





**FRANZ ANTON CRAMER,  
YVANE CHAPUIS (HG.)**

# **TRANS DE FABRIK**

**DEUTSCHLAND / FRANKREICH**

**BEGEGNUNGEN MIT  
ZEITGENÖSSISCHER BÜHNENKUNST**

lel podium

epodium



—

**epodium Verlag**

© epodium, München

www.epodium.de

info@epodium.de

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

TRANSFABRIK Deutschland / Frankreich. Begegnungen mit zeitgenössischer Bühnenkunst.

**Projektkoordination:** Luc Paquier, Bureau du Théâtre et de la Danse / Institut français Deutschland

**Herausgeber:** Franz Anton Cramer und Yvane Chapuis

**Lektorat:** Andreas Backoefer, Franz Anton Cramer, Alexandra Henn, Elisabeth Heymer, Frédéric Maria, Diane Sinizergues, Margot Tracq

**Gestaltung und Satz:** Claire Paq

**Druck und Bindung:** Memminger MedienCentrum, Memmingen

epodium ist eine eingetragene Marke

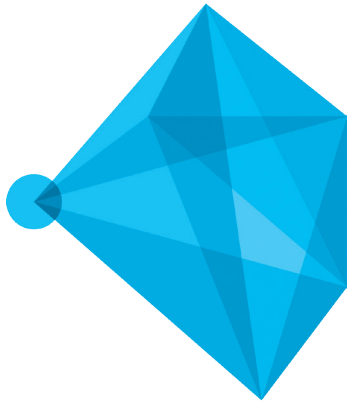
ISBN 978-3-940388-32-2

Printed in Germany 2014

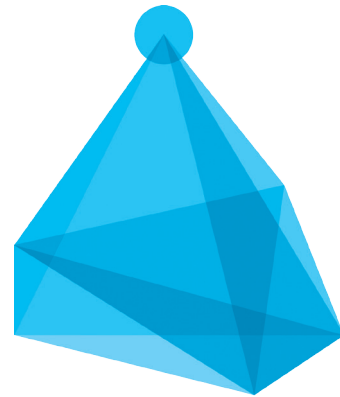
Diese Publikation erscheint auch als eBook.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek.

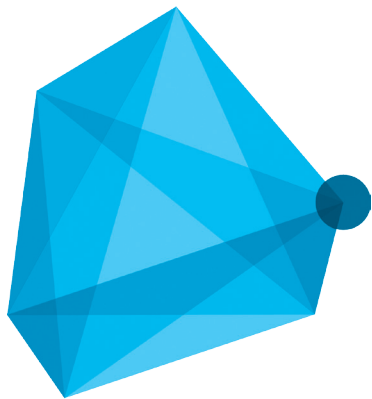
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



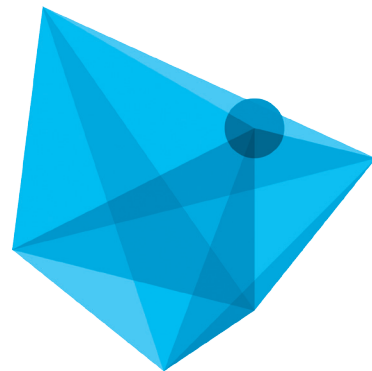
BREST



HAMBURG



BERLIN



ESSEN



METZ / SAARBRÜCKEN



PARIS



## EINLEITUNG

- 10 **Vorwort** Luc Paquier  
12 **Zum Projekt TRANSFABRIK** Franz Anton Cramer und Yvane Chapuis

---

## GESPRÄCHE

- 16 **Matthieu Banvillet** Brest  
21 **Amelie Deuffhard und Melanie Zimmermann** Hamburg  
25 **Stefan Hilterhaus** Essen  
30 **Hélène Guenin und Géraldine Celli** Metz  
35 **Annemie Vanackere** Berlin  
40 **Serge Laurent** Paris  
44 **Carolyn Carlson und Anne Sauvage** Paris  
48 **Pascale Henrot** Paris  
54 **Diskussion in Brest**

---

## VORTRÄGE

- 62 **Das Risiko eingehen, sich selbst über Tanz sprechen zu hören** Laurent Pichaud  
67 **Dramaturgie im zeitgenössischen Tanz** Susanne Traub  
70 **Vor dem Workshop** Peter Stamer  
72 **Wege und Anliegen** Isabelle Launay  
77 **Ein Überblick** Barbara Formis  
82 **Körper-Metamorphose** Boyan Manchev

---

## M!M (LAURENT CHÉTOUANE)

- 90 **Das ‚Beinahe‘ tanzen** Daniella de Moura und Volmir Cordeiro  
91 **M&M** Flávio Ribeiro  
95 **Die experimentelle Arbeit an meinem Blick auf M!M** Katerina Andreou  
95 **Bäcker ohne Fleisch. Ein Porträt** Lena Guntenhöner  
96 **Freundschaft tanzen?** Thomas Hahn

---

## EINBLICKE

- 100 **Fragen an die Freundschaft** Dominika Willinek  
102 **Zusammen. Sein.** Hélène Frédérique Lebonnois  
105 **Vom Zusammen-Sein** Kahena Sanaâ  
105 **Das Gewebe** Dominika Willinek  
107 **Die Verantwortung** Anna Gaiotti  
108 **was // mich // berührt** Laura Tristan Flores  
110 **Überästhetisierung** Daniella de Moura  
112 **Tanzende Stimmen und singende Körperhaufen** Dominika Willinek  
115 **Verlagerung des Ich** Anna Gaiotti  
116 **Sprachgespräche** Hélène Frédérique Lebonnois  
119 **Hinter mir** Luiza Moraes  
120 **Die Sprache, die Stadt, der Körper** Mathieu Riboulet  
124 **Im Zeichen der Freundschaft** Franz Anton Cramer

---

## ANHANG

**Biografien**

**M!M**

**Veranstalter**

**Transfabrik-Team**



# VORWORT

*Text*

**LUC PAQUIER**

*Initiator des Projekts TRANSFABRIK*

März 2014

Deutschland und Frankreich sind nicht nur berühmt für ihr bedeutendes kulturelles Erbe sondern auch für die Schaffensdynamik in allen Bereichen der zeitgenössischen Bühnenkunst. Zahlreiche Theater und Festivals auf beiden Seiten des Rheins gehören zu den einflussreichsten, innovativsten und stilprägendsten kulturellen Strukturen Europas.

Dennoch sind die Kulturlandschaften unserer beiden Länder extrem unterschiedlich strukturiert und organisiert: Gastspielhäuser, Koproduktionen und unabhängige Kompanien auf der einen Seite; Ensemble-, Produktions- und Repertoiretheater auf der anderen. Die klare Trennung von nationalem und lokalem Kulturleben in Frankreich; hauptsächlich an die Länder delegierte kulturelle Kompetenzen in Deutschland. Das eine Modell fördert künstlerische Permanenz und Kontinuität, das andere zeitlich begrenzte, projektgebundene künstlerische Arbeit.

Dennoch sind diese beiden so unterschiedlichen Systeme nicht hermetisch. Zahlreichen Künstlern gelingt durch ihre Arbeit der Übergang vom einen zum anderen. Man kann sie als Beispiele für das gegenseitige Interesse und die Anziehungskraft beider Systeme anführen, die einander mit Neugier beobachten und manchmal gegenseitig beneiden. Trotzdem sind die Übergänge zwischen unseren beiden Ländern im Bereich der Live-Kunst nicht selbstverständlich und verdienen es, ermutigt und ausgebaut

zu werden. Dafür lieferten im Jahr 2013 die Feierlichkeiten zum 50. Jahrestag des Élysée-Vertrags, eines Gründungsaktes, der 1963 die Freundschaft zwischen beiden Ländern besiegelte, den deutsch-französischen Beziehungen einen idealen Kontext.

Aus dieser Feststellung, diesem außergewöhnlichen politischen Kontext und der Notwendigkeit heraus, sich stärker in Kooperationsprojekten zu engagieren, entstand die Idee zu dem Projekt TRANSFABRIK.

Wie soll man es definieren?

Als Impuls?

Als Festival?

Als Energie?

Vielleicht einfach als Wette. Eine Wette, bei der wir darauf setzen, dass wir nur gewinnen können, wenn wir über die üblichen Modelle des Fokus auf die Künstler aus dem Nachbarland hinausgehen und gemeinsam den Weg zu einem großen Kooperationsprojekt einschlagen. Eine Wette, bei der wir auf die Eigendynamik setzen, die sich aus dem Zusammentreffen von Orten und künstlerischen Leitern ergibt, die ihre subjektiven Ansätze dazu nutzen, etwas aus dem enormen kreativen Potential zu machen, das aus ihrer Annäherung entsteht.

Die ersten Schritte zu dem Projekt TRANSFABRIK wurden Ende 2009 unternommen. Ausgangspunkt war der

Wunsch, den künstlerischen Leitern der Theater und Festivals beider Länder zu erlauben, selbst die Grundlagen und Dimensionen eines wirklichen Austauschprojekts zu definieren. Es gab eine große Bereitschaft, dieses entstehende Projekt zu einem wirklichen Laboratorium werden zu lassen: einer in ihrer Art einzigartigen „Fallstudie“, die in der Lage sein könnte, eine spannende Bestandsaufnahme der Orte des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens, seiner Strukturierung, seiner Verbreitung und seiner Rezeption vorzunehmen.

2009 bis 2013: Dieser Zeitraum mag lang erscheinen. Doch war er notwendig, um es den beteiligten künstlerischen Leitern zu erlauben, ein bislang unbeschriebenes Blatt zu füllen. Einzige Vorgabe war, ein deutsch-französisches Projekt zwischen Strukturen aufzubauen, die sich einander nicht ausgesucht hatten.

Zahlreiche Begegnungen fanden zwischen den unterschiedlichen Intendanten statt. Drei Jahre regelmäßigen Austauschs, leidenschaftlicher Debatten, engagierter Diskussionen, drei Jahre, um Ideen zu konstruieren und zu dekonstruieren, und vor allem, um sich über Künstler und Werke auszutauschen. Drei Jahre, die Zeit, die notwendig war, um eine TRANSFABRIK-„Community“ aufzubauen, und auch einige wirkliche künstlerische Freundschaften, die von nun an verankert, solide und dauerhaft sind.



Das Zusammentreffen dieser Orte ist nicht die Frucht eines Zufalls, sondern des Wunsches, um einen Tisch herum Orte zu versammeln, die Gastspiele zeigen, Tourneen organisieren, als Koproduzenten tätig sind und die zwar eine ähnliche künstlerische Linie vertreten, doch sich im Hinblick auf Organisation, Struktur, Finanzierung und kulturpolitischen Auftrag unterscheiden. Selbstverständlich erschwert diese Pluralität die Konstruktion einer einzigen Linie, eines Projekts, zu dem alle gleichermaßen stehen, doch erlaubt sie bei der Analyse, die wir rückblickend von ihr machen können, präzisere Erkenntnisse, insbesondere in Bezug auf die Frage nach „Programmpraktiken“, die wir unbedingt ansprechen wollten.

Da die Partnerorte ihre Neugier und ihre Unterstützung für neue Formen aktiv umsetzen, bildete sich die künstlerische Linie von TRANSFABRIK ganz von selbst heraus: um Künstler herum, die spielend die Grenzen zwischen den Disziplinen überwinden und ein Feld eröffnen, in dem alles möglich ist, in dem Codes, Text, Klang, Körper oder Bilder einander kreuzen. Performancekünstler? Und so boten von Brest über Hamburg, Essen, Berlin, Metz, Saarbrücken bis Paris elf künstlerische Leiter von März bis Juni 2013 ein reichhaltiges Programm mit Arbeiten von Künstlern unterschiedlichster Ansätze. TRANSFABRIK hat 3.000 Kilometer zurückgelegt, sechs Programmetappen in sieben Städten gezeigt, die Einladung von 40 Produktionen für 85 Vorstellungen ermöglicht, die rund 12.000 Zuschauer angezogen haben.

Besondere Symbolkraft für das Projekt hat das choreografische Duo MIM, das der Künstler Laurent Chétouane eigens für diesen Anlass entwickelte und das die Bande der Freundschaft untersucht. Es wurde bei allen TRANSFABRIK-Etappen präsentiert. Diese Arbeit, Live-Kunst, ‚lebendige Kunst‘ im wahrsten Sinne des Wortes, war ein großes Glück und ein schönes Geschenk für TRANSFABRIK; es bot die Möglichkeit, die Entwicklung über vier Monate und das gesamte Festival hinweg zu verfolgen und mitzuerleben, wie es sich mit jeder weiteren Vorstellung anpasste und verdichtete.

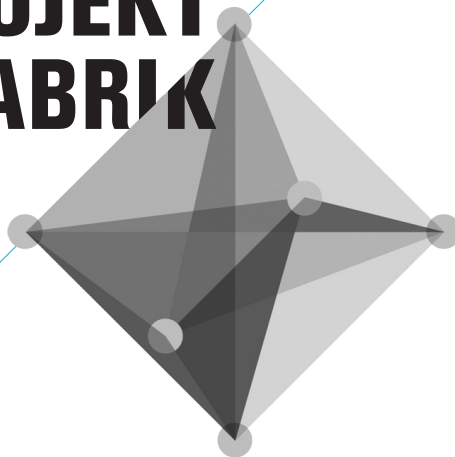
TRANSFABRIK hatte außerdem den Anspruch, diese einzigartige Kooperationserfahrung nutzbringend einzusetzen, indem die Erfahrungsberichte und Lehren aus dieser Erfahrung zugänglich gemacht werden sollten. Zu diesem Zweck wurde eine Reflexionsplattform unter der Leitung von Yvane Chapuis und Franz Anton Cramer eingerichtet. Die vorliegende Publikation gibt deren Arbeit wieder.

