen (2017) diskutabel gewesen zu sein: Am 13. März 2021 berichtete die Journalistin Viktoria Morasch in ihrem Artikel für die Tageszeitung *taz*, »Eine Bühne für Sexisten«, dass der damalige Intendant der Berliner Volksbühne Klaus Dörr während einer Dramaturgie-Sitzung auf den Vorschlag hin, She She Pop für eine Performance einzuladen, gesagt haben soll, dass er keine Frauen über 50 an seinem Theater sehen wolle.<sup>61</sup> Aus Sicht des Intendanten scheint es, als seien Frauen über 50, von She She Pop als Frauen in den Wechseljahren definiert, ein verzichtbares – weil nicht attraktives – Arbeitssubjekt auf der Bühne der Volksbühne, während die Präsenz von Männern über 50 nicht infrage gestellt wird.<sup>62</sup> Dörres Aussage hatte Konsequenzen: Er musste zurücktreten. »Für She She Pop war es wie die nachträgliche Installation eines Echoraums«<sup>63</sup>.

Das Altern und dessen körperliche Marker werden in *Hexploitation* durch die intermedialen und kulturhistorischen Schichtungen aus ihrem negativen Kontext bzw. der Unsichtbarkeit befreit und als Momente der Selbstermächtigung zugänglich gemacht. Die von She She Pop auf der Bühne performten Alltagspraktiken wie Stricken, Recherchieren, Schreiben und Kochen demonstrieren das Konstrukt der alternden Frauen und ihrer (kategorialen) Ablehnung als kulturell hergestellt und rekombinierbar. Das *doing aging gender* ist also die Auseinandersetzung mit der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit der weiblichen Körper und deren jeweiligen Verortung im Spektrum eines westlichen Schönheitsideals. Die Referenzen zum Hollywood-Film sind kritische Verweise auf diese Absenz,

wenn alternden Filmdiven der Platz als Horrorfiguren zugewiesen wird und ihnen ihre ehemaligen (ebenfalls fragwürdigen) Attribute, sprich ihre Attraktivität, aberkannt werden. Das negativ konnotierte und tendenziell versteckte Alter(n) wird, so meine These, in *Hexploitation* als spielerische Selbsterfahrung des Körpers und des (Selbst-)Blicks erprobt, um die kulturhistorisch naturalisierten und festgelegten Grenzen des Frauseins im Kollektiv und in Relation mit dem Publikum zu redefinieren.

*Hexploitation* zeigt, wie She She Pop die Kategorie Gender relativieren und gleichzeitig für einen gemeinsamen Kollektivkörper essentialisieren. Auf der einen Seite werden die Kategorisierungen Mann oder Frau über das Kriterium des individuellen Hormonhaushalts, durch Blicke und Kommentare, das Outen von sexuellen Vorlieben, als performative und relationale Kategorien verhandelt. Auf der anderen Seite wird das Frausein als Voraussetzung für Gruppenzugehörigkeit als ein gemeinsamer, identitätsstiftender Nenner affirmiert. Frausein und die Reproduktion von weiblichen Körperakten und -normen sind konstitutive, sinnstiftende Voraussetzungen für die kollektive She-She-Pop-Identität und ihre berufliche Identifikation. Gender wird von She She Pop nicht als überwunden oder als irrelevant dargestellt, sondern als ein aktiver sowie konstitutiver Akt performt.

Mit anderen Worten: She She Pop sind, sprechen und sehen sich als ein Frauenkollektiv. Die gemeinsame kollektive Identität wird den individuellen Identitäten übergeordnet. Frausein materialisiert sich im Bühnengeschehen als aktive Praktik und als gemeinsame Berufskategorie. Die Performerinnen reproduzieren sich als Arbeitssubjekte, indem sie die Reproduktion von Alter, Reproduktionsfähigkeit und Attraktivität hinterfragen und ihren Gebrauch umcodieren. In der Publikation *Sich fremd werden* (2018) formuliert Lucassen den Anspruch auf die Entmystifizierung von Theaterpraktiker\*innen: »Wir vertreten nicht die Meinung, dass Kunst nur durch ein Genie entstehen kann, das seine persönliche Vision verwirklicht. Unsere Kunst besteht darin, eine Frage zu stellen, die man nicht allein beantworten kann. Wir sind uneins und sehen das als Bereicherung«<sup>64</sup>. Lucassen kritisiert den Persönlichkeitskult im Theater und definiert demgegenüber das Kollektiv als ein gemeinsam Schöpfendes. Die Prinzipien des Geniekults werden insofern auf das kollektive Schaffen übertragen und von einem Kult des Singulären zu einem Kult des Kollektivs umgedeutet, was auch bedeutet, dass individuelle, biografische Erfahrungen als kollektives Bühnenmaterial genutzt werden.

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

Die alternde Frau wird in *Hexploitation* von She She Pop als Kollektividentität durch zwei Bewegungen hervorgebracht: durch die Sichtbarmachung der alternden Frau als abwesendes Arbeitssubjekt und als Negativfolie gegenüber dem konkurrenzlosen Ideal der jungen Schönheit, indem die historischen Referenzen, die Praktiken des Hervorbringens und die Präsentation der eigenen Körper(gebreden) öffentlich verhandelt werden; durch die gemeinsame Kollektividentität als alternde Frau; durch das öffentliche Zeigen der eigenen Körper und die Erkundung der ganz persönlichen Alterserscheinungen; durch die Schichtung der Körper zu einem gemeinsamen, neuen Körper durch die Videomontage; die dadurch ermöglichte, selbstermächtigende Umdeutung dieser Differenzierungskonstellation als Reproduktion. In *Hexploitation* wird die alternde Frau als *marginalized Other* zu einem sichtbaren Arbeitssubjekt und zur Kollektividentität, indem ihr So-geworden-Sein produziert und zu etwas Neuem, einer positiven Selbstbeschreibung, modifiziert wird. Dieses Vorgehen bestimmt entsprechend auch She She Pops organisatorische und produktionspraktische Arbeitspraktiken.

#### 3.1.2 Die Grenzen der Zusammenarbeit

In der spezifischen Theaterarbeit von She She Pop dominiert auf organisatorischer Ebene die spielerische Aneignung von theaterunspezifischen Kontexten, die die Arbeit auf der Bühne und hinter der Bühne strukturiert und routiniert. Die Etablierung fester Arbeitsabläufe reflektiert das Bedürfnis einer Professionalisierung bei gleichzeitiger und kontinuierlicher Neuverhandlung der eigenen Kollektividentität, welche She She Pop zu Gründungszeiten als Notwehrmaßnahme retrospektiv deklarieren und in *Hexploitation* als einen emanzipatorischen Akt sichtbar stellen. Zentraler »Turning-Point« sei der internationale Erfolg der Arbeit *Testament* im Jahr 2010 gewesen. In Folge dessen habe sich die spielerische Adaption unternehmerischer Arbeitsweisen als eigenständige Produktionsweise gefestigt. Gleichzeitig könnte es jederzeit passieren, dass die Arbeitsstrukturen durch die projektbasierten Arbeitsbedingungen der Freien Szene konterkariert würden. Weber konstatiert: »Wir sind in einer Projektlogik gefangen, aus der wir gleichzeitig herausgewachsen sind.«<sup>65</sup>

She She Pop markieren den produktionspraktischen Theater- und Arbeitsdiskurs als wertende und dynamische Praktiken auf zwei Ebenen: Während sie in den 1990er-Jahren ihre Kritik am Einzelgenie zum ausschlaggebenden Motiv ihrer Arbeitsidentität machten und deshalb *custom-made* kollektive Arbeitspraktiken entwickelten, ver-

weisen sie heute in Podiumsdiskussionen auf die Problematik, dass heutzutage sowohl etablierte (alte) als auch neue (junge) Kollektive der Freien Szene sich um die gleichen Fördertöpfe bewerben. Die Förderungslogiken der öffentlichen Ausschreibungen, die ein projektbasiertes Arbeiten voraussetzen, sind oftmals nur für einen Freien Nachwuchs lukrativ, bei dem Vorsorgeüberlegungen (noch) keine Rolle spielen, was darauf hindeutet, dass nur wenigen Kollektiven ein Altwerden im Freien Theater überhaupt gelingt. Auf der Fachkonferenz von *Systemcheck* (2022) zeichnet Halmburger ein ernüchterndes Bild der finanziellen Absicherung im Alter. Sie erwarte trotz aller Erfolge als Kollektiv eine monatliche Rente von max. 800 Euro.<sup>66</sup> Im Aufführungsgeschehen sowie in öffentlichen Diskussionen versuchen She She Pop, die Problematiken kollektiver Theaterarbeit in der Freien Szene zu thematisieren und das Bewusstsein für die Notwendigkeit von den Lebensunterhalt absichernden Vorkehrungen zu schärfen – Maßnahmen, die die Gruppe autonom und parallel zur staatlichen Rentengesetzgebung getroffen hat.

Die Publikation *Mehr als sieben Schwestern* zeigt deutlich, dass die Arbeitsweise von She She Pop und ihr Verständnis von kollektiver Arbeit als Notwehr im stetigen Wandel ist. Im Zuge der Druckfreigabe dieser Publikation kommentierte Matzke die Herausforderung, die Produktionsweise von She She Pop abzubilden: »Das besondere an unserer Arbeitsform ist ja, dass sie permanenten Veränderungen unterworfen ist – was natürlich schwierig ist, in Veröffentlichungen abzubilden.«<sup>67</sup>

Das Kernanliegen sei es, eine »möglichst wenig entfremdete Form der Arbeit zu finden«<sup>68</sup>. Weber charakterisiert ihre Arbeit als ein ständiges Neu-Erfinden und Sich-neu-Anpassen.<sup>69</sup> Diese Arbeitsweise zeichnet sich durch die spielerische Adaption eines unternehmerischen Jargons und der Konstruktion eines kollektiven Sicherheitsnetzes aus. Wie im Rahmen der ästhetischen Erfahrung von *Hexploitation* beschrieben, grenzen sich die Mitglieder von She She Pop von der Idee des Einzelkünstler\*innentums ab und übertragen den Topos des Solokünstlers auf ihre kollektive Arbeit. Im Zuge dessen haben sie ein Absicherungssystem für den Fall von unvorhersehbaren Eventualitäten, Krankheit und Mehrbelastungen eingeführt. Zusätzlich sind sie durch die eigene Biografie als künstlerisches Material mit dem Kollektiv nachhaltig und eng verbunden. Bonfert betont, dass She She Pops Gründungsmaximen als »politisches, feministisches und ästhetisches Statement« verstanden werden müssen.<sup>70</sup> Im Interview mit Kathrin Jakstat bestätigt Papatheodorou diese Beobachtung:

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

Ja, dem Regisseur den Garaus zu machen, da würde ich schon sagen, da haben wir eine gewisse Radikalität entwickelt, eine politische. Einfach die Anerkennung für den eigenen Genius, dessen Name über dem Ganzen steht, dem den Boden zu entziehen, dieser Anerkennung, dieser Huldigung des Genies. Das tun wir weiterhin.<sup>71</sup>

Der Geniemythos wurde von ihnen nicht verworfen, sondern als gegenaktivistische Reaktion in ihre kollektivistischen Strukturen integriert. She She Pop affirmieren die gleichberechtigte Teilhabe am künstlerischen Arbeitsprozess und lehnen hierarchisierte Arbeitsstrukturen innerhalb ihres Kollektivs ab:

Wir sind nicht die Allround-Künstler, die alles können müssen. Also, ich muss selbst nicht den besten Bühnenkostümentwurf machen, trotzdem entscheide ich mit über das Kostüm. Und das ist natürlich etwas, was im Kollektiv noch mal anders ist als in anderen Theaterstrukturen, die von vornherein auf diese Spezialisierung quasi aus sind. Ich denke als Künstlerin über alles mit nach, auch wenn es vielleicht nicht mein vorherrschendes Talent ist.<sup>72</sup>

Das Ziel sei die kollektive Identifikation mit den einzelnen Elementen der Produktion – vom Kostümentwurf über die Szenenabfolge bis zum Endprodukt. Projekt, Inszenierung, Bühnenbild und Ausstattung werden als gemeinschaftlich zu verantwortende Bereiche von Arbeit verstanden: »Die Kunstform Theater wird als komplexes prozessuales synergetisches Ergebnis mehrerer gleichwertiger künstlerischer Dimensionen anerkannt, die grundsätzlich von allen Mitgliedern des Kollektivs kollektiv übernommen werden«<sup>73</sup>.

Obwohl She She Pop ihren kollektiven Kern für unverzichtbar halten, müssen die Performerinnen ihren Lebensunterhalt mit weiteren Engagements verdienen. Fanni Halmburger kehrte vor ihrem internationalen Erfolg bei Ausfall einer Förderung vorübergehend an ihren Arbeitsplatz als gelernte Krankenschwester zurück.<sup>74</sup> Freiburg und Stumpf arbeiten bis heute auch bei Gob Squad. Mieke Matzke ist als Annemarie Matzke Professorin für experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim. Zur Aufrechterhaltung ihrer Theaterarbeit haben sie ein gegenseitiges Springerrinnensystem entwickelt.<sup>75</sup> »Das empfinde ich als eine unserer größten Errungenschaften: dass jedes Individuum ersetzbar ist«, betont Lucassen im Interview mit Bonfert.<sup>76</sup>

Ein weiterer Anlass für die Installierung eines alternativen Springerinnensystems war die Familiengründung einiger Mitglieder. Ersetzbarkeit, so Bonfert, ermögliche aber auch das Unterlaufen und die Entmystifizierung des Konzepts von der unersetzbaren Künstler\*innenindividualität. She She Pop hätten eine praktikable Gegenstrategie gegen eine »permanente Subjektivierung der Arbeit« gefunden, die einen Bruch »mit dem Selbstverständnis der freischaffenden Theatermacher\*in als Selbstunternehmer\*in« anbahne.<sup>77</sup>

Zur Gewährleistung der Kollektivleistung und des gemeinschaftlichen Arbeitsprozesses projiziert das Kollektiv vier Arbeitsphasen:

1. *Entwicklung des Konzepts*: In der ersten Phase werden Projektideen diskutiert und ein Antrag auf Förderung gemeinschaftlich verfasst.
2. *Konzeptphase*: Proben statt Schreibtisch: In einer zweiten Arbeitsphase wird das bereits eingereichte Konzept gemeinsam auf seine Inhalte hin gelesen. Die Gruppe verlässt den Schreibtisch und beginnt zu proben. Erste szenische Anordnungen und Aufbauten werden ausprobiert, »als hätten wir einen Chemielaborkasten«<sup>78</sup>.
3. *Phase des Ausprobierens*: In einem Probenblock werden mit zeitlichem Abstand zur Premiere Ideen ausprobiert, jedoch ohne den Druck, bereits endgültige dramaturgische Entscheidungen zu treffen. Lucassen betont: »Ideen kommen und gehen und man hat nach Feierabend Zeit, um ins Schwimmbad zu gehen«. Sie könnten Pfade »entlang schnuppern« und müssten keine »Darlings« umbringen. Die Phase ist die zweite Probenphase und dauert etwa drei oder vier Wochen.<sup>79</sup>
4. *Endproben*: In der zweiwöchigen Endprobenphase »gingen die Proben tage oft bis in Nacht«. Diese Phase sei exzessiv und entgrenzend. In dieser Phase werde die Dramaturgie endgültig festgelegt, Texte angepasst und umgeschrieben, technische Abläufe auf der Bühne geprobt. Matzke erläutert, man habe in dieser Phase das Gefühl, bereits etwas geschafft zu haben. In dieser Phase sei es nicht mehr möglich, die »Work-Life-Balance« aufrechtzuerhalten.<sup>80</sup>

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

Diese Strukturierung des Produktionsprozesses verweist auf den Anspruch produktionseller Nachhaltigkeit und die Wiederholbarkeit von Arbeitsabläufen, d. h. ihrer Professionalisierung. Regenerative und kontemplative Arbeitsphasen werden als Teil des Arbeitsprozesses und nicht als Freizeitvergnügen neben der entgrenzten Endprobenzeit betrachtet.

Wie erwähnt, stehen She She Pop den Semantiken von »Genie« und »Talent« kritisch gegenüber. Deshalb wird auch die einzelne Aufführung nicht als abgeschlossenes Ereignis verstanden, sondern als ein aktueller Arbeitsstand aufgefasst. She She Pop arbeiten kontinuierlich an den einzelnen Produktionen. Sie haben sich auf gegenseitige Qualitätsregulierung geeinigt:

[...] Wir können keinen totalen Höhenflug und auch keinen ganz tiefen Fall erleben. [...] Das ist halt nicht unsere Welt, sondern wir sind auch ein Korrektiv füreinander, ständig. Also im Moment, indem wir einen ganz tollen Erfolg haben, weiß ich, ich komme am nächsten Tag und Ilia ist nicht zufrieden mit dem einen Text, das weiß ich schon. Und das ist auch heilsam, weil, das ist/

I. P.: der berechtigte Zweifel an dir selbst // und des Kollektivs//  
[...]

J. F.: Aber auch, wenn es ganz schlecht läuft, dann/ [...]

L. L.: Kannst du dich //auch drauf verlassen, dass Ilia// irgendwas ganz toll fand.<sup>81</sup>

Die Adaption von künstlerisch-genialen sowie kreativ-unternehmerischen Motivationen für die kollektive Arbeit bewirke eine Ablösung der »Subjektivierung der Arbeit« von der Einzelleistung des Individuums und verschaffe ein entsingularisiertes Sicherheitsnetz:

Es gibt schon so Schreckmomente, wenn, zum Beispiel kurz bevor ich auf die Bühne trete und mich ja irgendwie wichtig und toll fühlen soll, da eine andere in meinem Kostüm vor mir steht, [die sich schon darauf vorbereitet, meinen Part zu übernehmen, Ergänzung A. B.].<sup>82</sup>

In Bezug auf die Kollektivarbeit lässt sich festhalten, dass She She Pop immer wieder die Vorstellung eines kollektiv geteilten Entscheidungsprozesses und Überblicks über die künstlerischen und administrativen Aufgaben permanent zur Disposition stellt. Die individuellen Persönlichkeiten werden für das Ideal eines möglichst wenig entfremdeten Arbeitsablaufs dem kollektiven Schaffen untergeordnet, was sich in der Doppelbesetzung in *Hexploitation* zeigt: Lisa Lucassen/Berit Stumpf, Ilia Papatheodorou/Mieke Matzke, Johanna Freiburg/Fanni Halmburger. Eine weitere Besonderheit ist, dass Berit Stumpf gegebenenfalls die Rolle von Sebastian Bark übernehmen kann. Klar definierte künstlerische Aufgabenbereiche existieren nicht.

She She Pops Methodenrepertoire speist sich aus Vereinbarungen, die auf Erfahrung und Ausprobieren beruhen. Die Nutzbarmachung von Praktiken aus dem Unternehmens- und Gründertum sind für She-She-Pop-Strukturen elementar. »Wir haben uns ziemlich durchgehend beraten lassen und zwar von einer befreundeten, was ist A\* von Beruf?, also die kann Supervision, aber auch so Personalentwicklung und so Zeug«, so Lucassen.<sup>83</sup> Hierfür hätten sie Verantwortungsbereiche wie Technik, Personal und Finanzen unter sich als GbR-Mitgliedern aufgeteilt. Im Format der Arbeitsgemeinschaft würden diese Aufgaben auf eine spielerische Art und Weise organisiert. Programmatisch sind die ironisch subversiven Namen dieser Arbeitsgruppen: Beispielsweise sind »die Dons« für die Finanzen zuständig. Das Kollektiv performt seine organisatorische Aufgabenverteilung als Meeting des Vorstands eines Unternehmens:

Das sind alles Dinge, die man vielleicht in einem anderen Unternehmen auch machen würde. Die dann aber eigentlich mit unseren theatralen Mitteln, also Rollen zu übernehmen und Rollen zuzuweisen. Also wir sind der Vorstand und dann gibt es das Management und das Management gibt Aufgaben an die AGs. Die AGs sind aber die gleichen Leute wie der Vorstand, das heißt, wir spielen dann, dass wir im Vorstand etwas beschließen und dann gibt es unsere Managerin, die auch Teil des Vorstands ist und die gibt uns dann den Auftrag, dass wir das jetzt ausführen – das ist genau so ein Rollenspiel, wie das im Theater auch funktioniert.<sup>84</sup>

Die Verantwortlichkeiten wechseln sowohl für die externen Mitarbeiter\*innen als auch in den AGs laufend. In regelmäßigen Plenen werden Vorstandstreffen oder etwa die Vergabe von Aufträgen spie-

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

lerisch und ironisch ausgelotet: She She Pop performen ihr eigenes Vorstandstreffen, erteilen (sich) Aufträge mit dem Zweck, ihre kollektive Arbeit effizienter zu gestalten. Die Entwicklung professioneller Arbeitsweisen und die gleichzeitige Etablierung des Kollektivs als *Firma* She She Pop manifestiert sich auch im Engagement einer eigenen Produktionsleistung: Durch die Einrichtung eines eigenen Produktionsbüros übernehmen She She Pop die Rolle von sozialabgabepflichtigen Arbeitgeber\*innen. Das Gemeinsame und gegenseitige Performen einer Unternehmerinnenstruktur initiierte gleichzeitig die Etablierung fester und kontinuierlicher Strukturen. Auf produktionseller Ebene agiert She She Pop als Unternehmensvorstand in leitender Funktion der *Firma* She She Pop, während das operative Tagesgeschäft im Arbeitergeberinnenverhältnis zu Tina Ebert, Aminata Oelfßner und Elke Weber organisiert ist. Aus dem jahrelangen und andauernden Experiment entwickelt sie eine wirklichkeitskonstituierende und selbstreferenzielle Arbeitsperformance.

Auch die Zusammenarbeit mit externen Künstler\*innen befindet sich in einem stetigen Wandel: Früher hätte das Kollektiv alles alleine gemacht – vom Kostümbild bis zum Finanzplan und dem Transport. 2014 beschreibt She She Pop im Interview mit Bonfert die Zusammenarbeit mit externen Künstler\*innen als einen kontinuierlichen Aushandlungsprozess: Dieser Schritt, so Ilia Papatheodorou, sei mit dem Blick auf das nach und nach ausgelagerte Bühnen- und Kostümbild auch ein Risiko gewesen. Berit Stumpf berichtet im Interview mit Bonfert, dass die Zusammenarbeit mit externen Künstler\*innen durch die Kollektivarbeit in dieser Zeit eine Unterordnung bedeutet habe:

Das ist schon wichtig, da Leute zu finden, die sich in diesem kollektiven Prozess auch extrem zurücknehmen können und bereit sind Abstriche zu machen von ihren individuellen Vorstellungen [...] und sich [...] auf diesen kollektiven Prozess einzulassen, weil es geht nicht darum, dass sie ihr Videokonzept verwirklichen, ohne dass wir das extrem mitbestimmen und künstlerisch zusammen entwickeln.<sup>85</sup>

Die Zusammenarbeit mit externen Künstler\*innen wird heute durch sogenannte Patenschaften organisiert. Innerhalb der Patenschaften würde ein Kollektivmitglied gemeinsam mit den externen Künstler\*innen Entscheidungen vorbereiten und sie dann mit allen Kollektivmitgliedern treffen. Ein Netz an Kollaborateur\*innen sei mit

jedem Projekt gewachsen. Durch die Arbeit mit externen Künstler\*innen habe sich ihre »ökonomische Solidargemeinschaft« über die Jahre erweitert.<sup>86</sup>

Im Interview mit She She Pop beschreibt der Videokünstler Benjamin Krieg diese Art der Zusammenarbeit mit dem Frauenkollektiv als Herausforderung, da sie ein hohes Maß an Flexibilität und Ungewissheit bedeute: »Die Bereitschaft zu dieser Flexibilität birgt in heißen Phasen der Arbeit aber auch immer die Gefahr von Selbstausbeutung. Das ist vielleicht eine Schattenseite von diesem prozesshaften Arbeiten.«<sup>87</sup>

Die internen und externen Mitarbeiter\*innen, die mit She She Pop arbeiten, sind als heterogene Gruppe zu beschreiben: Neben dem festen Kern der Gründungsmitglieder beschäftigt She She Pop ein eigenes Produktionsbüro als kontinuierlich orientierte Arbeitsgeberinnen. Sie kooperieren mit externen Künstler\*innen und ziehen bei Bedarf weitere Expert\*innen hinzu. Strukturell relevant für die Kollektivarbeit ist die Auf- und Verteilung von Theaterarbeit zwischen den (Kern-)Performerinnen, den fest angestellten Mitarbeiter\*innen, den (temporären) Mitarbeiter\*innen sowie die Kooperation mit externen Künstler\*innen. Sie organisieren ihre Arbeitsbereiche in Form von AGs und durch die Übernahme von Patenschaften für externe Künstler\*innen.

Ihre unternehmerischen Strukturen als *Firma*, die sich zunächst spielerisch entwickelt haben, wirken sich wirklichkeitskonstituierend auf ihren Arbeitsalltag aus. She She Pop öffnen ihre Solidargemeinschaft hin zu externen Akteur\*innen zunehmend – entgegen den Konkurrenzsituationen der Freien Szene. Dieser Schritt deutet sich bereits mit Fanni Halmburgers Entscheidung an, im Jahr 2007 den Landesverband freie darstellende Künste Berlin e. V. mitzugründen. »Veränderungen benötigen einfach einen gewissen Mut«, kommentiert sie diese Öffnung der kollektiven Arbeitsweisen hin zu netzwerkartigen Verbindungen in der Freien Szene.<sup>88</sup>

Indem She She Pop ihre Kollektividentität durch die Kombination von Arbeitspraktiken aus dem Theater und dem Unternehmertum stärken, verändern sie in vielfacher Hinsicht die Grenzen zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit in der Freien Szene und im dominanten Arbeitsdiskurs, so meine These: Sie tun das, indem sie künstlerische und unternehmerische Praktiken spielerisch erproben (1.), indem sie durch ihr Springerinnensystem sowohl künstlerisches Arbeiten als auch familiäre Verpflichtungen ermöglichen (2.), indem sie durch ihr eigenes Produktionsbüro und durch nachhaltige

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

Arbeitsstrukturen einen Gegenpol gegenüber der projektorientierten Freien Szene etablieren (3.) und indem sie ihre »ökonomische Solidargemeinschaft« für eine nachhaltige Arbeitsweise innerhalb in der Freien Szene öffnen (4.).

#### 3.1.3 Frauenkollektiv-Sein als Arbeitsprofil

Meine Analysen haben gezeigt, dass She She Pop ihre spezifische Kollektividentität als Gemeinschaft der *marginalized Other* behaupten. Sie stoßen mit ihrer Prominenz wichtige Diskussionsthemen an – das Sprechen über Theater (Regisseur vs. Kollektiv); das Verständnis von Theater als einer künstlerischen Praxis (Schauspieler\*innen vs. Performer\*innen); die Aushandlung sozialer Interaktionen im »Verdichtungsraum« ihrer Proben- und Arbeitsgemeinschaft – und bewirken damit eine Reinterpretation von kollektiver Arbeit.

Mit anderen Worten: Als geschlossene Einheit repräsentieren, performen und irritieren sie als Theaterpraktikerinnen. Mithilfe ihrer Körper machen sie die fast völlige Abwesenheit von alternden Frauen in der Freien Szene der 2020er-Jahre sichtbar. Ihr geschlossenes Auftreten als Frauenkollektiv markiert das Entstehen eines noch unmarkierten, aber dominanten Arbeitssubjekts der Freien Szene seit den 1990er-Jahren, nämlich das des kreativ schaffenden Individuums als junges Einzelgenie. She She Pop haben sich diese Attribute angeeignet und auf sich als alterndes Frauenkollektiv übertragen. In dem Sinne haben sie Pionierarbeit geleistet und repräsentative Begrifflichkeiten und Arbeitsabläufe entwickelt, die nachfolgende Theatergenerationen prägen bzw. imitieren und modifizieren könnten und konnten.

She She Pop demonstrieren durch ihre Institutionalisierung und ihr Präsentsein im Theaterdiskurs Möglichkeiten für ein Abweichen von der leistungsorientierten, neoliberalen Arbeitswelt. Durch ihre körperliche Präsenz auf der Bühne markieren sie diese Leerstelle des unsichtbaren Arbeitssubjekts der alternden Frau und machen selbige – in der Gemeinschaft mit ihrem Publikum – körperlich sichtbar und erfahrbar. Sie übertragen zu diesem Zweck das Paradigma vom genialen Einzelkünstler als neue Norm auf den künstlerischen Kern ihres Frauenkollektivs. Dem künstlerischen Individuum stellen sie ihr Frauenkollektiv entgegen und zwar sowohl in ihren künstlerischen Arbeiten, etwa durch die Nutzbarmachung biografischer Materialien, als auch auf produktionseller Ebene mithilfe ihres flexiblen Springerinnensystems. Zur Stärkung ihrer Kollektividentität haben sie ein Arbeitsmodell entwickelt, mit dem die Grenzen zwischen

Künstler\*innen und Unternehmer\*innen unter Verwendung einer eigenen Custom-Made-Arbeitsmethode spielerisch ausgelotet werden. She She Pop markieren die Flexibilität von Identität, indem der singuläre Subjektbegriff von einem gemeinschaftsorientierten Kollektivbegriff ersetzt wird, welcher sich wiederum im Austausch mit anderen stetig erweitert. Dieser Begriff basiert auf einer dominanten Selbstkategorisierung als Frau, welche sich im Diskurs als Akt des spekulativen Self-Empowerments der alternden Frauen in der Freien Szene manifestiert. Ihr kollektives Selbstverständnis hat sich über die Jahre stark verändert, was sich in der Produktionsweise ihrer Arbeiten niederschlägt: Angetrieben von der Emanzipation vom Ideal des Einzelkünstlers als Frauenkollektiv, erweitern sie jetzt ihr Verständnis von ihrer Solidargemeinschaft, um die Freie Szene auf kulturpolitischer Ebene zu stärken. In ihrer stetigen Adaption ihrer kooperativen Arbeitspraktiken deutet sich der Bedarf einer Fokusverschiebung von der kollektiven Arbeit zu netzwerkartigen Allianzbildungen an.

#### 3.2 The Agency - vom Kollektiv zur Dienstleistung

*ASMR yourself* (2015) ist die erste gemeinsame Arbeit der Theatergruppe The Agency. Mit *ASMR yourself* versuchen sie, Zuschauer\*innen als potenzielle Kund\*innen einer neuen Geschäftsidee ihres Start-ups zu gewinnen. Angeboten wird die Live-Erfahrung einer *Autonomous Sensory Meridian Response* im Behandlungszimmer des Unternehmens. *ASMR* ist ein YouTube-Trend, der Konsument\*innen unter Verwendung von Tingles körperlich zu stimulieren und zu beruhigen in der Lage sein soll. Tingles sind Klopf-, Flüster- und Raschelgeräusche, die spontane Reaktionen auslösen können/sollen. In der Regel werden derartige Videos von weiblichen YouTuber\*innen angeboten. Neurolog\*innen der Shenandoah University stellten fest, dass durch den Konsum dieser Videos das Hormon Oxytocin – auch bekannt als Kuschelhormon – ausgeschüttet wird. *ASMR* ermögliche insofern eine moderne Art der virtuellen Pflege.<sup>89</sup> Das Unternehmen von The Agency verspricht, anstelle des einsamen Konsums vor dem privaten Bildschirm, eine interaktive und personenbezogene *ASMR*-Dienstleistung in einer Face-to-Face-Situation. Das innovative Konzept ist eine Kombination aus kosmetischem Pflegeangebot, psychologischer Beratung und neurologischer Stimulation. Das Unternehmen beschäftigt bereits mehr als 15 Mitarbeiter\*innen. Ein *ASMR Artists + Tingly Team* sei akquiriert, eine Business Leaderin eingestellt worden. Ein Corporate Design, ein Application Design sowie ein spezifischer *ASMR*-Sound erzeugen den Eindruck einer

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

erfolgreichen Brand eines professionellen Unternehmens. Das neue Geschäftsmodell konnte im Rahmen des 100 Grad Berlin Festivals vom 26. Februar bis zum 1. März 2015 getestet werden. Nach einem Aufnahmegespräch zur Feststellung des eigenen Stresslevels und des individuellen Schlafverhaltens konnten die Teilnehmer\*innen eine 1:1-ASMR-Session buchen. Ziel der Anwendung, so das Versprechen des Start-ups, sei die Steigerung der persönlichen Effizienz im Beruf und des eigenen Wohlbefindens.

Alleinstellungsmerkmal der Arbeiten von The Agency ist die Irritation durch Kontextverschiebungen: Das Geschäftsmodell *ASMR yourself* transferiert z. B. den intimen Raum des eigenen Zuhauses in den kommerziellen Kontext einer (fiktiven) Unternehmensstruktur, die als innovativer und lukrativer Geschäftszweig im medizinischen und kosmetischen Bereich beworben wird. Die Übertragung des digitalen Angebots der *ASMR*-Stimulation auf die lokale Anwendung vor Ort verändert insofern auch das Verhältnis zwischen Intimität und Stimulation. Die Aufhebung der medialen Distanz, d. h. der Distanz zwischen Anbieter\*innen und Konsument\*innen, die durch die Abspielplattform YouTube hergestellt und sichergestellt wird, kippt in der Performance in eine Grenzverhandlung zwischen ungewollter Intimität und versprochener Regeneration. Wenn das *ASMR Artists + Tingly Team* die Geräusche, die mich über Kopfhörer beruhigen sollen, im mit mir geteilten Raum erzeugt, wird die Körperlichkeit dieses postdigitalen Phänomens auf eine unangenehme Weise stärker erfahrbar.<sup>90</sup> Die typischen Raschel- und Schmatzgeräusche von *ASMR* können nur mithilfe des Körpers, d. h. durch Speichel, Lippen, Fingernägel und durch lautes Ein- und Ausatmen erzeugt werden. Die Gleichzeitigkeit von Hören und Sehen ruft bei mir ein körperliches Unwohlsein hervor, da der Wegfall der medialen Distanz die Nähe der *ASMR*-Dienstleistungen zu Grenzbereichen der sexuellen Dienstleistung im immersiven Theater sichtbar werden lässt. Spezifische Eigenheiten postdigitaler Logiken, die der *ASMR*-Trend repräsentiert, werden durch den Medienwechsel zu Störmomenten in der immersiven Erfahrungen.

Das Erfahrungsangebot von The Agency ist einem »engen« Verständnis des Konzepts des immersiven Theaters zuzuordnen: Laut der Theaterwissenschaftlerin Theresa Schütz ist diese Art von immersivem Theater gegeben, wenn die Zuschauer\*innen als Akteur\*innen in eine fiktive Lebenswelt eintauchen, der Unterschied zwischen Fiktion und Wirklichkeit gewusst, jedoch nicht mehr gesehen wird, eine Distanzierung vom Theatergeschehen verunmöglicht wird und die Zuschauer\*innen zu Mitgestalter\*innen des Geschehens wer-

den.<sup>91</sup> Indem The Agency das Einflussnehmen der Zuschauer\*innen als Konsument\*innen anbieten, reproduziert die Gruppe die janusköpfige Debatte zum Begriff des immersiven Theaters: Immersion bewegt sich im Spannungsfeld zwischen der Suggestion von individueller Freiheit und Handlungsmacht bei gleichzeitiger Verschleierung von intransparent gehaltenen Steuerungsmechanismen einer angeblich unbegrenzten Welt.<sup>92</sup> Im Kontext dieser Arbeit bezeichnet *immersive Theater* eine multisensorische (Theater-)Erfahrung.

Die Theatergruppe beschreibt ihre Arbeitsweise retrospektiv als immersiv, weil sie ihre Zuschauer\*innen als Kundschaft für ein Dienstleistungsangebot anspricht. Selbsterklärtes Ziel der Gruppe ist es, dass die potenziellen Kund\*innen – gemäß der Doppeldeutigkeit des Begriffs Agency – die angebotene Theaterarbeit sowohl als Dienstleistung als auch als Spielraum subversiver Handlungsmöglichkeiten (agency) »unter den Bedingungen des Post-Digitalen« wahrnehmen.<sup>93</sup> Die Teilnehmer\*innen sollen in ihrem Konsumverhalten irritiert werden und gleichzeitig in fiktiven Welten verschiedene Handlungsoptionen kennenlernen, die über die immersive Theatererfahrung hinausweisen. Diese Handlungsfrage bzw. die Suche nach dem eigenen Handlungsspielraum spiegelt sich im Gruppennamen. The Agency bezieht sich auf zweierlei: die Adaption von Arbeitsweisen eines anonymen Unternehmens und die Potenzialität eines absichtsvollen und zielorientierten Handelns (»to have agency«). Optionen des Entscheidens, die das tägliche Konsumverhalten bestimmen, werden in ihren Arbeiten aktivistisch fruchtbar gemacht.

Es werden aber nicht nur die Doppeldeutigkeiten von Immersion und Agency erfahrbar, denn zusätzlich werden auch die Grenzen zwischen Kunst, Dienstleistung und Nicht-Arbeit zur Disposition gestellt. Beispielsweise offeriert die Arbeit *Home Away+* (2018) den Erwerb von Intimität in den eigenen vier Wänden. Das Angebot richtet sich an den zeitgenössischen Jet-Set-Menschen, der zukünftig keine unbelebte Wohnung (mehr) vorfinden müsse, sondern stattdessen das Gefühl von menschlicher Belebtheit und Anwesenheit im Eigenheim erfahren könne. Ein männlicher Care Taker würde beauftragt, die betroffene Wohnung im Vorfeld professionell zu präparieren. Er hinterlasse Spuren des menschlichen Gebrauchs: Körperabdrücke im Bett der Auftraggeber\*innen, Wasserflecken in der Duschkabine oder benutzte Teebeutel in der Spüle.<sup>94</sup>

Diese Kurzbeschreibung zu *Home Away+* irritiert, denn die Erzeugung von Spuren des Zusammenlebens gilt gemeinhin nicht als (käufliche) Dienstleistung, sondern ist eine selbstverständliche

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

und alltägliche Begleiterscheinung. Die künstlich erzeugten Hinterlassenschaften können ein Zusammenleben vortäuschen, Vertrautheit und Individualität dieser Beziehungsverhältnisse jedoch nur oberflächlich imitieren. Die Betonung darauf, dass männliche Sorgetragende oder Care Taker diese potenziellen Aufträge durchführen würden, verwundert gleichfalls, da diese Markierung Care-Arbeit als tendenziell vergeschlechtlicht – weiblich – konnotiert ist. Der Soziologe Eviatar Zerubavel beschreibt in seiner Monografie *Taken For Granted* (2018) die Macht der unmarkierten Norm: »Since they are essentially presumed, the terms that denote them therefore seem *culturally redundant* and thus *semiotically superfluous*«<sup>95</sup>. Durch die Umbesetzung der unmarkierten, vergeschlechtlichten Dienstleistung werden die ihr inhärenten Selbstverständlichkeiten als redundante Wiederholung der Norm deutlich.

Im Gegensatz zu She She Pop gründeten sich The Agency im Anschluss an ihre erste zufällige Zusammenarbeit, als kurzfristig Ersatz für die Arbeit *ASMR yourself* gefunden werden musste. Die Antragstellerinnen und Kulturwissenschaftlerinnen Yana Thönnies und Rahel Spöhrer nahmen die erste gemeinsame Projektarbeit mit Belle Santos und Magdalena Emmerig, beide Absolventinnen der Weißensee Kunsthochschule Berlin, zunächst unter Zeitdruck (circa zwei Wochen Probenzeit) und wegen Ressourcenknappheit (circa 2300 Euro bei elf teilnehmenden Personen) via Skype auf. Emmerig beschreibt diesen Gründungsmoment als spontane Fügung:

Und dann haben wir dieses Projekt zusammen gemacht. Wir waren nicht in der gleichen Stadt, das war über Skype – so zwei Treffen oder so. Mal besprochen, was man machen will. Dann mit fast keinem Budget gestemmt. Und dann bei der Premierenparty gemerkt: Hey, ist doch cool gewesen. Wäre doch geil, weiter daran zu arbeiten.<sup>96</sup>

The Agency entwickeln ein eigenes Arbeitsmodell: Alle vier Mitglieder verstehen sich als künstlerische Leiter\*innen, entscheiden gemeinsam über nächste Projekte und deren thematische Ausrichtung, jeweils zwei Personen verantworten die Regie/Dramaturgie bzw. die Ausstattung.<sup>97</sup> Als Performer\*innen agieren sie gegebenenfalls als Lückenfüller\*innen oder Statist\*innen. Sie engagieren ihnen bekannte Performer\*innen, Künstler\*innen und Kooperationspartner\*innen, die am jeweiligen Aufführungsort leben. Sie

beschreiben ihre Arbeitsorganisation als extrem experimentell und effizient. Im Jahr 2018 trat die Produktionsleiterin Sofie Luckhardt als Mitglied der Gruppe bei und wurde 2020/21 auch offiziell Teil der GbR, während Rahel Spöhrer die GbR 2018 verließ. 2019 erhielten The Agency eine dreijährige Förderung der Stadt München. Ein Weiterbestehen als Gruppe wird momentan nicht angestrebt.<sup>98</sup> Die Auflösung der Gruppen beschreiben die Gruppenmitglieder Spöhrer und Emmerig als einen schleichenden Prozess.<sup>99</sup>

Im Zeitraum ihres Bestehens habe die gemeinsame künstlerische Leitung und das Engagement von Gäst\*innen garantiert, so The Agency, sowohl die Wahrung ihres geteilten Mitspracherechts als auch die Enthierarchisierung des Verhältnisses zwischen Regiearbeit und Kostüm- und Bühnenbild als einer weiteren wenig berücksichtigten Machtasymmetrie in der Institution Theater. Alle vier Mitglieder arbeiten zusätzlich in wechselnden Konstellationen in der Freien Szene und im Stadt- und Staatstheater. Aufgrund dieser Arbeitskonstellation stehen sie der Bezeichnung als Kollektiv kritisch gegenüber und präferieren die Bezeichnung als Gruppe: »Gruppen, die ein Kollektiv sind, sind God Squad oder vielleicht She She Pop. Es ist eine ganz andere Arbeitsweise und ein ganz anderes Produkt«,<sup>100</sup> so Emmerig. Die Grenzziehung sei dem Umstand geschuldet, dass die Gruppe effizientere Arbeitsstrukturen einführte, ohne durch die »Ausbildung in Hildesheim oder Gießen« über etablierte Tools der Kollaboration zu verfügen. Insofern beschreiben sie ihre Arbeitsweise als ein Ergebnis von Produktionszwängen.<sup>101</sup> Ihre Motivation sei von einem thematischen Interesse an flexiblen, mobilen und immersiven Theaterarbeiten mit Fokus auf Dienstleistung im Care-Sektor, auf Mitgliedschaften in religiösen oder politischen Bewegungen sowie Handlungsmöglichkeiten im Postdigitalen geleitet.<sup>102</sup> Das gemeinsame Arbeiten bei The Agency beruht somit auf Spontanität, Flüchtigkeit und Leistungsbereitschaft unter prekären Bedingungen und mit begrenzten Mitteln.

