

Jonas Tinius

Prekarität und Ästhetisierung

Reflexionen zu postfordistischer Arbeit in der freien Theaterszene

Aufbauend auf der Beobachtung, dass die postfordistische Arbeitswelt und deren arbeitende Subjekte durch ästhetisierte Kreativitätsdispositive gekennzeichnet sind (siehe dazu Boltanski/Chiapello 2007 [1999]; Reckwitz 2012 [1995]), skizziert dieser Beitrag eine weitere Dimension postfordistischer Arbeitsverhältnisse, die leider häufig bloß anekdotisch erwähnt wird: die Beziehung des Künstlers zu seiner Arbeit. Genauer gesagt geht es im Folgenden um die Beziehung von Künstler_innen zu Aspekten ihrer Arbeit, die als *prototypisch* für das kreative „unternehmerische Selbst“ (Bröckling 2007) stehen. Zum Prototypischen dieser Form von Arbeit zählt vor allem die authentische und selbstbestimmte Organisation, Flexibilität, sowie die Projektarbeit.

In diesem Beitrag diskutiere ich unter anderem, inwiefern solche Formen von Arbeit in künstlerischen Prozessen reflektiert, aber auch kritisiert und neu entworfen werden. Ich setze mich als Forschungsgegenstand mit einem Netzwerk aus der sogenannten *Freien Szene* der darstellenden Künstler_innen in Deutschland auseinander, da in diesem Milieu zentrale Aspekte der postfordistischen Arbeitsweise nicht nur arbeitsbestimmend sind, sondern auch auf eine komplexe Weise ambivalent. Praktiken wie zum Beispiel Selbstorganisation, Autonomie, Flexibilität und Projektarbeit stellen politische und soziale Errungenschaften künstlerischer Arbeit in dieser Szene dar, da sie sich damit im Diskurs ihres professionellen Milieus gegen als zu stark bürokratisiert empfundene Stadttheater positionieren. Eine *frei*ere, da sich mit jedem Projekt neu erfindende, Arbeitsweise wird hier in vielen Fachpublikationen und in öffentlichen Diskussionen als treibende Kraft für neue ästhetische Formen, soziale Organisationsweisen und institutionelle Kritik wahrgenommen. Nicht in starren Produktionsformen zu arbeiten, wird immer wieder als positives Attribut der freien Arbeit in der zeitgenössischen darstellenden Kunst beschrieben. Dennoch stellt die Arbeit in projektbezogenen, flexiblen und selbstorganisierten künstlerischen Prozessen zugleich Hürden und Barrieren dar. Diese Arbeitsform wird sogar auch als unreflektierter Beitrag und sogar Idealisierung der Prekarisierung von künstlerischer Arbeit kritisiert. Die prominenten Intendanten Thomas Ostermeier (Schaubühne) und Thomas Oberender (Berliner Festspiele) standen sich beispielsweise in dieser Debatte öffentlichkeits-

wirksam in der Fachzeitschrift *Theater der Zeit* unter dem Titel „Die Systemfrage: Stadttheater oder freies Arbeiten. Ein Streitgespräch“ (2013) gegenüber.

Ausgehend von ethnographischer Forschung zu einem freien darstellenden Künstler_innennetzwerk namens *cobratheater.cobra*, genauer gesagt einem spezifischen Arbeitstreffen dieses Netzwerkes, analysiert dieser Beitrag Formen der Reflexion *in* künstlerischen Arbeitsprozessen *über* künstlerische Arbeit.¹ Die Mitglieder des hier besprochenen Netzwerkes befanden sich zum Zeitpunkt der Forschung im Jahre 2015 überwiegend in einer Phase der Professionalisierung zwischen Hobby, Studium oder Ausbildung einerseits und professionell-prekärer Subsistenz andererseits. Das *cobra*-Netzwerk ist 2009 als Versuch entstanden, künstlerisch und kollektiv organisierte Arbeit dem Trend der individualisierten Selbstunternehmung gegenüberzustellen, um neue Formen der Arbeit reflektieren und umsetzen zu können. Auf diese Weise dringt die flexible, autonome und prekäre Arbeit nicht bloß in die Kunst ein, als postfordistisches Feindbild sozusagen, sondern wird selbst Anlass, neue Rahmenbedingungen für künstlerische Arbeitsweisen zu reflektieren und zu entwerfen. Das Netzwerk reflektiert somit die Beziehung zwischen Ästhetisierung und Gesellschaft. Indem ich den Begriff der Ästhetisierung in den Kontext der Kunst setze, beziehe ich mich jedoch nicht auf die von Andreas Reckwitz kritisierte Äquivalenz von Ästhetik „mit dem Schönen und/oder mit der Kunst“ (2015: 21), sondern weise auf die kollektive Beobachtung, Wahrnehmung und mögliche Veränderung von Arbeitsmodalitäten in der immateriellen Arbeitswelt hin. Dabei geht es also nicht um die „gesamtschellschaftliche Ausbreitung ästhetischer Inszenierungsformen von Subjekten, Dingen und Ereignissen“ (Prinz/Reckwitz/Schäfer 2015: 9), sondern, wenn man so will, um einen zweiten Schritt: die Rückkehr dieses aus der Kunstpraxis heraus entstandenen Dispositivs in die Reflexion der Arbeit in der zeitgenössischen Kunst.

Meine Beobachtungen zum *cobra*-Netzwerk basieren auf mehrjähriger künstlerisch-forschender Zusammenarbeit, berufen sich aber in diesem Falle insbesondere auf eine dreitägige Veranstaltung, zu deren ethnographischer Begleitung ich eingeladen wurde. Sie fand als sogenanntes *Arbeitstreffen* im Frühjahr 2015 in Hamburg statt und hatte zum Ziel, die Arbeitsweise des Netzwerkes durch dessen Mitglieder zu reflektieren. Es fanden über die-

1 Diese Arbeit hat im Rahmen meiner Dissertationsforschung an der Division of Social Anthropology der University of Cambridge (2012–2016) stattgefunden. Die Erforschung der Prekarität und Selbstorganisation freier darstellender Kunstorganisationen stellte nicht den Hauptfokus meiner Promotionsarbeit dar, aber ich habe dazu in englischer Sprache und an anderer Stelle ausführlicher geschrieben (siehe Tinius 2015).

ses Wochenende hinweg verschiedene Expert_innen-Vorträge zu Themen wie Rechtsform, Marketing und Mitgliedschaft statt, die in Arbeitsgruppen weiter vertieft und diskutiert wurden. Ziel dieses dreitägigen Treffens war das Erarbeiten von Strategien der solidarischen Professionalisierung, was auch zur Leitfrage meiner ethnographischen Forschungen mit dieser Gruppe führte: Wie reflektieren und wie beeinflussen *professionalisierende* Künstler_innen in kollektiven Arbeitsverhältnissen ihre eigene Prekarität? Dieses selbstorganisierte Seminar diente mir einerseits als Einblick in die häufig in der Forschungsliteratur übersehene *Schwellenphase* der Professionalisierung zeitgenössischer Künstler_innen, nicht nur in Deutschland und den darstellenden Künsten, stellte jedoch auch methodisch ein ethnographisches Experiment dar, da ich als Beobachter eingeladen wurde, meine Mitschriften und Reflexionen am Ende des Treffens zur Diskussion zu stellen.

Ich gehe im Folgenden auf einige der Idiosynkrasien der freien darstellenden Szene in Deutschland ein, die bereits zu Beginn programmatisch die Verbindung von universitärer und institutioneller Rahmung mit ästhetischen und theoretischen Paradigmen innerhalb der künstlerischen Produktion darstellt. Der Hauptteil meines Beitrags setzt sich jedoch vor allem mit einer Beschreibung und Analyse des Netzwerkes in seinem institutionellen Kontext der angewandten Theaterinstitute in Deutschland auseinander und präsentiert Beobachtungen zum Arbeitstreffen der Theatergruppe hinsichtlich der Reflexion von künstlerischer Arbeit. In einer abschließenden Diskussion dieses Beitrags entwerfe ich einige Möglichkeiten, durch Analysen von künstlerischen Arbeits- und Organisationsformen, die Beziehung zwischen Ästhetisierung und Gesellschaft weiterzudenken.