Im Zentrum dieser ‚Inhalts-Fabrik‘ standen 16 Studenten aus Deutschland und Frankreich, die sowohl auf praktischer als auch auf theoretischer Ebene allesamt in kulturellen und künstlerischen Bereichen heimisch sind und TRANSFABRIK in vier Workshops begleitend durchlebten. Somit wurden sie gleichermaßen zu Akteuren des Projekts und zu Vermittlern dieser reichhaltigen und wegweisenden Erfahrung.

Die Frage nach den Praktiken der Programmarbeit war ebenfalls ein Antrieb der Reflexionsplattform: Mit den meisten der an TRANSFABRIK teilnehmenden künstlerischen Leitern wurden Interviews geführt. Außerdem fand in Brest eine moderierte Diskussion über die Praktiken der Programmarbeit und den Begriff der Verantwortung statt. Dieser Austausch liefert uns im Rahmen einer Konfrontation von individuellen Erfahrungen und Lebensläufen einen wertvollen Einblick in die Realitäten eines Berufs und seiner Prämissen.

Dieses Buch dokumentiert die Reflexionen, die das Projekt TRANSFABRIK begleitet haben und versammelt Interviews mit den künstlerischen Leitern, Texte der Experten, die die Workshops mit den teilnehmenden Studenten geleitet haben, Texte über MIM von Laurent Chétouane, sowie eine Reihe von persönlichen Einblicken in dieses außergewöhnliche Erlebnis. Genau wie TRANSFABRIK liefert dieses Buch somit den Beweis dafür – falls dies überhaupt noch notwendig war –, dass die deutsch-französischen Beziehungen mühelos in der Lage sind, sich stetig neu zu erfinden und zu erneuern.

# ZUM PROJEKT TRANSFABRIK



*Text*

**FRANZ ANTON CRAMER  
YVANE CHAPIUS**

März 2014

Die Idee zu einem deutsch-französischen Festival entstand vor mehr als vier Jahren, im Oktober 2009, um die Fragestellung herum, warum beide Länder sich in ihrem Engagement für die Darstellende Kunst so stark unterscheiden: ob auf der Ebene der ästhetischen Entwicklungen und ihrer kritischen Begleitung, der Gastspielförderung, der Ausbildung oder der Präsentation. Die Initiatoren von TRANSFABRIK bewegen sich selbst schon lange zwischen beiden Welten und haben dabei sowohl die gegenseitige Sympathie des Berufsfeldes in Frankreich und Deutschland erlebt wie auch die Missverständnisse und Ungereimtheiten.

Neben diesem Erfahrungshorizont zwischen Paris und Berlin, zwischen Deutschland und Frankreich, zwischen einer zentralistischen und einer föderalen Tradition, zwischen europäischer und nationaler Rhetorik hat sich noch eine zweite Fragestellung ergeben, die schlussendlich die Ausgestaltung von TRANSFABRIK stark beeinflusst hat. Sie zielt auf die Tätigkeit der Programmgestaltung ab und auf die damit verbundene Verantwortung. Auch hier stand die Beobachtung am Anfang, dass die Praktiken, die Denkweisen und die Auffassungen nicht nur von einem Veranstaltungsort zum nächsten oder von einer Persönlichkeit zur anderen variieren, sondern auch und vor allem von einem weitergefassten Kontext geprägt sind – man könnte ihn den politisch-kulturellen Rahmen nennen –, der in beiden Ländern durch spezifische Faktoren gekennzeichnet ist. Diese Unterschiede in den Blick zu nehmen, schien eine lohnende Herausforderung.

Kunstsparte und Künstler bleiben dieselben; wieso divergieren Praxisbedingungen, Verpflichtungen und Aufgabenstellungen so stark voneinander? Um Antworten näherzukommen, hat sich TRANSFABRIK zum Ziel gesetzt, eine Reflexionsplattform für die Künstlerischen Leiter und Programmverantwortlichen von wichtigen Spielstätten im Bereich der zeitgenössischen Bühnenkunst zu etablieren.

Ausgangsfragen gab und gibt es viele: Welchen Rang nimmt künstlerisches Schaffen ein? Welche Beziehung zu unterschiedlichen Publikumsschichten (Breitenpublikum, Fachpublikum, Interessensgruppen) ist angestrebt? Wie gestaltet sich die (kultur-)politische Unterstützung für den Tanz, und aus welchen Gründen? Sind Motive für diese Unterstützung (samt der damit einhergehenden Finanzierung) Dirigismus, Kontrolle, Liberalität, Rentabilitätsdenken, Republikanismus, Demokratisierung? Und auf eher praktischer Ebene: Warum hat der kritische Anteil an Vermittlungsarbeit, Presse und öffentlicher Debatte so nachgelassen? Auf welches Selbstverständnis gehen die unterschiedlichen Begriffe „Kurator“ (*commissaire*) und „programmeur“ (Programmleiter) zurück?

Der Beruf des Kurators ist weder voraussetzungslos gegeben noch ausschließlich erfahrungsbasiert, sondern entfaltet sich im Dialog mit unterschiedlicher Expertise. Dabei kommen Strategien zum Einsatz, mit denen die Sichtbarkeit darstellender Kunst hergestellt und das Genre immer auch definiert wird. Sind die Rahmenbedingungen je nach Land und Spielstätte auch unterschiedlich, scheint trotzdem eine Reihe von Kompetenzen zum Einsatz zu kommen, wie etwa Geschmack (verstanden im idealistischen Sinne als Instrument der Emanzipation), Netzworkebildung, Kommunikationsfähigkeit, Wissen und persönliche Erfahrung. Gleichzeitig bleiben die Kriterien und Kategorien weitgehend unausgesprochen und individualisiert. Lassen sich dennoch Regeln, Schwerpunkte, Funktionsweisen extrapolieren, die dieses komplexe Tätigkeitsfeld und die weitreichende Verantwortung, die darin aufgerufen ist, objektivieren?

Es geht also um das Verhältnis zwischen dem Subjektiven und dem Sozialen, und zwar vor dem Hintergrund einer zentrifugalen gesellschaftlichen Dynamik und der (exemplarischen) Suche nach Potentialen für Kohäsion im Kontext einer auf Partizipation angelegten Kunstform. Programmarbeit findet somit ganz offenkundig nicht nur

auf dem Feld der Kunst, sondern auch auf dem Feld des Wissens, des Gesellschaftlichen und Politischen statt. Ist daher der Akt des Programmierens schöpferisch? Diese Frage hat auch die Interviews geleitet, die wir mit den TRANSFABRIK-Partnern geführt haben. Und sie hat die Durchführung der Workshops mit einer Gruppe von sechzehn Studierenden aus beiden Ländern geprägt, in denen es darum ging, während der einzelnen Festivalstationen sowohl die präsentierten Werke als auch die Diskurse zu analysieren, die um sie herum entstanden sind.

Letztlich handelte es sich also nicht nur um die Organisation und Koordinierung einer französisch-deutschen Zusammenarbeit, sondern auch um einen Austausch auf mehreren konstitutiven Ebenen: zwischen Programmverantwortlichen, zwischen Studierenden und Spielplänen, zwischen Künstlern und Studierenden, zwischen Experten und Quereinsteigern.

Das Ausmaß der Unterschiede tritt zweifellos in den Interviews und dem gemeinsamen Gespräch in Brest nach der offiziellen Eröffnung am deutlichsten zutage. Die während der Interviews behandelten Themen weisen viele Gemeinsamkeiten auf: Wie verhält man sich zu den Erwartungen der öffentlichen Hand, der gegenüber alle beteiligten Institutionen rechenschaftspflichtig sind? Wie mit dem Publikum kommunizieren, das man sich einerseits aufgeschlossen wünscht und das andererseits eine Hauptrolle bei der Realisierung von Konzepten spielt? Was bedeutet Innovation sowohl im strukturellen wie im künstlerischen Sinne? Wie soll man Künstler unterstützen? Gibt es hilfreiche Definitionen, um Tanz von Performance von Installation zu unterscheiden?

Diesen Fragen liegt zweifellos eine historische Dimension zugrunde. Während die Kulturpolitik in Frankreich seit den 1930er Jahren und dann auch in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg darauf bedacht war, die sogenannte Freiheit des Künstler und seiner schöpferischen Tätigkeit als essentiellen Wert der Demokratie zu institutionalisieren, wozu auch der breite Zugang zum kulturellen Leben zählt – das belegen etwa die Gründung des Théâtre national populaire de Chaillot oder des Festival d'Avignon, aber auch die landesweite Einrichtung der Maisons de la culture und des System der Scènes nationales conventionnées –, bleibt in Deutschland die Aufsicht über das kulturelle Leben einerseits dezentralisiert, andererseits pädagogisch orientiert. Nach den kulturpolitischen Verheerungen während der Nazizeit wurde in Westdeutschland ein föderales System etabliert. Kultur bleibt dabei in der Hoheit der Länder, Städte und Gemeinden. Der Bund übernahm klar definierte, sogenannte gesamtstaatliche Aufgaben und insbesondere deren Finanzierung. So entwickelte sich auch die Darstellende Kunst und mit ihr der Tanz nach unterschiedlichen Linien und in unterschiedlichen Kraftfeldern. Obwohl wie in Frankreich nahezu vollständig von der öffentlichen Hand subventioniert, blieb die Strahlkraft lange Zeit regional beschränkt, ebenso wie die Publikumsbindung. Theater hatten immer dieselben Zuschauer, eine „freie Szene“ gab es so gut wie nicht. Die Landschaft, wie wir sie heute kennen und in der TRANSFABRIK sich ereignet hat, ist relativ jung. Eine Konsequenz daraus ist die viel größere Autonomie der Protagonisten in Deutschland. Was man in Frankreich „Leistungsvereinbarung“ nennt, gibt es östlich des Rheins nicht wirklich. Andererseits ist die Situation für deutsche Spielstätten sowohl in finanzieller wie auch in kompetitiver Hinsicht weitaus fragiler als in Frankreich.

Die Kontrolle durch die Verwaltung und hier insbesondere durch das Kulturministerium ist wiederum in Frankreich ausgeprägter und bisweilen auch beschwerlicher; in Deutschland dagegen gilt der Einfluss der Bundesinstanzen auf das kulturelle Leben noch immer nicht als selbstverständlich. So gab es in Deutschland jahrzehntelang keine ministeriale Vertretung für die Kultur, und auch heute noch ist Kulturpolitik und Kulturförderung auf die Position eines Beauftragten im Range eines Staatsministers beim Bundeskanzleramt reduziert.

Im Rahmen der „Arbeitslinie Reflexion“, die die öffentlichen Stationen von TRANSFABRIK begleitet hat, kam eine entscheidende Rolle Experten aus unterschiedlichen Disziplinen zu. Sie haben die „zeitgenössischen Bühnenkunst“ aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet, die sich im Übrigen gleichfalls in beiden Ländern unterscheiden. An erster Stelle ist hier die Dramaturgie zu nennen. Sie geht auf eine Tradition des Sprechtheaters zurück, hat aber mittlerweile ihren Platz in der zeitgenössischen Choreografie gefunden. Dramaturgie kommt im künstlerischen Schaffensprozess gleichermaßen zum Einsatz wie in der Programmarbeit. In beiden Fällen geht es darum, „Sinnstrukturen“ zu entwickeln und Bedeutungszusammenhänge aufzuzeigen, die alle Faktoren umfassen, die bei der Entstehung und Vorführung eines künstlerischen Projekts zum Einsatz kommen – ob Stück, Jahresspielplan oder Festivalprogramm. Faktisch ist diese Ebene natürlich in beiden Ländern präsent, doch scheint das Dramaturgische in Deutschland präsenter zu sein. In jedem Fall ist die Dramaturgie ein eigenständiges Arbeitsfeld, wie Susanne Traub darlegt; und es findet, so zeigt Peter Stamer, in vielerlei Situationen Anwendung.

Die Frage nach der Kommunikation mit dem Publikum beschäftigt nicht nur die Veranstalter, sondern auch die Künstler. Laurent Pichaud hat mit den „Choreographischen Spielen“ ein innovatives Format entwickelt, bei dem es darum geht, sich einerseits über das immer schon vorhandene Vorwissen klar zu werden, mit dem man eine Aufführung anschaut, und andererseits eine „echte“ Debatte zu ermöglichen, die jeder Situation von Wissensbildung eignet.

Die Bühnenkunst ist auch Gegenstand wissenschaftlicher Analyse und Auseinandersetzung und fordert neue Methodologien, Blickwinkel und ein besseres Verständnis der Rolle des Beobachters. Isabelle Launay und Barbara Formis zeigen in ihren Vorträgen aktuelle Wege auf. Boyan Manchev schließlich wirft einen philosophischen Blick auf die Künste, die den Körper in den Mittelpunkt rücken und legt neue Konzepte und Sichtweisen auf Begriffe wie Körperlichkeit und das Organische dar, die – jedenfalls einer gewissen intellektuellen Tradition zufolge – dem Tanz in besonderer Weise eingeschrieben sind.