Im Gründungsmoment von The Agency manifestiert sich exemplarisch eine Loslösung von idealistischen Visionen des Kollektiven, die sich zu Studienzeiten formierten und auf der Grundlage einer politisch motivierten Theater- und Gesellschaftskritik arbeiteten. Ihre Arbeitsweise ist als ein Symptom hinsichtlich der Dominanz von kollektiven Arbeitsweisen in der Freien Szene zu verstehen. The Agency orientieren sich an einem unternehmerischen Pragmatismus im prekären Feld, der sich auch in der Adaption des Begriffs der »post-pragmatic joy« des Schriftstellers Leif Randt und in der Umdeutung

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

des Begriffs als »postpragmatic solutions« in Bezug auf die gegenwärtigen Dilemmata ausdrückt:

Dabei ist der Grundgedanke, ein Unternehmen oder eine Bewegung zu entwerfen und dem Publikum in diesem Frame Handlungsmacht zu verleihen, indem sie sich positionieren und das Geschehen beeinflussen können. Insofern war das dann doch ein Begriff, den wir passend fanden.<sup>103</sup>

»Postpragmatic joy« bezeichnet den (genussvollen) Zustand der distanzierten Selbstbeobachtung im Postdigitalen: Statt in einer Situation (völlig) aufzugehen, zeichne sich das Erleben der »postpragmatic joy« durch eine distanzierte Haltung zum alltäglich Erlebten aus der Vogelperspektive aus. »Uns interessiert es nicht, wie man den Neoliberalismus genießen kann – sondern was Genuss in diesem ökonomischen System für eine Rolle spielt und wie man diesen Genuss subvertieren kann – also wie man darin Handlungsspielraum gewinnen kann«<sup>104</sup>. Das angebotene immersive Theater soll Räume zur Distanzierung öffnen. Es ginge um eine doppelte Gleichzeitigkeit – der des Konsums und der der Distanzierung.<sup>105</sup>

Performances von The Agency stellen den postindustriellen Arbeitssektor und dessen ambivalente und dynamische Entwicklungen im immersiven Theaterraum zur Disposition. Gleichzeitig werden Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Arbeitswelten durch die Organisation ihrer eigenen Zusammenarbeit als Theatergruppe hinterfragt. Diese Beobachtungen möchte ich anhand der folgenden Fragestellungen analysieren:

1. *Das Nebeneinander von Theaterarbeit und Dienstleistung:* Performances von The Agency hinterfragen die Grenzen der Kommodifizierung von sozialen Beziehungen und körpergebundenen Dienstleistungen. Ob eine Dienstleistung als akzeptabel oder inakzeptabel angesehen wird, erweist sich nicht als übergeordnete oder überzeitliche Norm, sondern ist eine von Humandifferenzierungen durchdrungene Verhandlungssache. Die Grenzziehung zwischen freiwilligen und unfreiwilligen Handlungen bzw. zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit wird neu gestellt. Inwiefern ist also ihre ästhetische Re/Produktion von modernen Dienstleistungsverhältnissen ein (gesellschafts-)kritischer Beitrag zu einem ambivalenten, rasant wachsenden Arbeitsmarkt?

### 3.2.1 Theaterarbeit und Dienstleistungen - eine ambivalente Beziehung

2. *Die Verhandlung von Theaterarbeit als Dienstleistung:* The Agency deuten auf einige Parallelen zwischen Theaterarbeit und Dienstleistungen hin, indem sie im Theaterraum nach den Grenzen moderner Dienstleistungsverhältnisse im Hinblick auf Gender, Klasse und Ethnizität fragen. Diese Konfrontation adressiert Grenzziehungen und Grenzverschiebungen, die zwischen diesen beiden Arbeitswelten stattfinden. Welche Erkenntnisse können durch die Gleichsetzung von Theaterarbeit und Dienstleistung in Bezug auf die Un/Sichtbarkeit von Arbeit sowie in Bezug auf die damit verflochtenen Prozesse der De/Valorisierung im gesellschaftlichen Diskurs gewonnen werden?

Im Folgenden möchte ich diese beiden Fragestellungen in drei Schritten untersuchen: In einem ersten Schritt werde ich die ambivalente Beziehung zwischen Theaterarbeit und Dienstleistung mit Blick auf Prozesse der Naturalisierung diskutieren, in den Folgekapiteln werde ich dann die Interdependenzen von un/sichtbaren und körpergebundenen Arbeitsleistungen im Dienstleistungssektor sowie die Prozesse der Humandifferenzierungen am Beispiel der Arbeiten *Quality Time* und *AshramMommies* herausarbeiten.

### 3.2.1 Theaterarbeit und Dienstleistungen - eine ambivalente Beziehung

In einem Interview über das Postdramatische Theater und den Status von postdramatischen Künstler\*innen und Theatergruppen trifft die stellvertretende künstlerische Leiterin des HAU Hebbel am Ufer, Aenne Quiñones, folgende Aussage: »[...] es ist ja wohl auch das Mindeste, als Künstler\*innen und nicht als Dienstleister\*innen gesehen zu werden!«<sup>106</sup> Ihre Aussage impliziert zweierlei: Einerseits ist sie ein wichtiges und kritisches Statement gegenüber Kürzungsdebatten und gegenüber der ausbeuterischen Prekarisierung von Akteur\*innen des Kunst- und Kulturbetriebs. Andererseits rekurriert Quiñones' Aussage auf ein spezifisches »Hintergrundwissen« über gegenwärtige Wertekategorien zu unterschiedlichen Formen von Arbeit, mit dem ich mich näher auseinandersetzen möchte:

Die von Quiñones befürchtete Abwertung, die eintreten könnte, wenn Theaterarbeit als Dienstleistung betrachtet würde, lässt sich als ein weiteres Beispiel für die Verknüpfung von Arbeit und Humandifferenzierungen lesen. Trotz der Expansion des Dienstleistungssektors sind in medialen und wissenschaftlichen Diskursen Tendenzen der Abwertung gegenüber den Berufen des Dienstleistungssektors

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

zu konstatieren. Warum verweigert sich die HAU-Kuratorin einer Gleichstellung von Theaterpraktiker\*innen und Dienstleister\*innen? Warum beinhaltet die Kategorisierung als Künstler\*innen für Quiñones eine soziale Aufwertung?

Die Herausgeber\*innen des Sammelbands *Die Kunst der guten Dienstleistung* (2012), Claudia Munz, Jost Wagner und Elisa Hartmann, begründen diese Entwicklung folgendermaßen:

Zum einen spielt dabei eine Rolle, dass viele Dienstleistungstätigkeiten traditionell von Frauen erbracht werden; dies führte zumindest in der Vergangenheit regelmäßig zu einer Abwertung entsprechender Berufe – das bekannteste Beispiel dafür ist die historische Entwicklung des Lehrerberufs, der umso mehr an Ansehen verlor, je mehr er von Frauen ausgeübt wurde. Allerdings gibt es Ausnahmen: »Obere« Dienstleistungsberufe wie Anwalt, Architekt oder Wirtschaftsprüfer werden gesellschaftlich hoch bewertet – bezeichnenderweise nennen sich diese »Freie Berufe« und nicht »Dienstleister«.

Ein weiterer wesentlicher Grund für die verbreitete Geringschätzung »typischer« Dienstleistungen liegt auch darin, dass sie häufig »alltagsnah« erscheinen und die Vermutung wecken, putzen, pflegen oder Haare waschen könne – mindestens nach einer kurzen Einweisung – jeder. Der wichtigste Grund für die nachgeordnete Stellung von Dienstleistungsarbeit aber besteht in ihrer »Unsichtbarkeit«. Denn wesentliche Teile von Dienstleistungsarbeit bleiben für die Augen von Kunden/-innen verborgen – wengleich ihr Fehlen deutlich spürbar wird.<sup>107</sup>

Die Wissenschaftler\*innen problematisieren die mehrfach wirkmächtige Dichotomie, die sich in der Abwertung von Dienstleistungen widerspiegelt. Diese Wirkmächtigkeit zeige sich in der be/wertenden Gegenüberstellung von Dichotomien wie Dauerhaftigkeit vs. Flüchtigkeit, alltagsnahe Wiederholbarkeit vs. Einmaligkeit, routinierte Alltagsaufgaben vs. Innovation, Kopf- vs. Handarbeit.

Tatsächlich gilt der tertiäre Dienstleistungssektor als bisher letzte Phase in der historischen Entwicklung von Beschäftigungsverhältnissen.<sup>108</sup> Der Ökonom Jean Fourastié und der Soziologe Daniel Bell dokumentieren diese Transformation der Erwerbsarbeit in drei Phasen: Während sich die vorindustrielle Gesellschaft durch die

### 3.2.1 Theaterarbeit und Dienstleistungen – eine ambivalente Beziehung

Urproduktion (von Lebensmitteln) charakterisieren lasse und »in erster Linie ein Spiel gegen die Natur dar[stelle]«,<sup>109</sup> die Industriegesellschaft ihre »Basis der Produktivität« durch das »Spiel gegen die technische Natur« zu gewährleisten suche,<sup>110</sup> berufe sich die nachindustrielle Gesellschaft auf das Konzept der Dienstleistung. Der strukturelle Wandel von der Industriegesellschaft zu einer Wissens- und Dienstleistungsgesellschaft beinhaltete, so Bell, zunächst die Hoffnung auf eine Verbesserung der allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnisse durch Bildung und – in der Folge – einen höheren Lebens- und Bildungsstandard für alle Bevölkerungsgruppen. Bell nennt es das Zeitalter der Informationsgesellschaft, welches die Entstehung neuartiger Branchen, Technologien und Dienstleistungen initiieren würde.<sup>111</sup> Inzwischen ist der tertiäre Sektor derart heterogen strukturiert, dass eine einheitliche Definition, worum genau es sich bei einer Dienstleistung überhaupt handelt, kaum noch möglich erscheint.

Der Begriff der Dienstleistung werde, so Pongratz, erst in den modernen kapitalistischen Gesellschaften zur Bezeichnung eines spezifischen Typus von Arbeit verwendet:

Diese Art von Dienstleistung steht in einem eigenartigen Spannungsverhältnis zur industriellen Produktion: Einerseits sind sie durch den Dienstmodus in prononcierter Weise davon abzugrenzen, andererseits können sie sich massenhaft erst auf Grundlage einer Ökonomie kapitalistischer Güterproduktion etablieren. Die Dienstleistungsforschung ist sich darin einig, dass die Dienstleistungsökonomie erst zu ihrer vollen Entfaltung gekommen ist, als die industrielle Massenproduktion den Zenit ihrer Entwicklung bereits überschritten hatte.<sup>112</sup>

Um eine Arbeitsleistung als Dienstleistung zu definieren, so der Arbeitssoziologe, könnten drei Merkmale als Anhaltspunkt dienen, welche, so meine Theorie, den Strategien einer immersiven Theaterarbeit ähnlich sind bzw. an die zentralen Parameter der Flüchtigkeit, der Gleichzeitigkeit von Produktion und Konsumtion sowie der auto-poetischen Feedbackschleife erinnern, die in der Theaterwissenschaft als Kern des Performativen von Fischer-Lichte definiert wurden:<sup>113</sup>

1. *Die Immaterialität:* Es handle sich bei einer Dienstleistung nicht um ein materielles Gut. In wesentlichen Teilen habe diese eine immaterielle Qualität, welche nur bedingt objektivierbar und messbar sei. Eine Dienstleistung zeichne sich

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

daher auch durch ihre Resistenz gegenüber ihrer Rationalisierung aus. Sie entstehe erst im Moment ihrer interaktiven Durchführung.

2. *Das Uno-actu-Prinzip*: Anders als bei der Güterproduktion seien Produktion und Konsumtion der körpergebundenen Dienstleistung kaum voneinander zu trennen. Sie könnten als parallele Prozesse beschrieben werden: »Das Leistungsergebnis wird im Prozess der Erstellung konsumiert und ist folglich weder lagerfähig noch weiter tauschbar oder rückgebbar«<sup>114</sup>.
3. *Die Kundenbeteiligung*: Bei der Hervorbringung einer Leistung nehmen die Kund\*innen als der (externe) Faktor eine unverzichtbare und interaktive Rolle ein. Ihre Integration in den Herstellungsprozess der Dienstleistung variiere zwischen der bloßen Notwendigkeit ihrer Anwesenheit bis hin zu ihrer aktiven Kooperation.

Körpergebundene Dienstleistungen sind per Definition einmalige, flüchtige und interaktive Erfahrungen, welche gegen Geld angeboten werden. Sie zeichnen sich durch ihre Immaterialität bei gleichzeitiger Kundenbeteiligung aus. Daher oszillieren Dienstleistungen auf dem schmalen Grat zwischen ihrer Anerkennung als individuelle Leistung und der Objektivierung des Dienstleistenden als Ware. Gleichzeitig re/produziert das Zeitalter der Informationsgesellschaft gewisse Ausschlussmechanismen. Die Schattenseiten von Bells Arbeitsutopie re/produzieren The Agency in aufschlussreicher Weise in ihren immersiven Theaterarbeiten.

Prominent beschäftigt sich Adam Alston in seiner Monografie *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation* (2016) mit den Überschneidungen von immersiven Theaterformen und neoliberalen Dimensionen der Gegenwart. Er erhebt den Vorwurf, dass immersive Theaterformen neoliberale Versuchslabore sind.<sup>115</sup> Seine Thesen zeugen von einer konsumkritischen Haltung gegenüber dem Arbeitssektor der körpergebundenen Dienstleistung. Ich würde mit Blick auf die Arbeiten von The Agency dagegenhalten und behaupten, dass die immersiven Arbeiten von The Agency durch die ambivalente Strategie der Hyperaffirmation neoliberaler Verwertungslogiken keine neoliberalen Versuchslabore sind, sondern eine kritische Distanz zum Dargestellten provozieren. Unter Hyperaffir-

### 3.2.1 Theaterarbeit und Dienstleistungen – eine ambivalente Beziehung

mation verstehe ich die Strategie der Negation durch die übersteigerte Affirmation eines Systems bzw. die Aneignung von Institutionen und ihren manipulativen Strukturen als provokative Animation eines kritischen Denkens.<sup>116</sup> In diesem Sinne hält auch Doris Kolesch fest:

[Immersion] verspricht Einsicht durch Eintauchen, Kompetenz und Durchdringung nicht durch das Aufbauen, sondern im Gegenteil das Eliminieren von Distanzen, sie verspricht die paradoxe Trennung und zugleich Verflüssigung von Medium und Welt. Damit ist zugleich das Potenzial von Immersion umrissen, die weder per se und situations- bzw. kontextunabhängig verteuelt noch verklärt werden darf, sondern deren implizite Politiken differenziert betrachtet werden müssen.<sup>117</sup>

The Agency offerieren ihre konsumorientierten Angebote ihrer Unternehmen durch ein prägnantes und einheitliches Erscheinungsbild. Die Teilnehmer\*innen werden durch die 1:1-Begegnung entsprechend individuell adressiert, eingeladen und navigiert (bei einem Erfrischungsgetränk über die Sicherheitsvorkehrungen aufgeklärt) sowie durch die einheitlichen Charaktere der Performer\*innen (Aussehen, Sprache, Anliegen) in die immersive Situation verwickelt. Emmerig beschreibt ihre Entwicklung zur Figur als ein »Becoming«:<sup>118</sup> Ihre immersive Herangehensweise bestimme auch den Entwicklungs- und Probenprozess ihrer Arbeiten. Durch die Recherche, die Entwicklung des Settings, die Ausarbeitung des Unternehmenszweckes sowie der entsprechenden Fachbegriffe, Logos und Praktiken würden sie zu Mitarbeiter\*innen der jeweiligen Unternehmen werden.

Die Praktiken der postindustriellen Dienstleistungsgesellschaft werden in den immersiven Arbeiten von The Agency also einerseits reproduziert und eingeübt und andererseits durch die Kontextverschiebung in ein kritisches Verhältnis zum ausführenden Körper gestellt. Die Parallelisierung droht das Feld der Kunst neoliberal zu kommerzialisieren, d. h. die neoliberalen Dimensionen des Kulturbetriebs zu bestärken. Durch die Strategie der Hyperaffirmation erschließen The Agency allerdings vielmehr das Feld der Dienstleistungen als Ausdruck zentraler Tendenzen der postindustriellen Gesellschaft und des Gegenwartstheaters mit Blick auf Dynamiken der Humandifferenzierung.

In diesem Vorgehen wird deutlich, dass es – trotz der rasanten Technisierung des Alltags – zur Erledigung von Hausarbeit (immer

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

noch) menschlichen Zutuns bedarf. Diese Praktiken lassen sich nicht wegrationalisieren und gleichzeitig werden sie nicht entsprechend wertgeschätzt. In *Home Away+* wird die Vergeschlechtlichung dieser Art von Dienstleistung sichtbar gemacht, wenn die weiblich konnotierte Dienstleistung von männlichen Sorgetragenden erbracht wird.

In der Un/Sichtbarkeit dieser Tätigkeiten manifestiert sich die willkürliche Grenzziehung zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit, welche genauso in der täglichen Theaterarbeit eine wesentliche Rolle spielt. Der Geniekult und der Anspruch auf ein Künstler\*innendasein, wie ihn Quiñones reproduziert, fordern einen Sonderstatus für Theaterpraktiker\*innen.<sup>119</sup> Dieser Status rekurriert auf einen historisch tradierten Überbau von ideologischen Metadiskursen zum Künstlerkult, welcher einen Sonderstatus für die Lebens- und Arbeitsweise dieser Arbeitssubjekte behauptet und beansprucht. Im Sinne Bourdieus wird hierdurch ein Produktionsfeld aufrechterhalten, welches bestimmte Arbeitssubjekte am Theater zu künstlerisch Tätigen erhebt und andere als nicht künstlerische Tätigkeit unsichtbar stellt. Bourdieu argumentiert in seiner Monografie *Die Regeln der Kunst* (2001) gegen diese Subjektivierung und sensibilisiert für die Produktion von Künstler\*innen und ihrer Sonderstellung durch das künstlerische Feld: »Der Wert eines Kunstwerks [wird] nicht vom Künstler, sondern vom kompletten künstlerischen Umfeld produziert«<sup>120</sup>.

Der Gruppenname The Agency kommentiert dieses enge Wechselverhältnis von Ent/Subjektivierung im künstlerischen Feld durch die Anonymisierung der Beteiligten: Meine erste Internetrecherche zu The Agency führte mich z. B. nicht zur Homepage der Theatergruppe, sondern zu einer »full-service, luxury real estate brokerage and lifestyle company that has redefined and modernized the real estate industry«.<sup>121</sup> Im Gespräch betont Santos ihren Gefallen an der Anonymität, die der Name ermöglicht:

Ich war eigentlich immer dagegen, als wir vier, wir fünf, so bekannt wurden, weil ich fand es eigentlich besser, als es noch geblackboxed war. Und es eine Arbeit von The Agency ist, weil niemand dann weiß, wie wir aussehen oder dass wir Frauen sind oder all das. Das fand ich irgendwie spannender. Man merkt dann aber, dass so viele Leute diesen persönlichen Bezug wollen oder die Gesichter hinter der Gruppe sehen wollen. Aber ich bereue es bis heute noch, dass dieser Schritt gemacht worden ist. [Lacht] Ich fand es irgendwie besser, wenn die Arbeiten von The Agency sind und dass man da so eine andere Freiheit hat.<sup>122</sup>

### 3.2.1 Theaterarbeit und Dienstleistungen - eine ambivalente Beziehung

Santos' Erläuterungen verweisen auf ein verändertes Verständnis und Interesse an Fragen der (kollektiven) Autor\*innenschaft: Die Wahl des Namens erfolgte nicht aus identitätsorientierten Motiven, sondern aus dem Bedürfnis heraus, die eigene persönliche Freiheit durch Anonymisierung zu ermöglichen und dadurch gleichzeitig die anonymisierten Strukturen von Großkonzernen zu problematisieren. Die Ent/Individualisierung ihrer immersiven Dienstleistungen schaffe den Performer\*innen Freiräume und den Zuschauer\*innen Projektionsräume. Genauso sollen auch ihre Arbeiten/Dienstleistungen unbelastet von körperlichen Markern wie dem Frausein, von Ethnizität, Alter, Körper, Frisur, Mode etc. erfahren werden. Die Offenbarung ihrer Identitäten wurde schlussendlich vom Arbeitsfeld eingefordert. Sie selbst hätten auf die Verknüpfung von Theaterarbeit mit ihren Persönlichkeiten verzichten wollen, so Santos.

Als Selbstbezeichnung bezieht sich der Name The Agency einerseits auf die Adaption von Arbeitsweisen einer Agentur und rekurriert andererseits auf die Potenzialität eines absichtsvollen und zielorientierten Handelns (»to have an agency«). Optionen des Entscheidens, die das tägliche Konsumverhalten prägen, werden aktivistisch fruchtbar gemacht.

Die geteilte künstlerische Leitung, die Imitation einer Agentur sowie das gemeinsame Interesse an der Anonymisierung durch den generischen Namen The Agency reproduzieren einen veränderten Zugang zum Künstlerkult im Theater sowie zur Gleichsetzung von sichtbaren und unsichtbaren Arbeitstätigkeiten. An der Anzahl und der Vielfalt ihrer wechselnden Arbeitsverhältnisse zeigt sich, dass es der Gruppe weniger wichtig ist, als geschlossenes Kollektiv aufzutreten. Es geht ihnen darum, ein faires und gleichberechtigtes Arbeiten auf Zeit untereinander zu gewährleisten. Sie sind einander nicht familiär oder freundschaftlich verpflichtet und finanzieren ihren Lebensunterhalt durch wechselnde Arbeitsbeziehungen mit anderen Theaterpraktiker\*innen. Sie verstehen sich als Gleichberechtigte bei der Regie-, der Kostüm- und der Bühnenarbeit.

Die Parallelen von Dienstleistungen und immersiven Theaterformen zu nutzen und derart die Interdependenzen zwischen Theater, Kunst, Intimität und Arbeit zu verdeutlichen, hat eine künstlerische Tradition: Im Zuge seiner Befassung mit künstlerisch-partizipativen Performances, die Strategien der Dienstleistung in museale Kontexte übertragen, prägte der Kunstkritiker Nicolas Bourriaud bereits in den 1990er-Jahren den Begriff der »Relationalen Ästhetik«.<sup>123</sup> Künstler\*innen dieser Zeit würden in

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

einer zunehmend globalisierten Welt der Vereinzelung durch die Stärkung der sozialen Dimension von Kunst durch (gemeinsames) Essen (Rirkrit Tiravanija) oder durch die Errichtung von artifiziellen Welten (Andrea Zittel) entgegenwirken wollen. Zwischen den Akteur\*innen und den Zuschauer\*innen entstehe aufgrund der partizipativen Elemente ein relationaler Zwischenraum, welcher als Chance »to inhabit the world in a better way« zu bewerten sei.<sup>124</sup> Relationale Arbeiten ermöglichen das Entstehen von sozialen Beziehungen durch individuelle oder kollektive Begegnungen, so Bourriaud. Im Kapitel »Professional relation: clienteles« erörtert er die künstlerische Übernahme von Beziehungsformen, wie sie im Dienstleistungssektor oder in Wirtschaftsunternehmen üblich sind. Diese Unterkategorie der »Relationalen Ästhetik« definiert er als »operative realism«:<sup>125</sup> »What these artists have in common is the modelling of a professional activity, with the relational world issuing therefrom, as a device of artistic production«<sup>126</sup>. Überraschend ist, dass Bourriaud die Dienstleistungen, die die Künstlerin Christine Hill durch die Praktiken des Massierens, des Schuheputzens und des Kassierens im Supermarkt künstlerisch rahmt, gleichzeitig als »most menial of tasks« devalorisiert.<sup>127</sup>

The Agency bedienen sich ebenfalls eines »operative realism«, wobei sie nicht nur die professionelle Dienstleistung zum Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Arbeit machen und zur Erzeugung eines sozialen Zwischenraums verwenden, sondern durch die Umbesetzung der ausführenden Körper einen Schritt davor ansetzen, nämlich bereits bei der Kategorisierung von Dienstleistungen als wertvoll/wertlos bzw. als künstlerisch/sozial: Sie hinterfragen Bourriauds Kategorisierung von Dienstleistungen als »most menial of tasks«, zu Deutsch »am wenigsten anspruchsvolle Aufgaben«.

Es geht The Agency weniger um die Stärkung von sozialen Beziehungen als vielmehr um die Aktivierung einer selbstkritischen Haltung des Publikums gegenüber dem eigenen Konsumverhalten im Kontext von Humandifferenzierungen wie Gender, Ethnizität und Klasse. Ihre Arbeiten sind von Bourriauds Konzept der »Relationalen Ästhetik« insofern zu unterscheiden, als sie die Kriterien, die zwischen Dienstleister\*innen, Theaterpraktiker\*innen und autonomen Künstler\*innen unterscheiden, zu unterlaufen versuchen und die soziale Dimension von Theater zur Irritation dieser Kategorisierungsprozesse nutzen. Es geraten auf diese Art und Weise diejenigen asymmetrischen Verhältnisse ans Licht, die sich durch die Devalorisierung von bestimmten Dienstleistungen am ausführenden Körper zeigen.

### 3.2.2 Theaterarbeit als un/sichtbare Dienstleistung

The Agency re/produzieren flexible und atypische Arbeitsverhältnisse in der postindustriellen Gesellschaft, welche auf Spontaneität, Anonymität und Flexibilität ausgelegt sind. Durch ihre Reproduktion, d. h. die Neubesetzung kommodifizierter und nicht-kommodifizierter Beziehungsverhältnisse als Dienstleistungen werden die Normen des Käuflichen und des Unverkäuflichen von Care-Arbeit sowie die Effekte der Naturalisierung von Humandifferenzierungen problematisiert. Sichtbar werden diejenigen normierenden Faktoren, die die dienstleistenden Theaterpraktiker\*innen und die Dienstleistenden in real existierenden Arbeitsverhältnissen voneinander trennen (1.), sowie diejenigen normativen Grenzen, die zwischen käuflichen Leistungen und nicht-käuflichen Freiwilligkeiten bestehen (2.). Eine Analyse ihrer Arbeit *Quality Time* (2018) soll diese Beobachtungen veranschaulichen.

#### 3.2.2 Theaterarbeit als un/sichtbare Dienstleistung

Im Rahmen des Performancefestivals *Save Your Soul* (2018) sind The Agency mit einem Messestand im Eingangsbereich der Berliner Sophiensæle vertreten. Das Festival mit Fokus auf Parallelen zwischen Theater und Heilung lädt die Teilnehmer\*innen dazu ein, Konzepte zum theatral-therapeutischen Krisenmanagement bzw. zu kollektiven Heilungsritualen zu entwickeln, um Momente von regenerierender Selbsterfahrung zu erleben.<sup>128</sup>

Das Angebot *Quality Time* von The Agency befasst sich mit der Kommodifizierung und der Inanspruchnahme von Care-Arbeit in Face-to-Face-Interaktionen. Die Gruppe erweitert den therapeutischen Heilungsansatz des Festivals durch die Auseinandersetzung mit dessen ökonomischer Dimension. Was auf den ersten Blick wie ein offizieller Informationsschalter des Festivals aussieht, entpuppt sich als Empfangscounter des Purpose-Unternehmens *Quality Time*.<sup>129</sup> Unter dem Banner »The Time We Share« erwarten die Unternehmensmitarbeiter\*innen die Besucher\*innen inmitten des Kommens und Gehens des Festivalgeschehens. Sie werden in aller Freundlichkeit begrüßt und in Dauerschleife mit Verkaufsangeboten und dem Versprechen auf die Wirksamkeit des Angebotenen angelockt. Unter Verwendung einer Körpersprache, die professionelle Zuwendung verspricht, werden Verkaufsgespräche an allen Tagen des Festivals jeweils während sechs Stunden ununterbrochen initiiert.<sup>130</sup> Das Unternehmen garantiere qualitative Zeit mit männlichen Care-Arbeitern: »Quality Time sagt, Care ist momentan ungleich in der Gesellschaft verteilt, das heißt, Care ist – egal ob bezahlt oder unbezahlt – vor

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

allem weiblich konnotiert. Quality Time liegt es am Herzen, das zu ändern«. <sup>131</sup> Das Performancesetting imitiert einen typischen Messestand. Das Mobiliar (langer Holztisch, Pinnwände mit Details zu den Angeboten und Fotografien), die Requisiten (Merchandise-Produkte, Tischvorlagen zu *Quality Time*-Angeboten, Stifte, Süßigkeiten) und das Banner vermitteln den Eindruck, hier einem jungen Start-up zu begegnen. Im sommerlich gehaltenen Ambiente stellen zwei Performer\*innen die einzelnen Angebotspakete ihres Purpose-Unternehmens vor. Inspiriert von japanischen Rent-a-friend-Agenturen bietet *Quality Time* ein Treffen mit männlichen Care Takern an, d. h. fürsorgliche Gespräche mit dem Vater; intime Interaktionen mit dem Boyfriend; die Möglichkeit, Zeit mit dem Sohn zu verbringen. Buchen lassen sich Verabredungen auf einen Milchshake oder eine Cola mit dem Vater im American Diner, ein Date in einer Bar mit dem Boyfriend oder eine Spielstunde mit dem Sohn in einer Privatwohnung. Über Zubuchungen seien vielfältige Erweiterungen des Basic-Pakets durch Booster, Add-ons und Special Packages möglich. Durch einen »intensity boost«, beispielsweise enthalten im Paket Boyfriend, könnten Dienstleistungen gebucht werden, die intensiven Körper- und Augenkontakt bis hin zum Service Knutschen garantieren. Beim »casual meeting« mit dem Vater ließ sich der Verzehr von Getränken für jeweils sieben bis neun Euro vorab buchen. Das Special Package verschaffe das Erlebnis einer gemeinsamen Geburtstagsfeier oder eines Dinners für 350 Euro zuzüglich einer Rede für 60 Euro. Für 30 Euro sei das Add-on eines »midnight calls« durch den besten Freund erhältlich. Das Package »Boy in Care« organisiere für einen Aufpreis von 150 Euro einen gemeinsamen zweistündigen Besuch in einer Karaokebar.

Weitere Spezifikationen auf einem hellblauen Infoblatt versprechen bei der Buchung ab drei Sitzungen einen Preiserlass von 15 Prozent. Auf Anfrage können individuelle Vorlieben und Wünsche besprochen werden. Während der Wartezeit können Interessent\*innen im ausliegenden Gäst\*innenbuch Rückmeldungen zufriedener Konsument\*innen studieren: Die Kundin »Mama« hatte im Gäst\*innenbuch die folgende Belehrung hinterlassen: »Hoffe, ihr hattet es noch schön und du bist nicht zu spät ins Bett ...!? Kein Bock auf Weckstress morgen. Träum süß.« Die Kundin Annabelle hatte eine Liebeserklärung an den Boyfriend Thomas auf Französisch notiert: »Mon cher Thomas. [...] Je crois que j'ai appris quelque chose d'important sur moi le soir. [...] Bisous.« Es waren Zeichnungen von Wolken mit herzförmigen Regentropfen und ähnliche Nachrichten hinterlassen worden.

Das individuelle Kundengespräch dient zur Präzisierung der Interessenlage: Wie der Vater, der Sohn oder der Boyfriend denn sei, fragt die *Quality Time*-Angestellte. Dann wird gemeinsam eine Hintergrundgeschichte abgesprochen, damit die Begegnung mit den Dienstleister\*innen bzw. die Durchführung der Serviceleistung möglichst reibungslos ablaufen könne. Letztlich wird der verabredete Treffpunkt aufgesucht und die Begegnung in einem 1:1-Verhältnis zwischen Performer\* und Teilnehmer\*in in 30 Minuten durchgespielt. Abgeschlossen wird die *Quality Time*-Erfahrung mit der Übergabe einer Memorycard, einem Foto des\*der Kund\*in und dem »Boy in Care« mit persönlicher Widmung. Bei Interesse bestand für die Teilnehmer\*innen die Möglichkeit, durch »Meet the Makers« ein Abschlussgespräch mit den jeweiligen Care Takern zu führen.

Das Angebot wurde ambivalent aufgenommen: Meine Interviewpartnerinnen berichteten, dass es einigen Zuschauer\*innen in diesem Rahmen tatsächlich möglich gewesen war, eine (heilende) Aussprache mit dem Vater(ersatz) bzw. eine harmonische, familiäre Begegnung innerhalb der fiktiven Immersionserfahrung zu erleben, andere erlebten eine sehr starke Irritation durch das Missverhältnis zwischen der inszenierten Situation und der tatsächlichen Lebensrealität.<sup>132</sup>

Das Erlebnis fand in unterschiedlichen Räumlichkeiten statt, die das Purpose-Unternehmen The Agency bereitstellte. Die Verkaufsgespräche wurden in einem konsequent angewendeten Denglisch, das werbewirksam Internationalität und Kompetenz ausstrahlen sollte, durchgeführt. Die Überfülle an Dienstleistungsprodukten verfolgte ebenfalls verkaufsfördernde Strategien. Die rein männliche Dienstleistung wurde im fiktiven Spiel als Innovation deklariert, wodurch die Problematiken der weiblichen Care-Arbeit im Privaten spürbar wurden.

Durch *Quality Time* werden Fragen nach der Selbstverständlichkeit von Arbeit und Nicht-Arbeit durch die Umkehrung von familiären Verpflichtungen und durch den Fokus auf die männlichen Dienstleistenden gestellt. Die intimen Beziehungsverhältnisse, die in *Quality Time* zur Ware kommodifiziert werden, erscheinen nicht nur durch die Besonderheit des Angebots, sondern auch durch die männliche Besetzung ungewohnt. Das Spielen mit dem Sohn, das freundschaftliche Treffen sowie die familiäre Aussprache werden von mir als freiwillige Praktiken antizipiert.

Trotz des Versprechens auf eine umsorgende Erfahrung durch einen Care Taker während *Quality Time* sind es letztlich die Teilneh-

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

mer\*innen, die sich um die Charaktere kümmern: Sie bringen den Sohn ins Bett, überreichen dem Vater ein Geschenk und trösten ihren Freund mit gebrochenem Herzen. Das Angebot der Kontextverschiebung macht die Vergeschlechtlichung körpergebundener Dienstleistungen der Care-Arbeit auch dadurch sichtbar, dass explizit männliche Formen des Sorgens letztlich wieder in ein Umsorgen durch andere – in diesem Fall die Teilnehmer\*innen – münden.<sup>133</sup>

Diese selbstverständliche Freiwilligkeit lässt sich damit erklären, dass die Praktiken der Fürsorge und der Care-Arbeit, so die Soziologin Nina Degele, von strukturellen Ungleichheiten durch Vergeschlechtlichung durchdrungen sind. Das gängige Legitimationsmuster sei deren Naturalisierung: »Frauen *sind* fürsorglicher, empathischer und verfügen über mehr soziale Kompetenz, weil sie im Zuge geschlechtskonstituierender Arbeitsteilung dazu gemacht wurden und werden, und genau dies wird für die Ausbildung neuer gesellschaftlicher Strukturen funktionalisiert«<sup>134</sup>. Degele argumentiert, dass strukturelle Ungleichheit sich durch soziale und kulturelle Praktiken legitimiere und verfestige. Männer täten anderes als Frauen. Männerarbeit sei grundsätzlich wertgeschätzt und besser bezahlt. Die Prozesse der Vergeschlechtlichung würden Strukturbildungen initiieren, da sie Differenz in Hierarchie übersetzten.<sup>135</sup> Berufe und Berufspraktiken seien Medien einer Geschlechterordnung, die die »Hierarchie in Differenznormen transformieren«.<sup>136</sup> Das bedeute, dass die Kategorisierung familiärer Care-Arbeit als Nicht-Arbeit gleichfalls durch diese strukturelle Ungleichheit geprägt sei.

Diese Normierungsprozesse (v)erklären familiäre Dienstleistungen zu selbstverständlichen und immer freiwillig zu erbringenden Arbeitsleistungen. Das Versorgen, Baden, Spielen, Trösten, Zuhören, Zubettbringen wird in den Diskursen als eine täglich privat zu leistende Tätigkeit weitestgehend ignoriert. Die »Geschlechtsneutralität«<sup>137</sup> von Care-Arbeit wird in *Quality Time* geprobt, wodurch die Geschlechtsblindheit gegenüber weiblich vergeschlechtlichter Arbeit entlarvt wird. Durch die (Um-)Besetzung der Care-Rolle werden Kontingenzen unterbrochen und die vergeschlechtlichte Norm sichtbar gemacht. Im Sinne Hirschauers wird die Geschlechterdifferenz in der »sozialen Praxis« durch die künstlerische Verfremdung nicht als »Merkmal von Individuen«, sondern als »soziale Praxis« erfahr- und verhandelbar, indem die Geschlechtsneutralität als kontinuierliche Norm – als *un/doing gender* – im künstlerischen Rahmen vorgeführt wird.<sup>138</sup>

Besonders hervorzuheben ist die unternehmerische Rahmung von *Quality Time*, die aufgrund des Als-ob-Modus<sup>139</sup> des immersivi-

### 3.2.3 Theaterarbeit als körpergebundene Dienstleistung

ven Theaters und aufgrund des Fokuses auf das Konsumverhalten der Zuschauer\*innen eine Einladung ist, sich der Ambivalenz einer Kommodifizierung von Praktiken, die bisher keine bezahlte Dienstleistung sind, bewusst zu werden. Entspricht die Suggestion eines Angebots familiärer Dienstleistungen gegen Geld doch genau dem »Arbeitsmus«, den Soziolog\*innen und Philosoph\*innen der postindustriellen Gesellschaft diagnostizieren.<sup>140</sup> Die Ambivalenz dieses Trends wird als Gefahr und Chance begriffen. Einerseits erfährt die derzeit geläufige Norm eine kritische Hinterfragung, andererseits bringt *Quality Time* diejenigen Praktiken auf Augenhöhe mit der Lohn- und Erwerbsarbeit, die bisher als Nicht-Arbeit kategorisiert werden.

Die kategorische Nichtbeachtung des privaten Raumes als konstitutive Voraussetzung für die kapitalistisch organisierte Arbeitswelt der postindustriellen Gesellschaft hat eine kulturhistorisch gewachsene Asymmetrie verursacht.<sup>141</sup> Die naturalisierende Legitimation erfährt ihre Delegitimation durch die künstlerische Hervorhebung, indem die Un/Sichtbarkeit bestimmter (Arbeits-)Leistungen gezeigt wird und gleichzeitig diejenigen Normierungsprozesse offengelegt werden, die das familiäre Zusammenleben als machtvolle Hierarchie offenbaren. *Quality Time* ist insofern ein Beispiel für die künstlerische Praxis von Reproduktionsarbeit zur Sichtbarmachung von unmarkierten, naturalisierten Machtverhältnissen im (privaten) Care- und Arbeitssektor. Während mithilfe von *Quality Time* der Fokus auf die Un/Sichtbarkeit von körpergebundenen Dienstleistungen im privaten Raum gelegt wurde, soll der Aspekt der Körperlichkeit von Dienstleistung unter Berücksichtigung von Humandifferenzierungen sowie deren De/Valorisierung im Arbeitsdiskurs anhand einer zweiten Arbeit der Gruppe mit dem Titel *AshramMommies* gezeigt werden.