Arbeitsmodalitäten der Kunst

Die Frage nach der Ästhetisierung der Arbeit, so beschreibt es Andreas Reckwitz in seinem Aufsatz „Ästhetik und Gesellschaft“ (2015) im gleichnamigen Sammelband, lasse sich nicht auf die Künste beschränken, sondern sie erfahre vielmehr eine radikale Entgrenzung und soziale Diffusion in andere Bereiche des Lebens. Sophia Prinz, Andreas Reckwitz und Hilmar Schäfer formulieren es im Vorwort wie folgt:

Vor dem Hintergrund einer solchen Expansion des Ästhetischen über das künstlerische Feld hinaus erhält die Frage nach dem kritischen Potenzial ästhetischer Praktiken eine neue Aktualität: Ob es um die Zukunft der ‚Künstlerkritik‘ (Boltanski/Chiapello) oder des ästhetischen Regimes der Kunst (Rancière) geht – vielerorts steht das politische Problem zur Debat-

te, inwiefern ästhetische Praktiken, die in der Vergangenheit mit dem Anspruch einer emanzipatorischen Alternative zur ‚instrumentellen Vernunft‘ verbunden waren, unter gegenwärtigen Bedingungen dazu in der Lage sind, das Potenzial einer praktischen Gesellschafts- und Kulturkritik zu entfalten (Prinz/Reckwitz/Schäfer 2015: 9).

Die Frage jedoch, wie solche über die Kunst hinausgehenden Kreativitätsdispositive und ästhetischen Vergesellschaftungsprozesse *in die Kunst zurückkehren*, soll uns hier beschäftigen. Dies erscheint mir insbesondere deshalb wichtig, da eben gerade die Betrachtung der Kunst bei Reckwitz bewusst nicht im Vordergrund steht. Verständlicherweise kritisiert er, dass die Auseinandersetzung mit ästhetischen Praktiken vorrangig in Bezug zur Kunst stattfand. Die Beobachtung jedoch, dass sich die Soziologie der Kunst, die sicherlich nicht das letzte Wort in diesem Feld hat, vor allem unter dem Begriff der ästhetischen Praxis mit den „Restbeständen bürgerlicher Hochkultur befasst“ (Reckwitz 2015: 13), erscheint mir nicht nur falsch. Vielmehr ist sie auch problematisch, da solche Formulierungen eurozentrische und normative Umschreibungen von zeitgenössischer Kunstproduktion und ästhetischer Praxis grob vereinfachen und das Forschungsfeld weiter marginalisieren. Dies ist ein Problem, da künstlerische Praxis nicht nur die Kunst und damit sich selbst reflektiert, sondern auch das Verhältnis von Ästhetik und Gesellschaft *jenseits* des künstlerischen Feldes. Auf diese Weise betrachtet, reflektiert und bricht die Kunst den Blick der Beobachter_innen und wirft diesen über sich hinaus auf die Gesellschaftsverhältnisse, zu denen sie sich positioniert, zurück. Zeitgenössische und moderne Kunstpraxis ist eben gerade durch die Reflexion der eigenen Produktionsweisen bereits seit frühen poetologischen Schriften von Dichter_innen oder Literaturtheoretiker_innen, aber vor allem im modernen Theater durch die Rolle von Dramaturg_innen theoretisch und institutionell-akademisch mit der gesamtgesellschaftlichen Theoriebildung in den Sozialwissenschaften verbunden gewesen.²

Die Vermarktung prekärer und kreativer Arbeit wird im Falle der zeitgenössischen Theater- und Kunstpraxis allerdings nicht bloß als Thema in der Kunst als Kunst selbst thematisiert.³ Der Kritiker und Dramaturg Bernd Stegemann hat diese Verbindung zwischen postdramatischem Theater und post-

2 Mary Luckhursts Studie zur Dramaturgie im Theater (2006) sei hier erwähnt, ebenso Georgina Borns Studie zur Rolle von Sozialtheorien und kritischer Ästhetik in der modernen Computer-Musik-Produktion des späten 20. Jahrhunderts (1995).

3 Solche Thematisierungen finden im zeitgenössischen Theater und bezogen auf Ästhetisierungsprozesse beispielsweise in den Arbeiten des die *Freie Szene* prägenden und aus der Schule des angewandten Theaters in Gießen kommenden Regisseurs René Pollesch statt. Genannt seien hier zum Beispiel sein Theaterstück „Ich schau

fordistischer Arbeit in seinen Werken *Kritik des Theaters* (2013) und *Lob des Realismus* (2015) mit Hinblick auf das deutsche Theater detailliert, wenngleich nicht ohne Probleme, beschrieben (vgl. dazu Tinius 2016). Weit über die freiwillige Thematisierung von flexibler Arbeit und Postfordismus hinaus, ist die Reflexion von Selbstorganisation, Flexibilität und Projektarbeit ein notwendiger Bestandteil der Arbeitsweisen in der freien darstellenden Kunstszene in Deutschland. Diese Thesen werde ich im Folgenden erläutern.

Ich baue hierbei theoretisch unter anderem auf den Schriften der angewandten Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke auf, die beispielsweise mit ihrer Habilitationsschrift *Arbeit am Theater* (2012a) Grundlagen für die Einbeziehung ethnographischer Methoden in die Erforschung kreativer Arbeit am Theater geschaffen hat. Von besonderer Bedeutung ist in dieser Hinsicht ihr Fokus auf die Rolle von Arbeitsprozessen in der Kunst, die häufig bereits Aspekte der teilnehmenden Beobachtung (zum Beispiel während der Theaterproben) beinhalten und mitgedacht haben. Matzkes Arbeit dient hierbei in doppelter Hinsicht nicht nur als theoretische Sekundärliteratur, sondern auch als Teil meines empirischen Forschungsgegenstands, da sie als Mitglied des Performance-Kollektivs *She She Pop* auch ihre eigenen Arbeitsmodalitäten in der *Freien Szene* reflektiert.⁴

„Das Freie Theater gibt es nicht“

Auf der bekannten Theater- und Kunstplattform *nachtkritik.de* erschienen 2012 und 2013 eine Reihe der sogenannten „Hildesheimer Thesen“, die im Kontext einer Ringvorlesung an der Universität Hildesheim entstanden waren und sich der Krise und Zukunft der Darstellenden Künste widmeten. In der fünften dieser Thesen, „Das Freie Theater gibt es nicht. Jenseits des Freien Theaters“, beschäftigt sich die in Hildesheim lehrende Professorin Annemarie Matzke mit den Produktionsbedingungen der freien darstellenden Kunstszene in Deutschland (siehe Matzke 2012b). Mit dem provokanten Titel ihres Beitrags weist Matzke hier auf ein Definitionsproblem und ein zentrales Spannungsverhältnis dieses professionellen Feldes hin: Ist die sogenannte *Freie Szene* ein klar definiertes künstlerisches Milieu mit spezifischen ästhetischen

Dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungsprozess“ (Premiere 2010 in Berlin) oder sein Buch „Liebe ist kälter als das Kapital“ (2009), deren Titel bereits auf diese Reflexion in der Kunst hinweisen.

- 4 Ebenso baue ich auf Néstor García Canclinis *Art Beyond Itself* (2014) sowie *Art, Anthropology and the Gift* von Roger Sansi (2015), die beide die Beziehung von Autonomie, Kunst und Anthropologie wegweisend besprechen.

Positionen, oder lassen sich mit dem Begriff der *Freien Szene* eher künstlerische Projekte beschreiben, die bestimmte Arbeitsmodalitäten teilen?