Die Texte im letzten Teil sind aus der Begegnung mit den Werken und Künstlern entstanden, die TRANSFABRIK ermöglicht hat. In der Mehrzahl verfasst von Studierenden während der Workshops und nach Ende des Festivals, gewähren sie Einblick in die Schwierigkeiten wie die Inspiration, die zeitgenössische Bühnenkunst aufwirft und bietet. Das vorliegende Buch gibt somit einen Überblick all jener Differenzen, die die deutsch-französische Zusammenarbeit kennzeichnen, bereichern und immer wieder dynamisieren.

EE

VERBOT  
re Erfüllungs



*Bild*  
**ALAIN ROUX**

**AVAU WERBUNG** GMBH & CO KG  
PLAKAT WERBUNG AN DER SPREE  
Telefon 030 / 522 55 480 · info@sv-tour.de

# # 1

## GESPRÄCHE

Teil des Projekts TRANSFABRIK war ein Vergleich der Programmarbeit im Bereich Darstellende Kunst beider Länder. In ausführlichen Einzelinterviews äußern sich die an TRANSFABRIK beteiligten Künstlerischen Leiter zum Auftrag und zu den Möglichkeiten ihrer Tätigkeit. Aus diesen gesammelten Expertengesprächen ergeben sich Vergleichsmöglichkeiten zum Verständnis der unterschiedlichen politischen Kontexte und kulturellen Bedingungen künstlerischer Programmarbeit in Deutschland und Frankreich, aber auch der spezifischen Funktionsweise jeder der involvierten Einrichtungen.

# MATTHIEU BANVILLET

*Intendant  
Le Quartz  
Scène nationale de Brest*



## *Yvane Chapuis: Wie sieht Ihr Programm für TRANSFABRIK aus?*

**Matthieu Banvillet:** Das Programm für TRANSFABRIK – das wir nicht unbedingt so betiteln – besteht aus sechs Stücken: der neuesten Produktion von Antonia Baehr, *My dog is my piano*, die bislang kaum in Frankreich zu sehen war; *Good Hands* von Eva Meyer-Keller, ein kulinarisches Stück für vier Performer, das im Centre d'art gezeigt wird, da es eher in Richtung Performance als in Richtung Theater geht; ein bereits etwas älteres Duo von Jared Gradinger und Angela Schubot, zwei Tänzern, die sich in der Company von Constanza Macras kennengelernt haben; *Cover up* von Mamaza, drei Tänzern, die von Forsythe kommen; und *MIM*, das Laurent Chétouane im Rahmen von TRANSFABRIK erarbeitet. Es handelt sich um ein Duo, das er in Brest in einem kleinen Theater, der Maison du théâtre, fertigstellt und zur Festivaleröffnung präsentiert. Das sechste Stück ist von Lucas Manganeli, einem französischen Tänzer und Choreograf, der in Paris lebt und außerdem Akupunkteur ist und sich mit chinesischer Medizin beschäftigt. In seiner Arbeit geht es um Familienkonstellationen. Das Stück ist ein Solo für Thusnelda Mercy, die Tochter von Dominique Mercy. Ihre Mutter war ebenfalls Tänzerin bei Pina Bausch. Thusnelda ist quasi in die Kompanie hineingeboren. Pina hat ihren Vornamen ausgesucht. Sie ist dort aufgewachsen und tanzt jetzt dort.

## *Wie wurde dieses Programm entwickelt?*

Das war ziemlich mühsam, kann man sagen. Ich habe nicht genau die gleiche Position wie die anderen Programmgestalter. Ich bin seit Anfang des Projekts dabei. Allerdings bin ich nicht der einzige: Stefan Hilterhaus und Amelie Deuffhard sind ebenfalls seit den ersten Diskussionen beteiligt. Einige von uns treffen sich seit drei Jahren regelmäßig. Es hat also zahlreiche Sitzungen gegeben, um zu begreifen, was wir zusammen machen. Wir haben auf die Frage nach dem Sinn nicht wirklich eine Antwort gefunden. Doch schließlich ist es uns gelungen, ein Projekt zu entwickeln, das ich für in sich stimmig halte. Wir haben auf unserer Seite viel gearbeitet. Wir haben alle Projektbeschreibungen und alle Videos der Künstler durchgesehen, die unsere deutschen Partner über das Bureau du Théâtre et de la Danse des Institut français an uns weitergegeben haben. Wir sind mehrmals nach Deutschland gefahren, um uns zahlreiche Aufführungen anzusehen.

Es gibt ein Gleichgewicht zwischen den sechs künstlerischen Positionen, für die wir uns entschieden haben. Entweder verfolgen sie eine neue Forschungsrichtung oder es handelt sich um Künstler, die wir seit Langem kennen, wie Jared Gradinger und Angela Schubot, deren Arbeit aber in Frankreich so gut wie unbekannt ist. Oder es handelt sich um Künstler, von denen uns unsere deutschen Partner viel erzählt haben, wie Mamaza, und die wir überhaupt nicht kennen. Die Dinge haben sich also ein bisschen handwerklich entwickelt und gleichzeitig präzise genug. Während der ersten Ausgabe des Festivals DañsFabrik 2012, in dessen Rahmen wir nun auch das Programm von TRANSFABRIK präsentieren, lag unser Schwerpunkt auf den Balkanländern. Die Zuschauer aus Brest, die unsere Veranstaltungen besuchen, nehmen diesen Blick auf eine ausländische Szene als Bestandsaufnahme wahr. Das muss man also berücksichtigen. Wenn die Programmgestaltung dieses Schwerpunkts zu homogen ist, ist sie ein bisschen missglückt.

Das deutsche Segment wird übrigens Zusammensein heißen. So lautete der Arbeitstitel von Laurent Chétouanes Stück.

## *Warum heißt das Gesamtprojekt nicht Zusammensein?*

Aus institutioneller Sicht waren die Dinge mit dem Namen TRANSFABRIK bereits zu weit fortgeschritten. Wir haben uns in eine Situation hineinbegeben, die von politischer Seite mit sehr hohen Erwartungen besetzt war und deren Höhepunkt die Verbindung zu den Feierlichkeiten zur Erinnerung an den Élysée-Vertrag bildete. Doch ist dies nicht der Ausgangspunkt des Projekts gewesen.

Wir werden in unserer Öffentlichkeitsarbeit erläutern, was das Netzwerk TRANSFABRIK ist, alle Beteiligten erwähnen und die Zielsetzung erklären. Trotzdem heißt unser Programm Zusammensein. Ich mag diesen Titel. Er verweist direkt auf die Arbeit der Künstler, auf Laurents Arbeit, aber auch auf das, was Eva Meyer-Keller, Jared und Angela oder auch Mamaza veranlasst, auf die Bühne zu gehen. Es geht dabei um Gemeinschaft. Das ist eines der Ziele des Projekts. Wir begeben uns in diese Richtung.

## *Sie sagen, Sie haben niemals alle gemeinsam formuliert, woran Sie gerade arbeiteten. Was ist Ihre Analyse?*

Der Anstoß für dieses Projekt kam von Luc Paquier, dem Leiter des Bureau du Théâtre et de la Danse. Das ist ein institutionelles

Büro. Das Projekt findet dank ihm und dank der Feierlichkeiten zum Élysée-Vertrag statt. In der Tat handelte es sich zu Anfang keineswegs um eine Begegnung zwischen Programmkuratoren. Natürlich schätzen wir einander und haben interessante Diskussionen, aber ehrlich gesagt stehe ich nicht vollkommen hinter der Liste der Vorschläge mit künstlerischen Arbeiten, die die Franzosen für die Deutschen aufgestellt haben. Während die Liste der Deutschen in sich ziemlich stimmig ist, enthält unsere Liste alles Mögliche und Unmögliche. Die Gruppe der französischen Partner ist später größer geworden, da man in Anbetracht des politischen Rahmens eine große Abschlussveranstaltung in Paris bieten musste. Das führte in manchen Fällen zur bloßen Übernahme eines Labels. Die einzige Gemeinsamkeit, die es heute bei den Vorschlägen auf französischer Seite gibt, ist die Tatsache, dass es sich um eine junge Generation von Kunstschaffenden handelt.

Im Übrigen ist es mir nicht gelungen, meine Perspektive auf den Tanz zur Diskussion zu stellen.

***Die künstlerischen Formen, die dieses Projekt ausmachen, sind in der Tat nicht auf den Tanz beschränkt sondern auch dem Theater und der Performance zugewandt. Das interdisziplinäre Arbeiten wurde sehr früh als potenzielle Gemeinsamkeit der Partner festgelegt. Vermutlich weil es einer gewissen Realität der zeitgenössischen Szene entspricht. Das ist ein ästhetisches Kriterium.***

Dank und wegen dieses Pariser Sammelsuriums konnte das Projekt letztendlich realisiert werden. Die Reflexion darüber, was wir gerade konzipieren, wird in den Hintergrund gedrängt, weil wir sehr viel Zeit damit verbringen, über organisatorische Problematiken zu sprechen. Sie stören uns. Sie sind uns im Weg. Bei jedem Treffen haben wir unsere Zeit damit verbracht, die jüngsten Entscheidungen der Institutionen zu begreifen.

***Wie sind Sie zur Programmarbeit gekommen?***

Im Leben hängt alles immer ein bisschen vom Zufall ab. Für mich hat das mit meinem Interesse an den Künstlern zu tun, mehr als mit meinem Interesse an der Programmarbeit an sich. Als Student habe ich mich für die Praxis interessiert, doch ich habe schnell aufgegeben. Ich interessierte mich mehr dafür, was Künstler produzieren könnten. Ich habe lange als kaufmännischer Leiter künstlerischer Institutionen gearbeitet. Man kann das auf mehrere Arten und Weisen tun. Meine Vorstellung von dieser Rolle ist es, die Dinge voran zu bringen. Ich war sehr stark vom künstlerischen Projekt mancher Künstler geprägt, was mich dazu veranlasste, mir die Frage nach der Präsentation künstlerischer Arbeiten zu stellen.

Ich habe ein bisschen gezögert, ob ich mich stärker für das Begleiten von Künstlern oder für das Leben eines Ortes interessierte. Ich habe ein wirkliches Interesse am Publikum, egal an welchem Ort.

Ich habe vor allem innerhalb von Institutionen gearbeitet. Zuerst an einem Centre dramatique, wo die Frage nach dem Publikum weniger drängend ist. Und dann kam ich an eine Scène Nationale, wo sich die Frage der Vermittlung und der Reichweite das ganze Jahr über stellt. Das hat mich stark interessiert und beinahe alles andere in den Hintergrund gedrängt. Doch es geht um ein Gleichgewicht. Letztendlich hat für mich ein Festival wie DañsFabrik mehr mit der Frage nach der künstlerischen Arbeit zu tun als mit der Frage nach dem Publikum, die uns das ganze restliche Jahr über beschäftigt.

***Entsteht so das Gleichgewicht?***

Ich möchte sie nicht gegeneinander stellen, denn diese beiden Aspekte überschneiden sich ständig. Man kann die Bereiche streng voneinander trennen, wie es bei meinem Vorgänger der Fall war. Eine Spielzeit war konzipiert, um die Säle vollzubekommen, Geld einzuspielen, eine andere, mit dem Festival Antipodes, um künstlerische Experimente zu unterstützen. Ich habe versucht, dieses Gleichgewicht zu verändern.

Was hat mich veranlasst, mich mit Programmarbeit zu beschäftigen? Eine Leidenschaft für die Künstler, ihre Produktionen und die Art und Weise, wie man sie dem Publikum gegenüber präsentiert. Etwas anderes ist die Kunst der Programmarbeit nicht.

In unseren Diskussionen mit den Deutschen steht die Frage nach dem Publikum allerdings oft gar nicht zur Debatte. Das beeindruckt mich, und ich mag diese Einstellung sehr: Sie problematisieren. Ihnen geht es um den Sinn, die künstlerischen Inhalte, die Stimmigkeit eines Programms. Meine Problematik ist eine andere. Natürlich bin ich froh, dass Zusammensein ein Ganzes ist, und dass es nicht zu uneinheitlich aussieht – aber warum eigentlich nicht?

Mir geht es um die Begegnung mit dem Publikum, und ich habe mich bemüht, ihm einen repräsentativen Querschnitt dessen zu präsentieren, was derzeit in Deutschland erarbeitet wird.

***Was wäre Ihrer Meinung nach die beste Ausbildung für die Tätigkeit der Programmarbeit?***

Ich für meinen Teil habe gelernt, indem ich zuerst beobachtet habe, dann ein bisschen und schließlich mit Haut und Haaren eingestiegen bin. Für diesen Beruf ist eher eine persönliche Entwicklung als ein universitäres Rüstzeug nötig.

***Eine Entwicklung in dem Bereich selbst?***

Vor allem eine intellektuelle Entwicklung, doch man muss sich auch in der Praxis befinden. Die Art und Weise, wie man ein Programm entwirft, unterscheidet sich sehr stark von Ort zu Ort. Dafür gibt es keine Schule. Intuition spielt dabei eine wichtige Rolle. Im Le Quartz ist das eine Aktivität, die gemeinsam in Gang kommt, auch wenn es später eine persönliche Verantwortlichkeit ist. Wir sind vier Personen, die herumfahren, um Stücke anzusehen und Vorschläge zu machen. Danach muss man sehr klare Entscheidungen fällen.

