

JAHRBUCH
YEARBOOK
2017

ARTS UNDER ATTACK



Internationales Theaterinstitut
Zentrum Bundesrepublik Deutschland

German Centre of the
International Theatre Institute

FREEDOM AFTER EXPRESSION

To continue our focus on Europe, which has been the emphasis of our projects for the last two years, this yearbook examines social frictions and rifts that are generating increasingly difficult conditions for the creation of art.

Manufacturing these highlights has revealed the contradictory nature of such an approach. Our still (and mostly) enlightened public expects candid analyses of social realities by intellectuals and artists – who also, and primarily, originate from countries that are combating open societies. But in our protected biotopes, we often carelessly offer a platform for open but also public discourse without really being able to protect those who are taking part within the public sphere of their countries. We invite them to a cultural exchange that requires them to return back home on schedule after having delivered their critical statements. If this turns out to be back to their domestic torture prisons, then the next online petition is easily and quickly written.

"If we have the freedom of expression – do we have the freedom after expression?" This is how the Swedish UN human rights expert Alfons Karabuda, citing his colleague Paul Brickhill, an Artists' Rights activist from Harare, Zimbabwe, summed it up three years ago.¹

In the midst of the European unification euphoria at the beginning of the 1990s, the French doctor and political scientist Jean-Christophe Rufin² declared the ideology of political universalism and global economism as finished. In 1989, according to Rufin, it became clear that the primacy of defining all local conflicts as surrogate 'first world' conflicts had ended. An 'ideology of Limes', which he called "diplomacy of apartheid on a world-wide scale" – and which anticipated the reality of the European fortress – bans the internal threats and barbaric moments in Europe to an 'exterior', the Global South; it is an act of exorcism. "The 'ideology of Limes' allows the North, which is reunified and sees itself as a guarantor of the values of democracy and law, to forget that the path to reach its ideals remains a long one."

With a perspective onto a multipolar world from precisely this Global South, the South African cultural activist and playwright Mike van Graan determines in this yearbook "that 'populism' among white citizens in countries of the Global North... is only a symptom of deeper lying economic, political, military, social and cultural rifts that permeate our current world and that are founded in our collective past."

In the course of the last year, the number of registered attacks on artistic freedom has more than doubled, as the *Freemuse* network has determined. This includes murder, kidnapping, imprisonment and censorship. *Freemuse* founder Ole Reitov, in a keynote on this year's freedom of the press day that is published here, demanded to finally invest in measures to protect artists and the freedom of artistic expression. It is a demand that the ITI World Congress supported with an unanimous resolution.

"It's not easy to discuss with someone who has a whistle in his mouth", says Jan Klata, the theatre director from Krakow who was fired in the summer. "You can measure a country's strength based on the condition of its art. If it has challenging art, then common values are strong enough to survive. In contrast, it is a sign of a fearful national identity if people need these public displays of shared identity."

And his discussion partner Senad Halilbasic predicts: "You need both: a national mobilisation of artistic power and simultaneously the pressure and influence from the outside. Especially those who decide what cultural politics are and aren't can be strongly influenced from the outside; paradoxically, far more than from the inside. One should take the situation very seriously; as soon as this system of censorship starts working, they won't listen to anyone anymore."

Whatever we may describe and discuss in next year's yearbook, the deeply rooted and rapid change in our societies and their discourses will continue to nourish the theatre – as long as it remains a vibrant medium of democratic consciousness, is committed and provokes. Dario Fo's sarcastic hope – that the path to diminish theatre's irrelevance is paved by powers-that-be who battle thespians – seems to produce the best results.

Thomas Engel
Director

1 UN Human Rights Council Report "The Right to Freedom of Artistic Expression and Creativity" Presentation 34th ITI World Congress – 17 – 22 November 2014, Yerevan, Armenia, <https://artistsrights.iti-germany.de/news>).
2 Rufin, Jean-Christophe: *Das Reich und die Neuen Barbaren*, Volk und Welt: Berlin 1993.

FREEDOM AFTER EXPRESSION

In Fortsetzung der Beschäftigung mit Europa, seit zwei Jahren unser Projektschwerpunkt, fragen wir in diesem Jahrbuch nach gesellschaftlichen Friktionen und Brüchen, die das Herstellen von Kunst unter zunehmend schwierigere Bedingungen setzen.

Das Verfertigen dieser Schlaglichter hat die Widersprüchlichkeit eines solchen Ansatzes deutlich gemacht. Unsere immer noch weitgehend aufgeklärte Öffentlichkeit erwartet freimütige Analysen gesellschaftlicher Wirklichkeiten von Intellektuellen und Künstler*innen – auch und vor allem aus Ländern, die einer offenen Gesellschaft den Kampf angesagt haben. Doch in unseren geschützten Biotopen bieten wir oft viel zu leichtfertig eine Plattform für den offenen, aber auch öffentlichen Diskurs, ohne diejenigen wirklich schützen zu können, die diesen Diskurs im Angesicht der Öffentlichkeit ihrer Länder austragen. Wir laden zu kulturellem Austausch ein, der dazu verpflichtet, nach der kritischen Stellungnahme fristgemäß in die Heimat zurückzukehren. Ist dies bedauerlicherweise der heimische Folterkust, ist die nächste Online-Petition schnell geschrieben. „If we have the freedom of expression – do we have the freedom after expression?“ brachte es der schwedische UN-Menschenrechtsexperte Alfons Karabuda, seinen Kollegen Paul Brickhill, Artists Rights Aktivist aus Harare, Simbabwe zitierend, schon vor drei Jahren auf den Punkt.¹

Mitten in der europäischen Einigungseuphorie Anfang der 1990er-Jahre erklärte der französische Arzt und Politikwissenschaftler Jean-Christophe Rufin² die Ideologie des politischen Universalismus und des globalen Ökonomismus für beendet. 1989 wurde, so Rufin, das Ende des Primats der Definition aller lokalen Konfliktlagen als Stellvertreterkonflikte der ‚Ersten Welt‘ offensichtlich. Eine ‚Ideologie des Limes‘, die er als „Diplomatie der Apartheid im Weltmaßstab“ bezeichnet – und die die Realität einer Festung Europa voraussah – verbannt in Europa die inneren Gefahren und Barbarismen durch den Exorzismus in ein ‚Draußen‘, den Globalen Süden. „Die Ideologie des Limes gestattet es dem Norden, der sich wiedervereinigt und als Wahrer der Werte von Demokratie und Recht sieht, zu vergessen, dass der Weg bis zu seinen Idealen noch lang ist.“

Mit dem Blick aus eben jenem Globalen Süden auf eine multipolare Welt stellt der südafrikanische Kulturaktivist und Dramatiker Mike van Graan in diesem Jahrbuch fest, dass ‚Populismus‘ unter weißen Bürger*innen in Ländern des Globalen Nordens „nur ein Symptom der tieferliegenden ökonomischen, politischen, militärischen, sozialen und kulturellen Brüche [ist], die sich durch unsere heutige Welt ziehen und die in unserer kollektiven Vergangenheit gründen.“

Mehr als verdoppelt hat sich innerhalb eines Jahres die Anzahl der registrierten Angriffe auf die künstlerische Freiheit weltweit, stellt das Netzwerk *Freemuse* fest. Dazu gehören Mord, Entführung, Verhaftung, Bedrohung und Zensur. *Freemuse*-Gründer Ole Reitov hat in einer hier abgedruckten Keynote zum diesjährigen Tag der Pressefreiheit die UNO dringlich aufgefordert, endlich auch in Maßnahmen für den Schutz der Künstler*innen und der Freiheit des künstlerischen Ausdrucks zu investieren. Eine Forderung, der sich der ITI Weltkongress mit einer einstimmigen Resolution angeschlossen hat.