Matzke weist in ihrem Beitrag darauf hin, dass die *Freie Szene* eine solch komplexe Vielzahl an diversen, teils mehr teils weniger institutionalisierten Organisationsformen und ästhetischen Produktionsweisen umfasst, dass sie sich nur durch einen gemeinsamen Nenner auszeichnen lässt. Dieser sei, dass in der *Freien Szene*, im Gegensatz zu festen Häusern wie Stadttheatern, jenseits vorher festgelegter Strukturen gearbeitet wird. Matzke selbst beschreibt dies wie folgt:

Die Bedingungen des Produzierens werden selbst entworfen – soweit es die ökonomischen Zwänge erlauben. Gearbeitet wird damit im besten Falle immer auf zwei Ebenen: An den Inszenierungen *und zugleich an der eigenen Institutionalisierung und deren Reflexion*. Die Theatergruppen sind nicht von der Politik an ein Haus berufen worden, sondern haben sich selbst Ort und Mittel gesucht. Sicher unterliegen sie im besonderen Maße auch den Vorgaben der Förderstrukturen, den Voten von Jurys, aber *wie, mit wem und an welchem Ort produziert wird, gehört zu den Fragen, denen sich jedes Projekt der Freien Szene immer wieder stellen muss* (Matzke 2012b, Hervorh. i.O.).

Diese Notwendigkeit der Selbstorganisation in der *Freien Szene* führt laut Matzke zu einem weiteren Trend, und zwar zu flexibilisierten Arbeitsformen, die sich in institutionellen Neugründungen reflektieren. Während sich in den 1970er und 1980er Jahren viele Vertreter_innen der *Freien Szene* institutionalisiert haben, teils durch Übergang in feste Häuser, teils durch die Gründung eigener Institutionen, sind in den späten 1990er Jahren freie Spielstätten wie das *Hebbel am Ufer* (HAU) in Berlin, *Kampnagel* in Hamburg oder das *Forum Freies Theater* (FFT) in Düsseldorf entstanden, welche die flexible Arbeit von freien darstellenden Künstler_innen unterstützen und die Prominenz diese Szene erst ermöglicht haben.

Laut Matzke haben solche Kooperationen mit immer neuen Geldgeber_innen und Koproduktionspartner_innen in wechselnden Städten das Projekt – „sprich, einen zeitlich und organisatorisch limitierten Arbeitskontext“ – als „vorherrschende Arbeitsform“ in der *Freien Szene* etabliert (Matzke 2012b; vgl. auch Kunst 2015). Solch „temporäre Projektarbeit“ fordere von den einzelnen Künstler_innen, sich immer wieder neu Arbeit zu suchen und sich be-

ständig selbst zu vermarkten, um neue Fördergelder und Arbeitsmöglichkeiten zu erschließen.⁵

Es hat in der sogenannten freien darstellenden Kunstszene verschiedene Reaktionen auf dieses Problem der prekären und flexiblen Projektarbeit gegeben. Matzkes eigene Performance-Gruppe *She She Pop* hat beispielsweise praktisch und theoretisch das Kollektiv als eine kritische Form der Zusammenarbeit aufgearbeitet (siehe auch van Eikels 2013). „Anders als in zeitlich begrenzten Organisationsformen“, so schreibt Matzke (2012b), „eröffne das kollektive Arbeiten einen Raum, um kontinuierlich die eigenen Bedingungen und Möglichkeiten des Produzierens zu verhandeln und zu verändern.“

Während Matzkes Kollektiv *She She Pop* im Kontext bereits professioneller Akademiker_innen entstanden ist und mittlerweile zu einer etablierten und regelmäßig geförderten und prämierten freien Gruppe gehört, befinden sich viele Künstler_innen in Umständen, die weitaus weniger abgesichert sind.

Cobratheater.cobra

Das *cobra*-Netzwerk wurde von Graduierten des Instituts für Medien, Theater und Populäre Kultur an der Universität Hildesheim gegründet, an dem auch Annemarie Matzke lehrt. Dieser akademische Rahmen ist mit der Entwicklung der freien darstellenden Kunstszene auf enge und komplexe Weise verknüpft. Besagtes Institut in Hildesheim erlaubt es Studierenden während ihres Studiums, szenische Praxis mit deren theoretischer Aufarbeitung zu verbinden. Theorie und Praxis der darstellenden Kunst, hier vor allem auch der zeitgenössischen Szene in Deutschland, werden als komplementär verstanden. Dies geht jedoch weit über eine Theoriepraxis, wie man sie beispielsweise von Kunsthochschulen kennt, hinaus, da die angewandte Theaterwissenschaft in Hildesheim intensiv die eigene Arbeitsweise und die Prozesse der Professionalisierung von Künstler_innen mit reflektiert. Die Arbeit von Jens Roselt zur historischen Entwicklung des Regisseurs (2009) und des zeitgenössischen Schauspielers (2011) oder die bereits besprochenen Ansätze von Annemarie Matzke gelten hier als programmatische Beispiele. Das Institut nimmt somit gemeinsam mit dem Institut für Angewandte Theaterwissenschaften der Universität Gießen eine Vorreiterrolle ein in der Reflexion ästhetischer Arbeit als professioneller Praxis. Dieser komplementäre Fokus auf Theorie und Pra-

5 Es lassen sich hier weitere Parallelen zur akademischen Lebens- und Arbeitswelt ziehen, wie sie beispielsweise von Marilyn Strathern (2000) und Dominic Boyer (2016) anthropologisch aufgearbeitet wurden.

xis an beiden Instituten war entscheidend für die Entwicklung und Formierung einer professionellen und akademisch-reflektierten freien darstellenden Kunstszene in Deutschland seit den 1980er Jahren (siehe dazu Matzke/Wortelkamp/Weiler 2012). Die traditionelle Aufteilung in Theatertheorie und -geschichte an theaterwissenschaftlichen Instituten einerseits und Theaterpraxis und -schulung an Akademien und Schulen andererseits wurde durch die angewandte Theaterwissenschaft durchbrochen.

Der ambivalente Charakter von Prozessen der Ästhetisierung in der freien darstellenden Kunst wird somit bereits in den Fokus der Ausbildung und universitären Praxis gerückt. Einerseits werden die als positiv zu verstehenden Ermöglichungspraktiken der Autonomie, Flexibilität oder Selbstkultivierung zugleich *ausprobiert* und durch Praxis und Probenarbeit untersucht. Andererseits wird theoretisch reflektiert, inwiefern Ästhetisierungsprozesse und flexible Arbeitsstrukturen in der Kunstarbeit zu Prekarisierung führen. Durch diese Form der kritischen akademischen Arbeit an einer neuen Generation von Künstler_innen, unterstützt durch institutionelle Neugründungen oder Synthesen wie dem *HAU*, *Kampnagel* oder dem *Ringlokschuppen* in Mülheim an der Ruhr, verändert sich nicht nur die Universität, sondern auch das Theater und die Möglichkeiten zur Aufführung und professionellen Vernetzung von Theaterschaffenden selbst. Die Reflexion der Ästhetisierungsprozesse in der Kunst wird somit durch institutionelle Veränderungen im darstellenden sowie im akademischen Bereich mitverantwortet. In ihrem Band zur angewandten Theaterwissenschaft formulieren es Matzke, Isa Wortelkamp und Christel Weiler (2012) dazu folgendermaßen:

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 (Matzke/Wortelkamp/Weiler 2012: 8, Hervorh. i.O.).