### 3.2.3 Theaterarbeit als körpergebundene Dienstleistung

Im selben Rahmen der Reihe *Desires*, welche die Ökonomisierung und die Zirkulation von Emotionen verhandelt, ist *AshramMommies* entstanden.<sup>142</sup> Ausgangspunkt dieser Produktion war ein Forschungsaufenthalt der Gruppenmitglieder Yana Thönnies und Magdalena Emmerig im Rahmen der bangaloREsidency in Indien, finanziert vom Goethe-Institut Bangalore. Durch das Förderstipendium konnten sie sich mit spirituellem Tourismus und dem Wirtschaftszweig der Leihmutterchaft in Indien auseinandersetzen. Erfahrungen zum Themenkomplex des spirituellen Tourismus sammelten sie vor Ort im Ashram *The Art of Living*, welcher Mitte der 1980er-Jahre von

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

Yoga-Guru Ravi Shankar gegründet worden war. In einem 40 Seiten umfassenden Reisebericht beschreibt Thönnnes das Geschäft mit der Spiritualität als bewusste Abzocke der Ashram-Gäst\*innen.<sup>143</sup> Sie reflektiert im Text ihre Rolle als weiße junge Frau. Ihre Erfahrungen lesen sich wie ein postpragmatisches Paradoxon: Einerseits konsumiert Thönnnes die (entspannenden) Angebote des Ashram-Programms, andererseits verhandelt sie ihre Dauerempörung über die im Ashram herrschenden Zustände. Deutlich werden diese Widersprüche in denjenigen Passagen, die die Situation zwischen Ankunft und erster Yogasession ohne jede Verpflegung beschreiben: »Der Assistent hatte angeboten, dass wir früher Abendessen bekommen könnten – wahrscheinlich um einen Kollaps zweier weißer Frauen inmitten des Ashrams zu vermeiden«; oder in denjenigen Passagen, die die Tatsache konstatieren, dass das klosterähnliche Meditationszentrum Kinderarbeit zulässt: »Während wir hier aßen und uns fragten, ob wir gleich wieder abreisen oder erst den Aufstand proben sollten, weil wir 760 Dollar für Kinderarbeit gezahlt hatten, schrieben wir mit unserem europäischen Aufschrei-Outrage zunächst einmal unseren indischen Hosts Shiva und Nimi, was sich gerade abspielte«<sup>144</sup>.

Thönnnes' Bericht verstehe ich als Vorzeichen auf die paradoxalen Verhältnisse und die unlösbaren Konflikte, die The Agency in ihrer Arbeit *AshramMommies* thematisieren. Dieses Verhältnis lässt sich sowohl als eine affirmative Aneignung eines postkolonialen Blicks auf die Themenfelder Spiritualität und Leihmutterchaft als auch als eine Kritik an der Situation im Ashram lesen. Die Arbeit *AshramMommies* entstand als immersive Auseinandersetzung mit den Arbeitsergebnissen von Emmerig und Thönnnes während ihrer Residenz. Suggestiert wird eine Auftaktveranstaltung eines fiktiven Unternehmens in einem realen Co-Working-Space von *WeWork* in Bangalore.<sup>145</sup> Zwei Frauen mit Klemmbrett empfangen die Zuschauer\*innen vor dem *WeWork*-Office-Space. Sie lotsen die Besucher\*innen unter sphärischen Klängen in einen großen Raum mit Sitzgelegenheiten und Bar, von dem aus weitere Stockwerke, Gänge und Türen des Gebäudes zu sehen sind. Die Eintretenden werden über einen zentral positionierten Flatscreen als potenzielle Investor\*innen zu einer Präsentation der Geschäftsidee bei freiem Eintritt begrüßt: »Welcome to// AshramMommies experience motherhood// Investors Lounge«. Dass es sich um einen Theaterkontext handelt, ist nicht ersichtlich, sondern wird als »Hintergrundwissen« zu immersiven Theatererfahrungen vorausgesetzt. Empfangen werden die Besucher\*innen mit einem Händeschütteln durch eine Performerin

in einem grüngelben Sari. Eine zweite Person (Magdalena Emmerig) in einem langen weißen Arztkittel begrüßt die (zufälligen) Zuschauer\*innen mit dem indischen Namaste. Einige Teilnehmer\*innen bedienen sich am bereitgestellten Mango-Lassi. Neben den Sitzgelegenheiten stehen gut gefüllte Obstkörbe auf Beistelltischen. Kurz vor Beginn der Präsentation wechselt die Musik zu Piano-Lounge-Klängen. Die Performerin (Deepika Arwind) im Sari stellt sich als Gründerin des Unternehmens vor, begrüßt die Anwesenden in der geschäftigen Geräuschkulisse, die durch die Betriebsamkeit von weiteren WeWork-Startups erzeugt wird. Sie beginnt ihren Werbeauftritt zur Erfolgsgeschichte von *AshramMommies* mit einer rhetorischen und vermeintlich unterkomplexen Frage: »What is family?« Ein Screen im Hintergrund zeigt ein Foto von drei Personen – eine weiße, schwangere Frau, die zwischen einem Mann und einer Frau steht, die deren Babybauch berühren. »Family is everything«, kommentiert Gründerin Radika Nair. Sie berichtet von zwei Schlüsselereignissen, die sie zur Unternehmensgründung veranlasst hätten. Sie selbst habe einschlägige Erfahrungen bei der Familiengründung durch künstliche Befruchtung – eines »making a family« – gemacht: Während ihres Medizinstudiums in Berkeley, Kalifornien, sei ihr ein Aufruf für eine Eizellenspende in die Hände gefallen, dem sie wenige Wochen später gefolgt sei. Sie habe ein Auswahlverfahren durchlaufen müssen. Ein homosexuelles Paar habe sie wegen ihres indischen Aussehens als Eizellenspenderin ausgewählt. Sie habe gemeinsam mit ihnen die Suche nach der späteren Leihmutter Anna (Yana Thönnnes) begleiten können. Die Geburt des Kindes beschreibt sie als affizierende Gruppenerfahrung zwischen ihr als der genetischen Mutter, Anna als der Leihmutter, den zukünftigen Eltern und dem medizinischen Personal. »At some point we all cried. And in the end it felt like, family is family. And family is everything. Wouldn't you agree?« Nach Abschluss ihres Studiums sei sie nach Indien zurückgekehrt und arbeite seitdem als Gynäkologin u. a. im Bereich der Leihmuttertschaft. Sie habe herausgefunden, dass Leihmütter selten freiwillig ihren Körper zur Verfügung stellten, sondern oft dazu gezwungen würden bzw. aufgrund ihrer prekären Lebenssituation keine andere Wahl hätten. Deshalb habe sie den Plan entwickelt, Leihmütter zu finden, die eine konsequenzlose Schwangerschaft erleben wollen. An dieser Stelle übernimmt die Person im weißen Arztkittel die Erläuterungen zur medizinischen Seite des Projekts: Außerhalb von Bangalore sei das *AshramMommies*-Village gegründet worden, das deutschen medizinischen Standards verpflichtet sei und in dem auch die

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

schwängere Anna betreut werde, deren Babyshower nun gemeinsam mit den Interessent\*innen gefeiert werden solle. Um den Erfolg des Projekts in situ zu dokumentieren und gleichzeitig zu promoten, tritt nun die schwängere Anna unter sphärischen Klängen auf. Es werden Armreifen als Geschenke an das Publikum verteilt, die Anna laut indischer Tradition als Glücksbringer angelegt werden sollen. »Don't hesitate«, flüstert Anna ermunternd, während die Investor\*innen ihr die unflexiblen Ringe über das Handgelenk zu streifen versuchen. Anschließend wird zur gemeinsamen Leihmutter-Meditation – einem weiteren glückbringenden Ritual – eingeladen und die Teilnehmer\*innen werden in ihrer Funktion als zukünftige Investor\*innen dazu animiert, ihre guten Wünsche für zukünftige Erfolge des Unternehmens an einer langen Schnur zu hinterlassen und gemeinsam auf die zukünftigen Erfolge des Start-ups anzustoßen. Ununterbrochen werden mit Spiegelreflexkameras Fotos geschossen, die die gute Stimmung unter den Teilnehmer\*innen dokumentieren sollen.

Die Zoom-Performance *AshramMommies* unterscheidet sich insofern, als sie von einer Ärztin mit dem Namen Alexandra L. (Brigitte Hobmeier) im weißen Kittel angeleitet wird. In ihrer Aufmachung erinnert sie an die Schauspielerin Gwyneth Paltrow.<sup>146</sup> Zu Beginn interviewt sie einzelne Teilnehmer\*innen zu ihren persönlichen Erfahrungen mit Leihmutterschaft. Sie spricht die Zuschauer\*innen sowohl als Investor\*innen als auch als potenzielle Kund\*innen an. Statt der WeWork-Kulisse sehen die Zuschauer\*innen über den persönlichen Bildschirm in das vermeintliche Wohnzimmer (Schranktüren, unscharfe Bilder an den Wänden und ein Blumenstrauß) von »Doktor Mum« (Deepika Arwind). Es werden nicht nur die Investor\*innen über das Angebot aufgeklärt, sondern sie werden auch mit zusätzlichen Materialien – dem Entwurf eines Vertragsdokuments des Unternehmens – konfrontiert: »I, \_\_\_\_ (the woman), with the consent of my husband (name), of \_\_\_\_ (address) have agreed to act as a host mother for the couple \_\_\_\_ (wife) and \_\_\_\_ (husband), both of whom are unable (or do not wish) to have a child by any other means«.

Des Weiteren werden zu Werbezwecken Fotos der Meditationsräume und des Geländes eingeblendet. Ausstattung und Angebot des Ashrams werden stichwortartig beschrieben. »Es brauche nicht nur ein Dorf, um ein Kind zu erziehen, sondern auch ein ganzes Dorf, um ein Kind zu kreieren«, wird als Lebensphilosophie und als philosophisch-humane Legitimation der Verkaufsstrategie des Unternehmens behauptet. Am Ende der Performance werden die Wünsche der

### 3.2.3 Theaterarbeit als körpergebundene Dienstleistung

potenziellen Kundschaft an das Unternehmen vorgelesen und kommentiert. Für jeden Wunsch zünden die Performerinnen eine Kerze an. Nachfragen zu Gebühren und Kosten sowie Risiken der Beteiligung werden ignoriert. Auf den vermeintlichen Erfolg des Unternehmens wird via Zoom gemeinsam angestoßen. »Cheers. To planting the seed of the future. Today. In the present. Because after all family is everything«, lauten die letzten Worte der Veranstalterin. Die Zoom-Performance ist beendet.

Beide Performances rufen bei mir als im Globalen Norden sozialisierte, weiße cis Frau und junge Mutter ein Unwohlsein hervor. Können Leihmutterschaft und spiritueller Tourismus in dieser Form kritisch thematisiert werden? Warum erschien mir das Konzept der Leihmutterschaft als freiwillige Selbsterfahrung bizarr, obwohl ich weiß, dass in Indien das Angebot der Leihmutterschaft und die Eröffnung von Leihmutterkliniken gesetzlich seit dem Jahr 2002 erlaubt sind und dass die Dekadenz des Globalen Nordens kaum Grenzen kennt? Die Performances behaupten eine legale Möglichkeit, Frauenkörper für einen temporären Zeitraum »zu leihen«, und drehen die Verhältnisse um.<sup>147</sup> Die Grenzen zwischen der Care-Arbeit im Privaten und der kapitalistischen Dienstleistung verschwimmen, wodurch die Problematik der kostenlosen gegenüber der kostenpflichtigen Interaktion zum Zwecke der Mutterschaft zur Debatte gestellt wird. Beide Performances thematisieren die ethisch-moralischen Grenzen von Serviceleistungen und decken deren unbeachtete Willkürlichkeiten auf, indem sie darauf verweisen, dass die Form der jeweiligen Dienstleistungen von Humandifferenzierung mitbestimmt werden.<sup>148</sup> Während die Übernahme einer Leihmutterschaft in Indien den Lebensstandard der Familie finanziell sichern kann, wird Leihmutterschaft in Deutschland als ethisch unzumutbares Trauma für schwangere Frauen eingestuft. Im Als-ob-Modus werden diese Indifferenzen adressiert und zum Selbsterfahrungstrip erweitert. Im Fall der Gebärenden wird eine Loslösung der Gebärleistung von (der von mir erwarteten) Freude über das Neugeborene provoziert und die Geburtserfahrung stattdessen mit einer Yoga-Retreat-Erfahrung gleichgesetzt. Es stellt sich die Frage, warum das Angebot der Leihmutterschaft nicht nur als Ausbeutung und Objektivierung menschlicher Körperfunktionen kritisiert, sondern auch als emanzipatorische Dienstleistung verstanden werden könnte.<sup>149</sup> In *AshramMommies* erfahre ich im immersiven Spiel durch das Verkaufsangebot einer Schwangerschaft ohne ein anschließendes Muttersein eine Loslösung von der unhinterfragten Natürlichkeit des Reproduktionspro-

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

zesses und des Kinderwunschs. Derart verstanden, verspricht das Angebot eine körpergebundene Grenz- und Ausnahmeerfahrung. The Agency stellen diese Praktiken und die damit verbundenen Organisationsstrukturen und Normierungsprozesse durch die Auslotung von ebendiesen Grenzen zur Disposition. Sie hinterfragen die vermeintliche »Unkündbarkeit« der »exklusiven Mutter-Kind-Bindung«<sup>150</sup>. Die in Deutschland durch das Embryonenschutzgesetz gesetzlich verankerte Norm des Gebrauchs der weiblichen\* Fortpflanzungstechniken zur Reproduktion und die darin implementierte Annahme einer prädiskursiven, natürlichen Bindung zwischen Neugeborenen und Mutter wird durch das Angebot der Dienstleistung in ihren performativen Gesetzmäßigkeiten als kulturelle Praktik vorgeführt.

*AshramMommies* verdeutlicht die verschiedenen Bewertungsmuster in Bezug auf körpergebundene Dienstleistungen gemessen an der Nationalität der Dienstleister\*innen. Die Performances zeigen, dass die Vergeschlechtlichung von Dienstleistungen nicht nur vom Geschlecht, sondern auch von Alter, Klasse, Ethnizität, Milieu, sexueller Orientierung usw. abhängt.

Die Soziologin Encarnación Gutiérrez-Rodríguez beschäftigt sich in ihrem Aufsatz »The Precarity of Feminisation: On Domestic Work, Heteronormativity and the Coloniality of Labour« (2014) mit der fortschreitenden Privatisierung von Care-Arbeit im privaten Haushalt und mit den sich daraus ergebenden Paradoxien im Hinblick auf Gender und Ethnizität.<sup>151</sup> Gutiérrez-Rodríguez kritisiert die latente Unsichtbarkeit des weiblich besetzten, häuslichen Arbeitsfelds. Sie verortet die negative Bewertung von derartigen Tätigkeiten in der Feminisierung dieses Arbeitssektors: »The devaluation of domestic and care work is the result of its social perception as 'feminised' labour«<sup>152</sup>. Frauenarbeit werde als unproduktive Arbeit be- und entwertet, welche voraussetzungslos ohne Ausbildung verrichtet werden könne. Der tatsächliche Wert von Care-Arbeit würde konsequent ignoriert. Die Abwertung der Care-Arbeit als eine mit Ethnizität verknüpfte, feminisierte Tätigkeit habe sich aufgrund der Auswirkungen der Globalisierung in den reicheren Ländern der EU verstärkt und zu weiterer Deregulierung und Prekarisierung geführt: »Precarity is not only characterised by feminisation and heteronormativity, but also by the coloniality of power«<sup>153</sup>. Gutiérrez-Rodríguez argumentiert, dass sich hier ein aktuelles koloniales Denken zeige:

As Enrique Dussel (1995) reminds us, through the racial categorization of the population in colonial times, Black and indi-

### 3.2.3 Theaterarbeit als körpergebundene Dienstleistung

genous persons were set as inferior to the White European colonizers, reducing them to »thingness«. This enabled the exploitation of their labor force without any costs being expended on their reproduction. While contemporary European migration policies do not explicitly operate within a colonial racial matrix, they resonate with a pattern of thinking from colonial times. The analysis of coloniality refers to the endurance of this pattern of thinking in the shaping of contemporary societies.<sup>154</sup>

Feminisierung und koloniales Denken drücke sich in der Inanspruchnahme dieser Art von Handlungen aus, was den unangenehmen Beigeschmack der *AshramMommies*-Performance erklärt: Dadurch, dass Frauen des Globalen Nordens die Leihmütter für indische Familien werden sollen, wird die asymmetrische Norm, nämlich dass in der Regel indische Frauen die Leihmütter für diese Familien sind, als koloniales Denken markiert.<sup>155</sup>

In der Fiktion von *AshramMommies* wird die lebensweltliche Realität von Leihmutterschaft zum ausschlaggebenden Faktum: Weiße Frauen stehen als Leihmütter für Inder\*innen nicht zur Verfügung. Diese Lebensrealität wird auf rechtlicher Ebene (Leihmutterschaft ist in Deutschland verboten) und auf kultureller Ebene (Verinnerlichung kolonialen Denkens) perpetuiert. Der Soziologe Zerubavel definiert diese problematische und machtvolle Dominanz der Norm als »taken for granted«<sup>156</sup>. »Indeed, unmarkedness is a function of not only statistical (and therefore experiential) prominence but also social dominance. [...] [T]he more dominant a group, the more its identity tends to remain unmarked [...]«<sup>157</sup> Die unmarkierte Selbstverständlichkeit, dass die Dienstleistung der Leihmutterschaft von privilegierten, weißen Personen in Anspruch genommen wird, dass also nicht-weiße Frauen diejenigen sind, die in der Regel Leihmutterschaft anbieten, wird im immersiven Rahmen als dominante Norm – als machtvolle eurozentristische Selbstverständlichkeit – sichtbar und artikulierbar.

Die Auseinandersetzung von *The Agency* mit dem Konzept der Leihmutterschaft offenbart letztlich auch den willkürlichen Umgang mit den menschlichen Reproduktionsorganen und bezeugt die Relevanz der Körperlichkeit von derartigen Dienstleistungen. Während beispielsweise die Samenspende als ein freiwilliges Angebot des Spenders behauptet wird und deshalb in der deutschen Gesetzgebung als Spende ohne ein zu erwartendes psychologisches Risiko eingestuft wird, ist die freiwillige Leihmutterschaft bzw. die Eizellenspende gegen Bezahlung in Deutschland aus ethischen Gründen und wegen

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

zu befürchtender negativer psychischer Folgen gesetzlich verboten.<sup>158</sup> Die öffentliche Deutungshoheit hinsichtlich der gekauften Schwangerschaft festigt das dominante Konzept der Grenzen der käuflichen Reproduktionsorgane sowie gleichzeitig die in/akzeptablen Abweichungen von heteronormativen Paarbeziehungen und Familienplanung. Die Zeitschrift *Feministische Studien* befasst sich in der Ausgabe *Reproduktionstechnologien, Generativität, Verwandtschaft* (2019) mit der ambivalenten Debatte und deren Normen. Gesetzliche Bestimmungen würden demnach nicht vor dem weiblichen Körper haltmachen. Die öffentlichen Debatten zu Sexarbeit, zu Abtreibung und zu Leihmutterschaft machten den weiblichen Körper zu einem Ort politischer Debatten.

Für die Autor\*innen liegt das Grundproblem von Gesetzgebung und gesellschaftlicher Norm in der Vorstellung eines *doing family*: Gesellschaft konstituiert sich nicht außerhalb der Familie, sondern mitten durch sie hindurch. Gleichzeitig werfe die Auseinandersetzung mit den Technologien der assistierten Reproduktion grundsätzliche Fragen nach den kulturellen Verhältnissen zu den stark besetzten Praktiken und Konzepten wie »Sex haben«, »Gene weitergeben«, »Gebären« auf: »Vorstellungen, die lange Zeit fraglos als kulturell fest verankerte Grundlagen von Beziehungen zwischen Paaren, Geschwistern, Eltern und Kindern dienten, werden nun als hergestellte und veränderbare Ideen und Praktiken explizit und zum Gegenstand gesellschaftlicher Debatten«<sup>159</sup>. Die Debatte zu den Angeboten der Re/Produktionsorgane und der Re/Produktionstechnologien in Deutschland problematisiert die Juristin Alexandra Esser in ihrer Dissertation *Ist das Verbot der Leihmutterschaft in Deutschland noch haltbar?* (2021). Eizellenspende und Leihmutterschaft sind in Deutschland seit dem Inkrafttreten des Embryonenschutzgesetzes im Jahr 1991 verboten. Begründet wurde das Verbot mit dem Argument, dass eine gespaltene Mutterschaft – eine körperliche und seelische Belastung von Mutter und Kind – verhindert werden solle. Ferner wird das Verbot mithilfe der § 1591 und § 1592 des Bürgerlichen Gesetzbuchs argumentiert, die besagen, dass die Mutter eines Kindes, diejenige Frau sei, die es geboren habe, während eine Vaterschaft sich durch das Verhältnis zur Mutter definiere. Ist die gebärende Frau verheiratet, dann ist der Ehemann als Vater des Kindes zu betrachten. Seine biologische Verwandtschaft sei nicht das ausschlaggebende Indiz, weshalb auch die Samenspende zulässig sei.<sup>160</sup> Esser, die diese Argumentation kritisch sieht und sich für die Erlaubnis von Leihmutterschaft ausspricht, begründet ihre kritische Haltung folgendermaßen:

### 3.2.3 Theaterarbeit als körpergebundene Dienstleistung

Leihmutterschaft bedeutet ganz allgemein, dass eine Frau sich aufgrund einer Vereinbarung mit den Wunscheltern einer medizinisch unterstützten Fortpflanzung unterzieht, um ihnen das Kind nach der Geburt dauerhaft zu übergeben. Die Wunscheltern sind diejenigen, die die Leihmutterschaft »in Auftrag geben«, um das Kind dann als eigenes anzunehmen und großzuziehen.<sup>161</sup>

Die Reproduktionsmedizin, so Esser, stelle Verwandtschaftsbeziehungen auf einen neuen Prüfstand. Wenn einem Kind diverse Beziehungsverhältnissen zugestanden werden, müsse auch die singuläre Position der Mutter eine Bedeutungsverschiebung erfahren können: Eine Mutter könne entsprechend Eizellenspenderin, Leihmutter und soziale Mutter sein.<sup>162</sup> Esser plädiert für ein professionelles Modell der Leihmutterschaft jenseits des illegalen Handels und jenseits der normierten Vorstellung von Mutterschaft. Leihmutterschaft sollte als Beruf gelten und angelehnt an die Berufsbilder der Geburtshelfer\*innen, der Lehrer\*innen und der Sozialarbeiter\*innen reguliert werden.

Essers Argumentation ist nur ein Beispiel für die Komplexitäten und Widersprüchlichkeiten, die die Thematik im öffentlichen Diskurs sowie in den gesetzlichen Vorgaben erfährt. Die Anthropologin Ann Marilyn Strathern kritisierte bereits in den 1990er-Jahren devaluierende, vergeschlechtlichte Tendenzen, die sich im alltäglichen Sprachgebrauch zeigten: Während Samen gespendet würden, könnte der Uterus nur geliehen werden. Diese Begrifflichkeiten transportieren bestimmte Vorstellungen vom Geben und Nehmen, von Tausch und Verbundenheit.<sup>163</sup>

Die Debatte zeigt auch die Dominanz hegemonialer Mutterideale, die sich im Kern an der Naturalisierung eines Muttermythos orientieren, dem zufolge für Frauen qua Biologie die »Geschlechtscharaktere« der Emotionalität und Fürsorglichkeit vorbestimmt seien.<sup>164</sup>

Die widersprüchlichen Anforderungen an Mütter, die ihre *Arbeit aus Liebe* verrichten, stehen im Spannungsfeld zum Lifestyle und Selbstverständnis des arbeitenden Subjekts als unternehmerisches, singuläres und flexibles Selbst – wie es soziologische Zeitdiagnosen beschreiben. Diese Unvereinbarkeit wird ebenso wie die soziale Konstruktion dieser Anforderungen zur Verhandlungssache.<sup>165</sup> Beide dominanten Diskurse erfahren eine Entidealisierung durch die Strategie der Hyperaffirmation in *AshramMommies*, wodurch ihre (arbeits-)rechtliche, biologische und kulturelle Starrheit irritiert wird.

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

Der Ansatz von The Agency zur Leihmutterchaft verdeutlicht die Widersprüche zwischen den Praktiken der Naturalisierung und der Körpergebundenheit, ethisch moralischer Bedenken sowie Ausbeutung von Arbeitskraftressourcen in einem immersiven Setting. Die Umdeutung des Kinderkriegens als eines einzigartigen Selbsterfahrungserlebnisses wird von dem als natürlich behaupteten Wunsch des Mutterwerdens entkoppelt. In diesem Sinne führt die Verkehrung auch zu einer Umkehrung der »Fortpflanzungsgemeinschaft«<sup>166</sup> und stilisiert das Kinderkriegen zum Projekt. *AshramMommies* wirft die Diskussion darüber auf, dass die Akzeptanz einer Dienstleistung nicht ausschließlich anhand von den zu ihrer Ausführung verwendeten Praktiken beurteilt werden kann. Sie wird genauso am ausführenden Körper bemessen und valorisiert. Als »tools of capitalism« werden Annahmen zum Verhältnis der Grenzen zwischen einer Naturalisierung von Schwangerschaft und den kulturellen Prädispositionen irritiert. *AshramMommies* erprobt die kritische Auseinandersetzung mit humandifferenzierenden Grenzen von Dienstleistungen und den ihnen inhärenten Normierungsverfahren nach Gender, Ethnizität und Klasse. Durch die Offenlegung dieser Korrelationen in der Theaterarbeit erfahren diese – sonst unter dem Radar der Aufmerksamkeit – fortlaufenden (Unterscheidungs-)Prozesse eine Irritation. Die verfestigten und machtpolitisch relevanten Kategorisierungen von Menschen, verstanden als Differenzierungsprozesse im Sinne eines *un/doing gender* und eines *un/doing whiteness*, werden als historisch kontingent, überwindbar und revidierbar gekennzeichnet. Die von The Agency thematisierten Dienstleistungen sind im gesellschaftlichen Diskurs weitestgehend absent, was an deren Feminisierung und deren Eigenheiten der Immaterialität, der Interaktivität und der körpergebundenen Zeitlichkeit liegt. Diese Erkenntnis ermöglichen The Agency ihrem Publikum durch die Umkehrung von Körpernormen und Machtverhältnissen sowie durch die Kommodifizierung der Tätigkeiten aus dem weit gefassten Care-Bereich.

Eine bisher unberücksichtigte Besonderheit ihrer Arbeiten ist, dass sie meistens den Theaterraum verlassen: Das Publikum von *Quality Time* betritt unterschiedliche Räumlichkeiten wie ein Lokal, eine Karaokebar und eine Privatwohnung. In *AshramMommies* findet ein Teil der Performance in einem Co-Working-Space für Selbstständige in Bangalore statt, welcher mit anderen Unternehmen geteilt wird. Der zweite Teil der Arbeit wird über die kollaborative Kommunikationsplattform Zoom angeboten. Die Bespielung dieser Örtlichkeiten führt dazu, dass die theatrale Rahmung nur durch die Performer\*in-

nen und durch das (Mit-)Wissen der Zuschauer\*innen gewahrt wird. Emmerig berichtet im Interview, dass die theatrale Rahmung von *AshramMommies* von einigen (zufälligen) Zuschauer\*innen teilweise gar nicht wahrgenommen wurde, was daran lag, dass die Teilnahme kostenlos und der Zugang zum Aufführungsort öffentlich war. Außerdem war einigen Zuschauer\*innen das Konzept des immersiven Theaters nicht bekannt. Diese Zuschauer\*innen interessierten sich dann auch vornehmlich für das Verkaufsangebot und stellten Nachfragen zu dessen Realisierbarkeit. Hatten die Zuschauer\*innen als Teilnehmer\*innen die Aufführung als immersives Theater erkannt, führte die räumliche Einbettung zu einer Verstärkung der selbstkritischen Haltung. Denn die Machtverhältnisse im Dienstleistungssektor wurden in der Alltagswelt der Zuschauer\*innen aufgegriffen und durch Umbesetzung verkehrt. Der »Als-ob-Modus des Handelns« eröffnete besondere »Kommunikationsmöglichkeiten«,<sup>167</sup> sodass diese Räume als von Humandifferenzierungen durchzogene Räume kenntlich wurden – egal, ob privater Wohnraum, öffentliches Restaurant, Co-Working-Space oder der digitale Raum des Internets. Menschliche Beziehungen, so zeigen es die künstlerischen Praktiken von The Agency, sind immer auch gesteuert von Prozessen der Humandifferenzierungen und den ihnen implizierten Momenten der Abgrenzung, der Vereinnahmung, der Kollektivierung und der Vereinzelung. Sie machen nicht vor dem Körper halt, sondern durchdringen ihn. In diesem Sinne baut die Gleichsetzung von Theaterarbeit und außertheatralen Dienstleistungen die Brücke zwischen den aktuellen Herausforderungen einer digitalisierten, globalisierten Arbeitswelt und dem körperlichen Theater. Ihre Arbeiten stellen im theatralen Rahmen die Frage nach dem Bedarf für ein solches Angebot und suchen gleichzeitig die konstruktive Konfrontation mit zukünftigen Herausforderungen, die sich aus einer gewollten bzw. verlangten Un/Sichtbarkeit von Dienstleistungen im Bereich Haushalt ergeben.

Die Aspekte, welche The Agency auf produktionsästhetischer und thematischer Ebene in immersiven Theaterarbeiten thematisieren – wie z. B. die Ambivalenzen des stetig wachsenden Sektors der Dienstleistungen, dessen Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten, die dazu parallel verlaufende öffentliche De/Valorisierung –, verdeutlichen Überschneidungen mit theaterinternen und theaterexternen Kontexten. The Agency bedienen weder den Künstlerkult oder den Kollektivgedanken der Freien Szene, noch verweigern sie die Gleichsetzung ihrer Arbeit mit anderen Formen der Dienstleistung, sodass ihre Arbeit sowohl die Hoffnung Bells repräsentiert, in der Auswei-

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

tung der Dienstleistungsgesellschaft Möglichkeiten für die Verbesserung des menschlichen Lebensstandards zu erkennen, als auch die Kehrseiten dieses Arbeitssektors spürbar werden: das Bewusstsein dafür, dass sich hinter den interpersonellen Interaktionen »neue Ressourcen der Herrschaft« verbergen.<sup>168</sup> Bezüglich des Aspekts der Reproduktion von Arbeitsdiskursen lassen sich folgende Beobachtungen und Thesen konkretisieren:

1. *Arbeit ist nicht gleich Arbeit*: Die Arbeiten von The Agency verdeutlichen, dass Arbeits- und Dienstleistungen an Prozesse von Humandifferenzierungen geknüpft sind. Hinter der Geschlechtsneutralität von körpergebundenen Dienstleistungen im Care-Bereich zeigt sich ihre Durchdringung durch die »tools of capitalism«, d. h. ihre Feminisierung, Ethnisierung und Klassenbezogenheit. In ihren künstlerischen Praktiken weisen The Agency Zusammenhänge von Humandifferenzierungen und Körperwissen nach, welche diejenigen Organisationsstrukturen und Normierungen begünstigen, die Hierarchien und Wertzuschreibungen hervorbringen.
2. *Die Grenzziehungen zwischen Künstlertum und Dienstleistung*: Die Arbeitsweise von The Agency, ihr Verzicht auf eine beständige, nachhaltige Zusammenarbeit sowie ihre Setzung einer gemeinsamen künstlerischen Leitung eröffnen die Möglichkeit, Dichotomien zu hinterfragen, die zwischen Künstlertum und Dienstleistung in theaterinternen Kontexten eine Rolle spielen. Deutlich wird, dass Theaterarbeit (als Dienstleistung) sich mit ganz ähnlichen Charakteristika und körpergebundenen Herausforderungen konfrontiert sieht wie Dienstleistungen im Dienstleistungssektor, nämlich der Aufgabe, sich zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit bzw. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im sozialen, kulturellen und künstlerischen Diskurs zu behaupten.

#### 3.3 Swoosh Lieu – vom Kollektiv zum Netzwerk

Gegründet hat sich das feministische Performancekollektiv Swoosh Lieu 2009 während des Studiums am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft. Den Kern bilden Johanna Castell, Katharina Pelosi und Rosa Wernecke. Sie definieren sich als »Theatermaschinistinnen« und »Spezialistinnen der Gewerke«. Diese Set-

zungen verweisen auf ihre intermedialen Arbeitsweisen und Expertisen.<sup>169</sup> Statt vorproduzierte Texte zu verwenden oder eindeutige Regiehandschriften zu entwickeln, verstehen sie ihre Zusammenarbeit als ein gemeinsames und solidarisches Komponieren. Die Arbeitsbereiche Ton, Licht und Video teilen Swoosh Lieu daher untereinander auf. Kollektives Arbeiten bedeutet für sie nicht, dass jedes Kollektivmitglied an allen Arbeits- und Entscheidungsprozessen beteiligt ist, sondern nach einer gemeinsamen Konzeptionsphase auf das Können der anderen zu vertrauen.

Swoosh Lieu finanzieren ihren Lebensunterhalt und ihre Arbeiten durch verschiedene Quellen: durch eine dreijährige Förderung des Kulturamts der Stadt Frankfurt, durch den Fonds Darstellende Künste, das Frauenreferat der Stadt Frankfurt am Main, das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst, durch Stiftungen, Stipendien und Residenzen, durch Auftragsarbeiten und als Einzelkünstlerinnen in anderen Arbeitszusammenhängen. Ihre ersten Produktionen wurden im Frankfurter Raum in der Naxoshalle Frankfurt (*The Factory*, 2013) und den Spielstädten des Frankfurter Künstler\*innenhaus Mousonturm gezeigt. Seit 2012 haben Swoosh Lieu circa zehn Produktionen im Mousonturm realisiert.

Die englisch-französische Wortkombination Swoosh Lieu bedeutet »Rauschender Ort«. Der Begriff impliziert den doppelten Anspruch des Theater- und Medienkollektivs. Es geht der Gruppe darum, Arbeitsprozesse und Gewerke des Theaters sichtbar zu machen. Der Inhalt ihrer intermedialen Performances wird von ihrer Form mitbestimmt, indem die technische und organisatorische Vorbereitung von Theater oder die medialen Bedingungen ihrer Filme (mit-)verhandelt werden. Neben den Performerinnen sind also auch diejenigen nicht-menschlichen Entitäten zentrale Aktanten, die zum Auf- und Abbau von Bühnenelementen eingesetzt werden, und es wird die jeweilige Funktion derjenigen technischen Geräte ausgestellt, die zur Erzeugung von Sound und Film genutzt werden. Swoosh Lieu wollen mit ihren Arbeiten die Räume, die sie bespielen, zum Rauschen bringen. In der Regel handelt es sich um einen Theaterraum oder um intermediale Netzwerke im Internet. D. h., Swoosh Lieu wollen diese Räume sowohl durch rauschende (Gegen-)Bewegungen als auch durch die Erzeugung von Störungen in Form von Bildern, Geräuschen und Perspektiven irritieren bzw. durch neue Muster/Erzählungen besetzen.

Als in Gießen ausgebildete Theaterpraktikerinnen ist ihre künstlerische Arbeit durchdrungen von theoretischen Kontexten und

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

selbstreferenziellen Ansätzen. Ihre Absage an einen Text oder an eine Regieposition wird durch ein Denken in Gewerken und die Forderung nach einer »Demokratie der Mittel« ersetzt.<sup>170</sup> Darunter verstehen Swoosh Lieu die Auseinandersetzung und Einbeziehung von technischen Abläufen (die Einrichtung von Scheinwerfern, die Überprüfung von Kabelverbindungen, die Aufgaben der Inspizienz). Die Rezeption dieser Herangehensweise speist sich aus dem Wissen über die (theoretischen) Positionen der Gießener Schule und die Debatten des Cyber- und Technikfeminismus.

Swoosh Lieus Auseinandersetzung mit den Dingen des Theaters unter Einbeziehung von ästhetischen (Bewegungs-)Qualitäten ist geprägt durch die künstlerischen Praktiken ihres Gießener Lehrers Heiner Goebbels. Der Komponist und Regisseur setzt sich in Arbeiten wie *Stifters Dinge* (2007), einem Klavierstück für fünf Klaviere, welche scheinbar eigenständig und ohne menschliches Zutun agieren, und in seinen theoretischen Schriften zur *Ästhetik der Abwesenheit* (2012) mit einer Theaterpraxis auseinander, die durch die dezidierte Abwesenheit von Schauspieler\*innen, Sänger\*innen oder Performer\*innen gekennzeichnet ist. In diesem Sinne interessieren sich auch Swoosh Lieu für das Nebeneinander von Text, Licht, Video und Sound, welche sie als Gewerke des Theaters bezeichnen. Allerdings nehmen sie eine entscheidende Aktualisierung vor: Sie konzentrieren sich nicht nur auf die Illusion der dinglichen Eigenständigkeit, sondern gehen einen Schritt weiter, indem sie der Technik und anderen (Theater-)Objekten als ausführenden Performerinnen auf Augenhöhe begegnen. Sie betreten die Bühne (im Gegensatz zum Ansatz Goebbels) wieder und teilen sich diese mit den technischen Geräten, Materialien, Stimmen und den eigenen Recherchen. In ihren partizipativen Arbeiten (z. B. in der Trilogie *Who Reclaims?!*, *Who Moves?!* und *Who Cares?!*, 2016–18) wird das Publikum dazu eingeladen, sich am Angebot einer Gesellschaft der vielen zu beteiligen. Gemeinsam verhandeln sie Formen der Inter-Spezies-Zusammenarbeit (*Everything but Solo*, 2012), queere Zukunftskonzepte (*Caring from the Future*, 2021, und *Reset*, 2023) und eine intermediale Ästhetik (< / A "Manifesto" of = { every } One.s Own >, 2022), die ein Denken in Opposition zwischen rationalem Wissen und Körperwissen, zwischen einem anthropozentrischen Weltbild und einer Terrapolis<sup>171</sup> aufbrechen. Swoosh Lieu sind weniger an einer Theaterillusion interessiert als an einer Reflexion zum Status von Theater als einer scheinhaften Realität. Im Theater, verstanden als temporäre Versammlung, machen sie ihre (Welt-)Ansichten zum Ausgangspunkt ihrer Praxis. Durch ihre dezidierte Kritik an der Regieposi-

tion und ihrer Fokussierung auf die (Theater-)Gewerke ergänzen und erneuern sie die von Lehmann beschriebenen Praktiken des Postdramatischen Theaters der Gießener Schule durch Ansätze des Technikfeminismus. Im Gegensatz zu She She Pop, die ihren kollektiven Kern zum Ausgangspunkt für ihre Theaterarbeit machen, und im Unterschied zu The Agency, die die Grenzen zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Dienstleistungen fokussieren sowie die Körpergebundenheit von Theater und Dienstleistungen problematisieren, schlagen Swoosh Lieu vor, Theater/Arbeit zu entsubjektivieren.

Sie beziehen sich auf Autor\*innen wie Donna Haraway, Paul B. Preciado und Legacy Russell, die in ihrer feministisch-politischen Theoriebildung bereits seit den 1980er-Jahren eine materialistische und technikorientierte Tendenz vorgeben.<sup>172</sup> In Bezug auf gegenwärtige Diskurse reflektieren die Genannten das Verhältnis zwischen den Tendenzen der Rassifizierung und der Vergeschlechtlichung im Digitalen.<sup>173</sup> Im Sammelband *dea ex machina* (2015) skizzieren Armen Avnessian und Helen Hester anhand dieser Schwerpunktsetzung eine Traditionslinie: Während sich frühere Debatten in einer Opposition zwischen Technikverweiger\*innen und technikaffinen Feminist\*innen abspielten, fokussieren Haraway, Preciado und Russell eine übergeordnete, kritische Lesart der systemischen und individuellen Handlungsoptionen von Technik.<sup>174</sup> In den 1990er-Jahren interpretierten technikfeministische Auslegungen den Cyberspace als einen Befreiungsraum, welcher durch digitale Technologien eine Durchlässigkeit für Identitäten und ein zusätzliches Experimentierfeld ermöglichte, wohingegen es inzwischen um die Neuausrichtung und die Erweiterung dieses Ansatzes als einer kritischen Perspektive gegenüber der vermeintlichen Neutralität des digitalen Raumes geht. Das Internet gilt nicht länger ein neutraler Ort, sondern wird auf seinen Einfluss als Medium der (Re-)Produktion von (Macht-)Hierarchien untersucht. Avnessian und Hesters definieren den Technofeminismus als eine spezifische Denkrichtung des 20. Jahrhunderts:

Da die Vorgeschichte heutiger technowissenschaftlicher Überlegungen weiter zurück reicht als nur bis zum Cyberfeminismus des ausgehenden 20. Jahrhunderts, verstehen wir Technofeminismus als einen Sammelbegriff für jene kritischen und spekulativen Positionen, die Technologie nicht undifferenziert als eine männlich gesteuerte und verdammenswerte Entität, sondern als eine Fülle unterschiedlicher Werkzeuge und Praktiken betrachten, deren genderpolitische Bedeutung immer auch

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

durch jene sozialen Kontexte bestimmt wird, die sie zugleich informieren und beeinflussen.<sup>175</sup>

Dieser Traditionslinie folgend, arbeiten Swoosh Lieu in zwei Räumen, die als männlich gesteuerte Bereiche diskutiert werden: im digitalen, technischen Raum medialer Kommunikation sowie im Theater. Ausgehend von dieser Parallelisierung ist Swoosh Lieus Anspruch, von den Rändern her zu denken, als eine Dopplung zwischen dem Theater- und dem politischen Raum zu verstehen. Dort suchen sie nach alternativen Formen der Zusammenarbeit und alternativen Erzählungen abseits der westlichen »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts«<sup>176</sup>.

Swoosh Lieus Anspruch auf Enthierarchisierung beschränkt sich daher nicht nur auf die Theatermittel – wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird, sondern richtet sich ebenso dezidiert auf das *Wie* im Theater, d. h. auf die Produktionsbedingungen und die institutionell eingeschriebenen (Macht-)Beziehungen und (Be-)Wertungsprozesse zwischen den künstlerischen und den technischen Arbeitsbereichen. Mein Fokus für dieses Kapitel liegt daher auf dem Aspekt der Reproduktion von Theaterarbeit als einer Adaption und Erweiterung der Bereiche Theater, Technik und Care-Arbeit. Swoosh Lieus Theaterarbeit, verstanden als Reproduktionsarbeit, zeichnet sich aus meiner Sicht durch das Zeigen von technischem (Bühnen-)Wissen, die Verschränkung von un/sichtbaren Arbeitsweisen sowie durch das Erleben von Netzwerken und Allianzgründungen, d. h. von Vorgehensweisen aus, die mithilfe von interaktiven Formen der Gemeinschaftsbildung sowie durch das Experimentieren mit intermedialen Erzählweisen möglich gemacht werden. Daran lässt sich, so meine These, nicht nur eine Enthierarchisierung von Arbeit, sondern auch deren Entsubjektivierung erkennen.