Aber ein Programm besteht nicht unbedingt aus Stücken, die wir gesehen haben. Das wird mir immer stärker bewusst. Wir sehen viele Dinge, die wir nicht ins Programm aufnehmen, die jedoch unserer Reflexion Nahrung geben. Wir entdecken Künstler, mit denen wir vier Jahre später etwas in Gang bringen können. Es kommt auch vor, dass wir Dinge programmieren, die wir nicht gesehen haben, was nie großartig ist, aber es kommt vor.

Wir haben das Glück, dass der Spielplan des Le Quartz einen gewissen Spielraum bietet. Wir laden um die einhundert Produktionen pro Jahr ein, von den massentauglichsten Formen bis hin zu den anspruchsvollsten. Daher können wir es uns erlauben, uns unserer Entscheidungen nicht vollkommen sicher zu sein. Das wird mir bewusst, wenn ich manche Kollegen beobachte, die ewig Zeit brauchen, um sich zu entscheiden. Als wäre jede Auswahl, die wir treffen, eine Entscheidung, die die Welt verändert. Ich bin überhaupt nicht so. Ich bin schnell. Es geht nicht um Entscheidungen, die die Welt verändern werden. Man ist es sich auch schuldig, Dinge zu versuchen. Natürlich muss man für diese Entscheidungen später geradestehen.



### **Wie würden Sie die Tätigkeit der Programmarbeit beschreiben? Worin besteht sie? Wo beginnt sie und wo endet sie?**

Es ist eine gleichermaßen mathematische wie handwerkliche Tätigkeit. Das ist kein Widerspruch. Die Programmarbeit in einem Theater entspricht einem Anforderungskatalog, egal ob er nun offiziell vertraglich festgesetzt ist oder von uns selbst.

Im Falle von DañsFabrik habe ich diesen Anforderungskatalog geschrieben. Warum wollte ich ein Tanzfestival haben? Tanz hat bei Le Quartz, also Brest, eine mehr als zwanzigjährige Geschichte. Es ging mir darum, sie dauerhaft zu sichern und zu intensivieren. Daher ist es wichtig, das Festival über die ganze Stadt zu verteilen. Die Eröffnung des Festivals wird auf der Straße stattfinden, mit einer Kompagnie, die zwar ein großes Publikum anspricht, zugleich aber künstlerischen Anspruch hat – was durchaus zusammengeht. Die Stadt soll das Festival zu ihrem Festival machen, und sei es auch nur für die eine Woche, die es dauert. Man muss also davon erzählen, es muss sich herumsprechen, die Presse muss sich dafür interessieren.

Das ist der mathematische Teil, weil da all die Fragen sind, die mit den Partnern zusammenhängen, die an dem Festival beteiligt sind. Das Festival besteht aus rund zwanzig künstlerischen Arbeiten, im Le Quartz, auf der Straße, im Centre d'art, im Konzertsaal, einem Ort, der eher mit Theater in Verbindung gebracht wird. Es geht also darum, Projekte vorzuschlagen, die an diese unterschiedlichen Orte passen. Anschließend gibt es Diskussionen mit allen Partnern, was sehr viel Energie kostet. Dabei sind die Parameter präzise vorgegeben. Es gibt auch einen handwerklichen Teil. Wie macht man sich ein künstlerisches Projekt zu eigen? Weil wir darauf gestoßen sind, weil wir die Entwicklung dieses oder jenes Künstlers verfolgt haben. Ein und derselbe Anforderungskatalog hätte ein unterschiedliches Programm hervorbringen können, selbst wenn es von denselben Personen entworfen wird.

Programmarbeit besteht darin, einem Publikum ein Werk zu präsentieren. Aber ich bin nicht sicher, ob diese Auffassung von allen geteilt wird. Einer meiner Mitkuratoren hat einmal zu mir gesagt: „Du sprichst immer vom Publikum, wenn du von einem Programm sprichst.“ Was bedeutete, dass er nicht davon sprach. Ich finde das sehr seltsam. Das ist meine Obsession. So begreife ich die Verantwortung, die diese Tätigkeit mit sich bringt.

Programmarbeit beginnt in dem Moment, wo man sich die Frage nach der Auswahl dieser oder jener Aufführung für dieses oder jenes Publikum stellt, und sie endet mit der Rückmeldung durch das Publikum.

### **In welchem Augenblick und wie gibt das Publikum diese Rückmeldung?**

In welchem Augenblick es sich äußert? Wir haben nicht genügend Möglichkeiten für diese Rückmeldung, außer dem Applaus, was nicht ausreichend ist. Sie äußert sich auch dadurch, dass Zuschauer das Wort ergreifen, nicht unbedingt mir gegenüber, aber dem Team gegenüber, der Presse gegenüber. Wir denken derzeit darüber nach, wie wir bessere Bedingungen für diese Rückmeldung schaffen können.

### **Haben Sie schon Anhaltspunkte?**

Keine guten. So gesehen sind die Deutschen besser organisiert als wir. Ich rede die ganze Zeit mit meinem Team über das, was

sie „talks“ nennen. Wir kriegen das nicht hin. Wir veranstalten alle möglichen Begegnungen mit dem Publikum, die leider nicht so gut funktionieren. Das französische Publikum äußert sich eben nicht so gerne vom Bühnenrand. Ganz im Gegenteil. Es muss einem gelingen, Orte zu schaffen, wo es dem Publikum leichter fällt, sich zu äußern. Ich würde die Sache gerne ohne die Künstler ausprobieren, weil ich mich frage, ob das Publikum nicht durch ihre Anwesenheit eingeschüchtert wird. Es könnte sich um eine Begegnung mit jemandem handeln, der geschickt darin ist, die Leute zum Reden zu bringen. Könnte es einfach darum gehen, was es bedeutet, Zuschauer zu sein? Das würde es ihnen erlauben, ihre persönlichen Erfahrungen mit Aufführungen einzubringen.

### **Mit welchen Aktivitäten hängt die Programmarbeit zusammen oder ist sogar untrennbar mit ihnen verbunden?**

Auf Anhieb denke ich an eine soziologische Dimension. Der Kontext, die Umgebung. Es geht einerseits darum, den Puls eines Publikums zu erfühlen, andererseits aber auch den Puls einer Stadt und ihrer Lokalpolitik.

### **Welche Form nimmt das konkret an?**

Es geht darum, am Leben der Gemeinschaft im weitesten Sinne teilzuhaben, nicht nur Aufführungen anschauen zu gehen. Das kann Museen betreffen oder wissenschaftliche Einrichtungen (es gibt zum Beispiel zahlreiche Zentren für Meerforschung in Brest). Man geht zu Vorträgen oder zu Eröffnungen, die keine unmittelbare Verbindung zur Kultur haben. Zufällig wird Le Quartz von einer Liegenschaftsgesellschaft verwaltet, zu der auch das wissenschaftliche Aquarium Oceanopolis und ein Messegelände gehören. Deren Direktoren sind meine Kollegen. Wir treffen uns sehr häufig. Ich gehe zum Beispiel zur Vernissage der Ausstellung über Seeungeheuer. Ich tue das, weil es zu meiner Arbeit gehört, aber ich denke, es ist auch eine Möglichkeit, Anregungen für meine Programmarbeit zu finden.

### **Teilen Sie in diesen Augenblicken Ihr Interesse am Tanz mit Ihren Kollegen?**

Ja, aber vorsichtig, denn wir kommen aus unterschiedlichen Welten. Ich achte immer darauf, dass ich keine Bilder verbreite, die Archetypen oder Karikaturen sind. Wir versuchen zum Beispiel im nächsten Jahr, eine theatrale Intervention im Aquarium zu



organisieren. Ich versuche, unsere Welten miteinander in Berührung zu bringen, doch das ist nicht das Hauptziel meiner Aktivität. Ich tue es, weil es mir wichtig erscheint, dass das Theater und das Festival einen Bezug zu dem haben, was in der Umgebung geschieht. Weil ich nicht vorhabe, meine Projekte nur für mich selbst zu machen.

### ***Haben Sie diese Auffassung von Ihrem Vorgänger übernommen?***

Nein, überhaupt nicht. Im Gegenteil.

### ***Welche Kriterien sind die wichtigsten bei der Programmarbeit?***

Sie sind zahlreich und manchmal widersprüchlich. Sie variieren von einer Produktion zur nächsten. Das ist der Vorteil eines Ortes mit so großer Bandbreite wie Le Quartz.

Der wirtschaftliche Faktor ist sehr wichtig. Das gesamte wirtschaftliche Gleichgewicht des Ortes beruht auf den Besucherzahlen. Bei dem Festival ist das weitaus weniger der Fall. Das Festival bleibt der Ort, wo man sich diese Frage nicht – oder kaum – stellt.

Es gibt Kriterien, die die Begleitung der Künstler betreffen, also Unterstützung des zeitgenössischen Kunstschaffens. Dies geschieht dadurch, dass man Risiken eingeht, auch wenn ich diesen Ausdruck nicht mag, ihn übertrieben finde. Sie beruhen auf dem Vertrauen, das man einem Künstler während seines Schaffensprozesses entgegenbringt. Das ist ein wichtiges Kriterium.

Es gibt noch ein anderes Kriterium. Kompliziert, heikel im Umgang, da wir keine allmächtigen Götter sind. Es betrifft die Frage nach der Rezeption der Arbeiten. Ich frage, inwieweit ein Stück den Blick weiterbringen kann, das Interesse steigern und ähnliches mehr. Fördert man eher die Vielfalt von Formen und Ästhetiken, oder folgt man einer Linie? Zum Beispiel gibt es Arbeiten und Künstler, die im Programm des Quartz regelmäßig wiederkehren, da wir langfristig arbeiten. Langfristigkeit ist übrigens ein interessantes Thema.

### ***Nennt man das Treue?***

Ein Beispiel: Es gab im Quartz so gut wie kein fremdsprachiges Theater. Diese Woche hatten wir das Gastspiel einer russischen Kompanie mit Vladimir Pankov, und so hatten wir Zugang zu Sprache und Spielweise der russischen Schule. Letztes Jahr wollte ich unbedingt Thomas Ostermeier einladen, damit die Einwohner von Brest das deutsche Theater durch eine starke Form entdecken. Außerdem haben wir unsere Zusammenarbeit mit Angelica Liddell fortgesetzt. Das hat nichts mit Treue zu tun, sondern es ist eben eine langfristige Arbeit.

TRANSFABRIK gehört auch zu dieser Verfahrensweise. Es geht weniger darum, jedes Jahr einen geografischen Schwerpunkt abzudecken, auch wenn das nach den Balkanländern und dann Deutschland so scheinen mag. Sondern es geht darum, die Programmentscheidungen mit einem ausländischen Gastkurator zu teilen.

Letztes Jahr haben wir uns in der Kommunikation von DañsFabrik ganz offiziell die künstlerische Leitung mit dem Direktor des Konzertsaaus, dem Direktor des Centre des arts de la rue und mit all denjenigen geteilt, mit denen wir diskutiert und Entscheidungen getroffen hatten. Diese Geste ist politisch niemandem entgangen. Einige Kollegen haben zu mir gesagt, ich würde die künstlerische Verantwortung an diese Gruppe von Leuten abgeben. Das ist als Demagogie wahrgenommen worden. Für mich ist es das genaue Gegenteil. Dieses Jahr werden wir die künstlerische Leitung des Festivals DañsFabrik mit unseren drei deutschen Kollegen teilen.

### ***Was antworten Sie auf diese Kritik, die Ihnen Demagogie vorwirft?***

Dass das der Arbeitsrealität entspricht, und dass jemand, der das Gegenteil tut, sich in gewisser Weise die Arbeit anderer aneignet. Sie instrumentalisiert.

### ***Wann halten Sie ein Programm für gelungen oder befriedigend?***

Was auf dem Papier schön aussieht, kann sich sehr schnell in sein Gegenteil verkehren. Ein Künstler, der in Mode ist, ist keine Erfolgsgarantie. Auch wenn es mit dem Publikum sehr gut gelaufen ist, ist das keine Garantie. Es geht nicht nur darum. Bei einem Festival wie diesem hier ist die Rezeption durch das professionelle Milieu entscheidend.

Eines der Kriterien für ein Festival wie DañsFabrik ist auch seine Neuheit. Denn das zeitgenössische Kunstschaffen unterstützen, bedeutet auch zu wissen, wie man die Branche für die Arbeit der Künstler interessiert, die wir begleiten. Und wir wissen es, die Branche braucht Neuheiten. Die Neugier auf ein Festival wie dieses hier verkehrt sich schnell zu einem Unter-Sich-Sein der professionellen Zuschauer, was für mich immer ein großes Problem darstellt. Ein Problem, gegen das ich teilweise durch die Neuausrichtung des Festivals hin zu zeitgenössischen choreografischen Handschriften anarbeite. Weil sie ausgehend von Stücken, die sich auf einer großen Bühne vor einem breiten Publikum entfalten, in ihrer ganzen Vielfalt wahrgenommen und eingeschätzt werden können.

Doch es ist schwierig, das zu vertiefen. Denn plötzlich ist da kein Platz mehr für das soeben erwähnte Unter-Sich-Sein. Ich nehme Gegensätze wahr, die ich nicht zu versöhnen vermag.