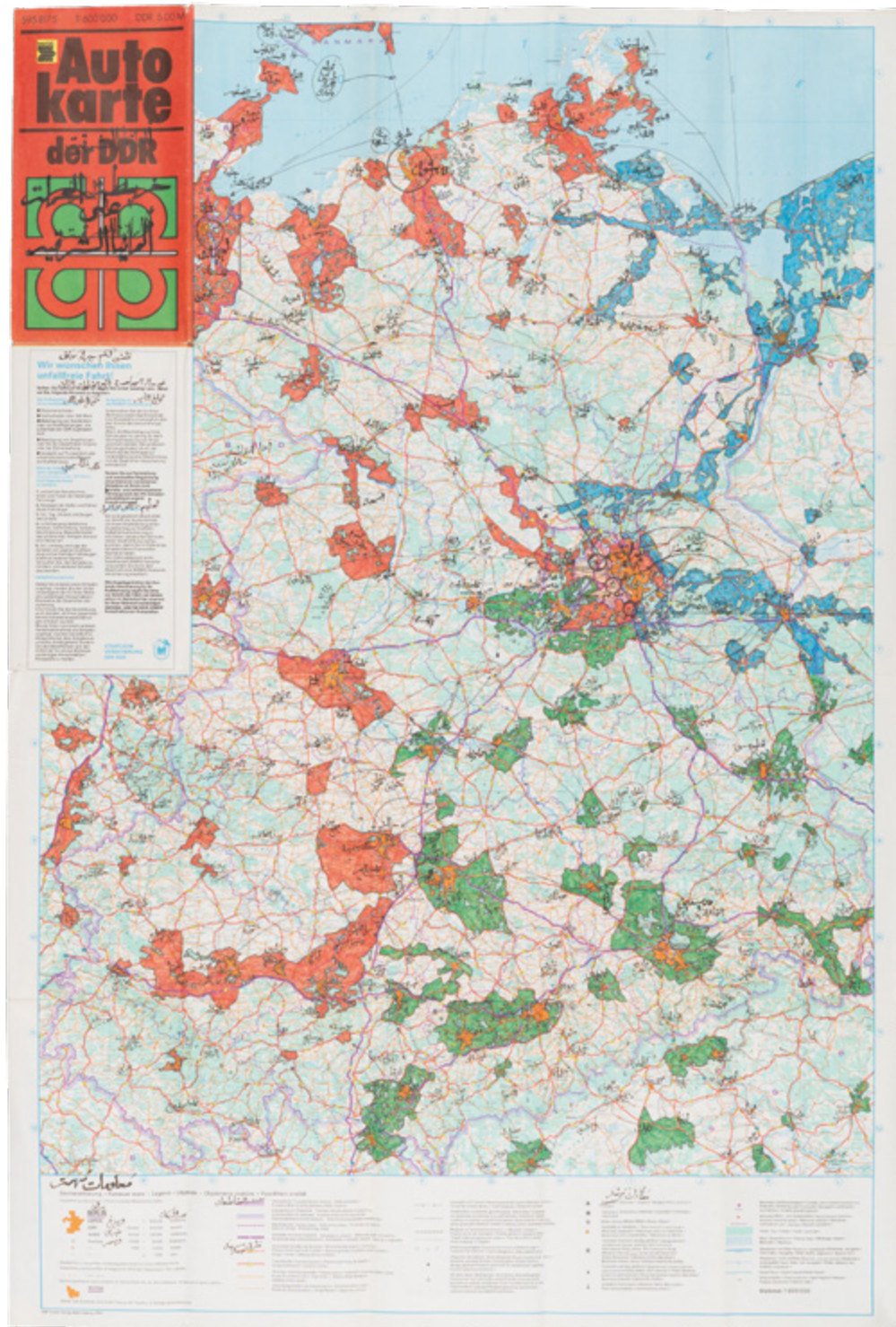
„Es ist nicht einfach, mit Leuten zu diskutieren, die eine Trillerpfeife im Mund haben“, meint Jan Klata, der im Sommer gefeuerte Intendant aus Krakau. „Man kann die Stärke eines Landes an der Beschaffenheit seiner Kunst messen. Wenn es eine herausfordernde Kunst gibt, sind die gemeinsamen Werte stark genug, um zu überleben. Es ist hingegen ein Zeichen einer verängstigten nationalen Identität, wenn Leute diese öffentlichen Feste der Zusammengehörigkeit brauchen.“ Und sein Diskussionspartner Senad Halilbasic prognostiziert: „Man braucht beides: eine nationale Mobilisierung künstlerischer Kräfte, aber gleichzeitig den Druck und den Einfluss von außen. Besonders diejenigen, die entscheiden, was Kulturpolitik ist und was nicht, können stark von außen beeinflusst werden, paradoxerweise sehr viel mehr als von innen. Man sollte die Situation sehr ernst nehmen, denn sobald dieses System der Zensur erst einmal funktioniert, werden sie auf niemanden mehr hören.“

Was auch immer wir im Jahrbuch des nächsten Jahres beschreiben und diskutieren werden, der so tiefgreifende wie rasante Wandel unserer Gesellschaften und ihrer Diskurse wird dem Theater weiter Nahrung geben, solange es als lebendiges Medium der demokratischen Selbstverständigung erhalten bleibt, sich einmischt, provoziert. Dario Fos sarkastische Hoffnung jedenfalls, dass der Weg aus der Bedeutungslosigkeit des Theaters über die große Jagd der Mächtigen auf die Komödianten führen wird, treibt die besten Blüten.

Thomas Engel
Direktor

1 UN Human Rights Council Report “The Right to Freedom of Artistic Expression and Creativity” Presentation 34. ITI World Congress – 17–22 November 2014, Yerevan, Armenia, <https://artistsrights.iti-germany.de/news>).
2 Rufin, Jean-Christophe: *Das Reich und die Neuen Barbaren*, Volk und Welt: Berlin 1993.

WAS WÄRE WENN? – WHAT IF?