In drei Schritten möchte ich diese Beobachtungen als Reproduktion analysieren:

1. *Theaterarbeit als technische und fürsorgliche Arbeit*: Auf welche Art und Weise werden die im Hintergrund stattfindenden Tätigkeiten, die für eine gelungene Aufführung bzw. für eine funktionierende Gesellschaft von Relevanz sind, durch Swoosh Lieu verhandelt und ausgestellt? Wie implementieren Swoosh Lieu im »Verdichtungsraum« Theater alternative Perspektivierungen? In einem ersten Schritt werde ich

am Beispiel der Aufführung *Dea Ex Machina* (2021) und der Videoarbeit *A Room Of Our Own* (2021) diejenigen Praktiken herausarbeiten, mit denen Swoosh Lieu auf ästhetischer Ebene experimentieren.

2. *Theaterarbeit als Sichtbarmachung*: Darauf aufbauend sollen Swoosh Lieus künstlerische Praktiken als ein Akt der Gleichstellung unsichtbarer und sichtbarer Formen der Arbeit von Theater, Technik und Pflege diskutiert werden. Im Sinne des Philosophen Jacques Rancière lässt sich eine »Aufteilung des Sinnlichen«<sup>177</sup> beobachten, welche die wertenden Differenzierungen gegenüber diesen Arbeitsbereichen hinterfragt und ihre Gleichmachung als politischen Akt vorspielt.
3. *Theaterarbeit als wissensvermittelnde und solidarische Netzwerkarbeit*: Für die Theaterarbeiten von Swoosh Lieu ist ausschlaggebend, dass diese sich nicht nur auf den Bühnenraum beschränken. Swoosh Lieu kreieren auf Plattformen wie *A Feminist Guide To Nerdism* neue netzwerkartige Verbindungen unter Theaterpraktiker\*innen und Allies, die eine solidarische, wissensvermittelnde und wissensteilende Herangehensweise praktizieren. Gleichzeitig befassen sie sich auf der Bühne und in ihren Netzwerken mit denjenigen Agencies der Dinge und der Materien, die ihre Arbeit mitbedingen. Dieser Umgang lässt sich im Sinne des »agentiellen Realismus«, einem Ansatz des New Materialism, den die Physikerin und Philosophin Karen Barad entwickelt hat, als »Intraaktion« definieren.<sup>178</sup> Barad verfolgt mit ihrem performativen Ansatz das Anliegen, die Agencies von nicht-menschlichen Aktanten, die sie als »Phänomene« definiert, in die Hervorbringung von Bedeutung einzubeziehen. Swoosh Lieu interagieren demnach nicht mit einer bereits bestehenden Technik oder Materie, sondern sie intraagieren mit »Phänomenen« *in the making*.<sup>179</sup>

Swoosh Lieu verstehen sich als Mitgestalterinnen gesellschaftlicher (Wandlungs-)Prozesse, die sich mit (Be-)Wertungsmustern in der postindustriellen Leistungsgeschichte auseinandersetzen und die philosophische, politische und gesellschaftliche Tradition der Abwertung von Reproduktionsarbeit kritisch reflektieren. Ein entsprechendes politisches Verlangen stellt auch der Kurator für zeitgenössische

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

performative Künste Malzacher in seiner Abhandlung *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute* (2020) fest. Die Welt, so Malzacher, sei derart unübersichtlich geworden, »dass es für Ambivalenz keine Kunst mehr zu brauchen scheint«<sup>180</sup>.

Das Theater könne als »ein Medium zur Darstellung von Konflikten und Gegensätzen« eine »neue gesellschaftliche Imagination entfachen«.<sup>181</sup> Er beobachte in der »internationalen Theaterszene« einen starken Wunsch danach, nicht nur politische Fragen aufzugreifen, sondern das Theater selbst als einen öffentlichen Raum zu verstehen, »in dem Ästhetik und Ethik kein Widerspruch sind. Ein Theater, das – wie einfach das klingt – sowohl in seinen Inhalten als auch in seinen Formen politisch ist«.<sup>182</sup>

#### 3.3.1 Theaterarbeit als technische und fürsorgliche Arbeit

Auf einer überdimensionierten Leinwand wird zu Beginn der Performance *Dea Ex Machina* (2021) der Begriff »Familienfreundliches Fernsehen« in die YouTube-Suchleiste getippt. Ein Zusammenschnitt der Sendung *Wetten, dass ...?* mit dem Moderator Thomas Gottschalk und seiner Co-Moderatorin Michelle Hunziker wird eingeblendet. In seinen Moderationen rekurriert Gottschalk wiederholt auf Hunzikers weiblichen Körper. Zur Unterhaltung der Zuschauer\*innen solle sich die Schauspielerin (mal) ausziehen oder während der Sendung baden gehen.

Anschließend sind die Ergebnisse zu den Suchanfragen »Frauensport« und »Greta Thunberg« zu sehen. Gemeinsam ist den Videos, dass die Frauen als sexualisierte Körper bewertet und in ihrer (politischen) Arbeit von männlichen Akteuren als »verrückt« relativiert oder als »überbewertet« diffamiert werden. Auf die Suchanfrage »Greta Thunberg« folgt eine Diskussion mit dem CDU-Politiker Friedrich Merz, der nach eigener Aussage seine Kinder nicht bei Thunbergs Protesten mitlaufen lassen würde. Er halte die Klimaaktivistin für überbewertet. Das Stichwort »Frauensport« ergibt eine Ansammlung von Tweets, in denen die Autor\*innen die sportliche Leistungsfähigkeit von Frauen per se infrage stellen sowie deren Körper als Objekte adressieren, die Sportlerinnen mit drastischem Vokabular (sie seien »unterfickt«) zu diffamieren suchen.

Dann fällt die Leinwand zu Boden. Dahinter zeigt sich eine Welt der Platinen, Interfaces und Kabel. Diese (technische) Welt der Schnittstellen ähnelt einem tropischen Urwald voller alternativer Wesen und gleichzeitig einem Laboratorium für Experimente des *Glitch Feminism*. Neben zwei Performer\*innen – Rosa Wernecke und Frieder Miller – leben hier die Hexe Silvia (verkörpert durch

eine Drahtfigur aus Plasmakugeln), die Stimme Judith (im Körper einer Nebelschwade) sowie die hybriden Mischwesen »Hund« und »Bug«<sup>183</sup>. Aufgrund ihrer randomisierten Bewegungsqualitäten, dem Fliegen oder sonstigen angeblich eigenständigen Bewegungen, erscheinen diese Wesen als technische Spielzeuge, als unabhängige Akteur\*innen oder als Lebewesen in der Blackbox von digitalen Benutzer\*innenoberflächen, welche hinter den Screens von Laptops, Smartphones oder Tablets verborgen sind.

Auf Heely-Schuhen fahren die Performer\*innen von Arbeitsstation zu Arbeitsstation: Per 3D-Drucker werden in einem Forschungszelt Werkzeuge gedruckt, gelötet, geschraubt und verklebt sowie auf einem Chemie-Labortisch alternative (Körper-)Flüssigkeiten – z. B. ein artifizieller Zervixschleim – hergestellt. Die (Live-)Bilder dieser Erfindungen werden simultan auf eine weitere Leinwand projiziert. Die Konsistenz der Flüssigkeiten wird erprobt und sie werden als Heilsalbe auf die Körper der Performer\*innen aufgetragen. Gezeigt wird auch die Erfindung »Gebärix«, eine »Art Plastiktüte«, in der ein Fötus außerhalb des menschlichen Körpers heranwachsen kann.

Das Frickeln, Basteln, Verkleben und Brauen der Performer\*innen verknüpft Technik, okkulte Praktiken und Care-Arbeit miteinander. Die technikbasierten Praktiken, welche Paradigmen technischer Innovation, Erfindergeist und netzwerkartige Interaktion zwischen Menschen und nicht-menschlichen Aktanten aufrufen, werden mit Praktiken der gegenseitigen Sorge und mit alternativen Formen der Reproduktionsarbeit gleichgesetzt. Durch das gegenseitige Eincremen mit der (Heil-)Salbe, die Präsentation des »Gebärix«, die Weitergabe von verlorenem Wissen zu alternativen und autonomen Formen der Abtreibung wird eine alternative Traditionslinie der Hexenkunst und des technischen Erfindungsreichtums gezeichnet. Das alternative Wissen wird so zum Gegenbild einer rationalisierten Gegenwart, welche Swoosh Lieu überarbeiten wollen. Die geschilderten Aktionen werden von einer Wutrede Silvias begleitet, die sich vehement gegen Rationalisierung und Vereinzelung ausspricht und für die solidarische Weitergabe von alternativem Wissen bzw. körperbasierter Wissensformen plädiert. Die Performer\*innen intraagieren auf der Bühne mit den nicht-menschlichen Aktanten nicht als Bühnenfiguren in einem schauspielerischen Sinne, sondern wirken auf das Bühnengeschehen vielmehr als Ausführende ein, indem sie die Apparaturen in Bewegung setzen, reparieren, warten, zusammenkleben und erneuern.

Das Nebeneinander von technischen, fürsorglichen, okkulten und künstlerischen Praktiken macht deren kulturhistorische Situiert-

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

heit sichtbar. Diese Praktiken sind kulturell geprägt und Ausdruck von Humandifferenzierungen. Sie sind Ausdruck inkorporierter, fortlaufender Kategorisierungen und sinnhafter Unterscheidungen von Menschen durch Menschen. Neben diesen Binnendifferenzen festigen oder entkräften diese Praktiken aber auch die Außengrenzen des Humanen. Swoosh Lieu schreiben dazu auf ihrer Homepage:

Die Maschinistinnen arbeiten gleichberechtigt und komponieren hierarchiefrei abseits von männlich konnotiertem Schöpfertum. Sie schreddern die Fricklergesten des männlichen Techniknerds und schrauben an basisdemokratischen Arbeitsmethoden als kontinuierliche Überprüfung der eigenen Expertise innerhalb einer Situation des Solidarischen und Gemeinschaftlichen.<sup>184</sup>

Swoosh Lieus Text verdeutlicht, dass die »Geschlechtsneutralität« dieser Räume die Dominanz einer männlichen Codierung ignoriert. Swoosh Lieu heben die Kontingenz dieser Kategorisierungen und deren Praktiken hervor, um deren Umcodierung als solidarische Intervention zu festigen. Die Vergeschlechtlichung von Praktiken verdeutlicht sich nicht nur im selbstformulierten Anspruch des Kollektivs, sondern wird des Weiteren durch die Verkehrung technischer Abläufe und Arbeitsschritte nachvollziehbar gemacht: In Analogie zur Unterscheidung von Menschen nach Geschlecht thematisieren Swoosh Lieu die Unterscheidung von Steckern nach ihrer vergeschlechtlichten Funktion als männliche, weibliche und genderqueere Steckverbindungen. In der technischen Fachsprache werden diese Teile tatsächlich je nach ihrer Funktion vergeschlechtlicht unterschieden: Mit männlichen Steckerteilen sind Stecker mit Stiften oder Kontakten gemeint, weibliche Steckerteile werden als Kupplungen oder Buchsen bezeichnet. Genderqueere Steckverbindungen beinhalten beide Formen von Steckelementen und werden als Reverse-Steckverbindungen angeboten. Die Performer\*innen verkehren die Steckprinzipien durch alternative Verschaltungen: Der Stift wird nicht in die Buchse gesteckt, sondern die Buchse dem Stift übergestülpt.

Dieser Reflexionsimpuls wird genauso hinsichtlich der kulturgeschichtlichen Referenzen zu Hexen genutzt, welche Swoosh Lieu durch Kostümierung, beim Brauen eines Hexentranks und durch die Anwesenheit der nicht-menschlichen Akteurin Silvia in ihrer Performance adressieren. Die nicht-menschliche Akteurin ist nach der bereits erwähnten Philosophin Silvia Federici benannt, die in

ihrer Monografie *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation* (2012) den Zusammenhang zwischen der Geschichte der Hexenverfolgung und der Entstehung des Kapitalismus herstellt. Federici schreibt: »Ein entscheidender historischer Moment ist hier die Hexenverfolgung im 16. und 17. Jahrhundert, mit der die Entwertung der Arbeit und des Wissens von Frauen einsetzte und sich eine spezifische geschlechtliche Arbeitsteilung im Kapitalismus durchsetzte«<sup>185</sup>. Bezeichnenderweise identifizieren sich auch die Hacker\*innen des Chaos Computer Clubs als Haecksen. Als »queer-inklusive« Gruppe setzen sie sich »für Feminismus ein – auch in MINT-Berufen und der Hacker\*innenszene«<sup>186</sup>. Ähnlich wie Swoosh Lieu besetzen sie in Verbindung zu technischen Abläufen das Hexenmotiv neu. Die diskursive Trennung von technischen, okkulten oder künstlerischen Berufen und Arbeitspraktiken sowie die Reinterpretation des Hexenmotivs als eine selbstbestimmte Versammlung und Ansammlung von Aktanten und Körperwissen erfahren durch ihre Repräsentation auf der Bühne eine ästhetische Gleichsetzung. Ihr FrickeIn, Reparieren und Brauen wirft bei mir als Zuschauerin die Frage auf, was diese beiden Arbeitsbereiche, die doch beide re/produzierende Tätigkeiten des Reparierens und Pflagens sind, eigentlich wirklich voneinander trennt. Swoosh Lieus Rekombinationen bringen den Theaterraum hier zum Rauschen: Die Gleichsetzung von Theater und Technik sowie die Auseinandersetzung mit dem Theaterapparat als Ort für eine solidarisierende Praxis eröffnet spezifische Räume des Mitwissens. Swoosh Lieus ästhetischer und theoretischer Ansatz zur Doppeldeutigkeit von Theater und politischem Diskurs führt allerdings auch zu Momenten des Ausschlusses: Ihre Arbeiten sind so reichhaltig an Zitaten und Referenzen, dass sie ohne spezifisches Wissen über die jeweiligen Hintergründe kaum (ausreichend) verständlich sind. In diesem Sinne stellt ihr Theater eine exklusive Gruppe von Mitwissenden – von Zuschauer\*innen, Mitarbeiter\*innen und Kooperationspartner\*innen – her. Für manche bleiben ihre rauschenden Orte teilweise unverständlich. Die Teilhabe an ihrer Gesellschaft der vielen bedeutet somit auch eine Neuaufteilung der willkommenen Mitgestalter\*innen durch Mitwissen.

Beim Besuch einer Probe am 6. Dezember 2021 im Frankfurter LAB konnte ich beobachten, wie sich diese exklusive Gruppe formiert und bei der Produktion ihrer Arbeiten verhält. Zu Beginn meiner teilnehmenden Beobachtung herrschte auf der Probe Tüftelstimmung: Rosa Wernecke stand auf der Bühne in einem Zelt und montierte auf einem Tisch unterschiedliche Gegenstände, z. B. Steckverbindungen

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

und zusammengeklebte Gebilde mit Muttern. Nebenbei bearbeitete sie eine Videoprojektion. Zusammen mit einem Techniker überprüfte Johanna Castell die Steuerung der Scheinwerfer. Immer wieder wurden verschiedene Positionen zwischen Bühne und Steuerpult kommuniziert. Katharina Pelosi ließ Soundsequenzen über unterschiedliche Lautsprecher abspielen. Die drei waren – unabhängig voneinander – in ihre jeweiligen Tätigkeiten vertieft. Selten kommentierten sie die Arbeit der anderen oder diskutierten Varianten der technischen Einrichtung. Die Ausstattungsassistentin Katharina Olt und der Regieassistent Felix Giesler präparierten währenddessen die Arbeitsstationen von *Dea Ex Machina* in Absprache mit der Kostüm- und Bühnenbildnerin Magdalena Emmerig, Mitglied von The Agency. Swoosh Lieu beschäftigen keine Hospitant\*innen. Im Kontext der prekären Arbeitsbedingungen der Freien Szene lehnen sie die unbezahlte Arbeit – welche sie generell nicht befürworten – von Hospitant\*innen ab.<sup>187</sup> Die Zusammenarbeit mit Emmerig repräsentierte für mich eine exemplarische Form von Arbeitsbeziehung, welche ein Aufbrechen des Kollektivgedankens der 1970er- und 1990er-Jahre andeutet und eine typische Arbeitsweise der Theaterpraktiker\*innen der gegenwärtigen Freien Szene darstellt.

Während der Probe wurden ebendiese Momente der Öffnung deutlich: Z. B. arbeiteten alle Beteiligten am gleichen Google-Docs-Dokument. Im Verlauf der Probe dokumentierten sie gleichberechtigt Notizen und Entschlüsse. In der Vorbesprechung zu einem Durchlauf kommentierten alle Beteiligten die Änderungen – die Lichteinstellung, die Farbe der Flüssigkeiten in den diversen Behältern, den neuen Look der Hexe Silvia, die Videosequenzen sowie die Verteilung des Sounds im Raum – wohlwollend. Die Probe endete mit der Besprechung des Durchlaufs an einem langen Tisch im Foyer des LABs. Zwischen Probe und Reflexion machten die Beteiligten eine Pause, in der bewusst nicht über die Probe gesprochen werden sollte. Ich begegnete Swoosh Lieu und ihrem Team während der Pause nicht als Theaterwissenschaftlerin, sondern als Privatperson, die über den allgemeinen Vorweihnachtsstress redete. Die Unterschiede zwischen Performer\*innen, Kollektiv, den Assistent\*innen, den anwesenden Dramaturg\*innen und mir waren in diesem Moment irrelevant. Erst nach der Pause wurde die funktionale Differenzierung wieder hochgefahren, was sich an den Sprecher\*innenpositionen – denjenigen, die zuhörten und denjenigen, die sich Notizen machten – zeigte.

Im Zentrum der Nachbesprechung stand die Frage, wie die beiden Akteur\*innen Wernecke und die Puppenspieler\*in Frieder Miller

den Gestus des Theatralen vermeiden könnten. Die Wahrnehmung der Zuschauenden wurde mit der Selbstwahrnehmung der Performer\*innen abgeglichen. Die Anwesenden einigten sich darauf, sich auf die Ausführung der Aufgaben zu konzentrieren, anstatt *theatral* auf Licht- und Musikeffekte zu reagieren, um die (abgelehnte) Bühnenhaltung nicht zu bedienen. Die Performer\*innen sollten als Ausführende und nicht als Schauspieler\*innen auf der Bühne agieren. Die Theaterarbeit ist für Swoosh Lieu eine Grenzverhandlung: zwischen der Sichtbarmachung von technischen Abläufen, der Gewerke sowie unsichtbarer Arbeit im Theater und im gesellschaftlichen Zusammenleben. Die Existenz von Einzelfiguren bzw. Künstler\*innen wird bewusst abgelehnt und stattdessen als ein Netzwerk aus künstlerischem und technischem Wissen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur\*innen interpretiert und imaginiert. Swoosh Lieu beschäftigen sich mit Versuchsanordnungen, die die Außengrenzen der Humandifferenzierung hinterfragen. Die Dominanz der Performer\*innen als Handlungsträger\*innen soll zugunsten der Intraaktion mit Licht, Sound und Technik heruntergespielt werden, um auf die außertheatrale Bedeutung dieser nicht-menschlichen Agencies aufmerksam zu machen.

Die Erweiterung eines realen Raumes mithilfe von Technik spielt auch in denjenigen Arbeiten von Swoosh Lieu eine Rolle, die dezidiert als Videos gestaltet sind. *A Room Of Our Own – Vorstellung für Browser:in und variables Publikum* wurde am 22. Januar 2021 im Digitalen Mousonturm, dem coronabedingten alternativen Digital-Spielort des Frankfurter Künstler\*innenhaus Mousonturm, uraufgeführt. Swoosh Lieu nimmt im Titel Bezug auf Virginia Woolfs 1929 erschienenen Essay *A Room of One's Own*. Woolfs Plädoyer für die Bedeutung von finanzieller und damit auch räumlicher Unabhängigkeit für eine Schriftstellerin veranlasste Swoosh Lieu zu einer Bestandsaufnahme der pandemiebedingten Situation von Frauen mit feministischer und dezidiert gemeinschaftsstiftender Perspektive, was die Abwandlung des Titels von *One's* zu *Our* markiert. Ihr Fazit: »Während wir in der Corona Krise einen antifeministischen Backlash erleben, verschließen sich für Frauen\* immer wieder Türen, werden ihre Räume immer kleiner gemacht oder ganz weggenommen«<sup>188</sup>. *A Room Of Our Own* verfolgt das Ziel, Perspektiven, Sichtbarkeiten, Zugänge und Begrenzungen zum Thema aufzuzeigen und zu aktualisieren.

Swoosh Lieus »audiovisuelle Bearbeitung«<sup>189</sup> von Woolfs Thesen beginnt mit einer Positionsbestimmung: Die Stimme Judith, gesprochen von Birte Schnöink, spricht erst in mein linkes Ohr, dann

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

in mein rechtes Ohr. Sie sei angeblich 465 Jahre alt, nicht geboren, jedoch immer schon da. Die Inszenierung ist bestimmt von permanenten Suchbewegungen nach Zugehörigkeit und Sichtbarkeit. Nach der Vorstellung von Judith wird ein leerer (Theater-)Raum gezeigt, dessen Boden von einem einzelnen Scheinwerfer beleuchtet wird. Dem Lichtkegel kommt die Kamera immer näher. »Wer ist da?«, fragt Judith und während sie darüber spricht, dass »alle das Theater« vermissen und dessen Systemrelevanz in der Öffentlichkeit diskutiert wird, wandert der Suchscheinwerfer über leere Zuschauerränge.

»Ehrlich gesagt, das Theater, das ich vermisse, gibt es nicht«, sagt die Stimme Judith nach wenigen Minuten. Der Suchscheinwerfer suggeriert ein unendliches, unbestimmbares, grenzenloses schwarzes Nichts, während Judith über die ungesehenen queeren, diskriminierten Menschen im Theaterbetrieb spricht, welche gar nicht alle in diesen Theaterraum hineinpassen würden. Auch ohne Publikum sei dieser Raum wegen deren unsichtbarer Anwesenheit deshalb niemals leer, bemerkt Judith. Das Bild wechselt vom dunklen Raum zu einem roten Theatervorhang, welcher aufgezogen wird und eine Frankfurter U-Bahn-Station zeigt. Der Schriftzug Willy-Brandt-Platz wird von einem schwarz gekleideten Kollektiv mit einem grünen Plakat, auf dem in blauer Schrift Judith-Shakespeare-Platz steht, überklebt. Ein Kollektivmitglied trägt bei der Aktion einen Säugling in einem Tragetuch, was nicht weiter thematisiert wird.

Danach wird das Frankfurter Schauspielhaus gezeigt, auf dessen Fassade eine Projektion der Protesttänze der chilenischen Gruppe Las Tesis zu sehen ist. Anschließend öffnet das Kollektiv die Werbekästen des Frankfurter Schauspielhaus und ersetzt die offiziellen Plakate durch Bilder von queeren Aktivist\*innen wie Elliot Page, Leslie Feinberg, Marsha P. Johnson, Orlando aka Vita Sackville-West, Pepper LaBeija. Nach weiteren Überklebungsaktionen endet die Szene mit der Präsentation eines Aufstellers. Zu sehen ist eine Liste, in die Namen eingetragen werden können. Eine Bedienungsanleitung, in eckige Klammern gesetzt, fordert dazu auf: »fill in the blanks [\_ \_ \_ \_ \_]«. Der rote Vorhang wird zugezogen. Die Szene ist beendet.

Die nächste Szene zeigt erneut eine leere Bühne. Die Kamera steuert auf ein Mikrofon zu, das sich an die leeren Ränge wendet. Virginia Woolfs Thesen zu Räumen, Zugänglichkeiten und Gemeinschaft werden zitiert. Das Leben der Schriftstellerin als unterdrückte Frau wird den Möglichkeiten des Regisseurs Peter Brook gegenübergestellt und mit den Worten kommentiert: »Ein Mann schaut einem anderen Mann zu. Das ist dann Theater. Wenn ein Mann durch den

Raum geht und einem anderen Mann zuschaut, stellt sich die Frage: Wen interessiert das? Lacher«<sup>190</sup>.

In den nächsten Szenen wird die Erschaffung von menschlichen Körpern durch die Einbeziehung einer Computerspiel-Ästhetik thematisiert. Eingebildet werden Sätze wie »glitch normality« oder »be whatever you want«, während eine Art Feuerwerk zu sehen ist. Im letzten Teil der Produktion tritt eine fiktive Figur auf: Professor Woolf (Mariana Senne), Expertin für Ektogenese. Sie klärt am Modell einer künstlichen Gebärmutter über die Möglichkeit einer elektronischen Plazenta auf, welche von der Krankenkasse bezahlt und die gewünschte Form eines gelingenden Familienlebens ermöglichen würde, nämlich die genderbefreiende Reproduktion und die Gleichberechtigung in der Kindererziehung. Stolz präsentiert Professor Woolf diese Erfindung, die an eine Art Plastiktüte, gefüllt mit grüner Flüssigkeit und diversen Schläuchen, erinnert. Beim abschließenden gemeinsamen Tanz unter der Discokugel im Theaterraum wird dieses neue Our/Wir beschworen: »Unser kollektiver Körper atmet. [...] Gegen die Gewalt der Binarität setzen wir ein Spektrum der Möglichkeiten«.

Ein Vergleich der beiden Arbeiten zeigt auf, dass Swoosh Lieu mithilfe verschiedener Praktiken versuchen, die asymmetrischen Grenzziehungen zwischen alternativem Wissen und einer herkömmlichen Medizin, zwischen körperlicher und geistiger Arbeit, zwischen reproduktiver und produktiver Arbeit, zwischen Innovation und Repetition, zwischen einem singulären Künstler\*innenverständnis und einem kollektiven Gegenkonzept – inklusive der familiären Mitglieder im Hintergrund – zu hinterfragen. Gleichzeitig erschaffen Swoosh Lieu in ihrem Anspruch auf Kompliz\*innenschaft und in ihrer produktiven Arbeitsweise sowohl eine inklusive Öffnung als auch einen exklusiven Theaterraum, welcher bestimmte Wissenshorizonte und Erfahrungen vermittelt/abrufte und andere ausschließt.

1. *Praktiken des Produzierens von Sichtbarkeit:* Die (technischen) Praktiken des Reparierens, des Neuerschaltens, des gegenseitigen Pflegens, des Brauens von Hexentränken, des Ausführens von magischen Ritualen und des künstlerischen Rekombinierens heben die räumliche und zeitliche Trennung dieser Praktiken, deren gesellschaftliche Hierarchisierung, Auf/Teilung im privaten und öffentlichen Raum, Un/Sichtbarkeit zwischen Produzieren und Herstellen auf. Durch das Einbeziehen und Zeigen von nicht-menschlichen

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

und menschlichen Akteur\*innen verdeutlichen Swoosh Lieu letztlich die Konstruiertheit von Theater. Ihre Praktiken des Frickelns, Sorgens, Reparierens, Spielens und Fabulierens stellen die komplexen Verschränkungen zwischen Theaterraum und aktuellen öffentlichen Debatten her. Sie markieren die humandifferenzierenden Kategorisierungsprozesse von Theaterarbeit, technischen Berufen und Care-Arbeit. Ihre »Aufteilung des Sinnlichen«<sup>191</sup> ordnet die Teilhabe und das Teilen von sichtbaren Räumen der Arbeit neu.

2. *Praktiken der Intraaktion*: Die Intraaktion zwischen den Performer\*innen und der Materie zeigt sich nicht nur in den Praktiken des Produzierens, sondern auch durch die unterschiedlichen Agencies, die die Phänomene und die Räume abrufen, auf die Swoosh Lieu in ihrem Filmmaterial und in ihrem Bühnenbild Bezug nehmen. Es kommt nicht von ungefähr, dass *Dea Ex Machina* gleichzeitig an einen Urwald, an das Innere eines Interfaces, an einen Basteltisch und an ein Labor erinnert. Das Verständnis von Theaterarbeit als Reproduktionsarbeit verändert das Verhältnis zwischen angeblich öffentlichen und privaten Räumen, zwischen Sehen und Gesehenwerden, zwischen Relevanz und Irrelevanz, zwischen Solidarität und Eigenverantwortlichkeit: Mit ihren Performances und ihren Arbeitspraktiken werfen Swoosh Lieu grundsätzliche Fragen zur Konstituierung von Gesellschaft und Theater auf: Was ist es wert, gezeigt zu werden? Was wird von wem als un/produktive Arbeit markiert und wie verlaufen die Prozesse der gesellschaftlichen Valorisierung? Welche (Arbeits-)Tätigkeit ist es eigentlich *wert*, im System Theater re/produziert zu werden?

#### 3.3.2 Theaterarbeit als Sichtbarmachung

Die Körperlichkeit der Performer\*innen und die Ausführung ihrer Tätigkeiten werden auf der Bühne, in den Proben und Besprechungen von Swoosh Lieu immer wieder erneut zur Disposition gestellt. Der Diskurs zur Care-Arbeit wird im Nebeneinander von kulturellen Praktiken und von Formen des Pflegens auf der Bühne performiert, wodurch ein politischer Moment im Sinne Rancières entsteht. Der Philosoph etabliert in *Die Aufteilung des Sinnlichen* (2006) ein Verständnis des Politischen im Sinne einer ästhetischen Gleichheit in Indifferenz, welche unabhängig von jeder tagespolitischen Thematik besteht:

Kunst ist weder politisch aufgrund der Botschaften, die sie überbringt, noch aufgrund der Art und Weise, wie sie soziale Strukturen, politische Konflikte oder soziale, ethnische oder sexuelle Identitäten darstellt. Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches Sensorium schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins festgelegt werden.<sup>192</sup>

Das »raum-zeitliche Sensorium« zwischen technischen und fürsorglichen Praktiken wird in *Dea Ex Machina* durch das Tun der Performer\*innen und durch das Nebeneinander der Praktiken hinterfragt und aufgebrochen. Die Grundannahme des Gemachtseins/-werdens von Wissen wird zum Theatermittel, das Neuverhandlungen auslöst. Statt technische Arbeiten, wie das Transportieren von Bühnenelementen durch den (Theater-)»Hund« oder die Herstellung von Platinen in der Blackbox – sowohl im Theater als auch im technischen Bereich – in Unsichtbarkeit zu belassen, wird deren Einflussnahme auf die Performance ins Zentrum gerückt, denn sie bestimmen mit, was wie gezeigt/verhandelt wird. Die sichtbare Leere des pandemiebedingt geschlossenen Theaterraums offenbart die Abwesenheit gewisser Positionen im/von Theater. Die Intervention im öffentlichen Raum – mit einem Säugling im Tragetuch – verdeutlicht die Notwendigkeit, Fürsorgearbeit und Elternschaft als integrale Bestandteile künstlerischer und gesellschaftlicher Räume zu begreifen. Es ist das gleichzeitige Ineinandergreifen von Wissensräumen, Praktiken, technischen Erfindungen, magischen Salben, künstlerischer Hervorbringung und intermedialen Resonanzen durch die Erzeugung von Netzwerken, die die Gewohnheiten und Unterschiedlichkeit unterbrechen und hierarchische Dominanz irritieren. Wie etwa bei *Dea Ex Machina* im Fallen des Vorhangs visualisiert, erfahren vermeintlich neutrale Phänomene ihre Demaskierung.

Rancière beschäftigt sich ebenfalls mit der »Besonderheit« der Praktiken der Kunst und der Künstler\*innen als »Doppelwesen« gegenüber dem »privaten« Prinzip der Arbeit,<sup>193</sup> worunter er andere Formen der Arbeit subsumiert. Künstlerische Praktiken würden traditionell gegensätzliche Begriffe von herstellender Tätigkeit und deren Sichtbarkeit vereinigen und im künstlerischen Möglichkeitsraum (neu) verhandeln. Künstler\*innen »stell[en] einen Schauplatz des Gemeinsamen mittels dessen her, was eigentlich die Verbannung eines jeden auf seinen Platz hätte herbeiführen sollen. Mehr noch

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

als auf der Gefahr, »dass seine Trugbilder die Seele verweichlichen«, ein Vorwurf, den Platon in seinem Buch *Der Staat* (375 v. Chr) Künstler\*innen macht, »beruht seine Schädlichkeit auf dieser Neuaufteilung des Sinnlichen. Die künstlerische Praxis ist also nicht das Außen der Arbeit, sondern deren ›deplatzierte‹ Form der Sichtbarkeit [...]«<sup>194</sup>.

Bei Swoosh Lieu zeigt sich dasjenige, was Rancière im Zuge dieser Deplatzierung von Sichtbarkeiten als politischen Akt versteht. Das Regime der Künste könne durch die repräsentative Nachahmung von anderen Formen der Arbeit nicht nur die Trennung von deren sichtbaren und unsichtbaren Räumen verhandeln, sondern genauso deren So-geworden-Sein reflektieren. Insofern kommt hier die Doppeldeutigkeit des französischen Begriffs »partage« zum Tragen, welcher sowohl Teilen als auch Teilhabe bedeutet. Swoosh Lieu imaginieren eine Gesellschaft, die an ihrer eigenen Zukunftsvision teilhat, und teilen zu diesem Zweck in ihrer Theaterarbeit die Un/Sichtbarkeit dieser Positionen neu auf. In den Worten Rancières:

Die Kunst antizipiert jenes Ziel, das die Arbeit noch nicht aus eigener Kraft und für sich selbst erreichen kann: die Abschaffung der Gegensätze. [...] Die Produktion erweist sich als das Prinzip einer neuen Aufteilung des Sinnlichen, insofern sie die traditionell gegensätzlichen Begriffe von herstellender Tätigkeit und Sichtbarkeit in einem Konzept vereinigt.<sup>195</sup>

Dieser Vorgang ermögliche ein neues Verhältnis zwischen Tun und Sehen. Künstlerische Praktiken seien Repräsentationen oder lieferten Ansätze zur Neuaufteilung anderer Praktiken. Diese Umwandlung führe zu einer Selbstdarstellung der Gesellschaft. Meine Beobachtungen zeigen, dass die Umwandlung von Materie bei Swoosh Lieu zu einer Selbstdarstellung der von ihnen als Kompliz\*innen angesprochenen bzw. imaginierten Mitglieder der Gesellschaft führen kann.

Theaterarbeit als politischer Akt der »Neuaufteilung des Sinnlichen« kann also – neben dem Erleben einer ästhetischen Erfahrung – auch gegenseitige Fürsorge bedeuten. Die behauptete Kompliz\*innenschaft auf der Bühne kann eine Allianzbildung über den Bühnerraum hinaus meinen. Im Intermedialen zeigt sich das Verständnis von Theater als einer kollaborativen Reproduktionsarbeit anhand eines *performing knowledge*. Aus meiner Sicht erarbeiten Swoosh Lieu Wissen unter Anwendung des Prinzips eines *doing gender while un/doing male dominance*. Im Gegensatz zu She She Pop verorten sie sich selbst nicht als *marginalized Other*,<sup>196</sup> sondern vernetzen sich mit anderen zu einem *marginalized Our* als Allies. Das

Bauen von Erfindungen, das Erzählen von alternativen Zukunftsvisionen und das Heraufbeschwörung von vergessenem Wissen ermöglicht Swoosh Lieu die spekulative Fabulation im Sinne Haraways. Haraway definiert Fabulation als eine alltägliche Praxis des Geschichtenerzählens, jenseits künstlerischer Expertise. Fabulieren sei eine Praxis, die festgelegte Normen herausfordert und spekulative Narrative dagegenhält. Swoosh Lieu fabulieren ihre alternative Zukunftsvision, indem sie die Produktion – die wilden Fakten kultureller Institutionen – thematisieren und hierdurch die Rezeption von Kunst – den kulturellen Habitus der Kunstrezeption – irritieren.<sup>197</sup>

*Dea Ex Machina* fordert das Aufbrechen der Blackbox im doppelten Sinn.<sup>198</sup> Das geschlossene System der technischen Produktion von Datenströmen soll in Analogie zu gesellschaftlichen Normen hinsichtlich ihres spezifischen Verhaltens beobachtet und darüber hinaus hinsichtlich ihres Gemachtseins reflektiert werden. Swoosh Lieu versuchen, sowohl im Theater als auch im Denken der postindustriellen Gesellschaft ein Dahinter zu markieren. Im Theaterkontext definieren sie das Dahinter durch die Bewusstmachung von technischen Vorgängen, welche in der Regel vor oder nach einer Aufführung – während der bühnentechnischen Aufbau- bzw. Abbauphasen – stattfinden; als Theaterpraktiker\*innen beanspruchen sie die Funktion und die Handlungsoption von Techniker\*innen; als Frauen reflektieren sie die Dominanz von männlichen Positionen in Geschichte, Gegenwart und Arbeitswelt.

Die künstlerischen Praktiken des Produzierens, Herstellens und Experimentierens erweisen sich als ausdrücklich kollaborative, diskursive Praktiken des Teilens. Das Kollektiv stellt theaterinterne Grenzen zur Disposition und betreibt die Vernetzung mit der (Theater-)Gemeinschaft, welche als eine Gesellschaft der vielen eine gemeinsame queere Weltsicht teilt. Die Auseinandersetzung mit Körperwissen als *performed knowledge* sowie die Erweiterung dieses Wissens durch die Intraaktion mit menschlichen sowie nicht-menschlichen Aktanten bilden den Kern der Performances von Swoosh Lieu. Verborgene Bedeutungsdimensionen von Arbeit werden sprachlich, inhaltlich, körperlich geborgen und performt. Die Grenzen der eigenen Körperlichkeit, der eigenen Kulturalisierung und Situiertheit sowie die Prozesse der Wir/Die-Konstellationen werden zu Parametern der Kritik im Reflexionsprozess von Swoosh Lieu. Im virtuellen Raum werden ebendiese körperbedingten Grenzen mit dem Versprechen »be whatever you want« als überwindbar in Aussicht gestellt. Die »Neuaufteilung des Sinnlichen« im Sinne einer indifferenten Gleich-

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

setzung von Theater, Technik und Care-Arbeit erfolgt im Abgleich zwischen Form und Inhalt im Theater (1.) und der Erweiterung von alternativen Gesellschaftsvorstellungen, indem Swoosh Lieu intermediale Räume und nicht-menschliche Aktanten, die über den Bühnenrand hinausweisen, einbeziehen (2.). Somit erfährt auch die Beschränkung der Theaterpraktiker\*innen auf den Theaterraum deren Reaktivierung als teilnehmende Mitgestalter\*innen gesellschaftlicher Prozesse.

#### 3.3.3 Theaterarbeit als Netzwerkarbeit

Barads Ansatz, den sie als Wissenschaftstheoretikerin, Physikerin und feministische Philosophin verfolgt, führt die Topoi der Teilchenphysik, der Quantenfeldtheorie, der feministischen Theorie, der Ontologie, der Philosophie und der Epistemologie zusammen.<sup>199</sup> Ihr Denken wirkt wie das wissenschaftliche Pendant zu den künstlerischen Ansätzen von Swoosh Lieu. Erzeugt werden sowohl bei Barad als auch bei Swoosh Lieu neue Erkenntnisse durch deren doppelte Situierung. Barad argumentiert für eine Loslösung des Repräsentationalismus und für eine Hinwendung zu performativen Alternativen.<sup>200</sup> In diesem Sinne spricht die Physikerin auch nicht von Objekten, sondern von Phänomenen: »Für Barad sind Phänomene nicht weniger als ›the basic units of existence‹ bzw. die ›basic units of reality‹, das ›ontologically smallest unit‹ und damit die ›primary ontological units‹ der agentuell-realistischen Theorie«<sup>201</sup>.

Die Performer\*innen und die Aktanten »Bug« und »Hund« wandeln durch unterschiedliche Räume – Labor, Urwald, Hexenzirkel, Cyberspace – und deren Agencies. Sie intraagieren mit den Phänomenen – Petrischale, Bäume und Insekten, Hexenkessel und Schaltkreise –, die sie vorfinden, und bilden Allianzen mit den von ihnen initiierten neuen Relationen. Swoosh Lieus' Arbeiten fabulieren die Konstituierung eines Innen und eines Außen ihrer Gemeinschaft, welche unterschiedliche Aktanten und Diskurse einschließt und andere heteronormative Aktanten ausschließt. Neben der Binnendifferenzierung zwischen Menschen wird auch eine ontologische Außendifferenzierung aufgehoben: »etwa zu Haustieren und Menschenaffen, andererseits zu Artefakten – etwa Robotern und Social Bots«<sup>202</sup>. Swoosh Lieu versuchen sich darin, sowohl die theaterinterne Erweiterung ihres Arbeitsbereichs als auch andere Formen der Zusammenarbeit jenseits von geschlossenen Kollektiven von Bedeutung zu etablieren. Die Erweiterung des Referenzrahmens und die Gründung von Netzwerken bezeugt das Verlassen einer tradierten

Form von theaterinternem Denken bei gleichzeitiger Spezialisierung auf technisch-feministische Diskurse und alternative weibliche\* Weltansichten. Innerhalb dieser Netzwerkarbeit als einem zentralen Bestandteil ihrer Theaterarbeit zeigt sich ein Umdenken, das Kritik an Formen des Theatermachens übt und über partizipative Elemente und politische Statements Veränderung anstoßen möchte.