### ***Dieses Unter-Sich-Sein ist notwendig für Sie, weil es eine gewisse professionelle Legitimität garantiert.***

Ganz genau. Und das ist sehr komplex. Die diesjährige Ausgabe wird sich wieder auf das traditionelle Netzwerk des Tanzes konzentrieren.

### ***Bedeutet das, dass Sie sich mit der soeben erwähnten Existenz von Gegensätzen oder voneinander abgetrennten Bereichen abfinden?***

Nein! DañsFabrik ist eine Abwandlung des Festivals Antipodes, das mein Vorgänger eingeführt hatte und das einen gewissen Bekanntheitsgrad genoss. Für ihn war Antipodes ein Festival der indisziplinären Künste geworden. Er hatte das Wort „Tanz“ verschwinden lassen. Es ging nicht mehr um Tanz. Vielleicht war das irgendwann einmal nützlich, um sich der immer wiederkehrenden Zuschauerbemerkung „Das ist doch kein Tanz!“ entgegenzustellen. Es war also eine ganz bewusste Entscheidung, nicht mehr von Tanz zu sprechen und ihn durch einen anderen Ausdruck zu ersetzen. Ich biete eine andere Lösung: Durch den Titel DañsFabrik behaupte ich ganz bewusst, dass es sich um Tanz handelt. Und denjenigen, die behaupten, das sei kein Tanz, denen erkläre ich, dass es doch Tanz ist, weil diese Arten und Weisen, auf der Bühne zu sein, zur Tanzkultur gehören. Die Künstler sind Tänzer und Choreografen, die allesamt mit dem Bereich der Tanzgeschichte vertraut sind. Man muss das sagen. Wahrscheinlich kann ich das machen, weil es Antipodes gegeben hat. Aus genau diesem Grund berufe ich mich auf eine Geschichte, auf eine Abstammungslinie.

### **Transportiert ein Programm für Sie eine Utopie? Ist es dafür entworfen?**

Ohne eine Sekunde nachzudenken, würde ich Ja sagen. Ich würde sogar sagen, das ist die Grundlage. Doch bei längerem Nachdenken halte ich das Wort „Utopie“ für nicht vollkommen angebracht.

### **Welches Wort würden Sie dann verwenden?**

Ein Programm kann Zielsetzungen transportieren, kann politisch engagiert sein.

### **Halten Sie politisches Engagement nicht für eine Form von Utopie?**

Eine Utopie hat etwas Projiziertes an sich, das auf einer niedrigeren Ebene angesiedelt ist. Mir wäre ein Ausdruck lieber, der den Zuschauer stärker mit einbezieht.

### **Sie sprechen von Zielsetzungen. Können Sie uns diese Zielsetzungen nennen?**

Eine politisch engagierte Zielsetzung, eine ästhetische Zielsetzung. Es gibt Arbeiten, die tatsächlich die Kunstgeschichte voranbringen.

### **Wenn Sie Ihre berufliche Tätigkeit als eine Form von politischem Engagement begreifen, wofür engagieren Sie sich?**

Für alles, was ich im Quartz gerade aufzubauen versuche. Das wird sehr wahrscheinlich Zeit brauchen. Aber ich bin gerade dabei, das Quartz in „Theater der Menschen“<sup>1</sup> umzubenennen. Wir brauchen in der Stadt einen Ort, der als Theater identifizierbar ist und ein solches Ziel verfolgt. Das ist sehr gewagt. Nicht bloß eine politische Formel. Ich habe daraus eine Regel in dreizehn Punkten für das Team des Quartz gemacht.

### **Was verstehen Sie unter einem „Theater der Menschen“?**

Es handelt sich um ein Programm, das sich für die Welt öffnet. Vorhin sprach ich vom fremdsprachigen Theater. In zwei Wochen findet ein Worldmusic-Festival statt, NoBorder, mit einem internationalen Symposium. Diesmal geht es um immaterielles Kulturerbe.

### **Es werden Leute kommen, um darüber zu diskutieren?**

Ja, internationale Forscher.

### **Im Zusammenhang mit der UNESCO ?**

Ja. Das alles ist in der Bretagne verankert, steht aber mit der Welt in Beziehung. Nächste Woche berät die UNESCO über die Bewerbung des Fest-Noz als immaterielles Weltkulturerbe. Die Öffnung zur Stadt hin von der ich gesprochen habe, ist ein weiterer Punkt des Théâtre des Humanités. Besonders wenn man sich aufmerksam die Vereinslandschaft ansieht, die vielfältig und von großer Qualität ist. Im Januar findet bei uns zum Beispiel ein Konzert mit elektronischer Musik in Zusammenarbeit mit dem Festival für elektronische Musik Astropolis statt. Aber wir haben zu einem anderen Zeitpunkt auch eine Gruppe mit Alter Musik eingeladen. Diese unterschiedlichen Perspektiven erscheinen mir wichtig.

Ein weiterer Punkt betrifft die konkrete Frage nach der Betreuung des Publikums. Wir haben ein Restaurant, das diesen Namen verdient, und auch einen Kindergarten.

Ich will, dass wir uns ganz besonders mit der Bildung im Allgemeinen und dem Studentenmilieu im Besonderen beschäftigen, das ich in Brest und allgemein in Frankreich als großes Problem für die Theaterlandschaft erlebe. Die Studenten haben entweder das Feld geräumt oder reproduzieren die Kriterien einer individualistischen und konsumorientierten Gesellschaft. Sie kommen tröpfchenweise und zu den anspruchlosesten Veranstaltungen.

### **Haben Sie da etwas aufgebaut?**

Wir sind dabei. Auch wenn man dafür einen langen Atem braucht. Wir haben beschlossen, ganz von vorne anzufangen. Wir suchen nach Multiplikatoren. Für eine Universität mit 15.000 Studenten haben wir heute sehr wenige davon!

Der Unternehmensbereich ist ein anderer Punkt – und nicht bloß die Aufsichtsräte. Wir müssen eine Verbindung mit den Unternehmen knüpfen. Wir müssen in die Firmen hineingehen. So wie das früher auch gemacht wurde. Früher einmal waren es die Studenten und die Arbeiter, die ins Theater gingen. Das ist nicht mehr der Fall, aber es wird wiederkommen. Es gibt auch die Laienpraxis. Im Programm des Quartz findet gegen Ende der Spielzeit ein Festival statt, das Les Humanités heißt. In diesem Rahmen hatte *Chorus* von Mickaël Phelippeau Premiere. Dieses Festival hat die Aufgabe, die Arbeit professioneller Künstler zu begleiten, indem es, wenn das Projekt es erfordert, Laien einbindet. Das sind manchmal ganz einfache Experimente, deren Ziel darin besteht, im Rahmen einer künstlerischen Arbeit eine Begegnung zwischen Profis und Laien herbeizuführen.

***Sie nennen das „ganz einfache Experimente“, doch ist das auch eine Art und Weise, das Theater unabhängig von den Tournee- und Produktionsnetzwerken zu begreifen, die die künstlerische Arbeit unweigerlich bestimmen. Die Konfrontation von Laienpraxis und professioneller Praxis kann äußerst lehrreich für beide Seiten sein, wenn der Laienstatus nicht unbedingt ein niedrigeres Theaterniveau bedeutet, dem der Professionalismus beim Wachsen helfen soll.***

Schön, dass Sie das sagen.

*Interview*

**YVANE CHAPIUS**

Dezember 2012

■

*Übersetzung*

**FRANK WEIGAND**

■

*Bild*

**DIDIER OLIVRÉ**

<sup>1</sup> Im Original: *Théâtre des Humanités*.

*Intendantin  
Kampnagel  
Hamburg*

**AMELIE  
DEUFLHARD**

**MELANIE  
ZIMMERMANN**

*Dramaturgin Tanz  
Kampnagel  
Hamburg*

*Franz Anton Cramer: Die Programme für TRANSFABRIK sind jetzt fertig. Wie hat die Zusammenarbeit mit den anderen künstlerischen Leitern funktioniert?*

**Amelie Deuflhard:** Das Projekt stand lange auf der Kippe, weil die Finanzierung nicht ganz einfach war. Vor zweieinhalb Jahren haben wir angefangen; seitdem gab es viele Reisen und Gespräche mit den französischen Kollegen, die sonst nicht in diesem Maße stattgefunden hätten. Wir haben uns intensiv mit den jungen, aufstrebenden Künstlern aus Frankreich auseinander gesetzt, während die französischen Kollegen sich damit beschäftigt haben, was hier in Deutschland an zeitgenössischem Tanz entsteht.

Für uns war diese Zusammenarbeit unter zwei Aspekten sehr fruchtbar: Einerseits können wir einen Ausschnitt davon zeigen, was in Frankreich gerade interessant ist. Dabei gibt es natürlich gewisse Einschränkungen – zum Beispiel, dass es ein begrenztes Zeitfenster gibt, oder dass man manche Stücke nicht bekommen hat, die man eigentlich hätte zeigen wollen. Andererseits bekommen Arbeiten, die wir in Hamburg produziert haben, durch TRANSFABRIK eine neue Verbreitung. Das finde ich sehr wichtig an diesem Projekt. Das Regie-Duo Monika Gintersdorfer und Knut Klaußen wollte ich beispielsweise unbedingt in unserem gemeinsamen Programm unterbringen. Inzwischen wurden sie mit drei Stücken nach Avignon eingeladen, was wir zu dem Zeitpunkt allerdings noch nicht wussten. Laurent Chétouane, der bisher in seinem Heimatland wenig bekannt war, hat über dieses Projekt vor allem in Frankreich neue Gastspiel-Einladungen bekommen. Dieses Touring stärkt Kampnagel als Produktionsort.

*Deine Laufbahn bewegt sich schon lange im Bereich der Darstellenden Kunst und der Programmarbeit. Wie bist Du zu diesem Berufsfeld gekommen?*

**AD:** Ich bin Quereinsteigerin. Ursprünglich habe ich Geschichte, Romanistik und Kulturwissenschaften studiert. Nach dem Studium habe ich einige Jahre in einem sozialhistorischen Museum in Mannheim gearbeitet. Dann kamen die Kinder, vier insgesamt. Als sie noch klein waren dachte ich, dass ich mit vier Kindern sowieso keine Chance auf dem Berufsmarkt hätte und also machen könnte, was ich eigentlich schon immer wollte. Mein Hauptinteresse war zu diesem Zeitpunkt das Theater – Tanz und Performance kamen erst später dazu. Ich hatte schnell freie Projekte, für die ich als Produzentin arbeitete. Es war eine bewusste Entscheidung, im alternativen, freien Bereich zu starten und sich nicht mit vier kleinen Kindern irgendwo an einem Haus zu bewerben. Von da an ging alles ziemlich schnell. Ich hatte das Glück, in der Berliner Nachwendezeit zu starten; manches ist mir einfach zugefallen, zum Beispiel Projekte im öffentlichen Raum bzw. in Gebäuden, die vorher noch nie bespielt worden waren. Es gab unglaublich viele Freiräume und Leerstand in den 1990er Jahren in Berlin. Mein allererstes Projekt war die Bespielung des Postfuhrams in Mitte. Danach kamen erste Projekte in den Sophiensälen.

*Was genau war Deine Funktion, Deine Tätigkeit?*

**AD:** Ich war die Produktionsleitung. Am Anfang habe ich diesen Job allerdings nicht richtig verstanden. Zum Glück! Dadurch habe ich viel mehr getan, als man normalerweise erwartete. Ich fühlte mich von Anfang an als die Partnerin der Künstler, die für alles zuständig ist, ob Dramaturgie, Organisation, Geldakquisition, Öffentlichkeitsarbeit oder Touring.

### *Produktionsleitung ist also näher am eigentlichen künstlerischen Schaffen?*

**AD:** Nein, der Produktionsleiter ist per definitionem der Mitarbeiter des Produzenten; der wiederum ist für alles zuständig und haftet normalerweise auch finanziell für das Projekt. Ich habe mich von Anfang an als Produzentin verstanden. Aber es gibt auch Produktionsleiter, die sich ausschließlich über Organisation definieren. Ich denke, als Partner des Künstlers muss sich ein Produktionsleiter zwingend für den künstlerischen Prozess interessieren. Wenn einem etwas an dem künstlerischen Projekt liegt, für das man arbeitet, hat man natürlich auch ein ausgeprägtes Interesse, Dialogpartner und Fürsprecher für die Künstler zu sein. Auch heute noch beanspruchen Künstlergespräche einen erheblichen Teil meiner Arbeitszeit.

### *Ist das etwas anderes als dramaturgische Begleitung?*

**AD:** Wir sind alle stark involviert in die Vorgespräche und beteiligen uns auch an den Konzepten. Es ist nicht so, dass Künstler mit einem finanzierten Projekt zu uns kommen und fragen, ob sie es auf Kampfnagel zeigen dürfen. Es gibt immer Gespräche, die schon in der Konzeptionsphase anfangen. Wir zeigen schätzungsweise 700 Vorstellungen im Jahr, das sind rund 150 verschiedene Produktionen, von denen zwischen 30 und 40 Neuproduktionen sind, Koproduktionen mitgezählt. Eine komplette Probenbetreuung ist zwar nicht möglich, aber es ist sehr wichtig, den Prozess zu kennen, zu wissen, wie Stücke entstehen, wie Künstler ihre Ideen umsetzen, vor allem auch, an welchen Konzepten sie arbeiten, wenn man in die Proben hineingeht. Leider bleibt nicht genug Zeit, um von morgens bis abends im Probenraum zu sitzen. Ich habe mal eine Regisseurin gesprochen, die erzählte, bevor sie ihre Kinder bekam, hat sie nie Tageslicht gesehen. So krass war es allerdings bei mir nie.