Aus dieser besonderen Zusammenkunft von universitärer wissenschaftlicher Produktion und künstlerischer Praxis sind über die letzten beiden Jahrzehnte hinweg sichtbare ästhetische Schulen und Richtungen entstanden. Einige ehemalige Absolvent_innen der angewandten Theaterwissenschaft in Gießen und Hildesheim gehören mittlerweile zu den bekanntesten und bestgeförderten Kollektiven und Künstler_innen, darunter zum Beispiel *She She Pop*, *Rimini Protokoll* und René Pollesch, was unter anderem zur Beschreibung eines der Institute als „ästhetische Kaderschmiede des deutschen Theaters“ (Klett 2003) führte.

Entstanden im Jahre 2008, versteht sich *cobratheater.cobra* bewusst nicht als Kollektiv, sondern als Netzwerk. Eines der Gründungsmitglieder reflektierte diese Differenzierung in einem Gespräch mit mir folgendermaßen:

Wir sind kein Kollektiv, da wir nicht alle gemeinsam an einem Projekt arbeiten. Wir sind vielmehr ein Netzwerk aus verschiedenen Projekten, die sich immer wieder gegenseitig betrachten. Nur so bleiben wir autonom und kritisch (persönlicher Kommentar, Februar 2015).

Cobratheater.cobra ist ein in Deutschland in dieser Weise einzigartiges Netzwerk, das 2008 mit einer kleinen Gruppe aus Künstler_innen begann, mittlerweile aber über 50 freie darstellende Künstler_innen aus Hamburg, Hannover, Hildesheim, Berlin, Duisburg und München verbindet (siehe hierzu auch Hahn 2013). Was das Netzwerk einzigartig macht, ist, dass es nicht alle Künstler_innen an einem Projekt beteiligt, sondern wie eine Art *Label* in der Musikindustrie funktioniert. Das Netzwerk teilt keine gemeinsame ästhetische Linie und es umfasst auch andere Sparten wie Oper oder Musik, trotz des *Theaters* im Namen. *Cobratheater.cobra* ist daher weder eine kohärente Künstler_innengruppe noch ein Interessenverband. Stattdessen funktioniert das Label *cobra* wie eine offene Klammer nach dem von den Künstler_innen sogenannten *Prinzip der Ansteckung*. Das Netzwerk beschreibt dies auf deren Webseite unter dem Titel „Selbstdefinition“ folgendermaßen selbst: „Die Cobra fungiert als Klammer für die kommenden künstlerischen Arbeiten, für das, was getan werden muss. Wer einmal an einem Projekt unter diesem Label beteiligt war, kann eigene Projekte als cobra[...]cobra betiteln“⁶.

Auf diese Art und Weise hat es das Netzwerk geschafft, eine Reihe an verschiedenen Kollektiven in sich aufzunehmen und durch die Klammer beziehungsweise das Label erkennbar zu machen und zu reflektieren. Entscheidender Vorteil dieses Klammer- oder genauer Label-Systems ist hierbei, dass das Netzwerk wie eine Form von *Ressourcen-Pooling* oder Jobbörse fungieren kann. Da nicht immer klar ist, wer in welcher Form zu welchem Kollektiv innerhalb des Netzwerkes gehört, haben die Künstler_innen für das Netzwerk produktive und nützliche Formen der gegenseitigen Arbeitsbeschaffung kreieren können. Die Form des Netzwerkes wurde so zu einem bewusst genutzten professionellen Rahmen, der vorherrschende Formen der traditionellen und individualisierten Arbeitsweise der darstellenden Kunst subversiv entgrenzt.

In einem Fall erhielt beispielsweise ein Kollektiv, das Teil des Netzwerkes ist, eine mehrjährige Förderung durch das sogenannte Doppelpass-För-

6 Cobratheater.Cobra (O.J.). Selbstdefinition. *cobratheatercobra.com*, ohne Datum. Verfügbar unter: <http://www.cobratheatercobra.com/die-cobra/> [27.01.2017].

derungssystem, welches freie Künstler_innen für eine gewisse Zeit an feste Häuser bindet. Dieses Kollektiv holte sich durch eine solche Anbindung, hier an das Düsseldorfer Schauspielhaus, immer wieder weitere Gruppen ans Haus, die nicht strenggenommen Teil der ursprünglichen Bewerbung waren, aber durch das Label *cobra...cobra* angebunden werden konnten. So wurden die Ressourcen und das kulturelle Kapital der prestigeträchtigen Förderung an verschiedene Teilnehmer_innen verteilt, während das Schauspielhaus nicht nur von einer, sondern von mehreren Gruppen gleichzeitig profitierte.

Im Frühjahr 2015, nach sechs Jahren *cobratheater.cobra*, waren die Mitglieder des Netzwerkes jedoch an einem Punkt angelangt, an dem sich die Frage nach dem expliziten Übergang in ein *professionelles* Netzwerk dringend stellte. Der Großteil der Mitglieder war zu dem Zeitpunkt bereits aus dem relativ abgesicherten Umfeld des Studiums in Hildesheim ausgetreten und begann sich andere Fragen zu stellen: Wie können wir das Netzwerk effektiver nutzen, um an Fördermittel zu kommen, Anträge zu stellen, Festivals zu veranstalten, und für die Kulturpolitik und neue Zuschauer_innen sichtbar zu werden?

cobratheater.cobra Arbeitstreffen

Ausgehend von der per E-Mail an angemeldete Teilnehmer_innen übermittelten Frage *Wie lässt sich ein Netzwerk solidarisch professionalisieren?* berief das Netzwerk deshalb das sogenannte Arbeitstreffen *cobraSTRUKTUR.cobra* ein. Vom 20. bis 22. Februar 2015 wurden alle Mitglieder des Netzwerkes in das *Fundustheater* in Hamburg-Eilbeck eingeladen, um dieser Frage nachzugehen. Gemeinsam, so schrieben es die Veranstalter_innen in einer Rundmail an alle Mitglieder, wolle man „über zukünftige und kollektive Lebens- und Arbeitsformen nachdenken, über das Potenzial und das Prinzip des Netzwerkes *cobratheater.cobra*“ (Zitat aus der E-Mail-Einladung). Man wolle zudem in:

dezentralen Gesprächsanordnungen der Frage nachgehen, was *cobratheater.cobra* sein: Interessensverband für Kunst und Kulturschaffende? Eine informelle Universität nach der Universität? Ein Verein? Ein Unternehmen? Eine Kommune? Eine Sharingplattform für Konzeptideen? Eine solidarische Arbeitsplattform für alternative Kunst und Kultur? Soziokulturelles Zentrum? Eine Anlaufstelle für Refugees? Eine Partei? Ein Hobby? Von allem etwas? (ebd.).

Kurzum, das Arbeitstreffen sollte das Netzwerk allgemein in Frage stellen, um eine neue solidarische und professionelle Basis der Organisation und Zusammenarbeit zu entwerfen.

Die Veranstaltung wurde insofern auch für mich interessant, als ich von den Organisator_innen als externer Beobachter eingeladen wurde mit der Bitte, meine Beobachtungen dem Netzwerk zu kommunizieren. Somit wurde die Funktion und *Expertise* des Anthropologen als Teil der Selbstreflexion des Netzwerkes eingeplant – Aspekte, die im Zuge einer sich entwickelnden Anthropologie der Expertise (Boyer 2008) als Methodenansatz für ethnographische Arbeit *auf Augenhöhe* immer akuter werden. Man sei daran interessiert, wurde mir mitgeteilt, das eigene Arbeitstreffen von außen reflektiert zu sehen. Die Gruppe war sich selbst noch nicht ganz sicher, welche Früchte eine solche Beobachtung tragen könnte, aber man nahm die Möglichkeit einer Zusammenarbeit ernst. Mir wurde eine Unterkunft durch das Netzwerk bei Mitgliedern organisiert und ein Interview im Voraus geführt, um Diskussionen anzuregen und den Mitgliedern die Möglichkeit zu bieten, mich zu erkennen und anzusprechen. Dass ich als Anthropologin eingeladen wurde, um die Arbeitsprozesse dieses Netzwerkes teilnehmend zu beobachten, charakterisiert die selbstbewusste Verortung dieser Künstler_innen zwischen universitärer und künstlerischer Arbeit. Zudem wurde im Zuge der Veranstaltung deutlich, dass die beobachtende Funktion, die mir zuteilwurde und die ich einzunehmen eingeladen wurde, auch die kritische Auseinandersetzung in der Gruppe mit postfordistischem Vokabular wie *Selbstvermarktung* und Begriffen aus der Semantik der Ökonomie wie *Produktivität* in Frage stellen sollte.⁷