Subjekte sind Produkte spezifischer historischer und kultureller Praktiken im Umgang und im Austausch mit Phänomenen. Der Umgang mit ihnen und ihre Bedienung sind Ausdruck von Körperwissen. Die Bühnenpräsenz des nicht-menschlichen Aktanten und »Hund«/Förderwagen in *Dea Ex Machina* verweist z. B. auf die Kombination zweier zentraler Komplexe: auf die Theatergewerke sowie auf philosophische Utopien. Der Hund ist ein Transportmittel im Theater und gleichzeitig eine zentrale Figur in Donna Haraways Schrift *Das Manifest für Gefährten* (2016). Ebendiesen Transportwagen haben Swoosh Lieu zu einem selbstständigen Phänomen modifiziert. Der Gegenstand, der im Theater vor oder nach einer Vorstellung bzw. im Hintergrund einer Aufführung zum Einsatz kommt, wird als theatraler Akteur sichtbar gemacht und als eigenständige Entität adressiert. Der Hund zählt in Haraways Utopie aber auch zu den Bewohner\*innen der Terrapolis, also zu einer Weltbevölkerung, bei der nicht mehr zwischen Technischem, Menschlichem oder Animalischem unterschieden, sondern in einem hierarchielosen Ganzen zusammengelebt wird.<sup>203</sup> Die Tatsache, dass ausführende menschliche Körper und die Technik als bedienender Körper gemeinsam mit den körperlosen Stimmen der Protestierenden agieren, verändert die trennende Vorstellung vom Konkreten und Abstrakten, vom humanen zum posthumanen Weltbild im Sinne der Ideengeberin des *Glitch Feminism*. Legacy Russell proklamiert: »Body: it is a world-building word, filled with potential, and, as with *glitch*, filled with movement. [...] To dematerialize – to once more abstract – the body and transcend its limitations, we need to make room for other realities«<sup>204</sup>.

Der *Glitch Feminism* reinterpretiert den Glitch/die Störung als »non-performance«. Russell und Swoosh Lieu verstehen den Glitch nicht als einen ungewollten Fehler im System, sondern als dessen feministische Korrektur. Bugs, d. h. technische Störungen wie Bild- oder Tonfehler, werden nicht als Fehler betrachtet, sondern als Möglichkeiten für Verbesserungen des Vorhandenen oder als eine alternative Verschaltung uminterpretiert. Im gesellschaftspolitischen Sinne streben Interventionen des *Glitch Feminism* eine Verbesserung eines fehlerhaften Systems an. Im (Aushandlungs-)Verhältnis zwi-

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

schen Technik und Performance zeigt sich die potenzielle Herangehensweise von Swoosh Lieu. Das Theaterkollektiv untersucht und hinterfragt die Praktiken der Vergeschlechtlichung in der (postindustriellen) Körper- und Technikgeschichte als in Wechselbeziehung zueinander getrennt stehende Diskurse des Reparierens, Wartens und Verschaltens von technischen Objekten mit den Diskursen des Pflegens. Als *Glitch Performance* führen Swoosh Lieu die Störung/ Unterbrechung eines fehlerhaften Systems vor, indem sie die technischen und fürsorglichen Praktiken mit alternativen Praktiken verschalten.

Zu diesem Zweck lassen sie Stimmen und Figuren jenseits eines vermeintlichen (Theater-)Kanons sprechen. Als Technikexpertinnen experimentieren sie mit dem Zeigen und der Weitergabe von Wissen, indem sie autodidaktische Wissenspraktiken vorstellen oder auf ihre Plattform *A Feminist Guide To Nerdism* verweisen, einem interaktiven Netzwerk, das technisches und künstlerisches Wissen vermittelt. Im Sinne einer Theaterarbeit als Reproduktionsarbeit besetzen Swoosh Lieu in ihren intermedialen Performances Gegenpositionen zum Status quo. In ihren Re/Produktionen favorisieren sie ein Denken der Veränderung anstelle eines ontologischen Denkens in Kausalketten. Angelehnt an Haraways Positionen in *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* (2018) problematisieren und erproben sie deren Vorschläge für spekulative Fabulationen am Gegenstand der reproduktiven und körpergebundenen Arbeit. Sie thematisieren das alternative Heranwachsen eines Fötus außerhalb des (Mutter-)Leibs oder interpretieren das Nebeneinander von Mythos und Ist-Zustand: diejenigen Visualisierungstechniken, die den Planeten und den Fötus als öffentliche Objekte sichtbar machten, so Haraway, die »ideologische Spannung zwischen Körper und Maschine, Natur und Kultur, weiblich und männlich, tropisch und nördlich, of color und Weiß, traditionell und modern sowie zwischen gelebter Erfahrung und beherrschender Objektivierung [...]« festschreiben und materialisieren.<sup>205</sup> Eine fabulative Gegenstrategie müsse alternative Narrative vorschlagen bzw. voraussetzen, argumentiert Haraway in ihrem Aufsatz »Fötus. Das virtuelle Spekulum in der Neuen Weltordnung« (1997):

In Kunst, Literatur und Wissenschaft ist der Gegenstand meines Interesses Technologie, die den Körper zu einer Geschichte macht und umgekehrt – und dabei sowohl das, was als real betrachtet werden kann, als auch die Zeug\*innen dieser Realität hervorbringt. [...] Ich versuche einige der Möglichkeits-

bedingungen jener Geschichten neu zu erzählen, die wir uns als technowissenschaftliche Menschen weiterhin gegenseitig erzählen.<sup>206</sup>

Die Erfindung des Gebärix, die Darstellung des Lebens in einer *glitch normality* sowie die Dokumentation eines Lebens nach der Care-Revolution sind Swoosh Lieus Störversuche für eine neue Erzählung des Ordnungssystems der (Theater-)Arbeit. Das spinnende Fabulieren ist ein *making* von »wilden Fakten«, ein Hervorbringen von Positionen, die durch permanente Veränderungen und Modifikationen gekennzeichnet sind.

Swoosh Lieus intermediale Arbeitspraxis reflektiert auf ästhetischer, produktionseller und kollaborativer Ebene Theater als Ort der Verhandlung und als Ort für fiktive Spekulationen. Dieses integrative Vorgehen hinsichtlich des Bühnengeschehens greifen sie bei der Arbeit an Netzwerken erneut auf. *A Feminist Guide To Nerdom* repräsentiert die Forderungen für eine alternative Zusammenarbeit mit anderen Akteur\*innen in und außerhalb der Freien Szene. Swoosh Lieus Webaufttritt vermittelt einen ungewöhnlich schlichten Eindruck: In schwarzer Schrift auf weißem Hintergrund wird *A Feminist Guide To Nerdom* angekündigt. Zwischen den einzelnen Wörtern ist jeweils eine Platine platziert. Unter der Rubrik »About« wird der Guide als eine Plattform vorgestellt, »auf der wir unsere Arbeitsweise im Bereich Performance und Medienkunst mit anderen feministischen Künstler\*innen diskutieren und ihre individuellen Strategien und Methoden sammeln und öffentlich machen möchten«<sup>207</sup>. Swoosh Lieus Ziel ist es, ein feministisches Netzwerk im Bereich von Medienkunst und Theater zu schaffen sowie ein gemeinsames Onlinearchiv aufzubauen. Die Rubriken Tutorials und Toolbox enthalten ein üppiges Arsenal an Videos, die das emanzipatorische Anliegen erläutern. Wernecke erklärt dort feministische Hacks am Beispiel des 3D-Drucks einer Klitoris, einer feministischen Bildstörung und des Circuit Bending, d. h. dem Kurzschließen von elektronischen Geräten. Es geht der Gruppe um die Vermittlung technischen Wissens und um das Aufbrechen von Gender-Stereotypen durch Hacken. Im klassischen Tutorialstil erklärt Wernecke das Umbauen eines rosafarbenen Mädchenspielzeugs zu einem genderneutralen Musikinstrument. Wernecke bezeichnet ihr Vorgehen im Videotutorial als einen »politischen, digitalen Ikonoklasmus«. Alle Tutorials folgen einer bestimmten Form: Sie sind gerahmt von einem einprägsamen Jingle und sie machen ihren Inhalt zur Form. Im Tutorial zum *Glitch Feminism* werden ununterbrochen Bildglitches

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

gezeigt. Daneben gibt es ein Vogue-Tutorial der US-amerikanischen Politikerin Alexandria Ocasio-Cortez sowie ein Tutorial der schwedischen Erfinderin Simone Giertz, die einen Tamponspender baut. Unter der Rubrik »Toolbox« werden Quellen gelistet, u. a. ein Interview mit der Performancekünstlerin VALIE EXPORT zu Kunst, Technologie und Feminismus, ein Artikel aus dem *Missy Magazine* zu denjenigen »14 queerfeministische[n] Podcasts, die du unbedingt abonnieren solltest«, sowie diverse Links zu den Homepages von Künstler\*innen wie Simone Dede Ayivi. Swoosh Lieu stellen nicht nur technisches und theaterspezifisches Wissen bereit, sondern möchten eine spezifisch feministische Lebensweise und Ansicht vermitteln, die sich im Herstellen von Dingen, der Selbst- und Hautpflege sowie im Austausch von feministischen Thesen manifestiert. Ihr *sharing* stellt für sie eine Form der Care dar. Teilen als soziale Praxis beeinflusst inzwischen ebenfalls das Konsumverhalten der postindustriellen Gesellschaft. Der Begriff setzt den Willen zu Hilfsbereitschaft und Teilwilligkeit voraus. Das Teilen von Wissen, verstanden als Peer-to-peer-Austausch unter Gleichen, verstärkt das netzwerkartige Denken. Die Theaterpraktiker\*innen agieren entsprechend im Dazwischen: in den Zwischenräumen der künstlerischen, ökonomischen und sozialen Austauschprozesse. Als Subjektkultur der Arbeit agieren sie deshalb als lose Allianzsubjekte, weil nicht das Kernkollektiv im Mittelpunkt steht, sondern die Verbindung mit anderen. Swoosh Lieu sind Teil einer sich formierenden Generation von Theaterpraktiker\*innen, die als Netzwerk arbeiten, innerhalb dessen sie das Verhältnis zwischen Differenzkategorien und Arbeitshierarchien re/produzieren, indem sie neue Verbindungen entdecken, erfinden, stecken und modifizieren, gegebenenfalls aber auch verweigern oder ausschließen.

Das Bedürfnis, politische Allianzen zu schmieden, ist dabei prioritär. Im ständigen Austausch werden konsensuale Weltsichten über emanzipatorische, technische und theaterästhetische Fragen hergestellt. Das Arbeiten am Theater erschöpft sich nicht in der Einhaltung von Vertragsverhältnissen, in internen Absprachen zu Einzelprojekten und auch nicht im Austausch auf Zeit mit externen Partner\*innen. Theaterarbeit wird als re/produktive Tätigkeit verstanden, die den Theaterraum als einen politischen Raum interpretiert und benutzt. Kooperationen werden zu Kollaborationen, zu Bündnissen und Allianzen erweitert, die auf geteilten Wert- und Weltvorstellungen basieren. Im Gegensatz zu She She Pop, die in ihrer Theaterarbeit ein konkretes Arbeitssubjekt reproduzieren, und im Unterschied zu The Agency, in deren Theaterarbeit die Binnendifferenzen von Humandif-

ferenzierung und die Körperlichkeit von Dienstleistungen und Theater als zentrale Konstante verhandelt werden, initiieren Swoosh Lieu die Neugründung von Allianzen durch die Infragestellung der Außengrenzen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Aktanten und indem sie einen Vorschlag zur Entsubjektivierung von Arbeit auf einer dezidiert intermedialen Bühne reproduzieren. Ihre Reproduktionsarbeit – im Sinne des *Glitch Feminism* – ist immer auch Störung oder Modifikation eines als fehlerhaften definierten Systems. Die Alltags- und Theaterpraktiken sind somit auch reproduktive Tätigkeiten von Kopf und Fuß, was in den intermedialen Ansätzen des Überschreibens, in der Sichtbarmachung der Theatermittel sowie in der Repräsentation von marginalisierten Positionen reflektiert wird.

- 1 Reckwitz, 2006, S. 592.
- 2 Dizdar u. a., 2021, S. 10.
- 3 Für She She Pop sind die Selbstbezeichnung und Fremdwahrnehmung als Frauenkollektiv zentral. Auch ein männliches Mitglied und andere Kollaborateur\*innen würden daran nichts ändern. Die Kategorisierung von Mitglied Sebastian Bark als männlich empfinden sie als fantasielos. Ihre Selbstbezeichnung sei ein Statement gegen diese Fantasielosigkeit. Vgl. Gröschner, 2022, S. 32.
- 4 Vgl. den Eintrag zum Begriff »Produktion« im Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Produktion>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 5 Vgl. ebd.
- 6 Marx/Engels, [1867] 2017, S. 136.
- 7 Ebd., S. 162.
- 8 Federici, 2018.
- 9 Eine kritische queere Lesart des Reproduktionsbegriffs diskutiert der Literaturwissenschaftler Lee Edelman in seiner Monografie *No Future. Queer Theory And The Death Drive* (2004). Er sensibilisiert für die Heteronormativität des Reproduktionsbegriffs im politischen Diskurs, denn dieser würde die dominante Lesart einer gesicherten gesellschaftlichen Zukunft durch Kinder behaupten. Edelman kritisiert diesen »reproductive futurism« und regt ein Denken außerhalb dieses gesetzten Rahmens an: »the space outside the framework within which politics as we know it appears and so outside the conflict of visions that share as their presupposition that the body politic must survive«. In meiner Arbeit bezieht sich der Reproduktionsbegriff nur indirekt auf den Entwurf von Zukunftsvisionen, obwohl dieser Aspekt in der Analyse der Arbeiten von Swoosh Lieu angeschnitten wird. Mein Fokus bei der definitorischen Herleitung des Reproduktionsbegriffs ist zunächst meine Kritik an dessen oftmals verschleierter Körperlichkeit (1.) sowie mein Vorschlag zur Nutzbarmachung des theoretischen Begriffs auf relationaler und performativer Ebene – sowohl als Erweiterung des Marx'schen Begriffs als auch als Vorschlag zur Entsubjektivierung des Arbeitssubjekts als loses Allianzsubjekt (2.). Edelman, 2004, S. 2–3.
- 10 Der Begriff des »material turn« bezieht sich auf das wachsende Interesse der Kultur- und Sozialwissenschaften für Objekte, Dinge und Artefakte aus Natur, Technik und Kultur seit Anfang des 21. Jahrhunderts. Das Wirken der Dinge sei zu reflektieren und deren Agencies seien in den Blick zu nehmen. Ein prominentes theoretisches Konzept, welches den »material turn« mit ausgelöst hat, ist die Akteur-Netzwerk-Theorie des Soziologen Bruno Latour. Es handelt sich um einen theoretischen Vorschlag, Objekte als Akteure einzubeziehen, welcher auch ein Umdenken in der Theaterwissenschaft bewirkt hat. Vgl. Goll u. a., 2013; Otto, 2022, S. 202–223, u. Ernst, 2023, S. 237–242.
- 11 Fischer-Lichte, 2004, S. 129.

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

- 12 Butler, 1988, S. 521.
- 13 Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 129–136.
- 14 Ebd., S. 136.
- 15 Kreuder/Koban/Voss, 2017, S. 9.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd., S. 10.
- 19 Vgl. Kreuder, 2017, S. 241.
- 20 Vgl. Gröschner, 2022, S. 25.
- 21 Ebd., S. 25.
- 22 Stumpf und Freiburg sind gleichzeitig auch Mitglieder des Gießener Performancekollektivs Gob Squad.
- 23 Vgl. She She Pop im Interview mit Prinsloo, 2021.
- 24 Vgl. Justus-Liebig-Universität Gießen. Geschichte.
- 25 Quiñones, 2022, S. 26.
- 26 Gröschner, 2022, S. 29.
- 27 E-Mail-Austausch mit Mieke Matzke im Zuge der Druckfreigabe des Interviewmaterials (27.04.2025).
- 28 Vgl. Bonfert, 2021, S. 121f.
- 29 Vgl. ebd.
- 30 Lucassen, 2018, S. 21.
- 31 Im Interview mit der stellvertretenden künstlerischen Leiterin des HAU Hebbel am Ufer in Berlin, Aenne Quiñones, berichtet Fanni Halmburger, dass ihre Projekte zu Beginn als »Mädchenprojekte« belächelt wurden. Vgl. Halmburger zitiert nach Quiñones, 2022, S. 33.
- 32 Vgl. She She Pop. Bad. <https://sheshipop.de/bad/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 33 Vgl. Lucassen, 2018, S. 2.
- 34 She She Pop zitiert nach Nitsche, 2022, S. 207.
- 35 Das Verständnis von der Freien Szene als jung habe ich bereits anhand der Definition des Theaterhistorikers Manfred Brauneck thematisiert.
- 36 Nachtkritik. Berliner Theaterpreis 2019 an She She Pop. [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16296:berliner-theaterpreis-2019-fuer-performancekollektiv-she-she-pop&catid=126&Itemid=100890](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16296:berliner-theaterpreis-2019-fuer-performancekollektiv-she-she-pop&catid=126&Itemid=100890), letzter Zugriff 14.04.2025.
- 37 She She Pop beschreiben die Beziehung zu den externen Mitarbeiter\*innen als einen stetigen Prozess zur Transparenz mit ambivalenten Gefühlen: »Das sogenannte Kollektiv arbeitet seit Jahren regelmäßig mit assoziierten Künstler:innen zusammen. Ihre Namen erscheinen selten in den Feuilleton-Beiträgen über She She Pop, ihre Gesichter sieht man nur bei den Premieren auf der Bühne. Diese Leute sind als freie Selbständige nicht Teil der ökonomischen Solidargemeinschaft, die unser Kollektiv auch ist, aber sie sind Teil unserer Kunst. Ohne ihr technisches Können, ohne ihren künstlerischen Beitrag können wir uns unsere Arbeit gar nicht mehr vorstellen. Das bedeutet, dass wir – gewollt und ungewollt – transparenter geworden sind. Früher konnte uns niemand in die Karten schauen, heute kennen uns diese Leute oft besser, als uns lieb ist«. She She Pop, 2022, S. 82f.
- 38 Der Titel erinnert auch an das Filmgenre *Blaxploitation*. Im Zuge der Bürgerrechtsbewegung der 1980er-Jahre begann die Filmindustrie, sich mit »Schwarzen Themen« auseinanderzustellen. Um die Kosten so gering wie möglich zu halten, nutzen sogenannte Exploitationenfilmer\*innen die Lebensrealität von Schwarzen Menschen, um Low-Budget-Gangsterfilme zu drehen. In *Blaxploitation Cinema: The Essential Reference Guide* (2008) des Filmwissenschaftlers Josiah Howard heißt es: »Never before – and never since – have so many African American performers been featured in films, not in bit parts, but in name-above-the-title starring roles.« Howard, 2008, S. 3.
- 39 »Hexe« Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Digitalisierte Fassung. <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=H08128>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 40 Newsletter von She She Pop vom 08.11.2021.
- 41 Für She She Pop ist der Auftritt des Publikums zentral. Matzke beschreibt diese Phase als die Offenlegung der technischen Vorrichtung der theatralen Raumsituation. Gleichzeitig verweist sie im Sammelband *Auftritte. Strategien des In-*

- Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien* (2015) auf andere Theatermacher\*innen, die eine Trennung von Zuschauer\*innen und Performer\*innen zu Beginn einer Theaterarbeit ebenfalls bewusst vermeiden bzw. verweigern: »Das Theater stellt sich selbst aus. Man könnte also sagen – gerade mit Blick auf das gegenwärtige Theater –, dass wir es hier längst mit einer Konvention zu tun haben«. Matzke, 2015, S. 158.
- 42 Die einzelnen Rollen bleiben während des Aufführungszyklus übertrag- und austauschbar. Während meines Besuchs im Frankfurter LAB am 16.07.2021 wurde die oben geschilderte Szene von Mieke Matzke performt, während sie in der verfügbaren Videoaufnahme von Ilia Papatheodorou gegeben wird. Die einzelnen Passagen von *Hexploitation* werden problemlos durch verschiedene Mitglieder des Kollektivs gespielt. Die Besetzung in *Hexploitation* ist als Springerinnen-system wie folgt organisiert: Lisa Lucassen/Berit Stumpf, Ilia Papatheodorou/Mieke Matzke, Johanna Freiburg/Fanni Halmburger. Eine weitere Besonderheit ist, dass Berit Stumpf auch die Rolle von Sebastian Bark übernimmt. Der Aspekt der Ersetzbarkeit sowie die kollektive Identifikation als Frauenkollektiv wird im weiteren Verlauf aufgenommen.
- 43 Der Begriff *Gaslighting* hat seinen Ursprung im Theaterstück *Gas Light* des britischen Dramatikers Patrick Hamilton und hat sich zur Beschreibung einer kulturellen (Beziehungs-)Praktik entwickelt: »Gaslighting« beschreibt eine dysfunktionale Beziehung, in der ein\*e meist narzisstische\*r Partner\*in die andere Person derart manipuliert, dass sie an ihrer eigenen Wahrnehmung zweifelt. Der Film ist drei Jahre später entstanden und basiert auf dem Theaterstück aus dem Jahr 1938. Vgl. dazu: Deutschlandfunk Nova. Gaslighting. Wenn wir emotional manipuliert werden. <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/gaslighting-wenn-wir-emotional-manipuliert-werden>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 44 Ich bezeichne Sebastian Bark, den ich aufgrund seiner körperlichen Erscheinung und seiner autobiografischen Äußerungen als Mann kategorisiere, in meiner Analyse ebenfalls als Performerin. Wie sich zeigen wird, ist das Frausein bei She She Pop als Berufsbezeichnung eine zentrale, identitätsstiftende Kategorie. In ihrem Arbeitszusammenhang und in Anbetracht meiner Heuristik wirkt Frausein als Kollektividentität der individuellen Performer\*innenidentität übergeordnet.
- 45 Gullette, 2004, S. 6.
- 46 Krings/Banerjee, 2021, S. 205.
- 47 Ebd.
- 48 Vgl. Wetzell, 2020, S. 20.
- 49 Vgl. Maclean, 1980, S. 17.
- 50 Schuster Cordone, 2014.
- 51 Vgl. Liessmann, 2009.
- 52 Beauvoir, [1977] 2000, S. 5.
- 53 Beauvoir, [1977] 2000, S. 73.
- 54 Ebd., S. 450.
- 55 Deutscher schreibt: »To date, much of the philosophical interest in de Beauvoir has been feminist, and most of this feminist interest has concentrated on her treatment of feminine embodiment. But another aspect of embodiment, ageing, probably occupied more space overall in de Beauvoir's work. It was the object of her second largest theoretical work after *The Second Sex, Old Age*. It dominated four of her autobiographical narratives: All Said and Done, Adieu: Farewell to Sartre, and A Very Easy Death, Part Two of Force of Circumstance, and fictional work such as the three novellas of *A Woman Destroyed*«. Deutscher, 1999, S. 6.
- 56 Deutscher, 1999, S. 6.
- 57 Ebd.
- 58 Vgl. ebd.
- 59 Vgl. Liessmann, 2009, S. 92.
- 60 Vgl. ebd.
- 61 Morasch, 2021.
- 62 Der Sammelband *Figuring Age: Women, Bodies, Generations* (1999), herausgegeben von der Literaturwissenschaftlerin Kathleen Woodward, zeigt, dass Gender, Alter und Attraktivität von Männern bzw. Frauen unterschiedlich codiert sind. »In vielen westlichen und nichtwestlichen Gesellschaften, so wird hier angeführt, gehe man wie selbstverständlich davon aus, Männer würden mit den Jahren immer

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

- attraktiver, während man alternde Frauen mit Metaphern bedenke, die wenig schmeichelhaft seien«. Banerjee, 2021, S. 113.
- 63 Gröschner, 2022, S. 44.
- 64 Lucassen, 2018, S. 7.
- 65 Weber im Interview mit Quiñones, 2022, S. 69.
- 66 Halmburger in der Abschlussdiskussion der Fachkonferenz *Systemcheck* am 08.12.2021.
- 67 E-Mail-Austausch mit Mieke Matzke im Zuge der Druckfreigabe des Interviewmaterials (27.04.2025).
- 68 Matzke im Interview mit Quiñones, 2022, S. 63.
- 69 Weber im Interview mit Quiñones, 2022, S. 64.
- 70 Bonfert, 2021, S. 125.
- 71 Jakstat, 2010, S. 13.
- 72 She She Pop im Interview mit Prinsloo, 2021.
- 73 Bonfert, 2021, S. 125.
- 74 Halmburger im Interview mit Quiñones, 2022, S. 66.
- 75 Vgl. ebd., S. 122.
- 76 Vgl. ebd., S. 140.
- 77 Ebd., S. 149.
- 78 She She Pop im Interview mit Prinsloo, 2021.
- 79 Ebd.
- 80 Vgl. ebd.
- 81 Bonfert, 2021, S. 127.
- 82 Ebd., S. 149.
- 83 Vgl. She She Pop im Interview mit Prinsloo, 2021.
- 84 Ebd.
- 85 Bonfert 2021, S. 126.
- 86 Weber im Interview mit Quiñones, 2022, S. 66.
- 87 Krieg im Interview mit Quiñones, 2022, S. 99–100.
- 88 Halmburger im Interview mit Quiñones, 2022, S. 79.
- 89 Vgl. Buhl, 2021. <https://www.srf.ch/wissen/mensch/youtube-phaenomen-asmr-wie-forschende-versuchen-gehirnorgasmen-zu-verstehen>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 90 In seiner unveröffentlichten Dissertation *Enjoy Alienation. Produktive Entfremdungen in Susanne Kennedys Women in Trouble und Solastalgia von The Agency* definiert Felix Stenger die Hegemonie des Postdigitalen als Abstraktion vom organischen Körper und seinen biologischen Features. Die Durchdringung des Alltags durch digitale Infrastrukturen und Praktiken wird im postdigitalen Zeitalter als unmarkierte Norm anerkannt. Diese Selbstverständlichkeit, welche auch Praktiken der Intimität neu verhandelt, wird bei The Agency durch ebendiesen medialen Transfer vom digitalen Endgerät zur direkten und körpergebundenen Interaktion zur Disposition gestellt, vgl. Stenger, unveröffentlicht.
- 91 Vgl. Schütz, 2022, S. 66.
- 92 Vgl. Mücke, 2021, S. 105.
- 93 The Agency. About. <https://www.postpragmaticssolutions.com/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 94 The Agency. Home Away. <https://www.postpragmaticssolutions.com/homeaway>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 95 Zerubavel, 2018, S. 39.
- 96 Emmerig im Interview mit Prinsloo, 2021.
- 97 Vgl. ebd.
- 98 Santos beschreibt den schnellen Erfolg der Gruppe als einen Moment der Überforderung. Es sei von ihr ein Expertenwissen verlangt worden, welches sie noch nicht erlernt hatte. »Also ich weiß noch, wie wir dann plötzlich bei einem Festival etwas gezeigt haben, nachdem es uns erst zwei Jahre gab und ich in einen Konflikt mit dem technischen Leiter gekommen bin, der mir Dinge vorgeworfen hat, die ich nicht gut gemacht habe. [...] Also lauter solche Dinge, wo ich überhaupt nicht hinterhergekommen bin, diese Dinge zu lernen. Die plötzlich von mir erwartet worden sind, weil wir auf diesem Level schon Gastspiele gemacht haben, aber keine eigene technische Leitung hatten. Mich hat das total gestresst.« Der Fokus auf die innovative Idee des Projekts und die Dynamik des Erfolgs in der Freien Szene werden deutlich. Santos im Interview mit Prinsloo, 2021. Im Nachgespräch

- erläutert Santos, dass sie die Situation mit Abstand anders betrachten und als unprofessionelles Arbeiten des technischen Leiters bewerten würde. E-Mail-Austausch mit Prinsloo, 05.05.2025.
- 99 Im März 2025 organisierte ich zusammen mit Felix Stenger einen zweitägigen Workshop mit und über die Ästhetik und Arbeitsweise von The Agency an der Freien Universität Berlin. Unter dem Titel *DESIREs, MOVEMENTS & AGENCIE* gaben uns die Kollektivmitglieder Magdalena Emmerig und Rahel Spöhrer Einblicke in ihre Dokumentation und kritische Selbstreflexion der gemeinsamen Zusammenarbeit.
- 100 Emmerig im Interview mit Prinsloo, 2021.
- 101 Auch diese Angaben wurden im Rahmen des Workshops getätigt, vgl. FN 105.
- 102 Aufgrund meines wissenschaftlichen Fokus werde ich mich mit denjenigen The-Agency-Arbeiten, die sich mit der Gründung von religiösen/politischen Untergrundbewegungen auseinandersetzen, nicht beschäftigen.
- 103 Priganica, 2018. <https://www.pw-magazine.com/2018/the-agencys-postpragmatic-solutions-fuer-die-dilemmas-der-gegenwart/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 104 Ebd.
- 105 Vgl. The Agency. About.
- 106 Malzacher u. a., 2019. <https://www.alexander-verlag.com/images/verlag/medien/464-broschu-re-web.pdf>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 107 Munz u. a., 2012, S. 10f.
- 108 Vgl. Füllsack, 2009, S. 82.
- 109 Bell, 1975, S. 129.
- 110 Ebd., S. 130.
- 111 Ebd.
- 112 Pongratz, 2012, S. 32.
- 113 Vgl. Fischer-Lichte, 2004.
- 114 Pongratz, 2012, S. 19.
- 115 Alston, 2016.
- 116 Vgl. Prinsloo, 2017, S. 13.
- 117 Kolesch, 2017, S. 66
- 118 Diese Beobachtung teilte die Performerin im Rahmen des Workshops mit, vgl. FN 105.
- 119 Vgl. hierzu das Kapitel 2.2 »Theaterarbeit anerkennen – Theaterarbeit aus kulturpolitischer Perspektive«.
- 120 Bourdieu, 2001, S. 271.
- 121 Vgl. The Agency. <https://www.theagencyre.com/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 122 Santos im Interview mit Prinsloo, 2021.
- 123 Vgl. Prinsloo, 2017, S. 76.
- 124 Bourriaud, 2009, S. 13.
- 125 Ebd., S. 35.
- 126 Ebd.
- 127 Ebd., S. 36.
- 128 Vgl. Sophiensæle. Save Your Soul-Festival. <https://sophiensaele.com/de/festival/save-your-soul>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 129 Ein Purpose-Unternehmen folgt der Prämisse, nicht primär auf Gewinnmaximierung ausgerichtet zu sein, sondern orientiert sich an der Zweckhaftigkeit eines Anliegens, vgl. Gründer Plattform. Purpose im Unternehmen. <https://gruenderplattform.de/green-economy/purpose-unternehmen>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 130 Die Performerin Magdalena Emmerig informierte mich darüber, wie ihre Arbeit am Info-Counter bei der sechsstündigen Performance im Dienste eines fiktiven Purpose-Unternehmens dazu führte, dass sie sich eher wie eine Mitarbeiterin des fiktiven Unternehmens und nicht wie eine kritische Performerin fühlte: »Wir machen quasi nicht den rechtlichen Schritt. Aber alles andere: Sich zu überlegen, was wäre das Format? Wer hat welche Rolle darin? Das alles machen wir ja. Also stricken wir ja sozusagen. [...] In dem Moment, wo man das dann performt, wird man das ja auch ein Stück weit«. Emmerig im Interview mit Prinsloo, 2021.
- 131 The Agency: *Quality Time* @ Sophiensæle 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=GbtJEDiGxXI>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 132 Im Rahmen des Workshops sprach Karina Rocktäschel in ihrem Vortrag »Who cares about care? Über Sorgepraktiken in relationalen Begegnungen« über ihre

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

- ambivalenten Gefühle während der Begegnung des »Vaters« in *Quality Time*: Einerseits verspürte sie das Bedürfnis der (Spiel-)Einladung des Performenden nachzukommen, andererseits wollte sie keine Informationen über das komplexe Beziehungsverhältnis zu ihrem eigenen Vater preisgeben. Rocktäschel konstatiert – trotz dieser Irritation: »Die Begegnung in *Quality Time* hat mich folglich erlernte Gefühls- und Verhaltensweisen wiederholen und zur Aufführung bringen lassen, was durchaus typisch für immersives Theater ist.«, vgl. FN 105.
- 133 Diese Beobachtung teilte Lisa Paland im Rahmen des Workshops, vgl. FN 105.
- 134 Degele, [2004] 2011, S. 392.
- 135 Vgl. ebd., S. 386.
- 136 Ebd., S. 386.
- 137 Hirschauer, 2001, S. 208.
- 138 Ebd., S. 209.
- 139 Warstat interessiert sich in seiner Studie *Soziale Theatralität. Die Inszenierung der Gesellschaft* (2018) für die Hervorbringung von Gesellschaft und die Definition von Theatralität im Alltag. Damit eine Situation als theatral erkannt wird, braucht es ein spezifisches Wissen der Handelnden und der Zuschauer\*innen über die Ver-Stellung. Eine täuschende Manipulation der Zuschauer\*innen wäre meistens in einer theatralen Situation nicht vorgesehen. Der Als-ob-Modus des Handelns würde besondere Kommunikationsmöglichkeiten zwischen den Interaktionspartner\*innen, eine zweite Ebene sozusagen, eröffnen, vgl. Warstat, 2018, S. 31.
- 140 Vgl. Kapitel 1.2.
- 141 Ebd.
- 142 Vgl. The Agency. Werkreihen. <https://www.postpragmaticsolutions.com/works>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 143 Thönnies Reisebericht. <https://www.tegelmedia.net/content/ashram-memories>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 144 Ebd.
- 145 Die Arbeit *AshramMommies* habe ich als Videomitschnitt gesichtet, welchen mir die Gruppe selbst zur Verfügung gestellt hat. Wegen der Lockdown-Vorschriften während der Coronapandemie konnte die Produktion in Deutschland nicht im Theater gezeigt werden und wurde stattdessen als Zoom-Performance umgesetzt. Diese Arbeit werde ich im Anschluss thematisieren.
- 146 Die Schauspielerin Gwyneth Paltrow hat sich seit 2008 mit ihrer Firma Goop zum millionenschweren Wellness-Guru entwickelt. Nicht selten werden ihre Produkte, darunter ein vampirabweisendes Spray, Vaginaleier aus Rosenquarz sowie eine Duftkerze mit dem Geruch von Paltrows Vulva, kritisiert. Paltrow gilt als ein stereotypisches Beispiel für die Geldschneiderei im Wellness-, Gesundheits- und Erholungsbereich, weshalb ihr spezifisches Aussehen und ihre Körpersprache nun oft in ironischen Darstellungen in Film, Social Media und im Theater reproduziert werden. Vgl. Anonymus, 2022. <https://www.gala.de/stars/news/gwyneth-paltrow-von-der-schauspielerin-zum-wellness-guru-22934472.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 147 Derzeit – also nach der Entstehung der Performance – ist die rechtliche Lage in Indien unklar. Leihmutterchaft soll für ausländische Abnehmer\*innen verboten und für die indische Bevölkerung unentgeltlich gemacht werden. Diese Neuregelung wird völlig neue (Abhängigkeits-)Verhältnisse herstellen. Vgl. Deutsche Vertretung in Indien, vgl. Deutsche Vertretungen in Indien. <https://india.diplo.de/in-de/service/leihmutterchaft/1810960>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 148 Im Zuge der Debatte schlug bereits die Philosophin Nancy Fraser das Modell des »Universal Caregiver« vor, um die geschlechtshierarchische Aufteilung von Care-Arbeit zu bekämpfen.
- 149 Vgl. Pande, 2014.
- 150 Hirschauer, 2019, S. 15.
- 151 Vgl. Gutiérrez-Rodríguez, 2014, S. 193.
- 152 Ebd.
- 153 Ebd., S. 198.
- 154 Ebd.
- 155 Denn das Austragen eines Embryos in Indien kostet 25 000 US-Dollar, in der Ukraine 30 000 Euro und 45 000 bis 100 000 US-Dollar in den Vereinigten Staaten,

- während indische Leihmütter etwa 1840 bis 4900 Euro, d. h. einen Bruchteil des Geldes, erhalten. Der Preis für eine mutterschaftliche Dienstleistung wird von Ethnizität und Lebensstandard determiniert. Vgl. Günther, 2014. <https://www.sueddeutsche.de/panorama/leihmuetter-befruchtungsfltrate-und-ratenzahlung-1.2077668-2>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 156 Zerubavel, 2018, S. 32.
- 157 Ebd.
- 158 Vgl. Auswärtiges Amt. Hinweis zu Leihmutterschaft. <https://www.auswaertiges-amt.de/de/service/fragenkatalog-node/06-leihmutterschaft-606160>, letzter Zugriff 19.06.2025.
- 159 Liebsch/Kuster, 2019, S. 103.
- 160 Vgl. dazu BGB § 1591 zur Mutterschaft sowie § 1592 zur Vaterschaft. <https://www.gesetze-im-internet.de/bgb/BJNR001950896.html#BJNR001950896BJNG014603377>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 161 Esser, 2021, S. 16. Ihre Studie liefert auch einen finanziellen Überblick über die unterschiedlichen Durchschnittseinkommen von Leihmüttern in Indien von umgerechnet circa 143 Euro im Monat, was für die meisten Familien ein Gehalt von fünf Jahren bedeute.
- 162 Vgl. ebd.
- 163 Stolcke zitiert nach Strahern, 2019, S. 130
- 164 Vgl. Vinken, 2001.
- 165 Vgl. hierzu Lisa Malich und Susanne Weise, 2021, S. 39–41.
- 166 Hirschauer u. a., 2014b, S. 1.
- 167 Warstat, 2018, S. 247.
- 168 Nachtwey, 2016, S. 85.
- 169 Vgl. Swoosh Lieu. Über uns. <https://swooshlieu.com/ueber-uns>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 170 Vgl. Swoosh Lieu, 2020, S. 129.
- 171 Donna Haraway definiert die »Terrapolis« als »a speculative fabulation«, ein »n-dimensional niche space for multispecies becoming-with«, »polytemporal« und als »com-post«, also als gemeinsame Welt der Kompliz\*innenschaften, die über das Zwischenmenschliche hinaus geht. Haraway, [1997] 2016a, S. 11.
- 172 Vgl. Avanesian/Hester, 2015, S. 7.
- 173 Vgl. ebd., S. 8.
- 174 Vgl. ebd. S. 10.
- 175 Ebd., S. 12.
- 176 Vgl. Kapitel 1.2.
- 177 Rancière, 2009, S. 25.
- 178 Für Barad bezeichnet der Neologismus »intra-action« »the mutual constitution of entangled agencies. That is, in contrast to the usual ›interaction‹, which assumes that there are separate individual agencies that precede their interaction, the notion of intra-action recognizes that distinct agencies do not precede, but rather emerge through, their intra-action. It is important to note that the ›distinct‹ agencies are only distinct in a relational, not an absolute, sense, that is, agencies are only distinct in relation to their mutual entanglement; they don't exist as individual elements«. Barads performativer Ansatz denkt die Hervorbringung von Subjekten, Objekten und Bedeutungen stets in Relation zueinander. Die Welt, so Barad, besteht nicht aus isolierten, unabhängigen Einheiten, sondern diese entstehen erst in einem kontinuierlichen Prozess der Intraaktion. Die Philosophin perspektiviert die Wechselwirkung von Materie und Bedeutung im posthumanistischen Sinne des New Materialism als bedeutungskonstituierend. Materie ist keine passive Entität, sondern spielt eine aktive Rolle in den Prozessen der Intraaktion und damit in der Erzeugung der Welt und ihrer Erfahrung. Barad, 2007, S. 33.
- 179 Ebd.
- 180 Malzacher, 2020, S. 10.
- 181 Ebd., S. 14f.
- 182 Ebd., S. 15.
- 183 Ihre Stimmen erhalten diese Mischwesen von den Synchron- und Hörbuchsprecher\*innen Dela Dabulamanzi und Birte Schnöink. Vgl. Swoosh Lieu. Dea Ex Machina. <https://swooshlieu.com/projekte/performances/dea-ex-machina>, letzter Zugriff 14.04.2025.

### 3. Aufführung: Theaterarbeit als Reproduktion

- 184 Swoosh Lieu. Über uns.
- 185 Federici, 2018.
- 186 Haecksen Homepage. Wer sind die Haecksen? <https://www.haecksen.org/wer-sind-die-haecksen/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 187 Dieses Statement habe ich von Katharina Pelosi in Form einer Sprachnachricht am 19.06.2025 erhalten.
- 188 Swoosh Lieu. A Room Of Our Own. <https://swooshlieu.com/projekte/video/a-room-of-our-own>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 189 Ebd.
- 190 Das Zitat bezieht sich auf den ersten Satz von Peter Brooks' Schrift *Der leere Raum* (1983) als Grunddefinition von Theater: »Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist«. Swoosh Lieu betonen die vergeschlechtlichten Tendenzen des Zitats, um die Auswirkungen des unmarkierten, männlich-dominierten Denkens zu verstärken. Nicht nur die Theaterhandlung ist männlich dominiert, so die Intention des modifizierten Zitats, sondern die gesamte (kulturhistorische und gegenwärtige) Theaterproduktion. Brook, 1983, S. 9.
- 191 Rancière, 2009, S. 25.
- 192 Rancière, 2006, S. 77.
- 193 Ebd., S. 66f.
- 194 Ebd.
- 195 Ebd., S. 68f.
- 196 Vgl. Kapitel 3.1.
- 197 Vgl. Haraway. Speculative Fabulation. <https://www.youtube.com/watch?v=zFGXTQnJETg>, letzter Zugriff 19.06.2025.
- 198 Die Blackbox bezeichnet in der Kybernetik und in der Systemtheorie ein geschlossenes System, bei dem lediglich das äußerlich Sichtbare von Relevanz ist. In diesem Zusammenhang werden in den Kulturwissenschaften oft mobile Endgeräte wie das Smartphone oder das Tablet als Blackbox bezeichnet, welche einerseits die »technische Option« des Überblicks und der Zugänglichkeit suggerieren und andererseits eine »apparative Unsichtbarkeit« mit sich bringen. Vgl. hierzu die Arbeiten der Philosophin Sybille Krämer.
- 199 Vgl. Nyckel, 2022, S. 11.
- 200 Vgl. Barad, 2012, S. 11f.
- 201 Nyckel, 2022, S. 176.
- 202 Dizdar u. a., 2021, S. 8.
- 203 Vgl. Haraway, [1997] 2016a, S. 11.
- 204 Russell, 2020.
- 205 Haraway, 2016b [1997], S. 250.
- 206 Ebd., S. 256.
- 207 A Feminist Guide To Nerdom. Homepage. About. <https://feminist-nerdom.org/>, letzter Zugriff 14.04.2025.