Battle of the West – Schlacht um den Westen

INHALT/INDEX/2017

02 EDITORIAL EDITORIAL 07 GALERIE GALLERY

1 WIDER DIE EXTREME / AGAINST THE EXTREMES

11 DIE EXTREME MITTE. ÜBER DIE ZUKUNFT DER POLITIK IN POPULISTISCHEN ZEITEN THE EXTREME CENTRE – ON THE FUTURE OF POLITICS IN POPULIST TIMES Srećko Horvat, Saskia Sassen, Ágnes Heller 20 JENSEITS DER EUROPÄISCHEN ECHOKAMMER: ANSICHTEN AUS DEM GLOBALEN SÜDEN BEYOND THE EUROPEAN ECHO CHAMBER: A PERSPECTIVE FROM THE GLOBAL SOUTH: Mike van Graan

2 SCHUTZ UND FÖRDERUNG / PROTECTION AND PROMOTION

29 FÜR DIE FREIHEIT DER KÜNSTE FREEDOM FOR THE ARTS Ole Reitov 35 ARTS RIGHTS JUSTICE ARTS RIGHTS JUSTICE Daniel Gad 40 KULTURELLE VIelfALT: GESTÄRKT ODER BEDROHT CULTURAL DIVERSITY: STRENGTHENED OR ENDANGERED Cornelia Dümcke

3 MACHT LÄRM! / MAKE NOISE!

49 ALPHABET DER ZENSUR AN ALPHABET OF CENSORSHIP Senad Halilbasic, Jan Klata, Dorte Lena Eilers 59 FREIHEIT IST WICHTIGER ALS VERANTWORTUNG FREEDOM IS MORE IMPORTANT THAN RESPONSIBILITY Danila Korogodsky 65 AUF DEM GLEICHEN PLANETEN ON THE SAME PLANET Rafat Alzakout, Dorothea Marcus 70 NOCH IST POLEN NICHT VERLOREN! POLAND IS NOT LOST YET! Iwona Nowacka, Katarzyna Wielga-Skolimowska, Thomas Irmer

74 ZENTRUM BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND DES INTERNATIONALEN THEATERINSTITUTS INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE – GERMAN CENTRE 76 IMPRESSUM IMPRINT

WAS WÄRE WENN? - WHAT IF?



New Arab Map – Die neue arabische Karte

WAS WÄRE WENN?

Sein Werk „What If?“ (2015) ist ein Gedankenspiel: Wie würde die Welt verlaufen, wenn die industrielle Revolution nicht in der westlichen Hemisphäre, sondern im Osmanischen Reich und dem arabisch geprägten Teil der Welt stattgefunden hätte?

So dreht Manaf Halbouni die Kolonialgeschichte um: Die Kolonisierten sind die Kolonisatoren. Die Kolonisatoren sind die Kolonisierten. In seinem Projekt verzeichnet er alternative Grenzverläufe auf Kampfkarten, um auf die willkürlichen Grenzziehungen und die damit verbundene Machtverteilung Europas aufmerksam zu machen.

Der Künstler Manaf Halbouni, geboren in Damaskus, lebt und arbeitet in Dresden.

Er studierte von 2005 bis 2008 Kunst an der University of Fine Arts in Damaskus und von 2009 bis 2014 Bildende Kunst an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden.

Wo sonst PEGIDA-Anhänger*innen lautstarke Hassparolen verbreiten, stand von Februar bis April 2017 Halbounis Installation „Monument“ - eine Intervention im öffentlichen Raum. Seit seiner Eröffnung auf dem Neumarkt in Dresden sorgte das Werk für lautstarke Diskussionen und Protest. Auf einem der zentralsten Plätze Dresdens, dem Vorplatz der Frauenkirche, errichtete Halbouni drei hochkant aufgestellte Busse. Diese sollten an jene Busse erinnern, welche in Aleppo in einer Straßenschlucht als Schutzwall dienten und so die Zivilbevölkerung vor den Angriffen der Scharfschützen bewahrten.

MANAF HALBOUNI

His work "What If?" (2015) is a mental game: what would the world be like if the industrial revolution had taken place in the Ottoman Empire and the Arab part of the world instead of the western hemisphere?

Manaf Halbouni turns colonial history on its head: the colonised are the colonisers. The colonisers are the colonised. In his project, he draws alternative borders on battle maps in order to draw attention to random boundary lines and the associated distribution of power in Europe.

The artist Manaf Halbouni, born in Damascus, lives and works in Dresden.

He studied art at the University of Fine Arts in Damascus from 2005 to 2008 and visual arts at the Hochschule für Bildende Künste in Dresden in 2009 to 2014.

Halbouni's installation "Monument", an intervention in public space, stood where PEGIDA supporters otherwise loudly yelled slogans of hate. Since its opening at the Neumarkt in Dresden, the work has served for intense discussions and protests. At one of the city's most central squares, in front of the Frauenkirche, Halbouni erected three buses, upended. They were meant to evoke the busses that were used as protective barriers in a street in Aleppo, between high-rise buildings, to protect the civilian population from snipers' attacks.

WHAT IF?



„In dieser Welt brauchen wir [...] Menschen, die mit ausreichendem Weitblick erkennen, dass ihr eigener Komfort und ihre eigene Sicherheit auf lange Sicht, aber direkt, verbunden sind mit der Freiheit, den Rechten und der Würde anderer Menschen.“

“In this world... now, more than ever, humanity requires people of vision, those who recognise that their own long-term comforts and security are directly linked to the freedoms, rights and dignity of others...”