### *Was sind Voraussetzungen, um künstlerische Leitung, Programmarbeit zu konzipieren und durchzuführen? Gibt es so eine Art Rüstzeug?*

**Melanie Zimmermann:** Ein Rezept gibt es nicht. Es geht immer darum, mit seinen Interessen die Strategien aufgreifen zu können, die für die Kunst und deren Ermöglichung wichtig sind. Es ist auch gut, wenn man einen Impuls von außen mitbringt – sich also nicht nur im Theaterdiskurs bewegt, sondern noch anderes Wissen einbringen kann. Die meisten Dramaturgen kommen aus allen möglichen Bereichen: Geisteswissenschaften, Philosophie, manchmal auch Mathematik.

**AD:** Und es gibt natürlich noch eine Voraussetzung: gucken, gucken, gucken. Man muss extrem viel gesehen haben, um ein angemessenes Referenzsystem aufzubauen. In den Bereichen, in denen wir aktiv sind, muss man sich auch in der historischen Avantgarde auskennen. Das neueste, innovativste Projekt anzukündigen, ohne überhaupt zu wissen, was es schon alles gab – diese Naivität darf man haben, wenn man 25 ist oder 30, aber nicht mehr in meinem Alter.

### *Und wie entsteht das eigentliche Programm?*

**AD:** Wir schauen viele Produktionen an und besuchen Festivals, es gibt langjährige Kooperationen mit Künstlergruppen und es gibt viele Netzwerke, wie jetzt TRANSFABRIK. Klassische Netzwerke, mit denen man leichter auch europäische Gelder bekommt, sind meist geschlossen. Sie gehen häufig von der Zusammenarbeit von Institutionen aus. Das ist für mich durchaus eine Crux, denn die guten und interessanten Netzwerke bilden sich um Künstler herum. Im Prinzip verstehe ich mich am Besten mit denjenigen Kollegen, mit denen ich ähnliche künstlerische Interessen teile. Darauf muss man achten, denn nur dann sind Netzwerke fruchtbar und bringen interessante Ergebnisse. Das heißt, die Informationen speisen sich aus sehr unterschiedlichen Quellen. Dazu gibt es inhaltliche Programme, die wir selbst entwickeln und für die wir dann systematisch recherchieren. Ein gutes Beispiel ist das Life Art-Festival im Sommer 2013, das Nadine Jessen und Melanie Zimmermann kuratieren: *Zoo 3000. Die explodierte Universität.*





### *Wie bitte?*

**AD:** Ja, *Die explodierte Universität*. Es geht um die Beziehung zwischen Mensch und Tier. Dazu entstehen zurzeit sehr viele künstlerische Arbeiten, und es ist auch ein akademisches Thema geworden. Ich bin kein Fan von Auftragsarbeiten. Vielmehr suchen wir nach Künstlerinnen und Künstlern, die sich schon längere Zeit mit genau diesem Thema beschäftigen. Natürlich stößt man bei solchen Recherchen auf neue Namen. Man geht tatsächlich wie ein Forscher vor, der an einem bestimmten Thema arbeitet und versucht, es so umfänglich wie möglich zu erfassen. Aus den Ergebnissen der Recherche erstellen wir dann ein Programm. Das Programm ist aber nicht nur eine Zusammenstellung interessanter Künstler. Kuratiert man ein Festival, hat man unterschiedliche Rahmenbedingungen. Es gilt, die Räume angemessen zu nutzen – bei uns sind das ziemlich viele und auch sehr große. Wir haben außerdem ein offenes Gelände mit viel Freiraum, das wir sehr gerne mitbespielen. Das macht es sehr sinnvoll, in unterschiedlichen Formaten zu arbeiten, also mit großen und kleineren Produktionen, vielleicht auch mit einer Lecture Performance, einer Installation, einem temporären Gebäude, einem Aufenthaltsraum. Am Schluss muss aber jede einzelne künstlerische Arbeit für sich allein standhalten. Es geht nicht darum, einzelne Arbeiten unter einem

Thema einzusortieren und zu hoffen, dass die Leute nur noch das große Ganze sehen. Darauf muss man bei thematischen Festivals sorgfältig achten.

**MZ:** Mit dem Großteil der Künstlerinnen und Künstler, mit denen wir arbeiten, stehen wir in einem ständigen Austauschprozess. Auf keinen Fall wollen wir nur ‚Shoppen‘ gehen. Das ist sozusagen das Anti-Modell des Kuratoren – jemand, der sich weder mit den Künstlern noch mit dem Thema beschäftigt. Das Gespräch mit den Künstlern ist essentiell beim Kuratieren.

### *Es gibt also thematische Anliegen, und es gibt die künstlerische Qualität als Kriterium?*

**AD:** Es gibt natürlich ästhetische Anliegen. Aber ich fände es nicht interessant, ein Programm zu machen, das sich ästhetisch komplett einengt in eine bestimmte Richtung. Vor allem nicht bei einem riesigen Haus wie Kampnagel. Sich nur für Konzepttanz zu interessieren ist in Ordnung – aber damit kann man ein Haus wie Kampnagel nicht bespielen, bei fünf Hallen mit Saalgrößen zwischen 100 und 850 Plätzen. Sich ästhetisch extrem zu spezialisieren, das kann man nur mit einem kleinen Haus. Ohnehin finde ich es interessanter, wenn unterschiedliche Ästhetiken aufeinanderprallen und dann kontrovers diskutiert werden.

**MZ:** Und das passiert tatsächlich. Alle wissen, dass uns das wichtig ist. Dadurch, dass parallel mehrere Hallen bespielt werden und die verschiedenen Künstler gleichzeitig hier sind und sich die anderen Shows anschauen, kommen sie miteinander ins Gespräch. Daraus entstehen bisweilen wieder neue Arbeiten.

**AD:** Dass die Künstler sich auch für die Arbeiten der anderen interessieren, hat sicher damit zu tun, dass viele von ihnen Kampnagel als ‚Homebase‘ empfinden und sehr eng mit unserer Dramaturgie zusammenarbeiten – auch solche, die nicht in Hamburg leben. Wir versuchen einen permanenten Austausch zu produzieren und wir arbeiten mit unterschiedlichsten Strategien an der Atmosphäre von Kampnagel.

### *Kann man sagen, dass Programmarbeit in dem umfassenden Sinne, wie Ihr es beschrieben habt, eigentlich selbst schon wieder eine künstlerische Arbeit ist – eine Saison, ein Gastspiel, ein Jahresspielplan ist im Grunde auch ein Werk?*

**AD:** Ja, vor allem beim Kuratieren eines Festivals. Man hat die Möglichkeit, ein relativ konzises und stimmiges Werk zu produzieren, wobei auch dieses Werk immer in Bezug auf die vorhandenen Räume entstehen muss. Am Anfang haben wir durchaus Fehler gemacht und die Hallen unterschätzt. Wir dachten, Jérôme Bel zöge 500 oder 600 Zuschauer an, so war das in Berlin. In Hamburg waren es am Anfang dann gerade mal 100. Die Frage ist: Was ist groß, was füllt diese Hallen, wie geht man mit den Räumen um, wie setzt man interessante Bezüge zu den Künstlern? Manchmal muss man auch Künstlergruppen vor sich selbst warnen. Wenn sie in die große Halle mit 300 Plätzen wollen, aber nicht ahnen, dass es keinen Spaß bringt, wenn das Stück diese Halle nicht füllen kann und vielleicht nur 60 Zuschauer anlockt. Bei einem Festival kann man klare Zusammenhänge aufzeigen, aber auch eine Saison muss eine Dramaturgie haben, muss Bezüge zwischen den

Projekten aufweisen, muss analysierbar sein. Es liegt ein Konzept zugrunde, wenn auch ein sehr offenes und prozessuales. So gesehen arbeiten wir beim Kuratieren des Spielplans oder von Festivals deutlich vergleichbar mit dem, wie unsere Künstlerinnen und Künstler arbeiten.

**MZ:** Ich denke auch, dass eine dramaturgische oder kuratorische Arbeit auf jeden Fall eine künstlerische Arbeit ist. Wir haben ja auch Künstlerinnen bei uns in der Dramaturgie. Ich selbst würde mich aber nicht als solche sehen. Denn ich bin in meiner Arbeit sehr abhängig von den Künstlern, die wir einladen. Ich selbst schaffe zwar den Rahmen, aber nicht eine eigene Welt. Ich finde, da muss man einen Unterschied machen.

### *Trotzdem muss man den Spielplan nach außen kommunizieren.*

**AD:** Ja. Die Anzahl an Projekten, die wir in zwei Monaten realisieren, würde anderswo für ein Jahresprogramm reichen. Und weil wir die Genres – Tanz, Theater, Performance, Konzert – nicht fein säuberlich vorsortieren, ist es immer eine Entdeckung für das Publikum. Wir arbeiten manchmal thematisch, viel mehr aber an künstlerischen Methoden und Strategien. Vieles von dem, worüber wir kuratorisch nachdenken, hat sich sehr stark in die Öffentlichkeit vermittelt. Wir sind ein experimenteller Ort, einer der ältesten in diesem Bereich in Deutschland, das muss man den meisten nicht mehr erklären.

### *Was sind für Euch die Kriterien um festzustellen, dieses Festival, diese Spielzeit, dieses Projekt hat funktioniert?*

**AD:** Zu merken, ob eine Arbeit wirklich gelungen ist, ist eine Verhandlung zwischen Kopf und Bauch und basiert auf viel Erfahrung. Ich kann das sogar körperlich beschreiben. Wenn ich ein Stück wirklich schlecht finde, möchte ich mich nur noch hinlegen, weil mein Körper kurz vor der Erstarrung ist. Es gibt diese Art von Stücken, die vollkommen leer sind. Manchmal merkt man das schon nach drei Minuten, weiß aber, es geht drei Stunden ohne Pause und man kann da nicht raus. Andererseits gibt es Stücke, die mich in das euphorische Gefühl versetzen, einem ganz außergewöhnlichen Ereignis beizuwohnen. Aber das sind beides Ausnahmen. Es gibt viele Qualitätskriterien: Es gibt die Qualität der Performer oder Tänzer auf der Bühne, es kann konzeptionelle Qualität geben, auch wenn das Stück vielleicht sehr hermetisch ist, und noch viele weitere Kriterien. Unser Programm entsteht aber nicht, indem wir uns schlicht die besten Stücke aussuchen. Wir arbeiten kontinuierlich und vertrauensvoll mit vielen Künstlern zusammen und bauen darauf, dass so auch ein Verhältnis zwischen dem Publikum und diesen Gruppen entsteht.

### *Ihr habt schon dargestellt, dass es darum geht, einen Möglichkeitsraum zu schaffen für Künstler, an bestimmten Dingen auch über längere Zeit zu arbeiten, sich zu entwickeln. Wenn Ihr das weiterdenkt, was wäre ein Ziel, das noch darüber hinausgeht? Was wäre die Utopie, die sich aus diesem Prozess ergeben könnte?*

**AD:** Der Ort, an dem wir hier spielen, ist schon ziemlich ideal. Vor fünf oder sechs Jahren, als ich in Berlin war, hätte ich gedacht, meine Utopie wäre das Theater ohne Ort – die Stadt, der öffentliche Raum als Bühne, die an immer neuen Orten bespielt wird. Das würde ich heute nicht mehr sagen, weil ich doch viel Spaß gefunden habe an der Bespielung dieser großen Hallen.

Natürlich gibt es immer noch viele Ideen – aber eigentlich sind das keine Utopien, denn immer, wenn wir uns etwas überlegen, versuchen wir es zu realisieren. Eines aber ärgert mich schon seit vielen Jahren: Wir sind weitaus schwächer finanziert als die Stadttheater. Ich sehe dafür keinen einzigen Grund. Ich würde gerne für fünf Jahre so einen Ort wie Kampnagel mit dem gleichen Budget bespielen wie ein großes Stadttheater. Dann ginge natürlich noch einiges mehr und es wäre nur fair: Wir haben ein großes Haus, wir haben genauso viele Plätze wie das Schauspielhaus oder sogar mehr, warum sollten wir kein vergleichbares Budget bekommen, zum Beispiel 20 Millionen? Nach fünf Jahren ließe sich Bilanz ziehen. Am besten sollte das gleich in ein paar deutschen Städten geschehen. Das wäre eine große politische Geste, und es wäre an der Zeit dafür. Aber auch das ist keine Utopie, eher ein Wunsch, der zur Forderung wachsen sollte ...