Über das Wochenende hinweg fanden sich in den Räumlichkeiten des Hamburger Forschungstheaters diverse Arbeitsgruppen zusammen, die sich anhand von Powerpoint-Vorträgen und mit eingeladenen Expert_innen mit Themen wie *Rechtsform und Verein, Internet und Marketing, Kritik und Mitgliedschaft* auseinandersetzten. Ziel des dreitägigen Treffens war es, Vorschläge zu erarbeiten, wie sich das Netzwerk solidarisch professionalisieren kann, um über diese am Sonntag in gemeinsamer Runde abzustimmen und weitere Schritte einzuleiten. Es handelte sich hierbei durchaus nicht um belanglose Schritte, sondern um Entscheidungen, die beispielsweise die rechtliche Form des Netzwerkes beeinflussten. Diskussionen entstanden daher zum Beispiel über die Vorteile eines Vereins im Gegensatz zu einer Gesellschaft mit

⁷ Im September 2016 fand ein Folgetreffen zur Struktur und Arbeitsweise von *cobra-theater.cobra* in den *Uferstudios* in Berlin-Wedding statt, zu dem ich einen Workshop zum ethnographischen Forschen anbot, der die Verbindung von Ethnographie und künstlerischer Forschung noch deutlicher unterstrich.

beschränkter Haftung (GmbH), oder zu Fragen der Mitgliedervernetzung und Kommunikation in einem flachen und dezentralisierten Intranet.

Eine Reihe von Diskussionen, die die zentrale Rolle der projektbezogenen Arbeitsweise der *Freien Szene* deutlich machten, fanden in und um die sogenannte *AG Treffen/Festival* statt. Diese Arbeitsgruppe (AG) setzte sich mit der Ausarbeitung regelmäßiger Formen des Austausches auseinander und thematisierte somit für die meisten Teilnehmer_innen eine der größten Hürden zur Professionalisierung: Sichtbarkeit und Vernetzung. Die Möglichkeit, auf Festivals darzustellen oder eigene Organisationsformen zu entwerfen, die künstlerische Arbeiten der eigenen Szene oder einem breiteren Publikum zugänglich machen, sind enorm wichtige Bestandteile der Arbeitsweise in der *Freien Szene*. Dies ist insbesondere deshalb der Fall, da es neben den bereits erwähnten Aufführungsstätten *HAU*, *Ringlokschuppen*, *Kampnagel* nur wenig kontinuierliche Möglichkeiten des Darstellens gibt. Aufgrund der schieren Anzahl an Mitgliedern bot sich dem *cobra*-Netzwerk allerdings bereits früh die Möglichkeit, eigene Festivals zu organisieren. Oftmals werden Produktionen sogar eigens für solche Festivals konzipiert; sie dienen der Bekanntmachung von Gruppen, der Vernetzung und der Vermarktung. Aus diesem Grund wurde auch beispielsweise ein Zeitstrahl, auf dem alle Projekte und Festivals, sowie Deadlines für Projektbewerbungen eingetragen werden sollten, zu einem wichtigen Anlaufpunkt für gemeinsames und projektbezogenes Planen (siehe Abb. 1).

Maria, eine der Mitbegründerinnen des Netzwerkes und Leiterin der *AG Treffen/Festival*, stellte an diesem Wochenende deren Resultate vor. Neben diversen Festivalformaten, die allen Gruppen des Netzwerkes Möglichkeiten der Darstellung geben würden, schlug die AG auch weitere interne Vernetzungsmöglichkeiten vor, die programmatisch für die notwendige Selbstorganisation und Autonomie des Netzwerkes stehen.

Wie auf der obigen Abbildung zu sehen ist, wurden neben dem *COBRA FESTIVAL* und der regelmäßigen Wiederholung des *COBRA STRUKTUR ARBEITSTREFFENS* noch zwei weitere Formate vorgeschlagen: das *COBRA LAB* und das *COBRA HOST* System. Der Vorschlag des *COBRA LABS* reagierte auf den Wunsch, innerhalb des Netzwerkes Formen der internen Fortbildung zu entwickeln und anbieten zu können. Diese *LABS* oder *LABORA* sollten als Workshops, beispielsweise zum *Internetdesign*, zum *Antragsschreiben*, oder zur Diskussion neuer ästhetischer Formen fungieren, die in unregelmäßigen Abständen und dezentral von Mitgliedern organisiert werden könnten.

Der zweite neue Vorschlag, das *COBRA-HOST*-System, auf der Abbildung etwas deutlicher zu erkennen, beschreibt den Vorschlag, eine Art *Couchsur-*



Abb. 1: Foto einiger Teilnehmer_innen vor dem Zeitstrahl.
(Quelle: Jonas Tinius)



Abb. 2: Cobra-Mitbegründerin Maria stellt die verschiedenen Festivalformate dar.
(Quelle: Jonas Tinius)

ring und Mitfahrgelegenheit-Plattform für Mitglieder des *cobra*-Netzwerkes zu entwerfen. Mitglieder könnten je nach Möglichkeit Schlafplätze inserieren oder nach Mitfahrgelegenheiten schauen können, wenn sie auf Reisen durch Deutschland wären. Auf diese Art und Weise, so argumentierte die AG, könne man die Verteilung der Mitglieder und die Notwendigkeit des flexiblen Reisens als Potenzial betrachten, um Geld zu sparen und Mitglieder zu vernetzen.

Abschließende Diskussion

Dieser Beitrag bietet einen Einblick in die Arbeitsweisen und Arbeitsreflexionen eines Netzwerkes freischaffend produzierender Künstler_innen, deren Entstehung und Arbeitsweise stellvertretend für zentrale Aspekte der projektbezogenen und die eigene Organisationsform reflektierenden *Freien Szene* darstellender Künstler_innen steht. Meine Darstellung künstlerischer Arbeitsprozesse in der freien darstellenden Szene sollte unter anderem darauf hinweisen, dass die Modalitäten künstlerischer Arbeit von institutionellen Entwicklungen an Universitäten beeinflusst und von theoretischen Analysen inspiriert sind. Es lassen sich also hier keine klaren Grenzen zwischen künstlerischer, soziologischer und kulturpolitischer Theoriebildung und Reflexion postfordistischer Arbeit ziehen, was nicht die Verwischung der Felder betonen, sondern die Entgrenzung des Diskurses zur Ästhetisierung der Arbeit darstellen soll. Zudem weist dieser Beitrag darauf hin, dass die vorherrschende Arbeitsform der freien darstellenden Kunstszene – das heißt, die der temporären Projektarbeit mit wechselnden institutionellen Produktionspartner_innen – zugleich eingrenzende Bedingung sowie kreativer Impuls für neue ästhetische und theoretische Entwicklungen sein kann. Meine Diskussion von Matzkes Anmerkungen zur Projektarbeit der *Freien Szene* diene als Beispiel für die aus der Kunstproduktion heraus entstehenden Selbstbeobachtungen freier Künstler_innen. Diese Perspektive mag auch einen neuen Blick auf „das politische Problem“ werfen,

inwiefern ästhetische Praktiken, die in der Vergangenheit mit dem Anspruch einer emanzipatorischen Alternative zur ‚instrumentellen Vernunft‘ verbunden waren, unter gegenwärtigen Bedingungen dazu in der Lage sind, das Potenzial einer praktischen Gesellschafts- und Kulturkritik zu entfalten (Prinz/Reckwitz/Schäfer 2015: 9).