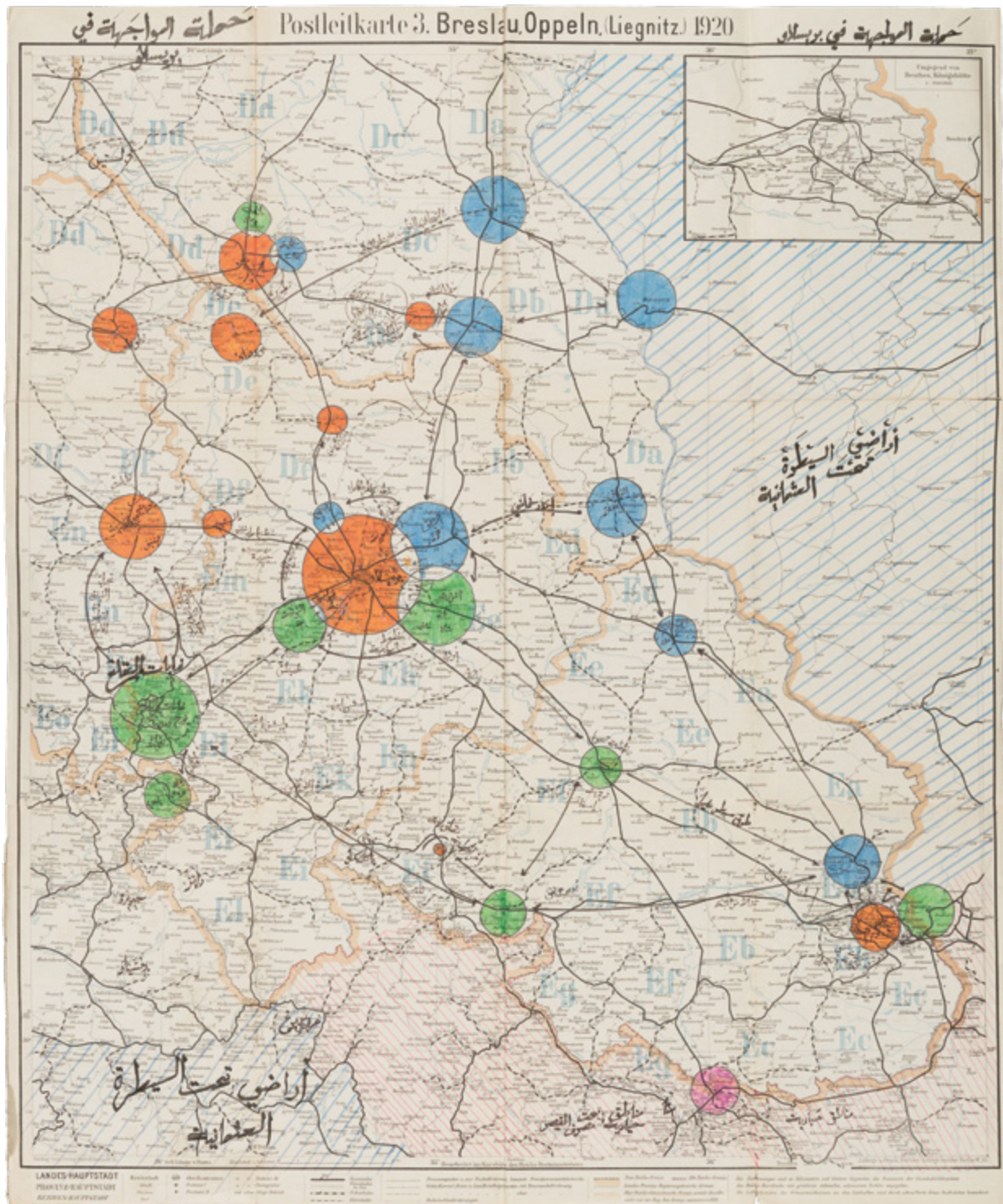
MIKE VAN GRAAN

WIDER DIE EXTREME

AGAINST THE EXTREMES

1

WAS WÄRE WENN? - WHAT IF?



Battle of Breslau - Kampf um Breslau

DIE EXTREME MITTE

Über die Zukunft der Politik in populistischen Zeiten

Von Srećko Horvat, Saskia Sassen, Ágnes Heller

Braucht der moderne Kapitalismus die Demokratie? Anlässlich der zunehmenden tektonischen Verschiebungen innerhalb der weltweiten Politik scheint es, als wären die sonst verlässlichen Kategorien ‚links‘ und ‚rechts‘ nicht weiter belastbar. Es hat sich ein radikalisierte Zentrismus herausgebildet, der sich über gewalttätige Angriffe auf Minderheiten, Hassreden, rechtspopulistische Parolen und das Propagieren abendländischer ‚Werte‘ Gehör und Ausdruck verschafft. Was bedeuten diese Entwicklungen für Gesellschaft, Politik und Kultur?

Die *Akademie der Künste der Welt* lud während der PLURIVERSALE VI zum Symposium „The Extreme Centre – Über die Zukunft der Politik in populistischen Zeiten“ nach Köln.

Angelehnt an den Titel „The Extreme Centre: A Warning“ – dem aktuellen Buch des britischen Historikers Tariq Ali – diskutierten die Philosophin Ágnes Heller, die Soziologin Saskia Sassen und der Aktivist Srećko Horvat über die Hegemonien der „extremen Mitte“ und die zentrale Frage: Wie und vor allem wo können wir uns gegen wütenden Hass, Rassismus und Exklusion positionieren?

EIN REALES SCIENCE-FICTION-SZENARIO

Von Srećko Horvat

Beginnen wir mit einem Gedankenexperiment. Stellen wir uns vor, wir hätten eine Zeitmaschine und träfen vor genau einem Jahr, im April 2016, in diesem Theater ein. Alles ist genau wie jetzt, ich stehe nur ein Jahr früher hier auf dieser Bühne. Gleich werde ich Ihnen erzählen, dass in zwei Monaten der Brexit stattfinden wird, dass ein paar Monate danach jemand namens Donald Trump in den USA an die Macht kommen wird, jemand, der Bomben auf den Irak wirft, während er ein Stück Kuchen verspeist. Natürlich ist es nicht der Irak, sondern Syrien, aber Donald Trump weiß gar nicht genau, wen er eigentlich bombardiert. Dass schon einige weitere Monate später Recep Tayyip Erdoğan durch ein Referendum seine Autokratie zementieren, Viktor Orbán die *Central European University* in Ungarn schließen und Aleksander Vučić seine Macht ausbauen wird, indem er sich zum Präsidenten von Serbien wählen lässt. Hätten wir vor einem Jahr über diese Vorgänge gesprochen, hätten die Leute gesagt, wir seien verrückt, wir seien Pessimisten, die den Weltuntergang heraufbeschwören wollen, und dennoch ist alles das eingetreten – was damals als dystopisches Science-Fiction-Szenario gegolten hätte, ist heute brutale Realität. Wie lässt sich das alles nun begreifen? Eine mögliche Erklärung ist die extreme Mitte. Ich glaube, bei der extremen Mitte haben wir es mit einem Doppelphänomen zu tun: Einerseits

lässt sie sich am trefflichsten beschreiben durch die Antwort, die Margaret Thatcher im Jahr 2002 auf die Frage gab, was in ihren Augen die größte Errungenschaft ihrer Amtszeit gewesen sei. Sie sagte: Tony Blair und New Labour. Nach dem Warum gefragt, antwortete sie: Weil es der größtmögliche Sieg ist, wenn die eigenen Gegner genau die Maßnahmen umsetzen, die man selber vorgeschlagen hat.

Dies ist die eine Definition, die eine Seite der Medaille der extremen Mitte, die Sie in Deutschland nur zu gut kennen, und die wir in Kroatien ebenfalls sehr gut kennen: nämlich der Umstand, dass die Sozialdemokraten, die sogenannte Linke, die Liberalen und so weiter, sich in Richtung einer thatcheristischen Politik bewegt haben, auf eine hauptsächlich ökonomisch geprägte Ideologie zu, die am besten veranschaulicht wird durch die Behauptung „das ist alternativlos“. Das bedeutet Austerität, Privatisierung und in Deutschland die Stagnation der Löhne. Doch es gibt noch eine andere Seite der extremen Mitte, die man heute in Ungarn beobachten kann, und zwar die Verschiebung dessen, was gewöhnlich als ‚Mitte rechts‘ wahrgenommen wird, nach extrem rechts.

Letztes Jahr wurde mir die ‚große Ehre‘ zuteil, mit Gábor Vona, dem Vorsitzenden der Jobbik-Partei in Ungarn, zu sprechen. Ich habe mit ihm in Budapest ein Interview geführt. Er sagte mir, das größte Problem seiner Partei sei derzeit die Tatsache, dass jetzt Viktor Orbán die Maßnahmen durchführt, die sie vorgeschlagen haben. Orbán ergreift sogar Maßnahmen, von denen sie nicht einmal zu träumen gewagt hatten. In Ungarn ist die Verschiebung der rechten Mitte hin zur extremen Rechten also besonders deutlich sichtbar, aber beobachten kann man dieses Phänomen überall in Europa und weltweit. Ob nun wegen der Wählerstimmen, aufgrund einer genetischen Neigung zu dieser Ideologie, oder aus einem anderen Grund – es ist auf jeden Fall der aktuelle Trend.