#### Interview

**FRANZ ANTON CRAMER**

Februar 2015

■

#### Bilder

**SARAH TABEA MEIER**

**MATTHIAS MUNSCH**



# STEFAN HILTERHAUS

*Künstlerischer Leiter  
PACT Zollverein  
Essen*

## *Franz Anton Cramer: Wie bist Du zu der Tätigkeit als Künstlerischer Leiter gekommen? Was war Dein Weg?*

**Stefan Hilterhaus:** Es gibt eigentlich zwei Antworten. Noch ehe es dieses Haus in seiner jetzigen Form gab, bin ich gefragt worden, in einer Arbeitsgruppe mitzuwirken, die sich darüber Gedanken machen sollte, wie mit der ehemaligen Waschkau auf Zollverein diese Vision eines Choreographischen Zentrums zu institutionalisieren wäre. Die Idee lag in der Luft, ein Haus entstehen zu lassen, in dem prozesshafter gearbeitet werden kann – ein Ort neben der Folkwang-Hochschule und den etablierten Theatern. Diese Situation war der Beginn der Überlegungen: Wie kann man die vorhandenen Potentiale in Relation setzen und wie kann man verschiedene Fragestellungen – neue künstlerische Notwendigkeiten, die Lage auf einem Zechengelände im sich wandelnden Ruhrgebiet, die einmaligen Räume, und bestehende politische Bedingungen, die vielen Ebenen – produktiv zusammen denken? Unsere Aufgabe bestand zunächst darin, für die Idee so eine Art Momentum zu generieren, das genug Schwung macht, um für ein besonderes EU-Programm und ein neu aufgestelltes Landesministerium zwischen Kultur und Stadtentwicklung förderungswürdig zu sein.

Im nächsten Schritt – und das wäre jetzt die zweite Antwort – fragte mich der Kulturdezernent, ob ich nicht Lust hätte, ein Konzept zu schreiben, wie man für einen bestimmten Zeitraum und mit großer Sichtbarkeit künstlerische Aktivitäten in verschiedenen Sparten, eine davon Tanz, für das gesamte Ruhrgebiet denkt: sehr konzentriert, stark gebündelt, als Fanal für die Szene. Was im Ruhrgebiet sicherlich Sinn machte. Wir haben das durchgerechnet und das Projekt bis zur Entscheidungsreife gebracht. Auftraggeber war damals die Kultur Ruhr GmbH, das Projekt hieß *Tanzlandschaft Ruhr*.

## *Das heißt, es gab zwei institutionelle Anforderungen: einmal, ob das Gebäude überhaupt administrativ erfasst werden kann, und dann gab es eine Konzeptionsentwicklung?*

Die *Tanzlandschaft Ruhr* hatte mit dem Haus erst gar nichts direkt zu tun. Sie hatte überhaupt keinen eigenen Ort, sondern war ein kleines agiles Schiff mit Büro. Wir haben in Innenstädten Projekte durchgeführt, auf zentralen Plätzen in Herne, Dortmund, Duisburg. Dann haben wir in Oberhausen in einem ehemaligen Schwimmbad Tanz- und Technologie-Symposien gemacht, es gab nach Londoner Vorbild Clubbing Nights mit aufregenden künstlerischen Spielräumen, und auch große Industrieinszenierungen im Freien, auch auf der Kokerei mit über 50 Darstellern. Es war der Versuch, theaterfern eine andere Form der Kommunikation zu finden, eine andere Sichtbarkeit, andere Szenen. Es war ein sehr gewagtes Projekt, das fing beim Wetter an.

## *Du hast auch eine Tanzausbildung gemacht und künstlerisch gearbeitet, ehe Du bei der Tanzlandschaft Ruhr angefangen hast. Was wäre denn aus Deiner Erfahrung ein Hintergrund, den man günstigenfalls mitbringen müsste, um kuratorisch zu arbeiten?*

Vornehmlich wohl eine Art von Leidenschaft und eine große innere Verbindung zu anderen Kontexten. Man kann und sollte natürlich alles Mögliche lernen und sich Qualifikationen aneignen. Aber daraus entsteht nicht unbedingt die Bewegung und Motivation, die man für den Job braucht. Das sind eben auch Sprünge in unterschiedlichen kommunikativen Ebenen und diese Lust immer die Distanz zu den Feldern zu verändern. Ganz nah an künstlerischen Detailfragen und ganz weit weg: im Kulturausschuss oder in Theoriedebatten. Und dafür braucht man eine gewisse Freude an Kommunikation, am Wagnis, an Reibung und am unsicheren Terrain. Es setzt voraus, dass es mir wirklich Spaß macht, neben einer großen Neugier, dem

Zweifel und der Fragilität Raum zu geben. Wie lassen sich diese instabilen Fragen auch in einem politischen Umfeld kommunizieren oder bei Menschen, die zu diesem Metier noch keine Verbindungen haben? Diese Übersetzungen finde ich wichtig. Ich habe zudem eine handwerkliche Ausbildung, das hilft geerdet zu bleiben.

### *Durchsetzungsgabe ...*

Andere Sprachen. Ich muss mich ja darauf einstellen, gegenüber unterschiedlichen Menschen mit einem anderen Vokabular und in verschiedenen Kontexten argumentieren zu können. Die müssen ja auch alles legitimieren gegenüber den Menschen, mit denen sie wiederum kommunizieren. Das ist eine völlig andere Ebene, als wenn ich sage: Diese künstlerische Arbeit ist im Verhältnis zu dem was vor drei Jahren passiert ist, ein Riesensprung! Damit überzeugt man zunächst eher intern, was sicher die Grundvoraussetzung ist. Wenn man etwas initiiert wie das Choreographische Zentrum, dann braucht das schon eine bestimmte Freude an einer Hinwendung und Einfühlung in Zusammenhänge, in denen andere Menschen stehen, ohne den eigenen Kurs zu vergessen. Das macht viel Spaß.

### *Es geht also um Legitimierung?*

Wenn es um Haltungen, Spielräume und wichtige Positionen geht, ja. Ich habe einen hohen Anspruch an die hier gezeigten Positionen, die durchaus avanciert sind. Die vielleicht mit einer anderen Sprache oder einer anderen Grammatik arbeiten und damit eine neue Seherfahrung generieren. Umso wichtiger ist es, Menschen zu erreichen, bei denen man nicht von vornherein erwarten kann, dass sie begeistert sind. Es geht um eine Übersetzungsleistung. Warum gibt es so ein Haus überhaupt? Wofür brauchen die Leute das? Was soll diese performative Kunst im Ruhrgebiet, in der Welt? Ich muss mir immer wieder diese Frage stellen. Manchmal jeden Monat. Und ich muss auch immer wieder neue Gründe finden. Was mir gelingt!

### *Wo kommen sie denn her?*

Zunächst natürlich, weil die Künstler in ihren Arbeiten mir ganz praktische, erhellende und mitreißende Gründe aufzeigen. Die Resonanz im Publikum stellt dann das Fundament her. Zudem spielt die Ebene der Theorie für mich eine wichtige Rolle. Ich habe große Freude daran, mich mit kulturwissenschaftlichen Fragen auseinanderzusetzen. Welche Rolle spielt die performative Kunst im Verhältnis zu anderen gesellschaftlichen Systemen, zu anderen Kunstgattungen, Objekten, Technologien und Wissensbereichen? Was ist relevant? Was bedeutet eigentlich Kunst für die Gesellschaft, was Kultur? Gibt es eine Aufgabe? Welche Räume brauchen wir? Wenn das hier die Kulturhauptstadt ist [Anm.: Essen war 2010 Kulturstadt Europas], was sind wir dann darin? Wenn das ein großes Festival ist [PACT Zollverein kooperiert mit der Ruhrtriennale], was spielen wir darin für eine Rolle? Die Suche nach Antworten, das Erproben von Alternativen ist so erkenntnisreich, dass die Gründe immer farbenreicher werden.

### *Die Existenzberechtigung dieser Kunstform in diesem Haus in dieser Region immer wieder zu verteidigen, ist das eine Hauptherausforderung für Deine Arbeit?*

Von Anfang an war das ein Fluss. Überzeugt von der Notwendigkeit unserer Arbeit haben wir mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten, in asymmetrischen Zeiträumen und wechselnden Schwerpunkten gearbeitet. Es gibt eine Architektur der Residenzen, Plattformen

und Produktionen, da fällt nicht mal eben was um. Das Residenzprogramm zum Beispiel – ich glaube wir sind eines der größten Häuser dafür –, da fängt es schon an: Was sind eigentlich Residenzen heutzutage? Was bedeutet das politisch, was bedeutet das für die Künstler? Meinen Job sehe ich darin, Bedingungen zur Verfügung zu stellen, die so gut sind, dass die Kunstform sich nicht verteidigen muss, sondern starke Behauptungen und Setzungen machen kann und dadurch auf dem Platz überzeugt.

### *Und was sind gute Bedingungen?*

Bei den Residenzen: konkret 24 Stunden Zugang zum Haus. Keine Vorgaben, irgendetwas abzuliefern. Hier können die Menschen fünf Wochen arbeiten, und keiner weiß, was sie gemacht haben. Wir sehen sie mit dem Fahrrad durchs Haus fahren oder beim Mittagessen. Meistens zeigen sie allerdings sehr gerne, woran sie gerade arbeiten, bisweilen so oft, dass wir das kaum noch schaffen. Aber gute Bedingungen sind zunächst einmal ein sehr großer Freiraum und auch ein Residenzhonorar. Damit kann man daheim seine Miete bezahlen oder sich voll finanzieren, solange man hier ist. Und natürlich hoffen wir, dass es hier im Haus interessant wird. Es finden oft gleichzeitig andere Aktivitäten statt, man trifft Leute, hat an unterschiedlichen Arbeitsprozessen teil. So ein Klima, eine Atmosphäre der Durchlässigkeit, unterschiedliche Ressourcen innerhalb eines solchen Hauses und seines Umfeldes finde ich ein wichtiges Kriterium für gute Arbeitsbedingungen. Gute Ausstattung, das ist eigentlich selbstverständlich, aber gehört dazu, damit es ein produktiver Arbeitsaufenthalt wird. Man sagt dem Haus nach, es vermittele eine hohe Konzentration und die Leute werden in Ruhe gelassen. Bei den Produktionen geht es sicher auch um bestmögliche technische und zeitlich adäquate Bühnenproben, Verlässlichkeit, ein Dafürhalten, Kontinuität und ein interessiertes Publikum.

### *Neben dem Residenzprogramm gibt es die Produktionen und die ...*

Ich nenne das Plattformen.

### *... Plattformen. Die haben ja einen ganz spezifischen Platz oder vielleicht eher eine Funktion im Gesamtkonstrukt.*

Ich habe damals in den Verhandlungen gesagt: Ich weiß nicht, ob wir bei der performativen Kunst bleiben. Vielleicht ergibt sich innerhalb der nächsten zehn oder 15 Jahre die Notwendigkeit, dass wir hier vornehmlich performativ mit lokalen Stadtteilaktivitäten beschäftigt sind oder die Performativität von mobilen Architekturen, interagierenden Werkstoffen, oder einer künstlerischen Generation von intelligenten autonomen Systemen erforschen. Vielleicht brauchen die künstlerischen Entwicklungen einen gänzlich anderen Knotenpunkt und Ressourcenbereitsteller für Information, Reflektion und Erprobung. Die Möglichkeit sollte bestehen, dass wir mit der Wandlung von Ansinnen und Material auch dieses Haus weiter verändern können. Dieses Interesse an und die räumliche Möglichkeit von Veränderung war ein Grundparadigma, das uns dieses wunderbare Gebäude ermöglicht. Die Plattformen bieten uns immer wieder eine Ressource dafür. Und sie sind dafür da, Künstlern, Wissenschaftlern, lokalen Experten, Studierenden und Journalisten die Möglichkeit zu geben, in einen Austausch zu treten und performative Strategien zu verhandeln.



***Aber die Kunst, die künstlerische Perspektive bleibt ein roter Faden? Oder geht es letzten Endes nur am Rande um die Kunst und im Wesentlichen ums Lernen und um Öffnung?***

Wir leben von den Anliegen und Setzungen der Kunst und erst dann geht es um die Befragung. Alle sind immer überrascht von der Menge an künstlerischen Strategien, die eigentlich schon da sind, wahrscheinlich sogar schon uralt, und die man relativ leicht adaptieren kann, um ganz andere Inhalte zu vermitteln. Es geht in unseren Plattformen dann um Alternativentwürfe und die Schärfung von Formen der Beteiligung, der Einladung, der Verweigerung oder um das Um- und Unterlaufen der Umwertung und der Entkleidung, also um künstlerische Strategien.

Als Kate Macintosh ihre Arbeit *Dark Matter* hier zeigte, habe ich sie einfach eingeladen. Sie entwickelte für unser Symposium *Explorationen* ein unglaublich schönes Spiele-Setup mit vielen Tischen und Objekten. Die Teilnehmer sollten für die Objekte eine andere Bezeichnung und Bedeutung finden – das Glas war dann beispielsweise nicht mehr das Glas, sondern der Raum und das ins Glas fließende Wasser die Zeit. Der Faden die Freundschaft, die Wäscheklammer das Bewusstsein und so weiter. Da waren ungefähr 25 Objekte auf dem Tisch, und wir fingen an, Dinge zueinander zu legen, umzudeuten und neue Sinnverhältnisse zu produzieren. Es war gar nicht einfach, sich von festgefahrenen Zuschreibungen zu lösen. Ganz wie im Leben. Solche Situationen generieren Ressourcen und helfen, immer wieder einen neuen, aufschlussreichen Rahmen zu finden. Die Künstler sind dabei die Stichwortgeber. Jenseits des klassischen Belehrens ist das sehr sinnlich, sehr haptisch, und es entsteht eine schöne Dichte. Es geht eben nicht um das panisch Neue, sondern eigentlich eher um Verdichtungen und um Auflösung, die dann andere Erkenntnisse stiften. Diese kann der Wissenschaftler oder die Kindergärtnerin gleichermaßen nutzen.