## 4. Abschlussbemerkungen: Anzeichen einer Subjektkultur der Arbeit

Praktiken des Arbeitens wissenschaftlich zu evaluieren – das zeigen meine unterschiedlichen Perspektivierungsversuche –, stellt aufgrund von permanent stattfindenden (Neu-)Aushandlungen ihrer Definitionsgrenzen und ihrer De/Valorisierung eine Herausforderung dar. Meine praxisgeleitete Produktionsanalyse zeigt auf, dass Theater/Arbeit keine wertneutrale Tätigkeit sein kann, weil sie immer auch in Abhängigkeit von gesellschaftlichen Prozessen und human-differenzierenden Dynamiken verhandelt wird. Neben dem Verständnis von Theaterarbeit als Aufführung bedarf es genauso der Beschäftigung mit denjenigen Arbeitspraktiken und -kontexten, welche als (subventionierte) Projekt-, (intime) Beziehungs-, Vermittlungs-, (kulturpolitische) Verhandlungs- und als Erwerbsarbeit einen Großteil der Arbeitszeit einnehmen. Die Folgen eines eindimensionalen Verständnisses von Arbeit als Lohnarbeit zeigen sich endgültig bei der Beschäftigung mit den weniger beachteten Formen von Arbeit wie z. B. der Care-Arbeit und der Arbeit in der Freien Szene. Bei der Reproduktion eines leistungsorientierten Arbeitsdiskurses wird die körperliche Dimension von Arbeit als bestimmender Faktor oftmals unterschlagen. Zu diesen Tätigkeiten gehören die Praktiken der alltäglichen (Selbst-)Pflege genauso wie der Anspruch auf Erholung und Regeneration. Körperlichkeit als zentraler Faktor nimmt bereits bei Marx' Arbeitstheorie einen hohen Stellenwert ein, sie wird aber auf das Verständnis vom Arbeiter als Arbeitskraft reduziert,<sup>1</sup> welche ausgehend vom marxistischen Ansatz von feministischen Denker\*innen erweitert wurde: Es ginge um die Betrachtung des Arbeitssubjekts von Kopf bis Fuß. Den ausschließenden Charakter der dominanten »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts«<sup>2</sup>, welche sich als dominantes Paradigma der postindustriellen Gesellschaft erhält, sowie die Dringlichkeit, Beziehungsverhältnisse von Arbeit neu zu definieren, wurden im Kapitel »Theaterarbeit als Reproduktion« verhandelt. Das diskursive Defizit wird von She She Pop, Swoosh Lieu und The Agency durch deren spezifische Arbeitspraktiken deutlich und re/produziert. Der zugrunde gelegte Reproduktionsbegriff bezieht sich auf das Verhältnis zwischen dem Dagewesenen, welches reproduziert wird, und dem Neuem, welches auf der Grundlage des Dagewesenen hergestellt wird. Die selbstreflexive Auseinandersetzung mit der eigenen Reproduktion etablierter Strukturen und die dezidierte (Selbst-)Themati-

#### 4. Abschlussbemerkungen: Anzeichen einer Subjektkultur der Arbeit

sierung als Abweichung vom dominanten Arbeitsdiskurs habe ich an drei konkreten Beispielen diskutiert:

1. *She She Pop – vom (leistungsorientierten) Einzelkünstlertum zum Frauenkollektiv*: She She Pop verhandeln die eigene Körperlichkeit als künstlerisches Material mit Tendenzen der Abweichung von einer leistungsorientierten Theater- und Arbeitswelt. Als Frauenkollektiv, welches in einer jahrelangen Arbeitsbeziehung zueinander steht, machen sie die Leerstelle der alternden Frau als Arbeitssubjekt fruchtbar. Zu diesem Zweck übertragen sie den (männlichen) Geniegedanken des Einzelkünstlers auf das Frauenkollektiv. Ihr Custom-Made-Arbeitsmodell zeichnet sich durch drei Vereinbarungen aus: Für die gemeinsame Arbeit als Kollektiv haben sie ein Springerinnensystem sowie alternative Kompensationsmöglichkeiten während Krankheitstagen, Care-Arbeit und sonstigem Mehraufwand entwickelt. Zwecks Selbstinstitutionalisierung und Professionalisierung probieren She She Pop unternehmerische Ansätze aus, indem sie sich z. B. ihre Tätigkeiten als Unternehmerinnen spielerisch und ironisch ausloten. Zentraler Faktor ihres Arbeitens ist ihre kollektive Identifikation als Frauen, was ihre übergeordnete Arbeitsidentität grundsätzlich prägt. Ihre Arbeitsweise erweist sich als Schutzmechanismus für die Kollektivmitglieder und dient somit direkt der Stärkung von Resilienzen. Die Grenzziehung zwischen Künstler\*innentum und Unternehmer\*innentum wird der Sicherung ihrer Arbeitsbeziehungen untergeordnet.
2. *The Agency – Theaterarbeit als körpergebundene Dienstleistung*: Die immersiven Arbeiten von The Agency verhandeln die Grenzen körpergebundener Dienstleistungen in Hinblick auf deren Verstrickungen mit den Dynamiken der Humandifferenzierung. Dementsprechend thematisieren sie die Grenzen zwischen akzeptablen und inakzeptablen Dienstleistungen und gleichzeitig auch die Grenzen der Kommodifizierung von menschlichen Beziehungsverhältnissen. Ihre künstlerischen Arbeiten verschaffen den ambivalenten Parallelen von Arbeit im Theater und von Arbeit im Dienstleistungssektor Sichtbarkeit. Eine Trennung dieser beiden Bereiche von Arbeit lehnen sie ab. Ihre Herangehensweise verweist auf grundlegende Ver-

änderungen im Selbstverständnis und in den Arbeitsweisen als Theaterpraktiker\*innen. Sowohl die eigene Gründungsgeschichte als auch die wechselnden Arbeitsbeziehungen lassen den Schluss zu, dass The Agency sich zwar als der Freien Szene im weitesten Sinne zugehörig betrachten und sich unter dem Label der Freien Szene organisieren, dass sie ihre künstlerische Arbeit jedoch nicht primär einem kollektiven Abhängigkeit- und Vertrauensverhältnis zuordnen. Vielmehr ähnelt ihre künstlerische Arbeit Formen von Dienstleistungen, was sie als Arbeitssubjekte flexibler macht – im positiven wie im negativen Sinne.

3. *Swoosh Lieu – vom Theaterkollektiv zur Netzwerkarbeit:* In den Arbeiten des Medien- und Performancekollektivs Swoosh Lieu zeigt sich eine Überlagerung der Produktion und der Reproduktion von Theater zwecks der Allianzbildung einer Gesellschaft von vielen. Das Offenlegen der Theatertmittel, das Selbstverständnis, sowohl als Technikerinnen als auch als Theaterpraktikerinnen zu agieren und Theaterarbeit mit Care-Arbeit zu verschränken, offenbart Tendenzen der De/Valorisierung zwischen produktivem bzw. reproduktivem Arbeiten. Auf der Bühne zeigen Swoosh Lieu deshalb vor allem Tätigkeiten des Reparierens, des Sorgens, des Wartens und Störens, auch in Interaktion mit nicht-menschlichen Aktanten. Ihr interdisziplinärer Zugang ist offen für die Gründung von und die Kooperation mit anderen Netzwerken. In ihrer Theaterarbeit reproduzieren sie Arbeitsdiskurse, indem sie allianzbildende Arbeitspraktiken einbeziehen und die Netzwerkarbeit als integralen Bestandteil ihres Tuns verstehen. Sie überschreiben dadurch die dominante »Standardgeschichte des Arbeitssubjekts«.

Dem Konzept der Subjektivierung von Arbeit, wie es die soziologischen Gegenwartsdiagnosen von Reckwitz, Bröckling und Pongratz beobachten und vorschlagen, begegnen die Theaterpraktiker\*innen mit alternativen Optionen: She She Pop kreieren ein spezifisches Arbeitssubjekt und essentialisieren dieses Subjekt als ihre Kollektividentität. Der singuläre Subjektbegriff wird durch einen gemeinschaftsorientierten Kollektivbegriff ersetzt, welcher durch die Selbstkategorisierung als alternde Frauen auf der Bühne im Arbeitsdiskurs und im Netzwerk der Freien Szene gefestigt wird. Sie nehmen eine

#### 4. Abschlussbemerkungen: Anzeichen einer Subjektkultur der Arbeit

Vorreiterinnenrolle ein, da sich nachfolgende Theaterpraktiker\*innen an ihrer Selbstkategorisierung und ihrer Arbeitsweise auf und hinter Bühne orientieren bzw. sich von diesen Attributen abgrenzen. Auf ästhetischer Ebene zeigt sich die Hervorbringung einer kollektiven Arbeitsidentität in der Performance *Hexploitation* durch das Aufeinanderschichten der eigenen Körperteile und in der Repositionierung der alternden Frau als Arbeitssubjekt durch ein Arbeiten in Stationen, innerhalb dessen theoretische Texte verlesen, Bilder zitiert, Thesen verstrickt und eine alternative Arbeitsgeschichte am Laptop notiert werden. Dagegen relativieren The Agency Attribute der selbstbestimmten und selbstausbeutenden Arbeit, indem sie Theaterarbeit und Dienstleistungen parallelisieren. Die Theatergruppe bedient weder den Künstler\*innenkult noch den Kollektivgedanken der Freien Szene. Sie verweigern ihrerseits auch nicht die Gleichsetzung ihrer Arbeit mit anderen Arbeitsformen. Durch Praktiken der Umbesetzung und der Kontextverschiebung legen sie die vermeintliche Geschlechterneutralität von körpergebundenen Dienstleistungen im Care-Bereich als vergeschlechtlicht offen und zeigen dessen Durchdringung durch die *tools of capitalism*, d. h. durch Feminisierung, Ethnisierung und Klassenbezogenheit. In ihren künstlerischen Praktiken weisen sie auf Zusammenhänge von Humandifferenzierungen und Körperwissen, welche diejenigen Organisationsstrukturen und Normierungen begünstigen, die Hierarchien und Wertzuschreibungen von Arbeit hervorbringen. Swoosh Lieu erweitern die Subjektkultur der Singularitäten durch eine politische und vergemeinschaftende Netzwerkarbeit mit anderen. Sie verstehen Reproduktionsarbeit – im Sinne des *Glitch Feminism* – immer auch als Störung oder Modifikation eines fehlerhaften Systems. Alltags- und Theaterpraktiken sind somit immer auch reproduktive Tätigkeiten von Kopf bis Fuß, was in den intermedialen Ansätzen des Überschreibens, in der Sichtbarmachung der Theaterrmittel sowie in der Repräsentation von marginalisierten Positionen reflektiert wird.

Meine Bestandsaufnahme macht deutlich, dass sich die Freien Gruppen zunehmend vom Kollektivbegriff abwenden und andere Kooperationsverhältnisse von Arbeit entwickeln und bevorzugen. Die soziologischen Gegenwartsdiagnosen zu den dominanten Subjektkulturen der Arbeit erfahren offensichtlich eine Relativierung. Nicht mehr die singuläre Selbstentfaltung und Selbstausbeutung bzw. die souveräne Selbstvermarktung und Selbstfindung bestimmen die Motivation der Theatergruppen bei der Ein- und Ausrichtung ihrer Arbeit für das Theater. Entscheidend wichtiger ist ihnen die Organi-

sation der Beziehungsverhältnisse, die in der koproduktiven Arbeitsweise zum Ausdruck kommen und welche bislang in soziologischen Diagnosen zu gegenwärtigen Entwicklungen allzu oft unberücksichtigt bleiben. Ein zentraler und wiederkehrender Aspekt bei der Zusammenarbeit spielt die Intimität. Als Näheverhältnis kann Intimität als »Antagonistin des Öffentlichen, in dessen Bereich die Soziologie Erwerbsarbeit verortet«,<sup>3</sup> definiert werden. Intime Momente der Vertrautheit und der Verbundenheit sowie der Geborgenheit äußern sich in zwischenmenschlichen Beziehungen sowie im bewussten Zeigen von intimen Körperregionen, die einer Öffentlichkeit gemeinhin verborgen sind.<sup>4</sup> Intime Arbeit ist ein komplexer Gegenstand in der (soziologischen) Forschung: Für die Soziologin Viviana Zelizer ist Intimität »both puzzling and fascinating because so many people imagine that, if a relation is intimate, it cannot, and should not, involve labor«<sup>5</sup>. Die Herstellung von Intimität (She She Pop), ihre Ausstellung in der (immersiven) Theaterarbeit (The Agency) und die Erkundung weiterer Dimensionen von Intimität im Netzwerk aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteur\*innen (Swoosh Lieu) führen unmittelbar zu einer Verschiebung des vermeintlich Privaten in den öffentlichen Verhandlungsraum von Theater. In diesem Sinne durchkreuzt Intimität die Unterscheidung von Privatheit und Öffentlichkeit. Die drei Gruppen reproduzieren ihr jeweiliges intimes Verhältnis als Arbeitsverhältnis in unterschiedlicher Weise: Während She She Pop ihre Zusammenarbeit als geschlossene Identität im Verborgenen schützt und nur innerhalb der Aufführung öffentlich verhandelt, erfährt der intime Aushandlungsprozess bei The Agency und Swoosh Lieu eine Loslösung von der Kleingruppe und eine Übertragung in übergeordnete Kontexte der Zusammenarbeit in der Freien Szene. Der alternative Umgang mit Intimität setzt neue Schwerpunkte und verschiebt die naturalisierten Grenzen zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit. Theaterarbeit als Reproduktionsarbeit macht die Auslotung von Arbeitspraktiken auf produktionseller und ästhetischer Ebene zum politischen Akt und stellt den Bühnenraum sowie die agierenden Körper als Re/Produktion von etwas aus. Auf der Grundlage dieser Korrespondenzen wird eine erweiterte Definition von Theaterarbeit möglich, die über die Kollektivgrenzen hinaus technische Aufgaben, intime Näheverhältnisse und politische Positionierungen als Teil des gleichen Arbeitsbereichs versteht und markiert. Auf der Grundlage meiner Beobachtungen möchte ich dazu anregen, über eine Ablösung des »konsumtorischen Kreativsubjekts«<sup>6</sup> durch das von mir so benannte lose Allianzsubjekt nachzudenken.

## 4. Abschlussbemerkungen: Anzeichen einer Subjektkultur der Arbeit

### 4.1 Das lose Allianzsubjekt

Freie Theaterpraktiker\*innen agieren in Mehrfachbeschäftigungen, sind Produzent\*innen ihrer eigenen Performances, sind Dienstleister\*innen im Haupt- oder Nebenerwerb, wechseln zwangsläufig zwischen Selbstständigkeit, Erwerbstätigkeit und temporärer Arbeitslosigkeit, zwischen Tätigsein in der Freien Szene, im Stadt- und Staatstheaterbetrieb, an internationalen Bühnen. Sowohl das Arbeiten als auch das Arbeitsverhältnis von Theaterpraktiker\*innen ist als atypisch zu bezeichnen und entspricht nicht dem deutschen Standard der Erwerbstätigkeit. Ihr Arbeiten erfordert ein hohes Maß an Flexibilität und organisatorischem Können sowie die Bereitschaft zur Selbstausbeutung. Diese Form des Arbeitens ist auf rechtlicher, sozialer, kulturpolitischer und ästhetischer Ebene eine von der Öffentlichkeit, den Medien, der Wissenschaft, den Kommunen und Gesetzgeber\*innen kaum beachtete Realität, welche die Theaterpraktiker\*innen sich durch die eigenständige Arbeitspraktik eines *learning by doing* (in Grauzonen) erschließen. Aufgrund des Status der Selbstständigkeit bei gleichzeitiger Gebundenheit an (rechtliche und gesellschaftliche) Konventionen und Normen sind diese Arbeitsverhältnisse ein Forschungsgegenstand, welcher Ablösungs- und Wandlungsprozesse im Arbeitsdiskurs im und außerhalb des Theaters sichtbar machen kann.

Das Beispiel eines typischen Tages im Leben einer Freien Theaterpraktikerin verdeutlicht eine Vielfalt von Tätigkeiten und Anforderungen: Morgens kümmert sie sich um den administrativen Teil ihrer Arbeit. Sie korrespondiert mit (neuen) Kooperationspartner\*innen, entwirft die nächste Projektskizze, überprüft die Abrechnung eines bereits abgeschlossenen Projekts. Mittags finden die Proben für die kommende Performance statt, für die ein Gastvertrag geschlossen wurde. Abends steht sie als Akteurin auf der Bühne. Dank einer Projektfinanzierung kann die Arbeit mehrmals aufgeführt und es können vier zusätzliche Performer\*innen beschäftigt werden. Zwischen- durch muss Zeit für Netzwerkaktivitäten gefunden werden, die im Rahmen politischer Interessenvertretungen von Freien Theaterpraktiker\*innen zu betreiben sind. Da weder das vereinbarte Gastspielhonorar noch die Projektfinanzierung die Kosten des eigenen Lebensunterhalts decken, arbeitet sie zusätzlich in Teilzeit als Kellnerin. Die Reproduktionsarbeit im eigenen Haushalt ist nebenbei und zusätzlich zu erledigen. Werden Veranstaltungen abgesagt oder entfallen diese wegen Krankheit, geraten die Organisation von Arbeit und die eigene prekäre Existenz gleichzeitig ins Wanken.<sup>7</sup>

Wie, mit wem und an was gearbeitet wird, sind Entscheidungen, die in der Freien Szene permanent neu getroffen werden müssen. Die meisten Theaterpraktiker\*innen bezeichnen sich als Mitglieder in Kollektiven und organisieren sich auf arbeitsrechtlicher Ebene als GbR, d. h. als künstlerisch-ästhetische und finanzrechtlich haftbare Gemeinschaften von Individuen. Die GbR ist eine Partner\*innenschaft, die mündliche Vereinbarungen zwischen den Gesellschafter\*innen (unkompliziert) ermöglicht, diese jedoch verpflichtet, für die eigenen oder die Schulden der Partner\*innen mit ihrem Privatvermögen zu haften.<sup>8</sup> Die kollektive Autoren\*innenschaft und die private Haftung für das Endprodukt sind zwei verpflichtende Bedingungen für den auf Kooperation beruhenden Produktionsprozess. Der verarbeitete Kollektivbegriff bestimmt mal das gelebte politische Ideal der gegenseitigen Verbindlichkeit, mal bedeutet er lediglich eine (temporäre) Verantwortung gemeinsamer Arbeiten zwischen Individuen. Im deutschen Gegenwartstheater der Freien Szene lässt sich eine Funktionalisierung des Kollektivbegriffs ausmachen. Gleichzeitig erfährt diese pragmatische Ausrichtung kollektiver Arbeitsweisen eine Erweiterung wegen des Bedarfs zur Professionalisierung, wodurch wiederum eine neue Öffentlichkeit entsteht, die durch die Gründung unterschiedlicher Netzwerke, durch den Austausch auf (digitalen) Plattformen und durch die Transparenz infolge des Informationsaustauschs erzeugt wird. Das tendenziell singularisierte Arbeitssubjekt/Kollektiv der Freien Szene bildet übergeordnete, lose (theaterübergreifende und politisch motivierte) Allianzen. So berichtete mir ein Freier Komponist im persönlichen Gespräch, dass die Freien Theatergruppen untereinander gezielt Absprachen zu Projektförderungsangeboten treffen, um eine gegenseitige Konkurrenz zu vermeiden.

Ausgangspunkt für die Wahl meines Dissertationsthemas zur Theater/Arbeit von Theaterpraktiker\*innen in der deutschsprachigen Freien Szene waren zwei sich widersprechende Beobachtungen:

1. *Die Naturalisierung von (Theater-)Arbeit:* Im künstlerischen, im ökonomischen und im sozialen Verständnis ist Arbeiten eine Praktik, die tendenziell naturalisiert wird/ist. Das gesellschaftlich dominante Arbeitsideal wird im permanenten Aushandlungsprozess erzeugt. In der Soziologie, der Philosophie und den Kulturwissenschaften werden die zweckgerichtete Arbeit und die zweckfreie Kunstproduktion als Antagonismen verhandelt und beide wiederkehrend als natürliche Bedürfnisse des Menschen definiert.<sup>9</sup> Die Selbst- und die

#### 4. Abschlussbemerkungen: Anzeichen einer Subjektkultur der Arbeit

Fremdkategorisierung von Freien Theaterpraktiker\*innen als primär künstlerische oder als primär (unternehmerische) Arbeitssubjekte sind je nach Stand der aktuellen Debatte und der Schwerpunkt setzenden Perspektive volatil und changieren zwischen der Kategorisierung als Künstler\*innen, als Unternehmer\*innen bzw. als politische Aktivist\*innen. Die weiterhin zu beobachtende Verknüpfung der Arbeitsweisen der Freien Gruppen mit vordiskursiven Attributen wie Talent und Genie – zwecks Legitimation eines vermeintlichen Sonderstatus – zeigt sich resistent.<sup>10</sup> Die soziologischen Gegenwartsdiagnosen zur dominanten Arbeitskultur der postindustriellen Gesellschaft konstatieren eine einseitige intrinsische Motivation zur Innovation des dominanten Arbeitssubjekts, was diese prekären Arbeitsverhältnisse zusätzlich begünstigt.<sup>11</sup>

2. *Das daily business der Theaterpraktiker\*innen*: Meine Feldbeobachtungen zeigen, dass das *daily business* von Theaterpraktiker\*innen der Freien Szene kaum mit einem behaupteten Sonderstatus des Künstler\*innentums in Verbindung gebracht werden kann. Die spezifischen Arbeitsweisen ergeben sich vielmehr aus einem Arbeitsstatus, der kulturpolitisch ungeschützt ist. Das ist die Ursache dafür, dass Freie Theaterpraktiker\*innen durch ihr kulturpolitisches Engagement und ihre netzwerkartigen Beziehungen die eigenen Arbeitsbedingungen mitgestalten und sich deshalb ihre spezifische Arbeitspraxis als ein *Workaround* in Grauzonen verselbstständigen konnte und kann. Festzuhalten ist, dass die Bewertung von Theaterarbeit als das Ergebnis von vielfachen Interdependenzen zwischen der ästhetischen Erfahrung der Aufführung, der moralischen Sensibilität der Beteiligten und der ethischen Korrektheit ihrer Produktionsweise betrachtet werden muss.

Um den wissenschaftlichen Diskurs zu den Verhältnissen der tagtäglichen Theaterarbeit in der Freien Szene zu erweitern, versuchte ich, mich dem Themenkomplex mit zwei simplen Fragen als Ausgangspunkt zu nähern: Wie und von wem werden Theaterpraktiker\*innen zu Arbeitssubjekten gemacht und was machen Theaterpraktiker\*innen als Arbeitssubjekte (aus)? Im Fokus meiner Forschung sollten sowohl diejenigen Praktiken stehen, die Theaterpraktiker\*innen

als Arbeitssubjekte selber bestimmen, hervorbringen, erhalten und definieren. Darüber hinaus sollten auch diejenigen Praktiken, die Theaterpraktiker\*innen auf und hinter Bühne tagtäglich als Arbeitssubjekte der deutschsprachigen Freien Szene ausüben, einbezogen werden. Hierfür entwickelte ich meine Methode der praxisgeleiteten Produktionsanalyse, problematisierte mich selbst als »multiple native«, definierte meinen Forschungsansatz als ein In-der-Nähe-Forschen und begab mich aus zwei Perspektiven ins Feld.

### **Aus einer historisierenden Perspektive**

In Kapitel 2 habe ich mich mit denjenigen Praktiken auseinandergesetzt, die Theaterarbeit als Konglomerat aus habitualisiertem Körperwissen, Organisationsstrukturen und Wissenskulturen als »Hintergrundwissen« hervorbringen. In Anbetracht meiner Feldbeobachtungen zum 11. Politik-im-Freien-Theater-Festival (PiFT-Festival) 2022 lässt sich deshalb behaupten, dass im koproduzierenden Verhältnis von Theaterarbeit tätige Theaterpraktiker\*innen als spezifische Arbeitssubjekte imaginiert und hervorgebracht werden, welche sich durch Professionalisierung (Ausbildung, Netzwerk, Kontinuität etc.), durch spezifische Anforderungen (Widerständigkeit, Kritikfähigkeit) sowie durch einen offenen Theaterbegriff (Partizipation, Intermedialität, Transdisziplinarität) auszeichnen. Die Praktiken des Koproduzierens deuten auf eine Enthierarchisierung der künstlerischen Arbeitspraktiken gegenüber den technischen, organisatorischen, vermittelnden und distribuierenden Aufgaben von Theaterarbeit hin und sind eindeutig als zentrale Arbeitspraktiken des Gegenwartstheaters der deutschen Freien Szene zu betrachten. Theaterpraktiker\*innen sind demnach Arbeitssubjekte, die in der Lage sind, ein vielfältiges und dynamisches Aufgabenprofil als Koproduzent\*innen zu erfüllen. Sie zeichnet aus, dass sie auf ein »Hintergrundwissen« aus Theorie, Praxis und Kulturpolitik zurückgreifen können. Diejenigen zentralen Arbeitspraktiken aus Theorie, Praxis und Kulturpolitik, die Theaterpraktiker\*innen der Freien Szene als Arbeitssubjekte (mit-)definieren, habe ich als Arbeitspraktik der Be/Wertung, der Auf/Teilung und der An/Erkennung thematisiert und kontextualisiert. Deutlich wurde, dass diese Art von Praktiken – oftmals unter dem Radar – Arbeits- und Leistungsbegriffe an die Theaterpraktiker\*innen herantragen bzw. deren »Hintergrundwissen« (mit-)prägen. Im Gegensatz zu der These, dass die Arbeitsweisen der Theaterpraktiker\*innen der Freien Szene Vorbild für die dominante Arbeitskultur der postindustriellen Gesellschaft sind, steht meine

#### 4. Abschlussbemerkungen: Anzeichen einer Subjektkultur der Arbeit

Beobachtung einer gegenläufigen Tendenz: Statt einer beruflichen (weiteren) Vereinzelung findet die Reorganisation der Akteur\*innen der Freien Szene und ihrer Arbeit in losen Interessenverbänden statt.

##### **Aus der Perspektive einer praxisgeleiteten Produktionsanalyse**

In Kapitel 3 habe ich Ähnlichkeiten von Theaterarbeit und anderen Formen der Arbeit unter dem Aspekt der Humandifferenzierung untersucht. Zu diesem Zweck habe ich einen Perspektivwechsel vorgenommen: weg von Theaterarbeit als Koproduktion hin zur Theaterarbeit als Reproduktion. Ich definiere Reproduktionsarbeit als ein sozial-ästhetisches Arbeiten, das die Verstrickungen und Interferenzen der tagtäglichen Re/Produktion von Körperbildern, Erzählungen und gesellschaftlichen Formationen verhandelt. Theaterarbeit als Reproduktionsarbeit macht die sich im Hintergrund verbergenden politischen Akte zum sichtbaren Inhalt. Auf der Basis dieser erweiterten Definition von Theaterarbeit ist es möglich, die über die Kollektivgrenzen hinaus benötigten technischen, organisatorischen, mediativen und distributiven Arbeiten sowie das kulturpolitische Engagement der Theaterpraktiker\*innen als Teil des gleichen Arbeitsbereichs und -prozesses zu markieren und zu analysieren. Dem Konzept der Subjektivierung von Arbeit, wie es die soziologischen Gegenwartsdiagnosen von Reckwitz, Bröckling und Pongratz vorschlagen, begegnen die Theaterpraktiker\*innen also in ihrer Praxis mit eigens entwickelten alternativen Optionen: She She Pop kreieren ein spezifisches Arbeitssubjekt – das der alternden Frau – und essentialisieren dieses Arbeitssubjekt als die eigene Kollektividentität. Der singuläre Subjektbegriff wird durch den gemeinschaftsorientierten Kollektivbegriff ersetzt, welcher durch die Selbstkategorisierung als alternde Frau sowohl auf der Bühne, im Arbeitsdiskurs als auch im Netzwerk der Freien Szene gefestigt wird. Sie nehmen insofern eine prägende, nicht zu unterschätzende Vorreiterinnenrolle ein, da sich nachfolgende Theaterpraktiker\*innen an ihrer Selbstkategorisierung und an ihrer damit korrespondierenden Arbeitsweise auf und hinter Bühne orientieren bzw. sich von dieser abgrenzen.

The Agency relativieren Attribute der selbstbestimmten und selbstausbeutenden Arbeit, indem sie Theaterarbeit und Dienstleistungen parallelisieren. Die Theatergruppe bedient weder den Künstler\*innenkult oder den historischen Kollektivgedanken der Freien Szene, noch verweigert sie die Gleichsetzung ihrer Arbeit mit anderen Formen von Arbeit. Durch ihre Praktik der Kontextverschiebung irritierten sie die vermeintliche Geschlechtsneutralität von körper-

gebundenen Dienstleistungen im Care-Bereich sowie deren Durchdringung durch die *tools of capitalism*, d. h. deren Feminisierung, Ethnisierung und Klassenbezogenheit. In ihren künstlerischen Praktiken weisen sie Zusammenhänge von Humandifferenzierungen und Körperwissen aus, welche diejenigen Organisationsstrukturen und Normierungen begünstigen, die etablierte Hierarchien und gängige Wertzuschreibungen von Arbeit hervorbringen. Swoosh Lieu wiederum erweitern die Subjektkultur der Singularitäten durch ihre politische und vergemeinschaftende Netzwerkarbeit mit anderen. Ihre Reproduktionsarbeit – im Sinne des *Glitch Feminism* – ist immer auch die Störung eines fehlerhaften Systems. Alltags- und Theaterpraktiken sind dementsprechend reproduktive Tätigkeiten von Kopf bis Fuß, was in den intermedialen Ansätzen des Überschreibens, in der Sichtbarmachung der Theatermittel sowie in der Repräsentation von marginalisierten Positionen reflektiert wird.

Dieser erweiterte Blick meiner praxisgeleiteten Produktionsanalyse ist ein Beitrag zur Interessenverschiebung des Faches der Theaterwissenschaft vom *Was* (Was machen Theaterpraktiker\*innen auf der Bühne?) zum *Wie* (Wie machen Theaterpraktiker\*innen Theater?). Meine Methode verknüpft die phänomenologische Aufführungsanalyse der Theaterwissenschaft mit der teilnehmenden Beobachtung der Ethnografie. Insofern wird nicht nur die Aufführung, ihre produktionselle Bedingtheit oder das Theater als institutionelles Feld verhandelt, sondern es werden diejenigen sozialen und künstlerischen Praktiken untersucht, welche Theaterarbeit als Koproduktion und als Reproduktion von Arbeit konstituieren und welche von den Theaterpraktiker\*innen dazu verwendet werden, um dominante Arbeitsdiskurse in der postindustriellen Gesellschaft sichtbar zu machen.

Meine teilnehmenden Beobachtungen und meine Aufführungsanalysen verhandeln diese Entwicklungen als »plötzlich aufspringende[r] Fenster«,<sup>12</sup> die sich an den prognostizierten dominanten Arbeitskulturen des »unternehmerischen Selbst« bzw. des »konsumtorischen Kreativsubjekts« reiben. Theaterpraktiker\*innen adressieren genau dieses singuläre Arbeitssubjekt als heteronormatives Feindbild, wenn sie ihr Augenmerk auf die Lernfähigkeit der Freien Produktionshäuser richten und das Aushandeln von gemeinsamen Weltanschauungen beeinflussen, wobei nicht nur die ästhetische und inhaltliche Dimension eine Rolle spielt. Es werden genauso die formalen und organisatorischen Strukturen begutachtet bzw. angepasst. Dieser Ablösungsprozess lässt sich im Sinne Schramms als

#### 4. Abschlussbemerkungen: Anzeichen einer Subjektkultur der Arbeit

Entwertungsschub definieren.<sup>13</sup> Die Verselbstständigung des Begriffs Doppelpass auf sprachlicher Ebene verweist auf das schwindende Interesse an den habitualisierten Grenzverläufen zwischen der Freien Szene, den Stadt- und den Staatstheatern zugunsten von alternativen Produktionsweisen. Das wachsende Interesse an der Netzwerkarbeit fordert die Reorganisation von denjenigen Theaterpraktiker\*innen, die zusammenarbeiten wollen, und denjenigen, die vom Arbeitsdiskurs ausgeschlossen sind. Statt Humandifferenzierungen als Ressource zu ökonomisieren, zeigt sich bei den Theaterpraktiker\*innen ein verstärkter und gestärkter Wille zur Heterogenität. Gleichzeitig lässt sich eine Akademisierung des Feldes wahrnehmen, welche zu neuen Ausschlussmechanismen führt. Meine Bestandsaufnahme ist Zeugnis der Suchbewegungen der Theaterpraktiker\*innen nach einer alternativen Arbeitskultur der Freien Szene. Theaterpraktiker\*innen sind im Begriff, durch spielerische Übernahmen von unterschiedlichen Arbeitsweisen ihre Entsubjektivierung im Netzwerk zu erproben.

Anlässlich der Diskussionsveranstaltung *Bildet Kollektive*, die im Rahmen des Festivals PiFT in Dresden im Jahr 2011 stattfand, äußerte Kirsten Haß, Mitglied der Kulturstiftung des Bundes, die Meinung, dass die Arbeitsformen der Kollektive sich gegenüber denen der Stadt- und Staatstheater nicht mehr sonderlich unterscheiden würden. Das den Unterschied machende Alleinstellungsmerkmal der Freien Szene sei das Arbeiten in losen Formationen, in Netzwerken.<sup>14</sup> Wesemüller sowie Ekatherina Trachsel und Voss, Verfasserinnen des Beitrags »Ensemble« im Handbuch *Theater und Tanz* (2023), identifizieren um die 2010er-Jahre herum einen Popularitätsverlust der (Selbst-)Zuschreibung als Kollektiv. Sie beobachten die Hinwendung zu Formen loser Künstler\*innenzusammenschlüsse und netzwerkartiger Strukturen.<sup>15</sup> Ihre Forschungsergebnisse bestärken meine Beobachtung, dass die Debatte über Aspekte wie die Vereinbarkeit von Arbeit und Familie, die bislang im Verborgenen (innerhalb der Kollektive) oder im Privaten abgedeckt wurden, eine öffentliche Revision erfordert. Das Denken und Arbeiten im Netzwerk wird von Theaterpraktiker\*innen als metaphorischer/assoziativer Ausdruck eines Arbeitens mit visuellem und ideellem Charakter interpretiert. Unter Netzwerkarbeit als Theaterarbeit subsumieren sich Übernahmen von Arbeitspraktiken und Denkweisen in Verbindung mit einem technisierten und digitalisierten Zugang zur Welt sowie das Bewusstsein für die Performativität des Netzwerkhandelns innerhalb von Netzwerkverbindungen. Die Verwendung des Begriffs des Netzwerks ist ein Abgrenzungsversuch gegenüber den Definitionen des Kollektivbe-

griffs seit den 1970er-Jahren. Auf diese Entwicklung bezieht sich auch Haß, wenn sie das Arbeiten in Netzwerken als Alleinstellungsmerkmal der Freien Szene bezeichnet. Der Begriff des Netzwerks verweist darüber hinaus auf die Notwendigkeit der Grenzüberschreitung, da im Netzwerk – im Gegensatz zum Kollektiv – frische Verbindungen und Konstellationen über den Theaterrahmen hinaus sowie tagesaktuell und bedürfnisorientiert geknüpft werden können und müssen. Die Beschreibung des Netzwerks als »lose Formation« liefert den Hinweis auf die Tatsache, dass die Theaterpraktiker\*innen die Gemachtheit und die Flexibilität ihrer Netzwerke selbstreflexiv debattieren und zu erweitern versuchen. Im Sprechen und Handeln im »losen« Netzwerk konstituieren sich unterschiedliche Wirkungsversprechen: das Versprechen auf aktive Teilhabe; das Versprechen auf Dezentralisierung; das Schaffen eines Bewusstseins für die Facetten der eigenen Abhängigkeitsverhältnisse im positiven wie im negativen Sinn; das Versprechen und die Option auf Öffnung gegenüber alternativen Referenzrahmen und Kooperationen; die Schaffung eines Bewusstseins für die Notwendigkeit einer permanenten, aktiven Arbeit am Netzwerk und an seinen Verbindungen.

Im alltagssprachlichen Gebrauch wird der Begriff des Netzwerks unterschiedlich definiert. Als Netzwerke werden Komplexe bezeichnet, die in einem relationalen Verhältnis zueinander stehen. Aus der Perspektive der Elektrotechnik beschreibt der Begriff z. B. die »Zusammenschaltung einer beliebigen Anzahl Energie liefernder und Energie speichernder oder umwandelnder Bauteile oder Schaltelemente, die mindestens zwei äußere Anschlussklemmen aufweist«<sup>16</sup>. Digitale Netzwerke wiederum sind Verbindungen, die Informationen übertragen und eine drahtlose Kommunikation zwischen Smartphones, Computern und anderen elektronischen Geräten ermöglichen. Der Netzwerkgedanke findet Verwendung im Management von Arbeitsprozessen und bei der Koordination von (sozialen) Organisationsformen. Der Begriff wird entsprechend in unterschiedlichsten Kontexten eingesetzt: Er beschreibt dezentrale Verbindungen als »interdisziplinäres Netzwerk von Wissenschaftlern«; als ein »tragfähiges Netzwerk« zur sozialen Absicherung durch Freund\*innen und Familie in Krisenzeiten; als unverzichtbares Tool bei der beruflichen Zusammenarbeit sowie bei der individuellen Karriereplanung. Diese potenziell technisch-wissenschaftlichen Navigations- und Visualisierungsformate werden auf Alltagssituationen, individuelle Lebenswelten, Arbeitspraktiken und soziale Verhältnisse übertragen und im theoretischen Diskurs reflektiert. Das Netz oder Netzwerk bestimmt

#### 4. Abschlussbemerkungen: Anzeichen einer Subjektkultur der Arbeit

sich durch seine spezifische Struktur und dessen Visualisierung. Knoten und andere Verbindungsformen von vernetzten Systemen werden als verschiedenartige Maschenformationen durch mathematische Graphen zur Darstellung gebracht. Im Gegensatz zum unspezifischen und offeneren Konzept des »Netzes« rekurriert der Begriff des Netzwerks auf Engvermaschtes mit zum Teil redundanten Verbindungen, welche zentralisiert oder dezentralisiert organisiert sein können.<sup>17</sup>

Soziologie, Psychologie und Ethnologie haben den Begriff des Netzes als »soziale Netzstrukturen« spezifiziert und adaptiert.<sup>18</sup> Die Betriebswirtschaftslehre und die Logistik arbeiten mit den Fachtermini Produktionsnetzwerk bzw. Distributionsnetzwerk. Unter dem Begriff der Netzwerkforschung subsumieren die Disziplinen der Politikwissenschaft, der Soziologie, der Psychologie und der Informatik Forschungsansätze mit struktureller oder relationaler Perspektive hinsichtlich der Muster von Beziehungen. In der Sozial- und der Kulturtheorie sowie in der Theaterwissenschaft wurde in den letzten Jahren insbesondere die Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour rezipiert sowie die Forschung zu hybriden Vernetzungen von menschlichen und nicht-menschlichen Aktanten etabliert.<sup>19</sup>

Vertreter\*innen der Netzwerk Studies wie Mark Newman, Albert-László Barabási und Duncan J. Watts identifizieren erste Anzeichen für ein Denken in Netzwerken bereits im 18. Jahrhundert. Ab den 1950er-Jahren hätten die Soziologie und Anthropologie das Netzwerkdenken als quantitative Forschungsmethode etabliert. Die netzwerklichen Fachbegriffe und Methoden wurden Bestandteil verschiedenster universitärer Fachbereiche:

Much of the terminology of social network analysis – actor centrality, path lengths, cliques, connected components, and so forth – was either borrowed directly from graph theory or else adapted from it, to address questions of status, influence, cohesiveness, social roles, and identities in social networks.<sup>20</sup>

Die Methoden des Forschens haben sich im Zuge eines Denkens in Netzwerken entscheidend verändert: Denn Wissenschaftler\*innen verstehen Netzwerke nicht als topologische Objekte, »but also as the framework upon which distributed dynamical systems are built«<sup>21</sup>; die Netzwerk Studies konzentrieren sich auf das Forschen zu »natürlichen« Netzwerken auch als willkürlich entstandene, selbstständige Kooperationen; Netzwerke verändern und entwickeln sich perma-

nent und per se weiter unter Beteiligung unterschiedlicher Akteur\*innen. Das Arbeiten im losen Netzwerk deutet auf ein Bewusstsein für die Un/Verbindlichkeit der geknüpften Interessenverbindungen hin. In Netzwerken entstehen politisch motivierte Verknüpfungen, die sich ebenso schnell zerstreuen/auflösen können.