Doch was ist heute anders als 2016? Wir haben also die extreme Mitte, die sich aus diesen beiden Phänomenen zusammensetzt: auf der einen Seite eine thatcheristische Politik, auf der anderen Seite die Verschiebung zur extremen Rechten, die man auch als ‚kapitalistische Internationale‘ beziehungsweise ‚nationalistische Internationale‘ bezeichnen könnte. Was sich jedoch innerhalb des letzten Jahres tatsächlich verändert hat, ist die Tatsache, dass dieses Phänomen, wie immer man es auch nennen möchte, immer stärker wird. Die extreme Mitte greift nach der Macht, und das ist äußerst beunruhigend. Ich will Ihnen nur drei Beispiele nennen. Das erste Beispiel ist Ungarn. Wenn es keinen Donald Trump gegeben hätte, der gegen George Soros anging, weil Soros Hillary Clinton unterstützt hat, dann hätte Orbán die *Central European University*

vielleicht nicht so heftig bekämpfen können, wie er es getan hat. Es ist also evident, dass die extreme Mitte in den USA der extremen Mitte in Ungarn hilft. Und es ist eine Ironie der Geschichte, dass Viktor Orbán 1989, kurz vor dem Fall der Berliner Mauer, mit einem Stipendium der Soros Foundation in Oxford studiert hat und dort denselben Supervisor hatte wie Bill Clinton, aber natürlich wissen wir alle, dass er letztendlich nicht dieselbe Richtung eingeschlagen hat.

Mein zweites Beispiel sind die aktuellen Ereignisse in Serbien. Nachdem Premierminister Aleksander Vučić aus äußerst dubiosen Wahlen als serbischer Präsident hervorging – im Grunde wird er allmählich zum starken Mann, ähnlich wie Putin und Erdoğan – war der erste, dem er dankte, Viktor Orbán. Mein drittes Beispiel ist das Referendum in der Türkei, das zu einer Wiedereinführung der Todesstrafe im 21. Jahrhundert führen könnte. Nicht zu vergessen die vielen Journalist*innen, die in der Türkei bereits inhaftiert wurden. Erdogans erster Gratulant war Donald Trump. Wenn Sie glauben, dass seien aufgrund der unterschiedlichen politischen Systeme bloße Zufälle, dann irren Sie. Was wir hier sehen, ist eine strukturelle Entwicklung, die in der Geschichte schon immer bestanden, sich jetzt aber noch einmal deutlich beschleunigt hat: Die kapitalistische Internationale stärkt die faschistische Internationale, und umgekehrt, die faschistische Internationale stärkt die kapitalistische Internationale. Um das zu verstehen, kann man sich anschauen, was während des Zweiten Weltkriegs in Köln passiert ist. 95 % der Gebäude wurden durch Bomben der Alliierten zerstört. Doch einige Bauwerke haben überdauert: der Dom, das Gestapo-Gefängnis, und die Ford-Fabrik – weil die Nazis natürlich mit der Ford-Fabrik kooperiert haben. Ford hatte sogar maßgeblichen Einfluss auf Hitler. Das zeigt, wieviel Zynismus da im Spiel war. Es wäre falsch zu glauben, dass die faschistische Internationale mehr ist als nur ein anderes Stadium des gleichen Phänomens, sprich die Kehrseite der Medaille der kapitalistischen Internationale.

Der einzige Ausweg – um hier mit einem etwas optimistischeren Ausblick zu schließen – besteht darin, das zu tun, was die Generation der 1930er-Jahre zu tun versäumt hat. Sie hat versäumt, eine progressive, pan-europäische, grenzübergreifende Bewegung aufzubauen, die nicht nur pan-europäisch, sondern auch international denkt. Wenn wir uns anschauen, was in den USA passiert, dann erscheint es mir unverzichtbar,

„Die kapitalistische Internationale stärkt die faschistische Internationale, und umgekehrt.“

dass die Europäer*innen sich nicht nur um die Mittelmeerregion kümmern, nicht nur die Geflüchteten unterstützen, sondern auch die Länder, in denen zurzeit Bomben fallen, und dazu alle progressiven Kräfte in den USA: die Feminismusbewegung, *Black Lives Matter* und viele andere Gruppierungen. Meiner Meinung nach besteht die einzige Möglichkeit die extreme Mitte zu besiegen darin, eine neue progressive internationale Bewegung zu gründen.

EIN WACHSENDES TIER

Von Saskia Sassen

Ich möchte mit diesem Bild beginnen: mit all diesen Männern, denn es waren alles Männer, abgesehen von Thatcher. Einige dieser Männer sind sehr klug, aber man kann nicht sagen, dass sie eine brillante Gruppe gewesen wären, die es geschafft hat, das Politische neu zu erfinden. Wenn ich mir anschau, in was für einer Zeit wir heute leben, dann stelle ich fest, dass diese Entwicklung vor etwa 30 Jahren begonnen hat. Ich spreche hier in erster Linie vom Westen. Zum Westen gehören auch bestimmte Länder in Lateinamerika, Afrika und Asien. Der Westen ist im Wesentlichen ein politisches Modell, in dem die Wählerschaft ernst genommen wird.

Vor 30 Jahren setzte eine Veränderung ein, die man beinahe als infrastrukturell bezeichnen könnte. Nicht in den politischen Klassen, nur innerhalb der Bürgerschaft; eine Art systemische Transformation. Die politischen Klassen haben das nicht verstanden, oder, wie ich gerne sage, „haben ihre Hausaufgaben nicht gemacht“. Sie haben nicht verstanden, dass es nicht nur um sie und ihre Vorstellungen ging, sondern dass eine grundsätzliche Transformation im Gange war, die mit dem Ende einer bestimmten Art des Kapitalismus zu tun hat, welcher immerhin etliche Dekaden überdauert hatte, sagen wir, vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis in die 1980er-Jahre hinein. Das Tier, das ich hier beschreibe, begann bereits in den 1970er-Jahren zu wachsen und wurde manifest mit dem berühmten Plaza-Abkommen im Jahr 1985, mit dem das erste Instrument dieser neuen Epoche von allen politischen Klassen der großen westlichen Nationen verabschiedet wurde.

Die Veränderung besteht darin, dass die dominante Logik dieses ironischen Kapitalismus nicht die dominante Logik geblieben ist. Das bedeutet nicht, dass diese Logik ganz verschwunden ist, doch ist sie nicht mehr dominant. Die dominante Logik dieses ironischen Kapitalismus vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis in die 1980er-Jahre ist eine, in der selbst die schlimmsten Unternehmen noch daran interessiert sind, dass es jedem einzelnen Haushalt immer besser geht, jeder Generation besser als der vorigen. Warum? Weil die dominante Logik im Massenkonsum besteht, und das sehen wir in vielen Ländern weltweit. Die Regierungen versetzen die Haushalte in die Lage, ständig mehr zu konsumieren. Je mehr sie konsumieren, desto besser für die zahlreichen Unternehmen.

Und genau diese Logik bricht in den 1980er-Jahren zusammen. Es ist der Moment, in dem in meinen Augen der Aufstieg der ‚Logik der Extraktion‘ einsetzt.

Für mich ist die Mutter aller extraktiven Sektoren das Finanzwesen. Es unterscheidet sich radikal vom traditionellen Bankwesen. Das traditionelle Bankwesen ist Kommerz, was gut ist – die Banken verkaufen etwas, was wir alle brauchen, nämlich Geld, zu einem Preis. Das Finanzwesen hingegen verkauft etwas, was es nicht hat. Und darin, in dem Verkauf von etwas, was es nicht hat, zeigt sich sowohl seine Brillanz als auch sein ausgesprochen extraktiver Charakter. Brillanz, weil man außergewöhnliche Instrumente entwickeln muss, um

einen Sektor nach dem anderen zu erobern und zu ‚finanzialisieren‘, was ein extraktives Verfahren ist. Genau wie im Bergbau gilt auch hier: Sobald man mit dem Extrahieren fertig ist, schert man sich wenig um das, woraus man extrahiert hat. Das ist das Gegenteil des Massenkonsums. Da wollten die Unternehmen, dass es jeder Familie immer besser ging, und dass die Regierungen dazu beitragen.