Und zwar insofern, als dass die veränderten Rahmenbedingungen der künstlerischen Arbeit durch die „Kulturalisierung der Ökonomie“ (ebd.) nicht von der Ästhetisierung der Gesellschaft zu trennen sind, diese aber eben auch zum Anlass neuer künstlerischer Produktion nehmen. Aus diesem Grund ist es zwar verständlich, aber nicht sinnvoll, „das enge Feld einer Soziologie der Kunst und des künstlerischen Feldes“ (ebd.) in einer Diskussion von Ästhetisierung und Arbeit auszuklammern.

Cobrathater.cobra ist ein kollektives künstlerisches Netzwerk, das zugleich ästhetisch wahrnehmbare Praktiken produziert und diese jenseits von sich selbst reflektiert. Die Kunst ist somit weder marginal noch dem Schönen oder Guten zuzuordnen, sondern als Feld zu betrachten, das normative ästhetische Ordnungen möglicherweise selbst ablehnt oder nicht als gemeinsamen Nenner des professionellen Milieus ansieht. Das in diesem Beitrag beschriebene Arbeitstreffen eines sich professionalisierenden Netzwerkes dient als Beispiel für die der freien Kunstarbeit immanente und notwendige Reflexion der eigenen Arbeitsmodalitäten. Dabei wird Entgrenzung der Kunst durch gesamtgesellschaftliche Ästhetisierungsprozesse theoretisch eingeholt und in ihren praktischen Konsequenzen reflektiert. Prekarität und postfordistische Arbeitsweisen werden hier ambivalent wahrgenommen, kritisiert und zum Teil sogar als produktive Flexibilität umgestaltet. Ästhetische Praktiken sind hier also weder „ubiquitär“ noch „marginal“ (Reckwitz 2015: 13), sondern eng mit dem reflexiven Neudenken eines professionellen Milieus verbunden. Dessen Erforschung kann nicht nur zu einem besseren Verständnis zeitgenössischer Kunst führen, sondern neue interdisziplinäre Perspektiven auf die produktive Selbstreferenzialität kreativer Praktiken in der postfordistischen Gesellschaft entwerfen.

Literatur

- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2007 [1999]). *The New Spirit of Capitalism*. Trans. Gregory Elliott. London/New York: Verso.
- Born, Georgina (1995). *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Boyer, Dominic (2008). Thinking through the Anthropology of Experts. *Anthropology in Action*, 15 (2), 38–46.
- Boyer, Dominic (2016). The Necessity of Being a Writer in Anthropology Today. In Helena Wulff (Hrsg.), *The Anthropologist as Writer. Genres and Contexts in the Twenty-First Century* (S. 21–32). New York/Oxford: Berghahn.

- Bröckling, Ulrich (2007). *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- García Canclini, Néstor (2014). *Art beyond Itself. Anthropology for a Society without a Storyline*. Durham, NC: Duke University Press.
- Hahn, J. (2013). *Die Organisation Freier Theaterarbeit – Kollektiv und – Netzwerk: Eine Vergleichende Analyse der Organisationsformen von She She Pop, die Geheimagentur und cobratheater.cobra*. Unveröffentlichte Diplomarbeit im Studiengang Szenische Künste. Eingereicht an der Stiftung Universität Hildesheim am 15. August 2013.
- Klett, Renate (2003). Theater. Alle machen mit. Die meisten wissen's nicht. *DIE ZEIT*, 03.01.2003.
- Kunst, Bojana (2015). *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Washington/Winchester: Zero Books.
- Luckhurst, Mary (2006). *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Matzke, Annemarie (2012a). *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: Transcript.
- Matzke, Annemarie (2012b). Hildesheimer Thesen V – Das Freie Theater gibt es nicht. Jenseits des Freien Theaters. *Nachtkritik.de* [Online Rezensionsforum]. Verfügbar unter: http://nachtkritik.de/index.php?view=article&id=7472:hildesheimer-thesen-v-n&option=com_content&Itemid=84 [13.06.2016].
- Matzke, Annemarie/Wortelkamp, Isa/Weiler, Christel (Hrsg.). (2012). *Das Buch der Angewandten Theaterwissenschaft*. Berlin: Alexander Verlag.
- Oberender, Thomas/Ostermeier, Thomas (2013). Die Systemfrage. Stadttheater oder freies Arbeiten? Ein Streitgespräch. *Theater der Zeit*, 12/2013.
- Pollesch, René (2009). *Liebe ist kälter als das Kapital*. Berlin: Rowohlt.
- Prinz, Sophia/Reckwitz, Andreas/Schäfer, Hilmar (2015). Vorwort. In dies. (Hrsg.), *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften* (S. 9–12). Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2012 [1995]). *Die Erfindung der Kreativität*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2015). Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen. In dies./Sophia Prinz/Hilmar Schäfer (Hrsg.), *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. (S. 13–54). Berlin: Suhrkamp.
- Roselt, Jens (2009). Vom Diener zum Despoten. Zur Vorgeschichte der modernen Theaterregie im 19. Jahrhundert. In Nicole Gronemeyer/Bernd Stegemann (Hrsg.), *Regie. Lektionen 2* (S. 23–37). Berlin: Theater der Zeit.
- Roselt, Jens/Weiler, Christel (Hrsg.). (2011). *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. Bielefeld: Transcript.
- Sansi, Roger (2015). *Art, Anthropology and the Gift*. London: Bloomsbury.
- Stegemann, Bernd (2013). *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit.
- Stegemann, Bernd (2015). *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit.
- Strathern, Marilyn (Hrsg.). (2000). *Audit Cultures. Anthropological Studies in Accountability, Ethics and the Academy*. London/New York: Routledge.

- Tinius, Jonas (2015). Between professional precariousness and creative self-organisation: the free performing arts scene in Germany. In Pascal Gielen/Nico Dockx (Hrsg.), *Mobile Autonomy: Organizing Ourselves as Artists Today* (S. 159–181). Amsterdam: Valiz.
- Tinius, Jonas (2016). Rezension: B. Stegemann (2015), Lob des Realismus. *Theatre Research International*, 41 (1), 86f.
- van Eikels, Kai (2013). *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. München: Wilhelm Fink.



Autorinnen und Autoren

David Adler: Studium der Soziologie, Philosophie und Politikwissenschaft in Mainz und Montréal. Promotionsstudent am Graduiertenkolleg „Selbst-Bildungen“ der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg zum Thema „Post-Disziplinäre Architekturen. Subjektivierung im Dispositiv des Büros“. Forschungsschwerpunkte: Raumsoziologie, Gouvernementalitätsforschung, Wirtschaftssoziologie, qualitative Forschungsmethoden, Soziologie des Politischen, Kritische Theorie. Monographie (2015). *Doppelte Hegemonie. Hegemonialisierung im War on Terror-Diskurs nach der Tötung Bin Ladens*, hrsg. von Eva Herschinger, Judith Renner und Alexander Spencer (Politische Diskurse | Political Discourse, Bd. 2). Baden-Baden.

Alexandra Bernhardt: Dipl.-Soz., Studium der Soziologie in Chemnitz, Promotionsstudentin am Institut für Soziologie an der Technischen Universität Chemnitz, Forschungsinteressen: Arbeitssoziologie, neue Formen der Arbeitsorganisation (insbesondere Coworking), qualitative Sozialforschung (insbesondere Ethnographie, visuelle Methoden).