***Und wie verhält sich zu diesem Interessensfeld der Jahresspielplan?***

Der Spielplan an sich entsteht natürlich inzwischen, nach zehn Jahren, wie ein Geflecht aus schon bestehenden und vertrauten Beziehungen mit neuen Verästelungen. Über das Jahr hinweg gibt es immer wieder Phasen, wo ich versuche, das Bestehende auseinanderzunehmen, auch differenzierter zu begreifen. Zum Beispiel kann es kritische Positionen geben, die wir in einer der Plattformen gezeigt haben, aber noch nicht in unserem ‚normalen‘ Programm. Aber das fließt wunderbar ineinander.

Ganz allgemein gesagt: Wir suchen Positionen, die das Metier befragen, die sich in zeitgenössischen Fragestellungen bewegen und gleichzeitig immer wieder die Grenzen ihres eigenen Handelns und ihre Spielräume und -entwürfe erweitern und verändern. Das macht es ja spannend, in so einem Haus zu arbeiten und so ein Programm zu machen: mit Künstlern zu arbeiten, die immer wieder konsistente Vorschläge finden, Vorschläge, die uns vielleicht in dieser Realität Alternativen und überraschende Handlungsoptionen aufzeigen.

***Das hat aber sicher auch mit der Art und Weise zu tun, wie das Medium der Kunst benutzt wird und was die Künstler dann produzieren, wie affirmativ oder eben nicht affirmativ. Also keine Arbeiten, zu denen man mit der ganzen Familie geht am Sonntag Nachmittag.***

Es geht gar nicht in erster Linie um die Stücke, sondern um Erwartung. Es kommen immer noch Leute, die zahlen elf Euro und wollen, dass nun ein Tanzstück geboten wird, mit Musik und tollen Tänzern. Wenn es gelingt, ohne diese Voreingenommenheit einen solchen Raum zu betreten, dann lässt sich plötzlich etwas ganz Eigenständiges erfahren. Anders, als wenn du vorher schon weißt, was du sehen möchtest. Diese, sagen wir mal, flexible Erwartung ermöglicht eine Wahrnehmung dann auch für die Familie. Diese Erfahrung machen viele hier und das scheint offensichtlich zu gefallen. Daran glaube ich. Für Kinder ist das eh kein Problem. Wir zeigen hier auch absolut familientaugliche Arbeiten, wie Avdal und Shinozaki oder die Ampe Brüder. Nur kommunizieren sie gerne auf ganz unerwarteten Ebenen.

***Und lässt sich diese Voreingenommenheit überwinden?***

Die Leute wissen inzwischen, so ganz sicher kannst du dir nicht sein, was bei denen auf PACT Zollverein geboten wird – aber es ist auf alle Fälle interessant. Das ist meine größte Ambition. Ich bin nicht dazu verpflichtet, jeden Abend das abzuliefern, was jemand gerade erwartet. Immer öfter höre ich von Besuchern: „Ich muss nicht unbedingt ins Musical oder in die Oper gehen. Da weiß ich ja eh schon, was kommt. Hier weiß ich es eben nicht, und das hinterlässt bei mir mehr.“ Das ist doch ein Kompliment, wenn ein Programm so was kann. Ohnehin gibt es keinen Bereich mehr in Kultur, in Wirtschaft, in Wissenschaft, der nicht über diese Grenzen hinweg denken muss heutzutage. Es ist absurd, dass in der Kunst noch so massiv mit einem Kanon und mit Fächergrenzen umgegangen wird.

***In dem umfassenden Sinne, wie Du es geschildert hast, die Arbeit mit den Ebenen, auf denen das stattfindet, die Fragestellungen, die unterschiedlichen Kommunikationsprozesse, die Lernprozesse – erschafft man mit einem solchen Konzept ein Werk? Ist das eine künstlerische Hervorbringung?***

Ein Werk hat ja einen geschlossenen Rahmen, eine richtige Form. Die würde ich dem Haus jetzt nicht zuordnen. Dahinter stünde wohl auch ein bisschen die Vorstellung, ich will damit irgendetwas hinterlassen. Ich arbeite aber anders. Mir geht es nicht darum, andauernd ganz viele Ereignisse zu schaffen, die dann in der Kumulation stehen bleiben. Das ist möglich, und manchmal tue ich das auch. Aber im Grunde genommen sind wir nur ein Raum. Wir stellen ihn zur Verfügung und geben die Möglichkeit, dass etwas entsteht. Außerdem beruht die Zusammenarbeit mit den Künstlern häufig auf Vertrauen, und ein gewisser Zufall spielt auch hinein. Wenn ich 80 bis 90 Prozent dessen, was wir hier spielen, noch nicht kenne, wenn ich es einlade, wird der Werk-Begriff fragwürdig.

### *Du kennst die Künstler bzw. deren Arbeitsweisen und Themenstellungen, und der Rest ist Vertrauen?*

Ja. Das Risiko, das macht Spaß. Insofern ... ich sehe meine Programmarbeit nicht als Werk. Ich glaube, sie muss sich immer wieder komplett neu befragen und zur Disposition stellen. Ich denke gerade völlig neu darüber nach, ob wir diesen internationalen Zirkus, der mir auf die Nerven geht, weitermachen sollen.

### *Du hast schon gesagt, dass die Selbstaufhebung in gewisser Hinsicht ein Grundwert Deiner Arbeit ist. Wäre es ein – möglicherweise utopischer – Wunsch, institutionell auszusteigen?*

Wenn man Institutionen über längere Zeit beobachtet, dann haben sie meist einen sehr engagierten Start, bei dem sie auch sehr interessante neue Vorschläge machen und in eine neue Zirkulation eintreten. Wenn alles gut läuft, setzt sich diese Institution durch. Und dann sichert sie sich nur noch ab. Es haben sich gute Verbindungen ergeben, die eine sorgfältige Pflege brauchen. Die Gefahr, sich mehr auf den Fortbestand zu konzentrieren als auf eine Weiterentwicklung, ist sehr groß. Und am Ende stehen die Funktionszuschreibungen wie „Koproduzent“ oder „ein Ort mit bestimmten Arbeitsformen“, „ein Ort für eine bestimmte Künstlergeneration“ usw. Du bist dies und jenes, ein geregelter Spieler in einem Spiel, in dem es eben auch um Reputation, Trendthemenbesetzungen, politisches Gefallen, Exklusivität und natürlich Geld geht und darum, wer schneller ist und wer sich um die ähnlich begehrten Ressourcen durchsetzt. Manche lieben das und spielen mit Begeisterung. Dieser Ehrgeiz geht mir ab. Ich schöpfe aus diesem Spiel keine Kraft. Dann kann es doch Zeit sein, um auf ein anderes Spielfeld zu wechseln.

### *Trotzdem muss man sich am Markt behaupten.*

Klar, ich hoffe noch etwas altmodisch, dass das mit Qualität, einem guten Team, einem adäquaten Umfeld und Verlässlichkeit geht. Am Anfang des internationalen Programmierens stand ja eine Mission: „Wir“ bringen die Welt nach Europa. Es war sehr aufgeladen und sehr euphorisiert. Nach diesem Schema werden immer noch Programme gefahren, mit Länderschwerpunkten, Trendporträts, Themenblöcken. Die bieten auch einen schönen Rahmen und oft sehr schöne Programme, ich meine das jetzt nicht nur problematisch. Aber es kommt dabei leicht zu einer der Kunstform und den jeweiligen Kontexten nicht mehr adäquaten Beschäftigung mit den Dingen. Jemand reist fünf Tage in ein Land X, kommt wieder und hat ein mehr oder minder gut recherchiertes Programm eingekauft, ein Portrait von persönlichen Vorlieben und der Berater im Land und dessen, was er gefunden hat. Ich befrage das, denn ich finde, es unterscheidet sich nicht sehr viel von unseren Vorgängern, die das mit Handelswaren getan haben vor ein paar hundert Jahren. Natürlich ist das toll, in die Länder zu fahren, etwas zu finden und zu sagen: Ah, das war schön, das lade ich jetzt ein. Aber ist das der Weg von heute?

### *Nochmal zurück zur Utopie ...*

Utopisch heißt ja ohne Ort. Das wäre für mich ein Ansatz: Ob ein Haus wie PACT Zollverein immer wieder auf solche Mechanismen reagiert und sie dann mit einer anderen Setzung befragen kann. Mehr kann ich nicht tun. Ich kann nicht sagen, ob das richtig oder besser ist. Vielleicht kommen wir wieder zu den alten Modellen zurück. Aber ich mache eine andere Setzung und sehe, was passiert.

Wenn wir das gesamte Programm suspendieren und etwas ganz anderes tun – was könnte dieses Andere sein? Natürlich würde sehr viel verloren gehen. Netze würden zerreißen, was schade wäre, denn ich musste ja alles erst komplett neu aufbauen. Am Anfang meiner Arbeit kannte niemand den Ort, niemand die Stadt, niemand die Region. Das ist jetzt anders. Trotzdem, die Chance, so eine Setzung denken zu können, halte ich für existenziell für die Perspektive einer Institution.

### *So gesehen ist PACT letztlich auch eine Forschungseinrichtung.*

Um irgendwelche Entwicklungen in der Welt nachvollziehen zu können, gilt es sie in einen Kontext zu setzen, sonst sind es bloß Moden. Moden brauchen sich nicht zu befragen. Die Nachrichten, die bei Google News alle 20 Minuten erneuert werden, die müssen



sich nicht in ein Verhältnis zur Vergangenheit setzen, weil sie einfach immer nur was Neues produzieren. Aber es steht nie in einem Verhältnis zu etwas, das es vorher gab. Es geht nur darum, dieses Neue zu produzieren, dieses leere Neue. In dem Sinne einer spekulativen und spielerischen Erprobung von Setzungen und Kontexten sind wir gerne auch eine Forschungseinrichtung.

### *Wenn es heißt, der Papst tritt zurück, muss man erstens wissen, dass es einen Papst gibt, zweitens, dass er eigentlich nicht zurücktritt.*

Das ist eine Neuigkeit, ohne Frage, aber die Dimension der Neuigkeit ist nur zu begreifen aufgrund der Vergangenheit. Genau

das meine ich. Du kannst hier eine Arbeit sehen und sagen: Wow, ist ja irre. Aber ob das nun wirklich irre ist, ob das eine Relevanz hat in der Geschichte, ob das wirklich ein Moment ist, der eine Energie ausstrahlt, eine Aura, eine umwertende Sicht hat, ein Momentum in Gang setzt, das kann ich nur wissen und behaupten, wenn ich es in ein Verhältnis zu einer Vergangenheit setze. Sonst bin ich immer der Wellenreiter, der auf höchster Welle durch die Neuigkeiten schlittert und behauptet: Was ich zum ersten Mal sehe ist neu. Aber das würde meinem Glauben an Entwicklungen widersprechen. Im Übrigen gilt das in jedem Bereich, da rede ich gar nicht mal nur über die Kunst. Natürlich ist für irgendjemanden auch ein Computer von 1986 ganz neu, aber er ist nun mal nicht neu.

### *Das Verhältnis zum Vorhergegangenen aufzuzeigen ist auch einer Deiner Aufträge?*

Ja, aber da gibt es ein Dauerdefizit, denn das schaffe ich natürlich nicht wirklich. Allerdings sind wir ja auch keine wissenschaftliche Institution. Es geht nicht in erster Linie darum, historisch korrekt zu sein. Ich finde es vor allem wichtig, die Verwerfungen und Unsicherheiten, die heutzutage bestehen, immer wieder in ein Verhältnis zu setzen zu den Ängsten, mit denen Leute früher neuen Entwicklungen gegenüberstanden. Heute spricht man von einem Kreativitätsdispositiv: jedem wird Kreativität abverlangt, als Grundlage jeglicher Entwicklung. Die Kunst ist Teil dieser Maschinerie, dieses sich ständig-erneuern-müssen-wollen. Das Neueste und Wichtigste, was soll das sein? Ist es nur eine Umwertung, oder ist es alles nur noch ein Spiel, eine Variation des Gegebenen? Nach Boris Groys sind wir jetzt in der Epoche des Spiels, wohingegen die Antike die Epoche der Pflege und der Verehrung war, die Moderne die Epoche des Vergleichs. Wer hat mehr, wer hat die besseren Erkenntnisse? Wer zieht den größeren Nutzen daraus?

### *Der Vergleich als Anfang von Ungleichheit ...?*

Der Vergleich hat ein Riesenpotenzial, denn er hilft mir, mich abzusetzen von dem, was ist. Auf der anderen Seite führt er zu einer

ständigen Akzeleration von Handeln, Wissen, Bedürfnissen. Und jetzt kommen wir in eine Phase des Spiels, sozusagen der freien Verhandlungen, ohne die ständigen Wertungen des Vergleichs. Das Spiel verschiebt nur noch, es ist relativ egal, was mehr oder weniger Wert hat, ich kann ja alles frei ineinander, zueinander bewegen.

### *Und nichts ist mehr zwangsläufig.*

Nichts, gar nichts. Insofern erfülle ich selbst in dem, was ich jetzt sage, auch nur eine Funktion innerhalb des großen Spiels.

#### *Interview*

**FRANZ ANTON CRAMER**

Februar 2015

#### *Bild*

**DIRK ROSE**