Jetzt komme ich zu den politischen Klassen zurück. Sie haben es, mit wenigen Ausnahmen, versäumt, ein neues Narrativ davon zu entwerfen, was tatsächlich passiert ist. Die Sprache der politischen Klassen ist sehr schwammig. Es herrscht ein Mangel an echtem Engagement. Der/die Durchschnittswähler*in spürte, dass etwas nicht stimmte, und schob die Schuld auf die Einwanderer. Die politischen Klassen haben es versäumt, dies anzusprechen. Sie haben nicht versucht, die Menschen von dieser Sichtweise abzubringen, und haben nicht zugegeben, dass es etwas ganz Anderes war, was grundsätzlich nicht stimmte, nämlich die Tatsache, dass wir als Konsument*innen kaum noch eine Rolle spielen. Unsere Konsumfähigkeit war für einen bestimmten Wirtschaftstypus wichtig, und ist es noch heute, aber nicht mehr für die dominanten Sektoren.

Deshalb haben wir es mit einer veränderten ökonomischen Infrastruktur zu tun, mit politischen Klassen, die ihre Hausaufgaben nicht gemacht haben, die die Transformation nicht verstanden und in gewisser Hinsicht den politischen Diskurs auf Dinge verlagert haben, die irgendwie in der Luft liegen, wie etwa die Schuldzuweisungen in Richtung der Immigrant*innen oder der Linken. Das ist eine sehr bedenkliche Situation. Worauf es also in meinen Augen wirklich ankommt, ist nicht nur eine Änderung des Narrativs der aktuellen Vorgänge, sondern auch ein Begreifen der Tatsache, dass diese schon seit 30 Jahren im Gange sind, dass es sich um eine grundsätzliche Verschiebung handelt. Vor der uns unsere Politiker*innen – größtenteils – weder gewarnt haben, noch haben sie uns in die Diskussion einbezogen.

Ich möchte das zum Abschluss veranschaulichen. Nach der Finanzkrise 2008, ungefähr im Jahr 2010, führten unsere Abgeordneten die beste Debatte überhaupt – zumindest soweit ich die Debatten verfolgt habe – über Fragen der finanziellen Unterstützung der Wirtschaft. Wenn die Regierung Geld hat, stammt dieses Geld natürlich überwiegend aus Steuereinnahmen, also wurde hier das Volk ausnahmsweise doch einbezogen. Ich spreche übrigens von den USA. Damals wurde entschieden, von den 700 Milliarden, die man in die Wirtschaft pumpen wollte, 300 Milliarden dem Finanzsektor, das heißt den Banken, zukommen zu lassen.

Bloomberg News, ein kommerzielles Unternehmen, war skeptisch, und ich ebenfalls. Eine Reihe von Leuten sahen, dass in der zentralen Notenbank, der *Federal Reserve Bank* in New York, etwas Anderes im Gange war. Was dort ablief, war eine äußerst komplexe Operation, bei der 7 Billionen Dollar in das globale Bankwesen flossen. Es dauerte zweieinhalb Jahre, um die Notenbank, die wir als Bürger*innen unterstützen – schließlich ist es unser Geld – durch Anfragen im Sinne des Rechts auf Auskunft dazu zu bringen, diese Vorgänge offenzulegen. Es

stand auf der Titelseite der *Financial Times*. Über 21.000 Anfragen von Banken aus ganz Europa, darunter auch deutsche, und den USA waren eingegangen. Sie wollten das Geld, die 7 Billionen Dollar. Fast niemand las diese Titelseite, nicht einmal die Ökonomen. Dies ist das dritte Element: was wir von einem politischen System mitbekommen und was nicht.

Wir haben es also mit mehreren komplexen Ebenen und Herausforderungen zu tun. Das Problem der 7 Billionen Dollar wurde

nie gelöst. Durch quantitative Lockerung wurden daraus 14 Billionen Dollar. Gleichzeitig wurden 60 % der amerikanischen Haushalte ärmer, den anderen 40 % ging es dagegen besser als zuvor. Das Problem sind tatsächlich nicht die obersten 1 %, die hat es immer gegeben, aber wenn in einer Großstadt 40 % der Einwohner*innen superreich sind, dann ist das spürbar, denn diese Menschen erwerben wesentlich mehr Immobilienbesitz. Auf die 40 % also kommt es an, auch wenn diese Zahl von Land zu Land leicht variiert.

Es gibt also diese drei Elemente: die extreme Mitte, die infrastrukturelle Transformation des wirtschaftlichen Fundaments, und drittens die Unfähigkeit oder den Unwillen so vieler Mitglieder der politischen Klassen, das Narrativ anzupassen, das Geschehene neu zu erzählen. Sie haben den Durchschnittsbürger*innen, denen all diese Dinge nicht geläufig sind – warum sollten sie auch – gestattet, einzelnen Sündenböcken, wie zum Beispiel den Einwanderern, die Schuld in die Schuhe zu schieben, anstatt zuzugeben, dass das Problem in unserem Wirtschaftssystem begründet liegt, welches mittlerweile zu Ergebnissen führt, die sich für immer mehr Menschen negativ auswirken.

EINE NOTWENDIGE DYSTOPIE

Von Ágnes Heller

Vor einem Jahr war ich hier in Köln zu Gast und habe dem Publikum erklärt, dass die Welt ein gefährlicher Ort ist, dass sie schon immer ein gefährlicher Ort war. Unser derzeitiges Problem besteht darin, dass wir seit der Auflösung der Sowjetunion glaubten, die Welt sei nicht mehr gefährlich. Wir dachten, das Ende der Geschichte wäre erreicht und wir würden fortan in einer Welt leben, in der es nur noch Fortschritt gibt, in der wir nichts mehr zu fürchten brauchen, die vielmehr nur noch Anlass zu Hoffnung aller Art gibt. Deshalb sind wir jetzt so enttäuscht. Wenn wir uns die Welt heute anschauen, dann stellen wir unweigerlich fest, dass sie doch ein gefährlicher Ort ist. Deshalb habe ich über Dystopien¹ geschrieben. Wir müssen die Gefahren kennen, denn wenn wir nicht wissen, was uns droht, können wir der Bedrohung

„Deshalb haben wir es mit einer veränderten ökonomischen Infrastruktur zu tun, mit politischen Klassen, die ihre Hausaufgaben nicht gemacht haben.“

nicht ausweichen. Wir müssen die Gefahren kennen, um das Schlimmste zu vermeiden, aber es könnte natürlich auch etwas Besseres passieren.

Hegel hat vor langer Zeit gesagt, wir müssten drei Aspekte der Welt, in der wir leben, betrachten. Erstens den allgemeinen Zustand dieser Welt, zweitens die Lage, in der wir uns befinden, und drittens unseren Handlungsspielraum. Was also ist der allgemeine Zustand unserer Welt? Wir haben schon etwas über ihren allgemeinen ökonomischen Zustand gehört, darüber, wie er sich verändert hat, ohne dass wir uns dessen bewusst waren. Wir haben von Politiker*innen gehört, die ihre Aufgaben nicht erfüllen. Aber über einen dritten Aspekt haben wir noch nicht gesprochen, nämlich darüber, dass wir nicht mehr in Klassengesellschaften leben. In den Klassengesellschaften gab es die Unterscheidung zwischen rechts und links. Es gab die Kapitalisten, die Firmen besaßen, und die Arbeiter*innen, die von Löhnen und Gehältern lebten – so war die Gesellschaft aufgeteilt. Doch inzwischen leben wir nicht mehr in solchen Klassengesellschaften.