Lars K. Christensen: Dr., Studium der Geschichte und Philosophie an der Universität Kopenhagen. Promotion mit einer Arbeit über den technologischen Wandel, Arbeitskultur und Modernität in der dänischen Textilindustrie. Seit 2000 Kurator und *senior researcher* im Dänischen Nationalmuseum, Abteilung für Moderne Geschichte und Kulturen der Welt. Arbeitsschwerpunkte: Arbeits- und Industriegeschichte, Museologie. Veröffentlichungen u.a.: „Between Denmark and Detroit (2014). *Unionized Labour at Ford Motor Company, Copenhagen, 1919–1939*, *Labor History*, 55 (3), 326–345; gemeinsam mit P. Grinder-Hansen et al. (2012). *Europe meets the World*. Kopenhagen; gemeinsam mit A. E. Hansen und S. Kolstrup (2007). *Arbejdernes historie i Danmark 1800–2000* (Geschichte der Arbeiter_innen in Dänemark 1800–2000). Kopenhagen. Beteiligung als Kurator bei mehreren Museumsausstellungen. Ehemaliger Vorsitzender der Dänischen Gesellschaft für Arbeiter-Geschichte. Weitere Information: <https://natmus.academia.edu/LKC>.

Valeska Flor: Mag.^a, seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Abteilung Kulturanthropologie der Universität Bonn; Promotion in der Europäischen Ethnologie an der Universität Innsbruck mit dem Thema „Abgetragene Erinnerungen. Erzählungen, Praktiken und Dinge im Bewältigungsprozess von

tagebaubedingten Umsiedlungsmaßnahmen“. Forschungsinteressen: Politische Anthropologie, Anthropology of Energy, Montanethnographie, Erzähl- und Biographieforschung, Sport-/Fußballforschung. Veröffentlichungen u.a.: (in Vorbereitung/2018). Die narrative Bewältigung von Verlust und die Körperlichkeit von Emotionen. *Fabula, Sonderband*.

Lina Franken: Dr., Studium der Volkskunde, neueren Geschichte und Medienwissenschaft in Bonn, Promotion in der Vergleichenden Kulturwissenschaft an der Universität Regensburg, seit 2013 wissenschaftliche Referentin zur Projektkoordination für das DFG-Projekt „Digitales Portal Alltagskulturen im Rheinland“ im LVR-Institut für Landeskunde und Regionalgeschichte und seit 2017 wissenschaftliche Mitarbeiterin im BMBF-Projekt „Kultur in der Lehrerbildung“ an der Universität Bamberg. Forschungsinteressen: Bildungskulturen und -politik, immaterielles Kulturerbe, Arbeits- und Nahrungskulturen. Veröffentlichungen u.a.: (2017). *Unterrichten als Beruf. Akteure, Praxen und Ordnungen in der Schulbildung* (Arbeit und Alltag. Beiträge zur ethnografischen Arbeitskulturenforschung, Bd. 13). Frankfurt a.M./New York; zus. mit Katrin Bauer (Hrsg.). (2015). *Räume | Dinge | Menschen. Eine Bonner Kulturwissenschaft im Spiegel ihrer Narrative* (Bonner kleine Reihe zur Alltagskultur, Bd. 10). Münster/New York; zus. mit Eckhard Bolenz und Dagmar Hänel (Hrsg.). (2015). *Wenn das Erbe in die Wolke kommt. Digitalisierung und kulturelles Erbe*. Essen; (2014). Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Beispiele aus Konstanz und der Region. *Konstanzer Almanach* 60, 78–80; (2007/08). Bergarbeiteridentitäten im Ruhrgebiet des 19. Jahrhunderts. *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*, 37, 49–73.

Irene Götz: Professorin am Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie der LMU München; Redakteurin und Mit-Herausgeberin der Zeitschrift für Volkskunde. Forschungsschwerpunkte: Identitätspolitik/nationale Selbst- und Fremdbilder, Arbeits- und Organisationsethnographie, Biographieforschung, Neuer Nationalismus in Europa, Familienforschung. Aktuelles DFG-Forschungsprojekt „Prekärer Ruhestand. Arbeit und Lebensführung von Frauen im Alter“ (2015–2018). Veröffentlichungen u.a.: gemeinsam mit Miriam Gutekunst et al. (Hrsg.). (2016). *Bounded Mobilities. Ethnographic Perspectives on Social Hierarchies and Global Inequalities*. Bielefeld; gemeinsam mit Johannes Moser et al. (Hrsg.). (2015). *Europäische Ethnologie in München. Ein kulturwissenschaftlicher Reader* (Münchener Beiträge zur Volkskunde, Bd. 42). München; (2016). Zurück nach Europas Mitte. Ethnografische Erkundungen zu identitätspolitischen Positionierungen im nordöstlichen Europa am Bei-

spiel der litauischen Hauptstadt Vilnius. In Daniel Drascek (Hrsg.), *Kulturvergleichende Perspektiven auf das östliche Europa. Fragestellungen, Forschungsansätze und Methoden* (Regensburger Schriften zur Volkskunde/Vergleichenden Kulturwissenschaft, Bd. 29). (S. 33–54). Münster u.a.

Bernd Holtwick: Dr., Studium der Geschichtswissenschaft in Bielefeld, 1999 Promotion an der Universität Bielefeld, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Stuttgart; Kultur- und Archivratsleiter im Landkreis Biberach (Riß), seit 2011 Ausstellungsleiter in der *DASA Arbeitswelt Ausstellung* in Dortmund. Arbeitsschwerpunkte: Handwerk, Regionalgeschichte; Ausstellungspraxis. Veröffentlichungen: (2000). *Der zersplitterte Berufsstand. Handwerker und ihre Organisationen in Ostwestfalen-Lippe 1929–1953*. Paderborn; (2008). *Schaulust und andere niedere Beweggründe. Was lockt Menschen in historische Museen? Oder: Wann machen Museen Spaß?* In Olaf Hartung et al. (Hrsg.), *Geschichte und Geschichtsvermittlung* (S. 184–198). Bielefeld; zusammen mit A. Burkarth (2009). *Dorf unterm Hakenkreuz. Die Diktatur auf dem Land im deutschen Südwesten 1933–1945*. Ulm; (2014). *Entstehung und Erosion des ‚normalen‘ Arbeitsverhältnisses*. In Karl Ditt et al. (Hrsg.), *Westfalen in der Moderne 1815–2015. Geschichte einer Region* (S. 333–352). Münster.

Nathalie Knöhr: M.A., Studium der Kulturanthropologie/ Europäischen Ethnologie und der Religionswissenschaft an der Universität Göttingen, seit 2013 Promotion und Mitglied der DFG-geförderten, interdisziplinären Forschergruppe „Ästhetik und Praxis populärer Serialität“, Bearbeiterin des Teilprojektes „Serienschreiben: Zur Arbeitskultur im gegenwärtigen deutschen Unterhaltungsfernsehen“ unter der Leitung von Prof. Dr. Regina F. Bendix; Forschungsinteressen: Wissensforschung, Medien- und Kommunikationsforschung sowie Arbeitskulturrenforchung, Performanzforschung und Religionssoziologie. Veröffentlichungen u. a.: (2014). *The Professional Practice of Serial Audio Drama Production in the Age of Digitization*. In Kathleen Look (Hrsg.), *Serial Narratives*. Special Issue of *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 47 (1–2), 159–173. Würzburg; (2014). *Die wundersame Arbeitswelt der seriellen Hörspielproduktion*. *kids + media. Zeitschrift für Kinder- und Jugendmedienforschung*, 1 (online), 59–78.

Hannes Krämer: Dr., Studium der Sozialwissenschaften und Kommunikationswissenschaft an der Universität Duisburg-Essen, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Exzellenzcluster der Universität Konstanz, seit 2010 wissenschaftli-

cher Mitarbeiter an der Europa-Universität Viadrina, 2013 Promotion an der Viadrina, 2014 Ko-Projektleitung Projekt „Temporale Grenzen der Gegenwart“, Forschungsinteressen: Arbeits- und Organisationsforschung, Kultursociologie, Methodologie der Ethnographie, Praxistheorien, Soziologie der Zukunft, Grenztheorien, Mobilitätsforschung. Veröffentlichungen u.a.: (2014). *Die Praxis der Kreativität*. Bielefeld; zus. mit Larissa Schindler (2016). *Mobilität. Themenheft der Österreichischen Zeitschrift für Soziologie*; (2016). Erwerbsarbeit als Praxis. Perspektive und Analysegewinne einer praxistheoretischen Soziologie der Arbeit. In Hilmar Schäfer (Hrsg.), *Praxistheorie. Ein Forschungsprogramm*. Bielefeld; (in Vorbereitung). Praxistheorie. In Maja Appelt et al. (Hrsg.), *Handbuch Organisationsforschung*. Wiesbaden.