In Analogie hierzu zeichnet sich die koproduzierende und reproduktive Theaterarbeit der Freien Szene durch die aktive Formation von Allianzen im losen Netzwerk aus. Paradigmatische Beispiele für die Virulenz der Allianzbildung in der Theaterpraxis und der Theaterwissenschaft finden sich in der Publikation *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen* (2018) (aus der Perspektive von Theaterpraktiker\*innen) und ihrem Pendant *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial* (2022) (aus theaterwissenschaftlicher Sicht). Beide Publikationen interpretieren den Begriff der Allianz für ihre Zwecke um:

1. *Allianzbildung als Kampfansage*: In beiden Publikationen wird die Übernahme des militärischen Begriffs der Allianz kaum reflektiert. Die Verwendung des Ausdrucks verweist auf die Aneignung der kämpferisch-verbindenden Inhalte des Begriffs.
2. *Klare Feindbilder und Grenzüberwindung*: Der Allianzbezug thematisiert die Vormachtstellung des weißen Individuums als Norm in Gesellschaft und Theater. Beide Publikationen fordern eine diese Grenzen überwindende Kooperation von Theorie, Praxis und Aktivismus.

Der Allianzbezug, der im militärischen Kontext das Bündnis zwischen zwei Staaten meint, ist Namensgeber für einen der größten Versicherungskonzerne der Welt, die Allianz SE mit Sitz in München.<sup>22</sup> In beiden Fällen manifestiert der Begriff das Bedürfnis der Ab/Sicherung durch ein geregeltes, schriftlich fixiertes Vertragsverhältnis auf Gegenseitigkeit und formalisiert dadurch die Gründung eines politischen, ökonomischen und sozialen Bündnisses auf der Basis des gegenseitigen Vertrauens zwischen den Vertragsparteien. In den beiden oben ausgewiesenen Publikationen wird der Begriff der strategischen Allianzen aufgegriffen. Die Kulturwissenschaftlerin Gesa Ziemer bestimmt das Adjektiv strategisch zum Beweggrund der Herstellung von Synergieeffekten, um die Zusage der gegenseitigen Unterstützung herbeizuführen.<sup>23</sup>

#### 4. Abschlussbemerkungen: Anzeichen einer Subjektkultur der Arbeit

Allianzen werden zwischen Institutionen, Konzernen, Interessenverbänden und/oder Regierungen vorwiegend dann geschlossen, so Ziemer, wenn deren »eigene Macht ins Wanken« geriete und zur »Sicherung des eigenen Territoriums Verbündete« gebraucht würden.<sup>24</sup> Dieses strategische Vorgehen definiert Ziemer in Anlehnung an den Philosophen Michel de Certeau als einen Ort, der »als Eigenes umschrieben werden kann und der somit als Basis für die Organisierung seiner Beziehung zu einer bestimmten Außenwelt dienen kann«<sup>25</sup>. Allianzen würden demnach von einem »definierten Territorium aus«, »planmäßig« – mit dem Ziel der Manipulation von bestimmten Machtverhältnissen – organisiert.<sup>26</sup> Ziemer konstatiert: »Je höher der strukturelle Wandel ist, desto höher ist auch die Bereitschaft zur Allianzbildung«<sup>27</sup>.

In Bezug auf meinen Untersuchungsgegenstand ist Ziemers Hinweis zum strukturellen Wandel, der eine Allianzbildung befördert, furchtbar. Ihre Überlegungen möchte ich mit Blick auf die künstlerischen Formationen der Freien Szene entsprechend ergänzen: Die Allianzpartner\*innen kooperieren weniger vom Standpunkt eines gesicherten Ortes aus. Vielmehr sichern sie ihre berufliche Position erst durch die Gründung von und die Arbeit an stabilisierenden Allianzen ab. Die Verwendung des Allianzbegriffs zur Spezifizierung der Organisation der Freien Szene als lose Netzwerke ist aufgrund bestimmter Eigenschaften reizvoll. Die Allianz formuliert ein Desiderat; die Allianz ist ein (kämpferischer) Protest, der sich gegen etwas richtet; sie fußt auf einer solidarischen und zeitlich begrenzten Verbindung mit Gleichgesinnten; ihre Akteur\*innen streben nach Wirkmächtigkeit und Nachhaltigkeit; sie schafft verlässliche Verhältnisse für ein gemeinsam zu verantwortendes Programm auf der Grundlage von gemeinschaftlichen Visionen; sie ermöglicht den Beteiligten Phasen der Erholung und der Regeneration; sie garantiert den Informationsaustausch im alltäglichen Arbeitsprozess; sie kann reformatiert und ergänzt werden; ihre Beständigkeit hängt von der jeweiligen situationsspezifischen und performative Hervorbringung ab.

Die Allianz ist im Gegenwartstheater der Freien Szene also ein auf freundschaftlicher Basis geschlossenes Arbeitsverhältnis zu definieren, das einen bestimmten Sachverhalt, naturalisierte Praktiken sowie bestimmte Strukturen als illegitim und ausgrenzend kritisiert, verwirft und zu überwinden sucht sowie deren De/Institutionalisierung erreichen möchte. Von Bedeutung ist, dass diese Allianzen trotz ihrer temporären Festigkeit in loser Verbindung zueinander agieren, da sie in ihrer netzwerkartigen Struktur prinzipiell flexibel

bleiben wollen, auch um permanent neue Arbeitsbeziehungen eingehen und hervorbringen zu können. Die Verwendung des Allianzbegriffs impliziert das sprunghafte Überwinden von überkommenen Grenzen. Die Gründung von weiteren Netzwerk-Plattformen wie auch der bereits formalisierte Anspruch auf Neu- und Quervernetzungen steigern die Resilienz der Allianzmitglieder. Drei Beobachtungen sollen diese Thesen beispielhaft stützen:

1. *Lose und kontinuierlich*: Auf einer Diskussionsveranstaltung des Bundesforums des Bündnis für Darstellende Künste (2019) bestätigt die Theaterpraktikerin Monika Gintersdorfer, Gründungsmitglied von Gintersdorfer/Klaßen, die Erfahrungen von She She Pop zum Altern in der Freien Szene und thematisiert die Unmöglichkeit, dort Dauerhaftes planen und schaffen zu können. Mit ihrer Bilanz »Wir verpuffen uns« plädiert sie für die Etablierung von Strukturen, die Theaterpraktiker\*innen schützen könnten.<sup>28</sup> Sie schlägt vor, einen Fonds »old friends« zu gründen, welcher diejenigen Partnerschaften von Akteur\*innen der Freien Szene fördern soll, die bereits mehr als fünf Mal zusammengearbeitet haben.<sup>29</sup> D. h., dass nicht das einzelne Kollektiv, sondern vielmehr die wiederkehrenden Verbindungen zu anderen Aktant\*innen abgesichert werden sollen. Ein derartiger Fonds würde nicht nur die Akteur\*innen auf der Bühne unterstützen, sondern auch alle weiteren Akteur\*innen, die die Theaterarbeit mitbedingen. Die Arbeitskontexte würden sich dadurch von der Theaterarbeit innerhalb eines (geschlossenen) Kollektivs hin zu einer kontinuierlichen und längerfristigen Absicherung eines Sammelbeckens der Freien Szene erweitern.
2. *Freundschaftlich statt professionell*: Die Theaterpraktikerin Simone Dede Ayivi bietet auf ihrer Homepage den Reiter »Kompliz\*innen« an. Die dort aufgeführten Personen bezeichnet sie als »Netzwerk aus netten Leuten mit außerordentlichen Kompetenzen in ihren Gewerken«,<sup>30</sup> welche mit ihrer Biografie, einem Link zu ihren Profilen und weiteren Netzwerken vorgestellt werden. Neben den Swoosh-Lieu-Mitgliedern ist z. B. das Kulturbüro ehrliche arbeit<sup>31</sup> gelistet. Das FLINTA+-Netzwerk gefährliche Arbeit ist verlinkt. Ayivis Sympathien gegenüber bestimmten Personen und Einrichtungen sowie die Zuschreibung der Kompliz\*innenschaft

#### 4. Abschlussbemerkungen: Anzeichen einer Subjektkultur der Arbeit

unterstreicht die Bereitschaft, diese Beziehungsverhältnisse als zentrale Faktoren der Zusammenarbeit zu benennen und öffentlich kenntlich zu machen.

3. *Sharing statt Expertentum*: Das Netzwerk gefährliche Arbeit, welches von Swoosh Lieu initiiert wurde und aus queerfeministischen »FLINTA+ Theatermachenden, die zwischen Kunst und Technik hinter, vor und neben der Bühne arbeiten«,<sup>32</sup> besteht, hat das Ziel, für Sichtbarkeit, Vernetzung und Empowerment für FLINTA+ Theatermachende zu sorgen. Eine Toolbox mit einschlägigen Materialien und Wissenswerten soll das kollektive Finden von Lösungen und das voneinander Lernen fördern. In analoger und digitaler Form werden Jobangebote und Wissensinput miteinander geteilt. Vom Netzwerk ausgeschlossen sind cis Männer, da diese, so die Begründung, bereits über Netzwerke in ausreichender Zahl verfügen würden.<sup>33</sup> In der deutlichen Formulierung der eigenen Interessenlage und der politischen Zuspitzung des Netzwerkgedankens manifestiert sich das lose Allianzsubjekt der Freien Szene: Es werden ganz gezielt bestimmte Theaterpraktiker\*innen und Aktant\*innen zur Vernetzung eingeladen – diejenigen, die zur Destabilisierung der Verhältnisse beitragen könnten – und diejenigen ausgeladen, die den Istzustand stabilisieren. Erst die Allianz sichert die Position der Mitglieder durch die vereinbarte gegenseitige Unterstützung, durch deren konkrete Sichtbarstellung und durch das Mitbestimmen über die Themen des Diskurses.

Die Gründung von Allianzen als lose Netzwerke zeugt von einem Bewusstsein und einem konkreten Wissen über Organisationsformen, Körperwissen und Normen in Theater und Gesellschaft. Die Theaterpraktiker\*innen She She Pop, The Agency und Swoosh Lieu reproduzieren diese Gegenwartsdiagnose, indem sie sich mithilfe von alternativen Arbeitspraktiken dem gängigen Theatersystem zu entziehen suchen. Gleichzeitig adaptieren sie Strategien, um sich in die Lage zu versetzen, als Freie Szene zu existieren. Die Praktiken bewirken die Bewusstwerdung der produktionsbedingten Bedingtheit von Theater, der Intraaktion mit Aktanten, der Reformulierung der Binnen- und Außendifferenzen der Freien Szene. Diese Praktiken sollten als zentrale Bestandteile von Theaterarbeit Anerkennung finden.

Die sich abzeichnenden Veränderungen artikulieren sich auch in der Hervorbringung von neuen Exklusionsmechanismen. Die Theaterpraktiker\*innen setzen sich weniger für die Erzeugung eines heterogenen Argons im Theater ein.<sup>34</sup> Sie sind stattdessen an der Gründung von *Communities* interessiert. Das lose Allianzsubjekt begibt sich in freundschaftliche Verbindlichkeiten und verfügt über Vermeidungsstrategien (oder *Workarounds*) im Konflikt mit den staatlichen und kommunalen Institutionen. Arbeitsstrukturen werden ersetzt statt reformiert; dominante Arbeitssubjekte abgelöst statt integriert.

Die Prioritäten der Freien Szene haben sich aufgrund von veränderten gesamtgesellschaftlichen Verhältnissen verschoben. Die (dominante) Arbeitskultur der Freien Szene macht ihre marginale Position sichtbar und verweigert der heteronormativen Norm ihren Anspruch auf Deutungshoheit. Das alternative Konzept von Freier Theaterarbeit setzt auf Vernetzung statt Kollektivität; statt singulär zu agieren, setzt sie auf die Gründung von Allianzen, die sich durch geteilte Werte auszeichnen. Explizit an dieser Stelle, so meine These, vollzieht sich der Wandel der dominanten Subjektkultur der Arbeit, welcher in den Allianzen schmiedenden losen Netzwerken hergestellt und herbeigeführt wird.

1 Vgl. Kapitel 1.2.

2 Ebd.

3 Klein, 2022, S. 25.

4 Vgl. ebd., S. 28.

5 Zelizer zitiert nach Klein, 2022, S. 27.

6 Reckwitz, 2006, S. 592.

7 Vgl. Prinsloo/Roth, 2022, S. 50.

8 Bundesministerium für Wirtschaft und Klimaschutz. Gründung auf einen Blick.

9 Vgl. Kapitel 1.

10 Vgl. Kapitel 1.1.

11 Vgl. Kapitel 1.1.1.

12 Schramm, [2009] 2017, S. 318.

13 Vgl. Kapitel 1.

14 Vgl. Nitsche, 2019, S. 237.

15 Vgl. Voss/Trachsel, 2023, S. 789.

16 Netzwerk. Eintrag im Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Netzwerk>, letzter Zugriff 14.04.2025.

17 Vgl. Gießmann, 2006, S. 15f.

18 Gießmann, 2006, S. 99.

19 Vgl. Gießmann, 2006, S. 9; Otto, 2022; Ernst, 2023, S. 237–242.

20 Newman/Barabási u. a., 2011, S. 3. Barabási stellt sein Forschungsprojekt im Rahmen der Ausstellung *Hidden Patterns* (2022) im Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe vor. Die Entwicklung der visuellen Darstellung von Netzwerken beschreibt er innerhalb einer digitalen stattfindenden Ausstellungstour: Center for Art and Media Karlsruhe. BarabásiLab. *Hidden Patterns*. <https://zkm.de/en/exhibition/2021/05/barabasilab-hidden-patterns>, letzter Zugriff 18.04.2025.

- 21 Newman/Barabási u. a., 2011, S. 4.
- 22 Vgl. Allianz. Homepage. <https://www.allianz.de>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 23 Vgl. Ziemer, 2013, S. 109f.
- 24 Ebd., S. 109.
- 25 Certeau zitiert nach Ziemer, 2013, S. 110.
- 26 Ziemer, 2013, S. 110.
- 27 Ebd., S. 111.
- 28 Gintersdorfer, 2019, S. 16.
- 29 Vgl. ebd., S. 17.
- 30 Simone Dede Ayivi. Homepage. Kompliz\*innen. <https://www.simonededeayivi.com/komplizinnen/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 31 Vgl. Kapitel 2.3.
- 32 Gefährliche Arbeit. Über uns. <https://gefaehrlichearbeit.de/ueber-uns>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- 33 Vgl. ebd.
- 34 Vgl. Prinsloo, 2017, S. 150f.

## 5. Danksagung

Das Schreiben einer Dissertation erfordert Ressourcen aller Art: Mut, Inspiration, Durchhaltevermögen, Ratschläge, Kritik, Zeit, emotionalen Beistand und finanzielle Mittel. Ich möchte den Personen meines wissenschaftlichen und familiären Netzwerks dafür danken, dass sie es mir ermöglicht haben, dieses Projekt zu realisieren.

Zunächst möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Friedemann Kreuder für seine Impulse und die Förderung meiner wissenschaftlichen Laufbahn seit meinem dritten Bachelorsemester von Herzen danken. Mein Dank geht auch an meinen Zweitkorrektor Jun.-Prof. Dr. Benjamin Wihstutz. Neben meinen beiden Betreuern möchte ich meinen Kolleg\*innen und Freund\*innen am Mainzer Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft für die intensiven Diskussionen danken. Ich danke dem Sonderforschungsbereich 1482 Humandifferenzierung und der Johannes Gutenberg-Universität für die Bereitstellung der Ressourcen, die mein Vorhaben ermöglicht haben.

Ich danke den Theaterpraktiker\*innen, die es mir ermöglichten, ihnen bei der Arbeit über die Schulter zu schauen, und immer wieder mit mir in den Austausch über ihre Arbeitsweise getreten sind.

Meiner Familie und meinen Freund\*innen danke ich für ihre emotionale Unterstützung, ihr Zuhören und ihr Mitdenken. Meiner Mutter danke ich für ihre große (Diskussions-)Freude an meinen wissenschaftlichen Gedanken. Meinem Partner danke ich für das offene Ohr und die stetige Ermutigung. Meinem Sohn möchte ich für den nötigen Pragmatismus auf den letzten Metern danken. Möge diese Arbeit auch ihn in seinem zukünftigen Arbeitsleben inspirieren.



## 6. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Alston, Adam (2016): *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*, London.
- Altmann, Susanne/Krasznahorkai, Kata/Müller, Christin/Schmidt, Franziska/Voss, Sonia/nGbK Berlin (2023): *Hosen haben Röcke an. Künstlerinnengruppe Erfurt*, Berlin.
- Arendt, Hannah (1960): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München.
- Aßländer, Michael Stefan/Wagner, Bernd (Hg.) (2017): *Philosophie der Arbeit. Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin.
- Avanessian, Armen/Hester, Helen (2015): *dea ex machina*, Berlin.
- Bähr, Christine (2009): »Atemlos. Arbeit und Zeit in Kathrin Röggas *wir schlafen nicht*«, in: Schößler, Franziska/Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater, Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld, S. 225–244.
- Balme, Christopher ([1999] 2014): Einführung in die Theaterwissenschaft, Berlin.
- Balme, Christopher (2021): »Legitimationsmythen des deutschen Theaters: eine institutionengeschichtliche Perspektive«, in: Mandel, Birgit/Zimmer, Annette (Hg.): *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, Wiesbaden, S. 19–42.
- Balme, Christopher/Szymanski-Düll, Berenika (Hg.) (2020): *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen.
- Banerjee, Mita (2021): *Biologische Geisteswissenschaften. Von den Medical Humanities zur Narrativen Medizin. Eine Einführung*, Heidelberg.
- Banerjee, Mita/Krings, Matthias (2021): »Grenzverwischung. Kategoriale Transgressionen der Schwarz/Weiß- und der Alt/Jung-Unterscheidung im Vergleich«, in: Dizdar, Dilek u. a. (Hg.): *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen*, Weilerswist, S. 201–229.
- Barad, Karen Michelle (2007): *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Durham.
- Barad, Karen Michelle (2012): *Agentieller Realismus*, Berlin.
- Baumbach, Gerda (2012): *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. 1. Schauspielstile*, Leipzig.
- Bell, Daniel (1975): *Die nachindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- Blumenreich, Ulrike (2016): *Aktuelle Förderstrukturen der freien Darstellenden Künste in Deutschland – Ergebnisse der Befragung von Kommunen und Ländern*, Berlin.
- Blunck, Lars (2017): *Duchamps Readymade*, München.
- Bogusz, Tanja (2007): *Institution und Utopie. Ost-West-Transformationen an der Berliner Volksbühne*, Bielefeld.
- Boll, Tobias (2019): *Autopornografie. Eine Autoethnografie mediatisierter Körper*, Berlin; Boston.
- Boll, Tobias (2023): »Mit dem Körper forschen: von Ansätzen und/zu Einsätzen«, in: Pofert, Angelika/Schröer, Norbert: *Leib-Körper-Ethnographie Erkundungen zum Leib-Sein und Körper-Haben*, Essen, S. 19–38.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz.
- Bonfert, Anne (2021): *Das Politische der zeitgenössischen theatralen Praxis als kritische Erprobung von Produktionszusammenhängen am Beispiel von Theaterkollektiven*, Hildesheim.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt am Main.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main.
- Bourriaud, Nicolas (2009): *Relational aesthetics*, Dijon.
- Brauneck, Manfred (2009): *Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbeck bei Hamburg.
- Brauneck, Manfred (Hg.) (2016): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*, Bielefeld.
- Brauneck, Manfred (2016): »Vorwort«, in: Ders.: *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*, Bielefeld, S. 13–44.
- Brecht, Bertolt (1976): *Gesammelte Werke 20. Schriften zur Politik und Gesellschaft*, Berlin.
- Breidenstein, Georg u. a. (Hg.) (2020): *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*, München; Tübingen.

## 6. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Brinkmann, Ulrich/Dörre, Klaus/Röbenack, Silke (2006): *Prekäre Arbeit. Ursachen, Ausmaß, soziale Folgen und subjektive Verarbeitungsformen unsicherer Beschäftigungsverhältnisse*, Bonn.
- Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt am Main.
- Brook, Peter (1983): *Der leere Raum*, Berlin.
- Brussels : Kaaitheater – Berlin : Hebbel-Theater – Frankfurt : Theater am Turm – Amsterdam : Felix Meritis – Vienna : Wiener Festwochen, 1994 (Hg.) (1994): *Über Dramaturgie = On dramaturgy*, Brüssel.
- Büscher, Barbara (1987): *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968–76*, Frankfurt am Main.
- Butler, Judith (1988): »Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, in: *Theater Journal*, 40(4), S. 519–531.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main.
- Butler, Judith (2007): *Kritik der ethischen Gewalt*, Frankfurt am Main.
- Chen, Nancy N. (1992): »SPEAKING NEARBY: A CONVERSATION WITH TRINH T. MINH-HA«, in: *Visual Anthropology Review*, Vol. 8(1), S. 82–91.
- Coleman, Peter (1989): *The Liberal Conspiracy*, New York.
- Corssen, Stefan (1998): *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*, Berlin.
- Czirak, Adam (2012): *Partizipation der Blicke*, Bielefeld.
- Deck, Jan u. a. (2021): *(Post)Pandemisch performen. Ästhetische Strategien*. Landesverband Professionelle Freie Darstellende Künste e. V.
- Degele, Nina ([2004] 2011): »Differenzierung und Ungleichheit«, in: Schwinn, Thomas (Hg.): *Differenzierung und soziale Ungleichheit*, Frankfurt am Main, S. 371–398.
- Deutscher, Penelope (1999): »Bodies, lost and found Simone de Beauvoir from The Second Sex to Old Age«, in: *Radical Philosophy*, Vol. 96, S. 6–16.
- Deines, Stefan (2007): »Soziale Sichtbarkeit. Anerkennung, Normativität und Kritik bei Judith Butler und Axel Honneth«, in: Bertram, Georg u. a. (Hg.): *Sozialität und Anerkennung. Grammatiken des Menschseins*, Paris, S. 143–161.
- Dizdar, Dilek u. a. (Hg.) (2021): *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen*, Weilerswist.
- Dizdar, Dilek u. a. (2021): *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen*, in: Ders (Hg.), Weilerswist, S. 7–31.
- Edelman, Lee (2004): *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham.
- Eder, Thomas (2022): »Kunstschaffen und soziale Sicherheit – ein Widerspruch? Zur sozialen Absicherung der freien darstellenden Kunst in zwölf europäischen Ländern«, in: Systemcheck (Hg.): *Zukunftsfähig und gerecht?* Berlin, S. 34–41.
- Eikhof, Doris/Haunschild, Axel (2004): »Arbeitskraftunternehmer in der Kulturindustrie«, in: Pongratz, Hans/Voß, Gerd Günter: *Typisch Arbeitskraftunternehmer? Befunde der empirischen Arbeitsforschung*, Berlin, S. 93–114.
- Elfert, Jennifer (2009): *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld.
- Engels, Friedrich/Marx, Karl (2000): *Werke*, Berlin.
- Engels, Friedrich/Marx, Karl ([1848] 2008): *Manifest der Kommunistischen Partei*, Berlin.
- Engels, Friedrich/Marx, Karl ([1894] 2017): *Gesamtausgabe (MEGA). Herausgegeben von der Internationalen Marx-Engels-Stiftung Amsterdam. Erste Abteilung: Werke. Artikel. Entwürfe. Band 5: Karl Marx, Friedrich Engels: Deutsche Ideologie. Manuskripte und Drucke*, Berlin; Boston.
- Engels, Friedrich/Marx, Karl ([1867] 2017): *Gesamtausgabe (MEGA). Herausgegeben von der Internationalen Marx-Engels-Stiftung Amsterdam. Erstes Buch. Drittes Kapitel: Die Produktion des absoluten Mehrwerts*, Berlin; Boston.
- Ernst, Wolf-Dieter (2023): »Akteur-Netzwerk-Theorie«, in: Hochholdingner-Reiterer, Beate u. a. (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden, S. 237–242.
- Esser, Alexandra (2021): *Ist das Verbot der Leihmutterchaft in Deutschland noch haltbar?* Baden-Baden.
- Evers, Adalbert (2011): *Handbuch Soziale Dienste*, Wiesbaden.
- Federici, Silvia (2012): *Aufstand aus der Küche. Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution*, Münster.
- Federici, Silvia (2018): *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, Wien.

- Fiebach, Joachim/Münz, Rudolf (1974/1981): »Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung«, in: Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt, S. 310–326.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.) (1994): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main.
- Fischer-Lichte, Erika (2009): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen; Basel.
- Fischer-Lichte, Erika (2022): »Wie Max Herrmann (1865–1942) die Theaterwissenschaft erfand«, in: Olk, Claudia/Zepp, Susanne (Hg.): *Jüdische Wissenskulturen und Allgemeine Literaturwissenschaft*, Berlin; Boston.
- Florida, Richard L. (2002): *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, North Melbourne, Vic.
- Foucault, Michel (1975): *Überwachen und Strafen*, Frankfurt am Main.
- Frank, Thomas (2006): »Cross the Border, close the Gap«, in: Deuffhard, Amelie (Hg.): *Spielräume produzieren – Sophiensäle 1996–2006*, Berlin.
- Freitag, Egon (2018): *Lexikon der Kreativität. Grundlagen – Methoden – Begriffe*, München.
- Fuchs, Max (2011): *Leitformeln und Slogans in der Kulturpolitik*, Wiesbaden.
- Fülle, Henning (2016): *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010)*, Bielefeld.
- Füllsack, Manfred (2009): *Arbeit*, Wien.
- Gather, Claudia/Othmer, Regine/Senghaas-Knobloch, Eva (2013): »Einleitung«, in: *Feministische Studien*, Vol. 31(2), S. 203–207.
- Geertz, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York, NY.
- Geisen, Thomas (2011): *Arbeit in der Moderne. Ein dialogue imaginaire zwischen Karl Marx und Hannah Arendt*, Wiesbaden.
- Gerber, Alison (2017): *The Work of Art. Value in Creative Careers*, Stanford, California.
- Gießmann, Sebastian (2006): *Netze und Netzwerke. Archäologie einer Kulturtechnik, 1740–1840*, Bielefeld.
- Gintersdorfer, Monika (2019): »Länger als gedacht – Über Dauer Verantwortung und ein bisschen Macht«, in: Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.): *Bundesforum Dokumentation II*, Berlin, S. 16–19.
- Glaser, Herrmann/Stahl, Karl Heinz ([1974] 1983): *Bürgerrecht Kultur*, Frankfurt am Main.
- Goebbels, Heiner (2012): *Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater*, Berlin.
- Goll, Tobias/Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.) (2013): *Critical matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster.
- Gray, Mary L./Suri, Siddharth (2019): *Ghost work. How to stop Silicon Valley from building a new global underclass*, Boston.
- Gröschner, Annett (2022): »Feminismus allein reicht nicht«, in: Quiñones, Aenne (Hg.): *She She Pop. Mehr als sieben Schwestern*, Berlin, S. 24–53.
- Gullette, Margaret Morganroth (2004): *Aged by culture*, Chicago.
- Gumbrecht, Hans Ulrich u. a. (Hg.) (1988): *Kreativität – ein verbrauchter Begriff?* München.
- Gutiérrez-Rodríguez, Encarnación (2014): »The Precarity of Feminisation: On Domestic Work, Heteronormativity and the Coloniality of Labour«, in: *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 27(2), S. 191–202.
- Han, Byung-Chul (2015): *Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin.
- Haraway, Donna ([1997] 2016a): »Fötus. Das virtuelle Spekulum in der Neuen Weltordnung (1997)«, in: Peters, Kathrin/Seier, Andrea (Hg.): *Gender & Medien-Reader*, Zürich; Berlin.
- Haraway, Donna (2016b): *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*, Durham.
- Harjes, Rainer (1983): *Handbuch zur Praxis des Freien Theaters. Lebensraum durch Lebenstraum*, Köln.
- Haunschild, Axel (2002): »Das Beschäftigungssystem Theater – Bretter, die die neue Arbeitswelt bedeuten?«, in: *Zeitschrift für Personalforschung*, Vol. 16(4), S. 577–598.
- Herrmann, Max (1914): *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin.
- Herrmann, Max (1920/1981): »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts«, in: Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt, S. 15–24.

## 6. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Herrmann, Max (1931/1998): »Das theatralische Raumerlebnis«, in: Corssen, Stefan (Hg.): *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Berlin, S. 270–281.
- Herrmann, Max (1962): *Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*, Berlin.
- Hirschauer, Stefan (2001): »Das Vergessen des Geschlechts. Zur Praxeologie einer Kategorie sozialer Ordnung«, in: Heintz, Bettina (Hg.): *Geschlechtersozilogie. Sonderheft 41 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, S. 208–235.
- Hirschauer, Stefan (2014a): *Soziologie der Schwangerschaft. Explorationen pränataler Sozialität*. Berlin; Boston.
- Hirschauer, Stefan (2014b): »Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten«, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Vol. 43(3), S. 170–191.
- Hirschauer, Stefan (2016): »Verhalten, Handeln, Interagieren. Zu den mikrosoziologischen Grundlagen der Praxistheorie«, in: Schäfer, Hilmar (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld, S. 45–67.
- Hirschauer, Stefan/Boll, Tobias (2017): »Un/doing Differences. Zur Theorie und Empirie eines Forschungsprogramms«, in: Ders. (Hg.): *Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung*, Weilerswist, S. 7–26.
- Hirschauer, Stefan (2019): »Mein Bauch gehört uns. Gynisierung und Symmetrisierung der Elternschaft bei schwangeren Paaren«, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Vol. 48(1), S. 6–22.
- Hirschauer, Stefan (2021): »Menschen unterscheiden. Grundlinien einer Theorie der Humandifferenzierung«, in: *Zeitschrift für Soziologie* Vol. 50, S. 155–174.
- Hirsch-Kreinsen, Hartmut/Minssen, Heiner (Hg.) (2017): *Lexikon der Arbeits- und Industriesozilogie*, Baden-Baden.
- Hochgeschwender, Michael (1998): *Freiheit in der Offensive? Der Kongress für kulturelle Freiheit und die Deutschen*, München.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate u. a. (Hg.) (2023): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden.
- Hoesch, Benjamin/Wihstutz, Benjamin (2020): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld.
- Hoesch, Benjamin (2024): *Nachwuchsfestivals. Institution, Organisation und Wandel des Gegenwartstheaters*, Freiburg im Breisgau.
- Hoesch, Matthias (2016): *Marx-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart.
- Hoffmann, Hilmar (1979): *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Berlin.
- Hofmann, Vera u. a. (Hg.) (2022): *Commoning Art – Die transformativen Potenziale von Commons in der Kunst*, Bielefeld.
- Honneth, Axel (2004): »Anerkennung als Ideologie«, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 1, S. 51–70.
- Howard, Josiah (2008): *Blaxploitation Cinema: The Essential Reference Guide*, Godalming.
- Hulfeld, Stefan (2002): »Historiographie zwischen Theater und ›Theater‹. Das Leipziger Theatralitätskonzept als Leitfaden durch die Geschichte?«, in: *Mimos*, 1, S. 13–21.
- Hulfeld, Stefan (2007): *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich.
- Hulfeld, Stefan (2018): »Vergangenheit als ›Arsenal des Eigenen‹. Offene Fragen zur Theaterwissenschaft Max Herrmanns«, in: Dörschel, Stephan u. a. (Hg.): *Perspektiven auf Max Herrmann. 100 Jahre ›Forschungen zur deutschen Theatergeschichte‹*, Berlin, S. 149–157.
- Hruschka, Ole (2004): »Ich hab nichts zum Sagen‹ Über die Schwierigkeit des Darstellers, theatrale Erfahrungen zu verbalisieren«, in: Kurzenberger, Hajo/Matzke, Annemarie (Hg.): *Theorie, Theater, Praxis*, Berlin, S. 166–173.
- Husel, Stefanie (2014): *Grenzwerte im Spiel. Die Aufführungspraxis der britischen Kompanie ›Forced Entertainment‹. Eine Ethnografie*, Bielefeld.
- Husel, Stefanie/Kreuder, Friedemann (2021): »Staging Differences. Interferenzen von Teilnehmerrollen«, in: Dilek Dizdar u. a. (Hg.): *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen*, Weilerswist, S. 183–200.
- Ibs, Torben (2016): *Umbrüche und Aufbrüche. Transformationen des Theaters in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995*, Berlin.
- Ikäheimo, Heikki (2014): *Anerkennung*, Berlin.
- Jakstak, Kathrin (2010): *Das Kollektiv auf der Probe. Spezifika einer Arbeitsform am Beispiel von She She Pop und Turbo Pascal*. Universität Hildesheim: Diplomarbeit.
- Johler, Jens/Sichtermann, Barbara (1968): »Diskussionsbeitrag zur Debatte ›Wie autoritär ist das deutsche Theater?‹«, in: *Theater heute*, Vol. 6, S. 2–4.

- Kindermann, Heinz (1953/1981): »Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft«, in: Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt, S. 118–133.
- Klein, Armin (2009): *Kulturpolitik. Eine Einführung*, Wiesbaden.
- Klein, Isabel (2022): *Prekäre Intimität. Eine Ethnografie der Körperarbeit in Nagel- und Kosmetikstudios*, Wiesbaden.
- Klier, Helmar (Hg.) (1981): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt.
- Klier, Helmar (1981): »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt, S. 1–14.
- Kolesch, Doris (2017): »Vom Reiz des Immersiven. Überlegungen zu einer virulenten Figuration der Gegenwart«, in: *Paragrana*, Vol. 26(2), S. 57–66.
- Koutouan, Yaël (2022): *Machtspiele im Theater. Rassismus als Belief System*, Baden-Baden.
- Kracauer, Siegfried (1971): *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt am Main.
- Kraus, Dorothea (2007): *Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, Frankfurt am Main; New York.
- Kreuder, Friedemann (2010): *Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts*, Tübingen.
- Kreuder, Friedemann (2017): »Theater zwischen Reproduktion und Transgressionkörperbasierter Humandifferenzierungen«, in: Hirschauer, Stefan (Hg.): *Un/doing Differences: Praktiken der Humandifferenzierung*, Weilerswist, S. 234–258.
- Kreuder, Friedemann (2023): »Staging Differences. Erforschung zeitgenössischer experimenteller Theaterformen als ethnographisch erweiterte Aufführungsanalyse«, in: Kreuder, Friedemann/Warstat, Matthias (Hg.): *Zukunft der Aufführung. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Tübingen, S. 209–228.
- Kreuder, Friedemann (2024): »Staging Differences. Mise-en-scene and interference of human differentiation in contemporary German-speaking postdramatic theatre (Germany, Austria, Switzerland)«, in: Enghart, Andreas/Stecker, Anna (Hg.): »Wars das jetzt? War das die Revolution?« *Transkulturelle Theaterästhetiken. Festschrift für Michael Gissenwehler*, München, S. 80–91.
- Kreuder, Friedemann/Koban, Ellen/Voss, Hanna (Hg.) (2017): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, Bielefeld.
- Kreuser, Mirjam (2023): *Crip-queere Körper: Eine kritische Phänomenologie des Theaters*, Bielefeld.
- Krüger, Anne (2022): *Soziologie des Wertens und Bewertens*, Bielefeld.
- Kunst, Bojana (2014): *Artist at work, proximity of art and capitalism*, Winchester, England, Washington, District of Columbia.
- Kurzenberger, Hajo (2009): *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probenge-meinschaften – theatrale Kreativität*, Bielefeld.
- Kurzenberger, Hajo/Matzke, Annemarie (Hg.) (2004): *Theorie, Theater, Praxis*, Berlin.
- Lange-Eichbaum, Wilhelm/Kurth, Wolfram (1986): *Genie, Irrsinn und Ruhm*, München.
- Langenbacher, Wolfgang Rudolph/Rytlewski, Ralf/Weyergraf, Bernd (Hg.) ([1970] 1983): *Kulturpolitisches Wörterbuch. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik im Vergleich*, Stuttgart.
- Leber, Fabian (2011): *Kulturpolitik aus dem Kanzleramt. Die Kulturpolitik der Regierung Schröder 1998–2002*, Marburg.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main.
- Liebsch, Katharina/Kuster, Friederike (2019): »Reproduktionstechnologien, Generativität, Verwandtschaft«, in: *Feministische Studien*, Vol. 37(1), S. 3–12.
- Liessmann, Konrad Paul (2009): *Schönheit*, Stuttgart; Wien.
- Littmann, Cornelius (1982): »Subventionen – Nein danke«, in: Stenzaly, Georg (Hg.): *Szenarien einer Hamburger Dramaturgie*, Hamburg.
- Lucassen, Lisa (2018): Wir sind einige von euch. In: Birgfeld, Johannes (Hg.): *She She Pop. Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*, Berlin, S. 7–32.
- Luhmann, Niklas (1988): »Über ›Kreativität‹«, in: Gumbrecht, Hans-Ulrich (Hg.): *Kreativität – ein verbrauchter Begriff?* München, S. 13–20.
- Maclean, Ian (1980): *The Renaissance notion of woman: a study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life*, Cambridge.
- Malich, Lisa/Weise, Susanne (2021): »Historische Mutterschaftsdiskurse«, in: Yashodhara Haller, Lisa (Hg.): *Handbuch: Feministische Perspektiven auf Elternschaft*, Leverkusen, S. 39–57.

## 6. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Malzacher, Florian/Quiñones, Aenne/Tiedemann, Kathrin (Hg.) (2019): *Postdramatisches Theater in Portraits. Einführungsbrochure zur Buchreihe*. Berlin.
- Malzacher, Florian (2020): *Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute*, Berlin.
- Mandel, Birgit/Wolf-Bleiß, Birgit (2020): *Staatsauftrag: »Kultur für alle«. Ziele, Programme und Wirkungen kultureller Teilhabe und Kulturvermittlung in der DDR*, Bielefeld.
- Mandel, Birgit/Zimmer, Annette (Hg.) (2021): *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, Wiesbaden.
- Marschall, Anika (2022): »Über akademische Grenzschrützer\*innen und aktivistische Akademiker\*innen. Für eine Theaterwissenschaft der Zuflucht«, in: Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld.
- Matzke, Annemarie M. (2012): *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld.
- Matzke, Annemarie (2013): »Das »Freie Theater« gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater«, in: Schneider, Wolfgang (Hg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, Bielefeld, S. 259–272.
- Matzke, Annemarie/Otto, Ulf/Roselt, Jens (2015): *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld.
- Matzke, Annemarie/Wortelkamp, Isa (2012): »Einleitung«, in: Dies. (Hg.): *Das Buch der Angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin.
- McKenzie, Jon (2001): *Perform or else. From discipline to performance*, London; New York.
- Miegel, Meinhard u. a. (1997): *Erwerbstätigkeit und Arbeitslosigkeit in Deutschland. Entwicklung, Ursachen und Maßnahmen Teil III. Maßnahmen zur Verbesserung der Beschäftigungslage*. Bonn.
- Merkel, Janet (2023): »Künstlerische Arbeit als Erwerbsarbeit«, in: Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.): *What's love got to do with it?* Berlin, S. 9–15.
- Meyer, Thomas (2003): Was ist Politik?, Opladen.
- Minssen, Heiner (2019): *Arbeit in der modernen Gesellschaft. Eine Einführung*, Wiesbaden.
- Moldaschl, Manfred/Voß, G. Günter (Hg.) (2002): *Subjektivierung von Arbeit*, München; Mering.
- Morasch, Viktoria: »Eine Bühne für Sexisten«, in: *taz am Wochenende*, 13.03.2021.
- Munz, Claudia u.a. (2012): *Die Kunst der guten Dienstleistung. Wie man professionelles Dienstleistungshandeln lernen kann*, Bielefeld.
- Mücke, Laura Katharina (2021): »Politik(en) der Immersion. Machtdiskurse über immensierte Nutzer\*innen und Film als Kontingenz in potentialis«, in: *ffk Journal*, Vol. 6, S. 90–107.
- Münz, Rudolf (1979): *Das »andere« Theater: Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*, Berlin.
- Nachtwey, Oliver (2016): *Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Berlin.
- Newman, Mark/Barabási, Albert-László/Watts, Duncan J. (2011): *The Structure and Dynamics of Networks*, Princeton.
- Nitsche, Véra (2019): *Der neue Geist des Kollektivs. Politische und ästhetische Implikationen kollektiver Produktionsverfahren im Theater in den 1960/70er-Jahren und zu Beginn des 21. Jahrhunderts (am Beispiel der Schaubühne am Halleschen Ufer sowie She She Pop und Gob Squad)*, Dissertation, Universität Hildesheim (unveröffentlicht).
- Nyckel, Thomas (2022): *Der agentielle Realismus Karen Barads. Eine medienwissenschaftliche Relektüre und ihre Anwendung auf das Digitale*, Bielefeld.
- Oberender, Thomas (2013): »Ein Theater neuen Typs. Kulturpolitische Wege der Infarkt-bekämpfung«, in: Schneider, Wolfgang (Hg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, Bielefeld, S. 69–89.
- Ortland, Eberhard (2010): »Genie«, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, S. 661–709.
- Otto, Ulf (2022): »Die Kunst der Umbesetzung. Intervention als Artikulation in Mittelreich (2017)«, in: Otto, Ulf/Zorn, Johanna (Hg.): *Ästhetiken der Intervention. Ein- und Übergriffe im Regime des Theaters*, Berlin.
- Pande, Amrita (2014): *Wombs in Labor. Transnational Commercial Surrogacy in India*, New York.