„Doch in Wirklichkeit machen wir gar keine Sprünge mehr, sondern wir hinken, wir gehen am Stock.“

Wir leben heute in einer Massengesellschaft. In der Massengesellschaft hängt alles von der Mehrheit ab, weshalb mir auch der Begriff ‚Populismus‘ nicht gefällt, denn alle Parteien sind populistisch, alle Parteien brauchen die Mehrheit, um zu regieren, um ein eigenes Narrativ gestalten zu können. Ohne Mehrheit kein Narrativ. Und genau da liegt das Problem. Wenn man die Mehrheit gewinnen will und mit einem neuen Narrativ daherkommt, dann bekommt man die Mehrheit nicht. Selbst wenn es also Politiker*innen gibt, die gerne ein neues Narrativ einführen würden, die die hier dargelegten Probleme angehen möchten, können sie doch nie die Mehrheit der Bevölkerung für sich gewinnen. Denn die Leute denken immer noch in traditionellen Konzepten, unterscheiden zwischen rechts und links. Sie glauben noch an den ökonomischen Fortschritt und die stetige Verbesserung in jeder neuen Generation. Wenn ihnen allerdings die Dinge nicht normal erscheinen, dann machen die Menschen die Regierung dafür verantwortlich. Folglich haben auch die Regierungen ein Problem. Sie brauchen die Mehrheit, um zu regieren, und wenn sie nicht das passende Narrativ haben, dann bekommen sie diese Mehrheit nicht.

Also zurück zum Populismus. Die Lage in Europa hat sich in eine unerwartete Richtung entwickelt. Ich habe zum fünfzigsten Jahrestag der *Römischen Verträge* eine Rede gehalten. Es gab Plakate, auf denen ein junger Mensch in die Luft sprang. Die implizite Bedeutung war: Wir springen in die Zukunft; die Zukunft ist schön; wir springen alle zusammen, mit der Europäischen Union. Doch in Wirklichkeit machen wir gar keine Sprünge mehr, sondern wir hinken, wir gehen am Stock.

Was ist also passiert? Das erste, was passierte, war falsche Hoffnung. Unsere unerschütterliche Hoffnung, dass die freiheitliche Demokratie am Ende immer siegt, ganz egal, was geschieht. Wir halten uns für die Sieger der Welt. Doch das sind wir nicht. Es gab die unerschütterliche falsche Hoffnung, dass alles immer so weitergehen würde und wir unser Leben mit jeder Generation weiter verbessern könnten. Das glaubte man sowohl in Europa als auch in Amerika. Der Grundgedanke war, dass es nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem

Zusammenbruch der Sowjetunion keinen Totalitarismus mehr geben würde. Woher kommt diese Hoffnung? Warum sollte es nicht neue totalitäre Systeme geben? Wer hat uns das versprochen? Der Totalitarismus ist so modern wie die freiheitliche Demokratie. Er gehört zur Moderne dazu. Wir können ihm nicht ausweichen. Es kann durchaus

neue Formen des Totalitarismus geben, mit neuen Ideologien, es müssen nicht unbedingt Rassismus oder Klassismus sein – alles kommt in Frage. Neue Ideologien werden immer wieder auftauchen. Auch Totalitarismus und Diktaturen, siehe Erdoğan. Sie machen glauben, sie hätten die Wahlen in der Türkei gewonnen, aber in Wirklichkeit handelt es sich um eine neue Diktatur. Eine neue Diktatur, die unseren Schutz genießt, denn sie ist NATO-Mitglied. Darin unterscheidet sich Erdoğan von Putin.

Und Osteuropa, die Staaten der ehemaligen Sowjetunion? In jedem von ihnen ist inzwischen ein Quasi-Diktator – oder, wenn wir es besonders höflich ausdrücken wollen, eine autokratische Regierung – an der Macht.

Diese osteuropäischen Herrscher haben ihre Macht maximiert und zentralisiert. Viktor Orbán hat es in Ungarn treffend formuliert: Er hat gesagt, dass Ungarn eine illiberale Demokratie ist und hat von einem zentralen Kraftfeld gesprochen, was im Grunde Lenins demokratischem Zentralismus entspricht. Eine illiberale Demokratie ist im Wesentlichen die Mehrheit ohne Freiheiten, mit anderen Worten, man hat durch gesetzliche Wahlen eine Mehrheit im Parlament, jedoch ohne Kontrollorgane und Gegengewichte, ohne Freiheiten im Land. Auch das ist eine Möglichkeit, auch das eine Populismus-Variante.

Zurück zum Thema Populismus, aber jetzt spreche ich nur von Europa, denn seit dem Ersten Weltkrieg besteht Europa aus Nationalstaaten. Kein anderer Kontinent besteht aus Nationalstaaten. Deshalb ist in Europa die vorherrschende Gemeinsamkeit der Nationalismus. Diese Gemeinsamkeit aber trennt uns. Während eine Gemeinsamkeit für gewöhnlich die Menschen eint, ist das hier nicht der Fall. Weil eine Nation gegen die andere Nation ist. Es geht hier nicht bloß um Nationalismus beim Fußball oder bei anderen sportlichen Wettkämpfen, wir sprechen hier von Hass gegen die anderen.

Der Nationalismus basiert seinem Wesen nach nicht auf der Liebe, sondern auf dem Hass. Die Liebe zum eigenen Land ist sekundär, im Vordergrund steht der Hass auf das andere Land.

Womit gewinnt man die Mehrheit? Gewinnt man die Mehrheit mit einer freiheitlich demokratischen Position oder gewinnt man sie mit Hass, dem Hass gegen andere? Wenn wir von Populismus reden, dann meinen wir immer letzteres, das Gewinnen der Mehrheit durch den Hass auf die anderen. Schließlich noch zum Thema rechts und links: Das Beste, was man im Augenblick tun kann, ist, die Mitte zu besetzen, die Mitte links und die Mitte rechts, denn dann kann man wenigstens noch Kontrollen und Gegengewichte aufrechterhalten, kann die Liebe gegen den Hass verteidigen. Nicht den Hass auf das Andere, sondern die Liebe zum eigenen Land, zu den eigenen Errungenschaften stärken. Deshalb glaube ich, dass eine Bewegung hin zur Mitte im Augenblick in der europäischen Politik der einzig erfolgversprechende Weg ist. In meinen Augen gibt es keine andere Option, denn wir haben es zu tun mit aufsteigenden Diktaturen im gesamten Osten, nicht nur in Russland, nicht nur in der Türkei, nicht nur in Ungarn und Polen, nicht nur der Slowakei, sondern auch in vielen anderen Ländern. Unsere einzige Gegenwehr besteht im Moment darin, uns in der Mitte zu positionieren, gegen Hass, gegen Exklusion, gegen Rassismus, gegen die Art von Nationalismus, die jede Möglichkeit zur Zusammenarbeit zerstört, und bis zu einem gewissen Grad zusammenzustehen und gemeinsam zu agieren. So gut es eben geht, denn einfach ist es nicht, aber es ist doch möglich. Deshalb mag ich Dystopien, weil sie uns die Möglichkeit des Untergangs vor Augen führen, die Möglichkeit, sich für das Schlimmste zu entscheiden. Wenn uns die Möglichkeit, uns für das Schlimmste zu entscheiden, demonstriert wird, dann können wir diesem Schlimmsten aus dem Weg gehen. Wenn wir nichts als eine wundervolle Zukunft vor uns sehen, wird uns das ins Verderben führen. Und Verderben und Verzweiflung sind das Schlimmste, was den Menschen in Europa und überall auf der Welt passieren kann.