Kaspar Maase: Prof. em. Dr., Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin 1971, Habilitation im Fach Kulturwissenschaft an der Universität Bremen 1992. Tätig gewesen an den Universitäten Tübingen, Humboldt-Universität Berlin, Eichstätt-Ingolstadt, Zürich. Seit Mitte 2011 im Ruhestand; Leitung von zwei Projekten im Rahmen der DFG-Forschergruppe 1091 „Ästhetik und Praxis populärer Serialität“. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Massenkultur seit dem 19. Jahrhundert, Bewegungen gegen populäre Künste im 20. und 21. Jahrhundert, Amerikanisierung, Ästhetische Erfahrung im Alltagsleben. Veröffentlichungen u.a.: (2012). *Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*. Frankfurt/New York.

Jochem Putsch: Dr., Historiker, Leiter des Standorts *Gesenkschmiede Hendrichs*, Solingen, des LVR-Industriemuseums. In der Vergangenheit im Stadtarchiv Solingen tätig, zahlreiche Publikationen zur Industrie- und Sozialgeschichte im Raum Solingen.

Petra Schmidt: M.A., Studium der Volkskunde/Europäische Ethnologie, Kunstgeschichte und Neuere Deutsche Literatur in München an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Derzeit Promotion am Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zwischen 2010–2015 Lehraufträge am Institut für Volkskunde Europäische Ethnologie in München. 2013 Stipendium an Deutschen Jugendinstitut in München. Seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie in München. Forschungsschwerpunkte: Familienforschung und speziell Mutterschaftsforschung, Ästhetik- und Kreativitätsforschung, Arbeitsforschung. Veröffentlichungen: (2015). *Total Quality Mama. Mutterschaft aus der Perspektive Arbeit*. München.

Klaus Schönberger: Univ.-Prof. Dr. rer. soc., seit 2015 Professur Kulturanthropologie an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt sowie Institutsvorstand des Instituts für Kulturanalyse. 2016 bis 2019 Koordinator des EU Horizon 2020-Projekts TRACES (Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts). Forschungsschwerpunkte: Cultural Heritage, Wandel der Arbeit, soziale Bewegungen und kulturwissenschaftliche Technikforschung. Veröffentlichungen u.a.: gemeinsam mit Ute Holfelder (Hrsg.) (2017): *Bewegtbilder und Alltagskultur(en)*. 16-mm-, Super-8-, Video-, Handyfilm. Praktiken von Amateuren im Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung. Köln.

Ove Sutter: JunProf. Dr., Leiter der Abteilung Kulturanthropologie/Volkskunde an der Universität Bonn. Forschungsschwerpunkte: Zivilgesellschaftliches Engagement für Flüchtende, Protestkulturen sozialer Bewegungen, Europäisierung und ländlicher Raum, Prekäre Arbeitsverhältnisse. Veröffentlichungen u.a.: (2014). *Erzählte Prekarität. Autobiographische Verhandlungen der Prekarität immaterieller Arbeit*. Frankfurt/New York; gemeinsam mit Klaus Schönberger, Gerrit Herlyn und Johannes Müske (Hrsg.) (2009). *Arbeit und Nicht-Arbeit. Entgrenzungen und Begrenzungen von Lebensbereichen und Praxen*. München/Mering; gemeinsam mit Klaus Schönberger (Hrsg.) (2009). *Kommt herunter, reißt euch ein... Eine kleine Geschichte der Protestformen sozialer Bewegungen*. Berlin.

Ildikó Szántó: Mag., Studium der Kunstgeschichte und Hungarologie an der Humboldt-Universität zu Berlin, seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ an der Universität der Künste Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Kunst und Gesellschaft, Arbeitsdiskurse in der Kunst. Veröffentlichungen: (2015). Die Fabrik in Museum. Perspektiven auf den Fordismus im Kunstfeld seit 1990. *kritische berichte*, 3, 31–42; (2016). Die Grenzen der Entgrenzung. Immaterielle, kognitive und ästhetische Arbeit und eine Kritik der Entgrenzungsthese. In Michael Kauppert/Heidrun Eberl (Hrsg.), *Ästhetische Praxis* (S. 329–354). Wiesbaden.

Jonas Tinius: PhD (Cantab.), Studium der American und British Studies sowie Kultur- und Sozialanthropologie in Münster, dann Studium und Promotion in Sozialanthropologie am King's College, University of Cambridge (UK). Seit Juni 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter (post-doc) im Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage (CARMaH) am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Anthropologie der Kunst, v.a. zeitgenössische Kunst und Theater, In-

stitutionen und Organisationen, Expertise und professionelle Arbeit, Museen und Kulturerbe in Deutschland und Europa. Veröffentlichungen u.a.: (2015). *Anthropology, Theatre, and Development: The Transformative Potential of Performance*, Palgrave; gemeinsam mit Alex Flynn (Hrsg.) (2016) Micro-utopias: anthropological perspectives on art, creativity, and relationality, *Journal of Art and Anthropology/Cadernos de Arte e Antropologia, Spezialausgabe 5 (1)*; gemeinsam mit Ruy Blanes, Alex Flynn und Maité Maskens (Hrsg.) (2015). Rehearsing detachment: refugee theatre and dialectical fiction. *Journal of Art and Anthropology/Cadernos de Arte e Antropologia*; (2017). Anthropologische Beobachtungen zu künstlerischer Subjektivierung und institutioneller Reflexivität: Das Theaterprojekt *Ruhrorter* mit Geflüchteten am Theater an der Ruhr. In Matthias Warstat et al. (Hrsg.), *Applied Theatre – Frames and Positions*. Berlin.

Fabian Ziemer: Magisterstudium der Hauptfächer Volkskunde/Kulturanthropologie und Philosophie an der Universität Hamburg. Arbeitsschwerpunkte: Technikforschung, Architektur und Ästhetik, Kulturtheorien. Veröffentlichungen: (in Vorbereitung). Was ist ‚soziale Praxis‘? Vom Nutzen und Vorteil der Ethnografie für die Begriffsbildung. In Karl Braun et al. (Hrsg.) *Kulturen der Sinne. Zugänge zur Sensualität der sozialen Welt (Publikation zum 40. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Zürich)*.

Lars Winterberg: Dr., Studium der Volkskunde, Psychologie und Germanistik in Bonn, Promotion an der Universität Regensburg, seit 2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Abteilung Historische Anthropologie/Europäische Ethnologie an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte: Politische Anthropologie, Wissenskulturen, Kulturtheorie, Nahrungsethnologie, Brauch- und Ritualforschung. Veröffentlichung u.a.: (2017). *Die Not der Anderen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Aushandlungen globaler Armut am Beispiel des Fairen Handels. Bausteine zu einer Ethnografie*. Münster u.a. (Dissertation, in Vorbereitung); gemeinsam mit U. Bitzegeio und J. Mittag (Hrsg.) (2015). *Der politische Mensch. Akteure gesellschaftlicher Partizipation im Übergang zum 21. Jahrhundert*. Bonn u.a.; (2007). *Wasser – Alltagsgetränk, Prestigeprodukt, Mangelware. Zur kulturellen Bedeutung des Wasserkonsums in der Region Bonn im 19. und 20. Jahrhundert*. Münster u.a.