- Pfost, Haiko/Renfordt, Wilma/Schreiber, Falk (Hg.) (2020): *Lernen aus dem Lockdown?* Berlin.
- Pfost, Haiko/Renfordt, Wilma/Schreiber, Falk (2020): »Vorwort«, in: Ders. (Hg.): *Lernen aus dem Lockdown?*, Berlin, S. 11–14.
- Plessner, Helmuth ([1948] 2003): »Zur Anthropologie des Schauspielers«, in: *Gesammelte Schriften in zehn Bänden. Band 8*, Frankfurt am Main.
- Pongratz, Hans J./Voß, Gerd Günter (2003): *Arbeitskraftunternehmer. Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen*, Berlin.
- Pongratz, Hans J. (2012): »Der Dienstleistungscharakter von Arbeit. Eine theoretische Annäherung«, in: Münz, Claudia/Wagner, Jost/Hartmann, Elisa (Hg.): *Die Kunst der guten Dienstleistung*, Bielefeld.
- Portmann, Alexandra (2020): »Festival als Innovationsmotor?«, in: Portmann, Alexandra/Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hg.): *Festivals als Innovationsmotor?* Berlin, S. 14–28.
- Prinsloo, Yana (2017): *Reset Postmodernity? Das (not) doing opinion im Angesicht der ent-sinnten Gegenwart*, Marburg.
- Prinsloo, Yana/Roth, Jonathan (2022): »Promoting Social Security in the Performing Arts. A survey on Good-Practice-Examples in Europe on behalf of the Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V.«, in: Systemcheck (Hg.): *In search of fair systems*, Berlin, S. 49–62.
- Prinz, Sophia (2012): »Büros zwischen Disziplin und Design«, in: Moebius, Stephan (Hg.): *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*, Bielefeld, S. 245–272.
- Quiñones, Aenne (2018): *Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*, Berlin.
- Quiñones, Aenne (Hg.) (2022): *She She Pop. Mehr als sieben Schwestern*, Berlin.
- Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin.
- Rancière, Jacques ([2009] 2015): *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien.
- Reckwitz, Andreas (2001): »Multikulturalismustheorien und der Kulturbegriff«, in: *Berliner Journal für Soziologie*, Vol. 2, S. 179–200.
- Reckwitz, Andreas (2003): »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Vol. 32(4), S. 282–301.
- Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist.
- Reckwitz, Andreas (2008): *Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*, Bielefeld.
- Reckwitz, Andreas (2014): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin.
- Reckwitz, Andreas (2018): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin.
- Reckwitz, Andreas (2020): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Berlin.
- Reckwitz, Andreas (2021): *Subjekt*, Bielefeld.
- Richter, Angelika (2019): *Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR*, Bielefeld.
- Rischbieter, Henning (1970): *Theater im Umbruch – Eine Dokumentation aus »Theater heute«*, München.
- Russell, Legacy (2020): *Glitch feminism. A manifesto*, London; New York.
- Schabacher, Gabriele (2017): »Im Zwischenraum der Lösungen. Reparaturarbeit und Workarounds«, in: *ilinx – Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft 4*, S. 1–16.
- Schäfer, Hilmar (Hg.) (2016): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld.
- Schatzki, Theodore R. (2003): *Social practices. A Wittgensteinian approach to human activity and the social*, Cambridge.
- Schechner, Richard (1988): *Performance Theory*, London.
- Scheytt, Oliver (2008): *Kulturstaat Deutschland. Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik*, Bielefeld.
- Schlick, Christopher/Luczak, Holger/Bruder, Ralph (2010): *Arbeitswissenschaft*, Heidelberg.
- Schmidt, Thomas (2017): *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*, Wiesbaden.
- Schmidt, Thomas (2018): *Elemente des deutschen Theatersystems. Praxis Kulturmanagement*, Wiesbaden.

## 6. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Schmidt, Thomas (2019): *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*, Wiesbaden.
- Schmidt, Thomas (2020): *Modernes Management im Theater. Praxis Kulturmanagement*, Wiesbaden.
- Schneider, Wolfgang (2013): »Under Construction. Reformbedarf auf der Baustelle Theater«, in: Ders. (Hg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, Bielefeld, S. 21–26.
- Schneider, Wolfgang (2016): »Auf dem Weg zu einer Theaterlandschaft«, in: Brauneck, Manfred (Hg.): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*, Bielefeld, S. 613–641.
- Schneider, Wolfgang (2018): »Erfordernisse von Theaterarbeit benennen und dafür Förderung fordern. Zur Eröffnung des BUNDESFORUMS Freie Darstellende Künste«, in: Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.): *Dokumentation Bundesforum I*, S. 12–13.
- Schneider, Wolfgang (2019): »Teilhabe an Theater ist ein Menschenrecht – in Stadt und Land«, in: Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.): *Dokumentation Bundesforum II*, S. 12–15.
- Schößler, Franziska/Bähr, Christine (2009): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld.
- Schramm, Helmar ([2009] 2017): *Das verschüttete Schweigen. Texte für und wider das Theater, die Kunst und die Gesellschaft*, Berlin.
- Schuster Cordone, Caroline (2014): »Von wollüstigen Alten und spiritueller Mutterschaft«, in: *altern*, 7(1), S. 13–24.
- Schütz, Theresa (2022): *Theater der Vereinnahmung. Publikumsinvolvierung im immersiven Theater*, Berlin.
- Seeck, Francis (2021): *Care trans\_formieren. Eine ethnographische Studie zu trans und nicht-binärer Sorgearbeit*, Bielefeld.
- Sennett, Richard ([1998] 2008): *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin.
- Sharifi, Azadeh/Skwirbly, Lisa (Hg.) (2022): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld.
- Smith, Adam/Schmidt, Heinrich (Hg.) ([1776] 2013): *Wohlstand der Nationen*, Köln.
- Speicher, Hannah (2021): *Das Deutsche Theater nach 1989. Eine Theatergeschichte zwischen Resilienz und Vulnerabilität*, Bielefeld.
- Spranger, Eduard (1923): Kulturpolitik. In: Herre, Paul (Hg.): *Politisches Handwörterbuch*. Leipzig.
- Stenger, Felix (2025): *Enjoy Alienation. Produktive Entfremdungen in Susanne Kennedys Women in Trouble und Solastalgia von The Agency*. Dissertation, Freie Universität Berlin (unveröffentlicht).
- Strathern, Marilyn: »Tauschverhältnisse und Konsumverhältnisse. Der Embryo als zukünftiger Konsument«, in: *Feministische Studien*, Vol. 37(1), S. 118–143.
- Swoosh Lieu (2020): »DEMOKRATIE DER MITTEL. KOMPONIEREN, LERNEN, ENTSCHIEDEN: ARBEITEN IM KOLLEKTIV ALS ECHTES ZUHAUSE«, in: Pfost, Haiko/Renfordt, Wilma/Schreiber, Falk (Hg.): *Lernen aus dem Lockdown?* Berlin, S. 129–139.
- Terkessidis, Mark (2015): *Kollaboration*, Berlin.
- Tinius, Jonas (2017): »Prekarität und Ästhetisierung. Reflexionen zu postfordistischer Arbeit in der freien Theaterszene«, in: Sutter, Ove/Flor, Valeska (Hg.): *Ästhetisierung der Arbeit*, Münster, S. 139–156.
- Tinius, Jonas (2023): *State of the arts. An ethnography of German theatre and migration*, Cambridge, New York, NY.
- van Eikels, Kai (2013): *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, Paderborn.
- van Kerkhoven, Marianne/Serwe, Petra (Hg.) (1992): *Theaterschrift 1: Beyond Indifference*, Brüssel.
- Viet Nam Kollektiv (1969): »Vietnam-Kollektiv. Rückblick auf die Arbeit am ›Viet Nam Diskurs‹ der Schaubühne am Halleschen Ufer«, in: *Theater heute*, 4.
- Vinken, Barbara (2001): *Die deutsche Mutter: Der lange Schatten eines Mythos*, München.
- von Redecker, Eva (2020): *Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestformen*, Köln.
- Voß, Gerd Günter/Wachtler, Günther/Böhle, Fritz (2010): *Handbuch Arbeitssoziologie*, Wiesbaden.
- Wagner, Bernd (2011): »Kulturpolitik«, in: Verena Lewinski-Reuter und Stefan Lüdde-mann: *Glossar Kulturmanagement*, Wiesbaden, S. 183–191.

- Warstat, Matthias (2018): *Soziale Theatralität. Die Inszenierung der Gesellschaft*, Paderborn,
- Wehrle, Annika (2015): *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, Bielefeld.
- Weigl, Aron/Ehm, Veronika/Nagel, Tanja (2018): *10. FESTIVAL »POLITIK IM FREIEN THEATER« 2018 »REICH«*. Evaluationsbericht, Berlin.
- Weiler, Christel/Roselt, Jens (2017): *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen.
- Wesemüller, Mara (2022): *Kooperationen im Theater. Institutioneller Wandel der freien darstellenden Künste*, Peter Lang.
- Wetzel, Michael (2020): *Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum*, Bonn.
- Wihstutz, Benjamin (2018): *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Berlin.
- Wihstutz, Benjamin (2021): »Leistung und Devianz um 1900. Über Performances als Praktiken der Humandifferenzierung«, in: Dizdar, Dilek u. a. (Hg.): *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen*, Weilerswist, S. 230–259.
- Wihstutz, Benjamin/Vecchiato, Daniele/Kreuser, Mirjam (Hg.) (2022): *#CoronaTheater: der Wandel der performativen Künste in der Pandemie*, Berlin.
- Zerubavel, Eviatar (2018): *Taken for granted. The remarkable power of the unremarkable*. Princeton, Oxford.
- Ziemer, Gesa (2013): *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld.

## Internetquellen

- A Feminist Guide To Nerdism. Homepage. About. <https://feminist-nerdism.org/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Allianz. Homepage. <https://www.allianz.de>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Anonymus (2022): »Von der Schauspielerin zum Wellness-Guru«, in: *Gala*. <https://www.gala.de/stars/news/gwyneth-paltrow-von-der-schauspielerin-zum-wellness-guru-22934472.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- »Arbeit«. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Digitalisierte Fassung. <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Assmann, Enya (2022): »Was bedeutet »Boomer«? Bedeutung und Verwendung«, in: *Netzwelt*. <https://www.netzwelt.de/abkuerzung/177324-bedeutet-boomer-erklaerung-verwendung.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Auswärtiges Amt: Hinweis zu Leihmutterchaft. <https://www.auswaertiges-amt.de/de/service/fragenkatalog-node/06-leihmutterchaft-606160>, letzter Zugriff 19.06.2025.
- Ayivi, Simone Dede: Homepage. Kompliz\*innen. <https://www.simonededeayivi.com/komplizinnen/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Baum, Gerhart (2020): »Kulturpolitik und Corona. Freischaffende Künstler sind systemrelevant«, in: *Tagesspiegel*. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kulturpolitik-und-corona-freischaffende-kuenstler-sind-systemrelevant/25747538.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Buhl, Gina (2021): »ASMR: Wie Forschende versuchen, Gehirngasmen zu verstehen«, in: *Schweizer Radio und Fernsehen*. <https://www.srf.ch/wissen/mensch/youtube-phaenomen-asmr-wie-forschende-versuchen-gehirngasmen-zu-verstehen>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Bundesamt der Justiz. Einkommenssteuergesetz (EstG). [https://www.gesetze-im-internet.de/estg/\\_\\_18.html](https://www.gesetze-im-internet.de/estg/__18.html), letzter Zugriff 14.04.2025.
- Bundesfinanzministerium. Einkommensteuer-Hinweis (EstH). <https://esth.bundesfinanzministerium.de/esth/2016/A-Einkommensteuergesetz/II-Einkommen/8-Die-einzelnen-Einkunftsarten/b-Gewerbebetrieb/Paragraf-15/inhalt.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Bundesministerium für Wirtschaft und Klimaschutz. Gründung auf einen Blick. <https://www.existenzgruender.de/DE/Gruendung-vorbereiten/Rechtsformen/Gesellschaft-buergerlichen-Rechts-GbR/inhalt.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler. Künstler\*innenstatus. <https://www.bbk-bundesverband.de/beruf-kunst/kuenstlerinnenstatus>, letzter Zugriff 14.04.2025.

## 6. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Bundesverband Freie Darstellende Künste. Systemcheck. <https://darstellende-kuenste.de/projekte/systemcheck>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Bundesverband Freie Darstellende Künste. Soziale Lage. <https://darstellende-kuenste.de/projekte/studie-soziale-lage>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Bundeszentrale für politische Bildung. 1. Festival. Prolog – Bremen 1988. <https://www.bpb.de/veranstaltungen/reihen/politik-im-freien-theater/127898/prolog-bremen-1988/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Bundeszentrale für politische Bildung. 4. Festival. Next Generation – Stuttgart 1999. <https://www.bpb.de/veranstaltungen/reihen/politik-im-freien-theater/127901/next-generation-stuttgart-1999/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Bundeszentrale für politische Bildung. 5. Festival. Heißer Herbst – Hamburg 2002. <https://www.bpb.de/veranstaltungen/reihen/politik-im-freien-theater/127902/heisser-herbst-hamburg-2002/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Bündnis internationaler Produktionshäuser e. V. (2020). [https://produktionshaeuser.de/wp-content/uploads/2020/09/200915\\_BuendnisInternationalerProduktionshaeuser.pdf](https://produktionshaeuser.de/wp-content/uploads/2020/09/200915_BuendnisInternationalerProduktionshaeuser.pdf), letzter Zugriff 14.04.2025.
- Bündnis internationaler Produktionshäuser. Akademien. <https://produktionshaeuser.de/akademien/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Bündnis internationaler Produktionshäuser. Über uns. [https://produktionshaeuser.de/ueber\\_uns/](https://produktionshaeuser.de/ueber_uns/), letzter Zugriff 14.04.2025.
- Center for Art and Media Karlsruhe. BarabásiLab. Hidden Patterns. <https://zkm.de/en/exhibition/2021/05/barabasilab-hidden-patterns>, letzter Zugriff 18.04.2025.
- Bürgerliches Gesetzbuch (BGB). § 1591 zur Mutterschaft und §1592 zur Vaterschaft. <https://www.gesetze-im-internet.de/bgb/BJNR001950896.html#BJNR001950896BJNG014603377>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Deutsche UNESCO-Kommission. Nominierung der Deutschen Theater- und Orchesterlandschaft. <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/nominierung-der-deutschen-theater-und-orchesterlandschaft>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Deutsche Vertretungen in Indien. Leihmutterschaften in Indien. <https://india.diplo.de/in-de/service/leihmutterschaft/1810960>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Deutschlandfunk Nova. Gaslighting. Wenn wir emotional manipuliert werden. <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/gaslighting-wenn-wir-emotional-manipuliert-werden>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Evaluationsbericht: <https://www.bpb.de/pift2022/288885/10-festival-reich-muenchen-2018/> à PDF, letzter Zugriff 11.06.2025.
- Federici, Silvia (2018): »Über Marx hinaus. Feminismus, Marxismus und die Frage der Reproduktion«, in: *Marx 200*. <https://marx200.org/blog/ueber-marx-hinaus-feminismus-marxismus-und-die-frage-der-reproduktion>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Flaßpöhler, Svenja (2020): »Corona-Tagebuch mit Svenja Flaßpöhler: Fürsorge«, in: *3sat Kultur*. <https://www.3sat.de/kultur/kulturzeit/corona-tagebuch-fuersorge-100.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Fokken, Silke (2022): »Deutschland ist keine moderne Gesellschaft, was die Gleichstellung betrifft«, in: *Spiegel Online*. <https://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/jutta-allmendinger-zu-retraditionalisierung-ausser-thesen-nichtsgewesen-a-0fa3400e-100e-4883-beee-8726557e1f16>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Freie Universität Berlin. SFB 1512 – Intervenierende Künste. <https://www.sfb-intervenierende-kuenste.de/ueber-uns/index.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Gefährliche Arbeit. Homepage. <https://gefaehrlichearbeit.de/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Gefährliche Arbeit. Über uns. <https://gefaehrlichearbeit.de/ueber-uns>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Gründer Plattform. Purpose im Unternehmen. <https://gruenderplattform.de/green-economy/purpose-unternehmen>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Günther, Anna (2014): »Befruchtungsfltrate und Ratenzahlung«, in: *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/panorama/leihmuetter-befruchtungsfltrate-und-ratenzahlung-1.2077668-2>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Haecksen Homepage. Wer sind die Haecksen? <https://www.haecksen.org/wer-sind-die-haecksen/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Haraway, Donna: *Speculative Fabulation*. <https://www.youtube.com/watch?v=zFGXTQnJETg>, letzter Zugriff 19.06.2025.
- »Hexe«. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Digitalisierte Fassung. <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=H08128>, letzter Zugriff 14.04.2025.

- Irlner, Klaus (2013): »Die schnellen Brüter«, in: *taz*. <https://taz.de/Freies-Theater/15056806/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Jakob, Julia (2023): »Quiet Quitting – Was bedeutet das eigentlich?«, in: *NDR Kultur*. <https://www.ndr.de/kultur/kulturdebatte/Quiet-Quitting-Was-bedeutet-das-eigentlich,quietquitting100.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Justus-Liebig-Universität. ATW 30. Ein Festvortrag von Hans-Thies Lehmann. <https://www.uni-giessen.de/fbz/fb05/atw/institut/ueber%20uns/geschichte/atw30>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Justus-Liebig-Universität Gießen. Bewerbung für künstlerische Eignungsprüfung. <https://www.uni-giessen.de/fbz/fb05/atw/studium/bewerbung/bewerbung-BAAATW/bewerbungbaatw>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Justus-Liebig-Universität Gießen. Ein Rückblick nach 20 Jahren ATW. <https://www.uni-giessen.de/fbz/fb05/atw/institut/ueber%20uns/geschichte/20atwgs>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Justus-Liebig-Universität Gießen. Geschichte. <https://www.uni-giessen.de/fbz/fb05/atw/institut/ueber%20uns/geschichte>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Kippenberger, Susanne (2016). Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/mit-70-muss-man-den-bullshit-reduzieren-4892326.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Köhler. Nachruf. <https://www.deutschlandfunk.de/zum-tod-von-hilmar-hoffmann-kultur-fuer-alle-100.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- König, Jürgen (2021): »Bundestagswahl 2021. Was die Parteien in der Kulturpolitik vorhaben«, in: *Deutschlandfunk Kultur*. <https://www.deutschlandfunk.de/bundestagswahl-2021-was-die-parteien-in-der-kulturpolitik-100.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Kulturstaatsministerin. Staatsministerin und ihre Aufgaben. [https://www.kulturstaatsministerin.de/DE/staatsministerin-und-ihr-amt/staatsministerin-und-ihr-amt\\_node.html](https://www.kulturstaatsministerin.de/DE/staatsministerin-und-ihr-amt/staatsministerin-und-ihr-amt_node.html), letzter Zugriff 14.04.2025.
- Künstler\*innenhaus Mousonturm. The future is accessible. <https://www.mousonturm.de/events/kunst-barrierefrei-gestalten-aber-wie/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Künstlersozialkasse. Voraussetzungen. <https://www.kuenstlersozialkasse.de/kuenstler-und-publizisten/voraussetzungen.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Malzacher u. a. (2019). pdf. <https://www.alexander-verlag.com/images/verlag/medien/464-broschu-re-web.pdf>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Monika Truong. Motherhood – A Performance Evaluation. <https://www.gessnerallee.ch/de/event/991/Motherhood>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Mütze, Janina (2022): »Verwöhnt, arbeitsscheu und empfindlich? Was an den Vorurteilen gegen die Generation Z dran ist«, in: *Redaktionsnetzwerk Deutschland*. <https://www.rnd.de/wirtschaft/generation-z-verwoehnt-faul-empfindlich-was-ist-an-den-vorurteilen-dran-MMGB6GEUZZFHXOLR64DIHBN4Q4.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Nachtkritik. Berliner Theaterpreis 2019 an She She Pop. [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16296:berliner-theaterpreis-2019-fuer-performancekollektiv-she-she-pop&catid=126&Itemid=100890](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16296:berliner-theaterpreis-2019-fuer-performancekollektiv-she-she-pop&catid=126&Itemid=100890), letzter Zugriff 14.04.2025.
- NDR.de. Muff unter den Talaren. <https://www.ndr.de/geschichte/Muff-unter-den-Talaren-Vom-Protestbanner-zur-Studentenbewegung,studentenbewegung2.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Netzwerk. Eintrag im Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Netzwerk>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Piketty u. a. (2020): »Die Zukunft der Arbeit nach Corona«, in: *Zeit Online*. <https://www.zeit.de/kultur/2020-05/wirtschaften-nach-der-pandemie-demokratie-dekomodifizierung-nachhaltigkeit-manifest>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Plich, Nicole (2022): »Yaël Meier und Jo Dietrich: Ist die Gen Z eine Provokation für den Arbeitsmarkt?«, in: *Business Punk*. <https://www.business-punk.com/2022/10/yae%CC%88l-meier-und-jo-dietrich-ist-die-gen-z-eine-provokation-fuer-den-arbeitsmarkt/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Priganica, Amar (2018): »The Agency's Postpragmatic Solutions für die Dilemmas der Gegenwart«, in: *PW-Magazine*. <https://www.pw-magazine.com/2018/the-agencys-postpragmatic-solutions-fuer-die-dilemmas-der-gegenwart/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Produktion. Eintrag im Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Produktion>, letzter Zugriff 14.04.2025.

## 6. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Produktionsbande. Homepage. <https://produktionsbande.org/de>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Rocktäschel, Karina/Schütz, Theresa (2021): »Wandel der Institutionen«, in: *Freie Universität Berlin. Affective Societies Blog*. <https://affective-societies.de/2021/sfb-1171/wandel-der-institutionen/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Roselt, Jens (2013): »Es geht, wie gesagt, um mich«, in: *Nachtkritik*. [https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8734:risiken-und-nebenwirkungen-des-freien-theaters-freud-und-leid-beim-lesen-von-projektantragen&catid=101&Itemid=84](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8734:risiken-und-nebenwirkungen-des-freien-theaters-freud-und-leid-beim-lesen-von-projektantragen&catid=101&Itemid=84), letzter Zugriff 14.04.2025.
- Schäfer, Barbara (2014): »Der designierte Intendant der Münchner Kammerspiele Matthias Lilienthal«, in: *Deutschlandfunk Kultur*. <https://www.deutschlandfunk.de/musik-und-fragen-zur-person-der-designierte-intendant-der-100.html>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Schildt, Axel (2008): »Trau keinem über 30«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung*. <https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/68er-bewegung/51760/trau-keinem-ueber-30/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- She She Pop. Bad. <https://sheshpop.de/bad/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Söndermann, Michael (2021): »Immer ans Finanzamt denken. Die Steuererklärung fügt atypische Beschäftigung zusammen, Nr. 6«, in: *Kulturwirtschaft.de*. <https://kulturwirtschaft.de/immer-ans-finanzamt-denken-die-steuererklaerung-fuegt-atypische-beschaeftigung-zusammen-nr-06/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Sophiensaele. Save Your Soul-Festival. <https://sophiensaele.com/de/festival/save-your-soul>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Swoosh Lieu. A Room Of Our Own. <https://swooshlieu.com/projekte/video/a-room-of-our-own>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Swoosh Lieu. Dea Ex Machina. <https://swooshlieu.com/projekte/performances/dea-ex-machina>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Swoosh Lieu. Über uns. <https://swooshlieu.com/ueber-uns>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- The Agency. <https://www.theagencyre.com/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- The Agency. About. <https://www.postpragmaticsolutions.com/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- The Agency. Home Away. <https://www.postpragmaticsolutions.com/homeaway>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- The Agency: Quality Time @ Sophiensæle 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=GbtJEDiGXxI>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- The Agency. Werkreihen. <https://www.postpragmaticsolutions.com/works>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Thomas, Jens (2016): »Alexandra Maske: »Kreative sind die sind die Kinder aus den Aufsteigermilieus der 1960er Jahre«, in: *Creative City Berlin*. <https://www.creative-city-berlin.de/en/ccb-magazine/2016/4/2/interview-alexandra-manske/>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Thönnies, Yana. Reisetagebuch. <https://www.tegelmedia.net/content/ashram-memories>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Universität Hildesheim. Ordnungen für den Studiengang Künste und Gegenwartskultur. <https://www.uni-hildesheim.de/qm/processmanagement/regulations.php?page=study&study=63>, letzter Zugriff 14.04.2025.
- Ward, Sandra (2022): »Quiet Firing. Ein neuer, perfider Kündigungstrend versetzt US-Amerikaner in Angst«, in: *Focus*. [https://www.focus.de/finanzen/quiet-firing-ein-neuer-perfider-kuendigungstrend-versetzt-us-amerikaner-in-angst-id\\_163384868.html](https://www.focus.de/finanzen/quiet-firing-ein-neuer-perfider-kuendigungstrend-versetzt-us-amerikaner-in-angst-id_163384868.html), letzter Zugriff 14.04.2025.
- Weber, Franziska Anna (2015): »Gemeinsam geht es besser? – Die Förderung von Kooperationen im Theater durch den Fonds Doppelpass der Kulturstiftung des Bundes«, in: *Kulturstiftung des Bundes*. [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user\\_upload/downloads/Masterarbeit-Franziska\\_Weber.pdf](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/downloads/Masterarbeit-Franziska_Weber.pdf), letzter Zugriff 14.04.2025.
- Wiesand, Andreas/Fohrbeck, Karla ([1975] 2019): *Der Künstlerreport – Musikschaffende, Darsteller/Realisatoren, Bildende Künstler/Designer*. München: Carl Hanser Verlag. [https://www.researchgate.net/publication/337256621\\_Kurzfasung\\_der\\_Ergebnisse\\_des\\_Kunstler-Report\\_1975\\_Summary\\_of\\_the\\_results\\_of\\_the\\_Artists%27\\_Survey](https://www.researchgate.net/publication/337256621_Kurzfasung_der_Ergebnisse_des_Kunstler-Report_1975_Summary_of_the_results_of_the_Artists%27_Survey), letzter Zugriff 14.04.2025.
- Winkler, Willi (2021): »Danke, CIA«, in: *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kongress-fuer-kulturelle-freiheit-cia-berlin-1.5350950>, letzter Zugriff 14.04.2025.

Wolf, Birgit (2021): »Kulturvermittlung in der DDR zwischen Auftrag und Wirklichkeit«, in: *Kulturelle Bildung Online*. <https://www.kubi-online.de/artikel/kulturvermittlung-ddr-zwischen-auftrag-wirklichkeit>, letzter Zugriff 14.04.2025.

### **Videoaufzeichnungen und Produktionsmaterialien**

Monika Truong *Motherhood – A Performance Evaluation*, Gessnerallee Zürich, Premiere: 02.04.2022.

She She Pop *Hexploitation*, HAU, Premiere: 19.09.2020.

Swoosh Lieu </A »*Manifesto*« of= {every} One . s Own», Ballhaus Ost, Premiere: 24.03.2022.

Swoosh Lieu *A Room of Our Own – Vorstellung für Browser:in und variables Publikum*, DMT (Digitaler Mousonturm), Premiere: 22.01.2021.

Swoosh Lieu *Dea Ex Machina*, Frankfurt LAB, Premiere: 09.12.2021.

Swoosh Lieu *Everything but Solo*, Künstler\*innenhaus Mousonturm Frankfurt, Premiere: 15.11.2012.

Swoosh Lieu *Reset*, Radialsystem, Premiere: 10.02.2023.

Swoosh Lieu *Stages of Work*, Künstler\*innenhaus Mousonturm Frankfurt, Premiere: 22.04.2014.

Swoosh Lieu *The Factory*, Naxoshalle, Premiere: 13.09.2013.

Swoosh Lieu *Who Cares?!*, Künstler\*innenhaus Mousonturm Frankfurt, Premiere: 13.09.2016.

Swoosh Lieu *Who Moves?!*, Künstler\*innenhaus Mousonturm Frankfurt, Premiere: 09.12.2017.

Swoosh Lieu *Who Reclaims?!*, Künstler\*innenhaus Mousonturm Frankfurt, Premiere: 27.09.2018.

The Agency *AshramMommies*, WeWork Bangalore, WeWork Church Street, Premiere: 26.11.2021.

The Agency *AshramMommies*, Zoom-Version, Pathos München, Premiere: 30.10.–31.10.2020.

The Agency *ASMR yourself*, 100° Festival Berlin, Premiere: 26.02.2015.

The Agency *Home Away+*, Münchner Kammerspiele, Premiere: 18.07.2018.

The Agency *Quality Time*, Save Your Soul Festival, Premiere: 15.11.2018.

## Zur Autorin



© Thomas Pirot

Yana Prinsloo ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Theaterwissenschaft am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihre Dissertation zu Arbeits- und Care-Praktiken des Gegenwartstheaters der Freien Szene in Deutschland ist im Kontext ihrer Forschung für den interdisziplinären Sonderforschungsbereich 1482 Humandifferenzierung entstanden (2021–24). Von 2017 bis 2021 realisierte sie als Redakteurin Sondersendungen, Fernseh- und Onlinebeiträge für das 3sat-Feuilleton *Kulturzeit*. Als freie Moderatorin war sie u. a. für die Hessische Landeszentrale für politische Bildung sowie das Frauenreferat Wiesbaden tätig.

# Recherchen

- 1 Maßnahmen: Die Maßnahme . Kontroverse Perspektive Praxis Brecht/ Eislers Lehrstück
- 3 Adolf Dresen - Wieviel Freiheit braucht die Kunst? . Reden Briefe Verse Spiele
- 4 Rot gleich Braun . Brecht-Tage 2000
- 6 Zersammelt . Die inoffizielle Literaturszene der DDR
- 7 Martin Linzer - »Ich war immer ein Opportunist ...« . 12 Gespräche über Theater und das Leben in der DDR, über geliebte und ungeliebte Zeitgenossen
- 8 Jost Hermand - Das Ewig-Bürgerliche widert mich an . Brecht-Aufsätze
- 9 Die Berliner Ermittlung von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz - Theater als öffentlicher Raum
- 10 Friedrich Dieckmann - Die Freiheit ein Augenblick . Texte aus vier Jahrzehnten
- 11 Brechts Glaube . Brecht-Tage 2002
- 12 Hans-Thies Lehmann - Das Politische Schreiben . Essays zu Theatertexten
- 13 Manifeste europäischen Theaters . Theatertexte von Grotowski bis Schleef
- 14 Jeans, Rock & Vietnam . Amerikanische Kultur in der DDR
- 15 Szenarien von Theater (und) Wissenschaft
- 19 Die Insel vor Augen . Festschrift für Frank Hörnigk
- 22 Falk Richter - Das System . Materialien Gespräche Textfassungen zu »Unter Eis«
- 23 Brecht und der Krieg . Brecht-Tage 2004
- 26 Gabriele Brandstetter - BILD-SPRUNG . TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien
- 27 Johannes Odenthal - Tanz Körper Politik . Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte
- 28 Carl Hegemann - Plädoyer für die unglückliche Liebe . Texte über Paradoxien des Theaters 1980 - 2005
- 30 VOLKSPALAST . Zwischen Aktivismus und Kunst. Aufsätze
- 31 Brecht und der Sport . Brecht-Tage 2005
- 32 Theater in Polen . 1990 - 2005
- 36 Politik der Vorstellung . Theater und Theorie
- 37 Das Analoge sträubt sich gegen das Digitale? . Materialitäten des deutschen Theaters in einer Welt des Virtuellen
- 39 Stefanie Carp - Berlin/Zürich/Hamburg . Texte zu Theater und Gesellschaft
- 40 Durchbrochene Linien . Zeitgenössisches Theater in der Slowakei
- 41 Friedrich Dieckmann - Bilder aus Bayreuth . Festspielberichte 1977 - 2006
- 42 Sire, das war ich . Lessings Schlaf Traum Schrei Heiner Müller Werkbuch
- 46 Sabine Schouten - Sinnliches Spüren . Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater
- 48 Die Zukunft der Nachgeborenen . Brecht-Tage 2007
- 49 Joachim Fiebach - Inszenierte Wirklichkeit . Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen
- 52 Angst vor der Zerstörung . Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung
- 54 Strahlkräfte . Festschrift für Erika Fischer-Lichte
- 55 Martin Maurach - Betrachtungen über den Weltlauf . Kleist 1933 - 1945
- 56 Im Labyrinth . Theodoros Terzopoulos begegnet Heiner Müller
- 57 Kleist oder die Ordnung der Welt
- 58 Helene Varopoulou - Passagen . Reflexionen zum zeitgenössischen Theater
- 60 Elisabeth Schweeger - Täuschung ist kein Spiel mehr . Nachdenken über Theater
- 61 Theaterlandschaften in Mittel-, Ost- und Südosteuropa
- 62 Anja Klöck - Heiße West- und kalte Ost-Schauspieler? . Diskurse, Praxen, Geschichte(n) zur Schauspielausbildung in Deutschland nach 1945
- 63 Vasco Boenisch - Krise der Kritik? . Was Theaterkritiker denken - und ihre Leser erwarten
- 64 Theater in Japan
- 65 Sabine Kebir - »Ich wohne fast so hoch wie er« Steffin und Brecht
- 66 Das Angesicht der Erde . Brechts Ästhetik der Natur . Brecht-Tage 2008
- 67 Go West . Theater in Flandern und den Niederlanden
- 70 Reality Strikes Back II . Tod der Repräsentation
- 71 per.SPICE! . Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen
- 72 Radikal weiblich? . Theaterautorinnen heute
- 74 Frank Raddatz - Der Demetriusplan . Oder wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich
- 75 Müller Brecht Theater . Brecht-Tage 2009
- 76 Falk Richter - Trust
- 79 Woodstock of Political Thinking . Im Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft
- 81 Die Kunst der Bühne . Positionen des zeitgenössischen Theaters
- 82 Working for Paradise . Der Lohndrücker. Heiner Müller Werkbuch
- 83 Die neue Freiheit . Perspektiven des bulgarischen Theaters
- 84 B. K. Tragelehn - Der fröhliche Sisyphos . Der Übersetzer, die Übersetzung, das Übersetzen
- 87 Macht Ohnmacht Zufall . Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart
- 91 Die andere Szene . Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm

## Theater der Zeit

# Recherchen

- 93 Adolf Dresen – Der Einzelne und das Ganze . Zur Kritik der Marxschen Ökonomie
- 95 Wolfgang Engler – Verspielt . Schriften und Gespräche zu Theater und Gesellschaft
- 97 Magic Fonds . Berichte über die magische Kraft des Kapitals
- 98 Das Melodram . Ein Medienbastard
- 99 Dirk Baecker – Wozu Theater?
- 100 Rimini Protokoll – ABCD
- 101 Rainer Simon – Labor oder Fließband? . Produktionsbedingungen freier Musiktheaterprojekte an Opernhäusern
- 102 Lorenz Aggermann – Der offene Mund . Über ein zentrales Phänomen des Pathischen
- 103 Ernst Schumacher – Tagebücher 1992–2011
- 104 Theater im arabischen Sprachraum
- 105 Wie? Wofür? Wie weiter? . Ausbildung für das Theater von morgen
- 106 Theater in Afrika – Zwischen Kunst und Entwicklungszusammenarbeit . Geschichten einer deutsch-malawischen Kooperation
- 107 Roland Schimmelpfennig – Ja und Nein . Vorlesungen über Dramatik
- 108 Horst Hawemann – Leben üben . Improvisationen und Notate
- 109 Reenacting History: Theater & Geschichte
- 110 Dokument, Fälschung, Wirklichkeit . Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater
- 111 Theatermachen als Beruf . Hildesheimer Wege
- 112 Parallele Leben . Ein Dokumentar-Theaterprojekt zum Geheimdienst in Osteuropa
- 113 Die Zukunft der Oper . Zwischen Hermeneutik und Performativität
- 114 FIEBACH . Theater. Wissen. Machen
- 115 Auftreten . Wege auf die Bühne
- 116 Kathrin Röggla – Die falsche Frage . Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen
- 117 Momentaufnahme Theaterwissenschaft . Leipziger Vorlesungen
- 118 Italienisches Theater . Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890
- 119 Infame Perspektiven . Grenzen und Möglichkeiten von Performativität und Imagination
- 120 Vorwärts zu Goethe? . Faust-Aufführungen im DDR-Theater
- 121 Theater als Intervention . Politiken ästhetischer Praxis
- 123 Hans-Thies Lehmann – Brecht lesen
- 124 Du weißt ja nicht, was die Zukunft bringt . Die Expertengespräche zu »Die Schutzfliehenden/Die Schutzbefohlenen« am Schauspiel Leipzig
- 125 Henning Fülle – Freies Theater . Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010)
- 126 Christoph Nix – Theater\_Macht\_Politik . Zur Situation des deutschsprachigen Theaters im 21. Jahrhundert
- 127 Darstellende Künste im öffentlichen Raum . Transformationen von Unorten und ästhetische Interventionen
- 128 Transformationen des Theaters in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995 . Umbrüche und Aufbrüche
- 129 Applied Theatre . Rahmen und Positionen
- 130 Günther Heeg – Das Transkulturelle Theater
- 131 Vorstellung Europa – Performing Europe . Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart
- 132 Helmar Schramm – Das verschüttete Schweigen . Texte für und wider das Theater, die Kunst und die Gesellschaft
- 133 Clemens Risi – Oper in performance . Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen
- 134 Willkommen Anderswo – sich spielend begegnen . Theaterarbeiten mit Einheimischen und Geflüchteten
- 135 Flucht und Szene . Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden
- 136 Recycling Brecht . Materialwert, Nachleben, Überleben
- 137 Jost Hermand – Die aufhaltsame Wirkungslosigkeit eines Klassikers . Brecht-Studien
- 139 Theater der Selektion . Personalauswahl im Unternehmen als ernstes Spiel
- 140 Thomas Wieck – Regie: Herbert König . Über die Kunst des Inszenierens in der DDR
- 141 Praktiken des Sprechens im zeitgenössischen Theater
- 143 Ist der Osten anders? . Expertengespräche am Schauspiel Leipzig
- 144 Gold L'Or . Ein Theaterprojekt in Burkina Faso
- 145 B. K. Tragelehn – Roter Stern in den Wolken 2
- 146 Theater in der Provinz . Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm
- 147 Res publica Europa . Networking the performing arts in a future Europe
- 148 Julius Heinicke – Sorge um das Offene . Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater
- 149 Julia Kiesler – Der performative Umgang mit dem Text . Ansätze sprechkünstlerischer Probenarbeit im zeitgenössischen Theater
- 150 Raimund Hoghe – Wenn keiner singt, ist es still . Porträts, Rezensionen und andere Texte (1979–2019)

## Theater der Zeit

# Recherchen

- 151 David Roesner – Theatermusik .  
Analysen und Gespräche
- 152 Viktoria Volkova – Zur Konstituierung  
der Kunstfigur durch soziale Emotionen
- 153 Wer bin ich, wenn ich spiele? . Fragen an  
eine moderne Schauspielausbildung?
- 154 Klassengesellschaft reloaded und  
das Ende der menschlichen Gattung .  
Fragen an Heiner Müller
- 155 TogetherText . Prozessual erzeugte Texte  
im Gegenwartstheater
- 156 Ästhetiken der Intervention . Ein- und  
Übergriffe im Regime des Theaters
- 157 Theater in Afrika II. Theaterpraktiken  
in Begegnung
- 158 Joscha Schaback – Kindermusiktheater  
in Deutschland
- 159 Inne halten. Chronik einer Krise
- 160 Heiner Goebbels – Ästhetik der  
Abwesenheit . Texte zum Theater .  
Erweiterte Neuauflage
- 161 Günther Heeg – Fremde Leidenschaften  
Oper . Das Theater der Wiederholung I
- 163 Charlotte Wegen – Der Faden der  
Ariadne und das Netz von Mahagonny im  
Spiegel von Mythos und Religion .  
Eine Untersuchung der Opernwerke  
Ariadne auf Naxos und Aufstieg und Fall  
der Stadt Mahagonny
- 164 Theresa Schütz – Theater der  
Vereinnahmung . Publikumsinvolvierung  
im immersiven Theater
- 165 Benjamin Wihstutz, Daniele Vecchiato  
und Mirjam Kreuser – #CoronaTheater .  
Der Wandel der performativen Künste  
in der Pandemie
- 166 Dazwischengehen! . Neue Entwürfe für  
Kunst, Pädagogik und Politik
- 167 Dramatisch lesen . Wie über neue  
Dramatik sprechen?
- 168 Der urheberrechtliche Schutz  
performativer Kunst . Theater Aktion  
Performance
- 169 Wir waren die Müller-Spieler . Hermann  
Beyer, Michael Gwisdek, Dieter Montag  
über die Kunst des Schauspielens in der  
DDR
- 170 Tropen des Kollektiven . Horizonte der  
Emanzipation im Epischen Theater
- 171 Stefanie Diekmann und Dennis Göttel –  
Nebenfiguren
- 172 Teresa Kovacs – Theater der Leere .  
Heiner Müller, Elfriede Jelinek,  
Christoph Schlingensiefel, René Pollesch
- 173 Grit Köppen – Dekoloniale Ästhetiken im  
zeitgenössischen Theater
- 174 Matthias Warstat – Interventionen politi-  
schen Theaters



Theaterarbeit umfasst mehr als nur ästhetische Erfahrungen – wird sie doch von körperlichen, sozialen und politischen Praktiken geprägt. Im Gegenwartstheater der Freien Szene führt die Aufmerksamkeit für die Produktionsweisen hinter der Bühne zur Enthierarchisierung primär künstlerischer Gesichtspunkte. Dieses Buch diskutiert das wissenschaftliche Handwerkszeug zu dieser Bedeutungsverschiebung und eröffnet neue Perspektiven auf die netzwerkartigen und losen Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters: Wie beeinflussen kulturpolitische und theaterwissenschaftliche Erwartungen die Freie Theaterarbeit? Welche Rolle spielen unsichtbare Praktiken wie die Care-Arbeit? Ausgangspunkt der Studie sind das 11. Politik-im-Freien-Theater-Festival 2022 sowie die Theater/Arbeit der Gruppen She She Pop, The Agency und Swoosh Lieu.

978-3-95749-588-4



tdz.de