Srećko Horvat ist ein kroatischer Philosoph und Autor. Er ist Direktor des *Subversive Festivals* in Zagreb und Mitglied der 2016 gegründeten *Bewegung Democracy in Europe Movement 2025*.

Saskia Sassen ist eine US-amerikanische Soziologin und Wirtschaftswissenschaftlerin. Sie ist Professorin an der *Columbia University* und beschäftigt sich mit Analysen zur Globalisierung und internationaler Migration. Sassen prägte in den 1990er-Jahren den Begriff ‚Global City‘ und ist Verfasserin zahlreicher Publikationen.

Ágnes Heller ist eine ungarische Philosophin, Marxistin und Holocaust-Überlebende. Sie war Mitglied der *Budapester Schule* um den Philosophen Georg Lukács und ist Autorin zahlreicher geschichtsphilosophischer Publikationen.

Wir danken der *Akademie der Künste der Welt* für die freundliche Genehmigung zum Erstabdruck.

THE EXTREME CENTRE – ON THE FUTURE OF POLITICS IN POPULIST TIMES

By Srećko Horvat, Saskia Sassen, Ágnes Heller

Does modern capitalism need democracy? Given the increasing tectonic shifts within worldwide politics, it seems as though the previously reliable categories ‚left‘ and ‚right‘ are no longer dependable. A radicalised centrism has taken shape that is expressed in violent attacks on minorities, hate speech, rightist/populist slogans and the propagation of Western „values“. What do these developments mean for society, politics and culture?

The *Academy of the Arts of the World* issued an invitation to the symposium „The Extreme Centre – The Future of Politics in Populist Times“ in Cologne during the PLURIVERSALE VI. With reference to the title „The Extreme Centre: A Warning“, the current book by the British historian Tariq Ali, the philosopher Ágnes Heller, sociologist Saskia Sassen and activist Srećko Horvat discussed the hegemonies of the „extreme centre“ and the central question: How – and above all where – can we position ourselves against furious hate, racism and exclusion?

A REAL SCIENCE-FICTION SCENARIO

By Srećko Horvat

Let me start with a mental experiment. Let us imagine we have a time machine and we arrive to this theatre exactly one year ago, in April 2016. Things are exactly as they are now and I'm here on this stage one year ago. I'm going to tell you that only two months later Brexit will happen and a few months later, someone called Donald Trump would come to power, who would bomb Iraq while eating a cake. Of course it's not Iraq, it's Syria, but Donald Trump doesn't even know what he's bombing. That only several months later Erdoğan would cement his autocracy with a referendum, Viktor Orbán would be shutting down the *Central European University* in Hungary and Aleksander Vučić would cement his power by becoming president of Serbia.

“Someone called Donald Trump would come to power, who would bomb Iraq while eating a cake.”

If we had spoken about these things a year ago, people would have said we were crazy, that we were talking about Armageddon and that we are pessimists, but today this is reality and something that was considered dystopian science fiction has now become a brutal reality.

So how can we explain this and understand this? One possible explanation or definition is the extreme centre. I think the extreme centre is actually a twofold phenomenon: on the one hand, it is best defined by something that Margaret Thatcher said, when she was asked in 2002 what she thought

was the biggest achievement of her rule. Her answer was: Tony Blair and New Labour. When she was asked why, she said: because the biggest victory is when your enemies start to implement the measures you were proposing. This is one definition, one side of the coin of the extreme centre, which you in Germany know very well, which we in Croatia also know very well too, which is the phenomenon that the social democrats, the so-called left, the liberals and so on, shifted towards Thatcherite politics, mainly economic ideology, which is best exemplified by 'there is no alternative'. Which means austerity, privatisation or in Germany stagnation of wages. But there is also another side of the extreme centre, which you can see in Hungary today, which is that what was usually perceived as the centre right is now shifting towards the extreme right.

"Because the biggest victory is when your enemies start to implement the measures you were proposing."

Last year I had 'the great honour' to speak with the leader of Jobbik in Hungary, Gábor Vona. I had an interview with him in Budapest. He told me that their biggest problem at the moment is that Viktor Orbán is now implementing the measures they were proposing. He's even implementing measures they had not even dreamed of. Thus, you can see this shift of the centre right to the extreme right in Hungary, but you can also see it all over Europe and the world. Be it because of the votes, be it because they have something in their DNA which is similar to that ideology, or not, but this is the current trend. But what has really changed since 2016? So you have the extreme centre, which is these two phenomena in my opinion: on the one hand Thatcherite politics and on the other the shift towards the extreme right, which you could also describe as the capitalist international and the nationalist international respectively. But what has really changed in this one year is that this phenomenon, whatever you call it, is getting stronger. This extreme centre is empowering itself, which is very worrying.

"I think it is crucial that Europeans reach out to the Mediterranean, reach out to the refugees, but also to the countries which are being bombed now, and reach out to all the progressives in the US."

I will give you just three examples. The first example is Hungary. If there had been no Donald Trump, who was going against George Soros, because Soros supported Hillary Clinton, by which he normalised this political process, maybe Orbán would not have been able to go against the *Central European University* the way he did. So it is evident that the extreme centre in the US is helping the extreme centre in Hungary. It is a historical irony that Viktor Orbán studied at Oxford, sponsored by the Soros Foundation in 1989, just before the fall of the Berlin wall, and he had the same supervisor as Bill Clinton, but of course we all know he didn't really go in that direction in the end.

The second example is what is happening in Serbia today. After Prime Minister Aleksander Vučić became President of Serbia in very dubious elections – actually he's becoming a bit of a strong-man similar to Putin and Erdoğan – the first man he thanked was Viktor Orbán. The third example was the referendum in Turkey, which may reintroduce the death penalty in the 21st century. Don't forget all the journalists who are already jailed in Turkey. The first to congratulate Erdoğan was Trump. If you think these are just coincidences between these different political systems, it's not.

What we have here is a structural development, which has always been the case in history but has now accelerated even more: the capitalist international is reinforcing the fascist international, and vice versa, the fascist international is reinforcing the capitalist international. To understand this you can look at what happened in Cologne during the Second World War. 95% of the buildings were destroyed by the Allied bombing. But some buildings survived: the cathedral, the Gestapo prison, and the Ford factory – because of course the Nazis were cooperating with the Ford factory. Ford was even a big influence on Hitler. This demonstrates the cynicism involved. It would be wrong to think that the fascist international is not just another phase of the same phenomenon, namely the other side of the coin of the capitalist international.

The only way out to end on a more optimistic note, is to do something which the generation of the 1930s failed to do. They failed to build a progressive, pan-European, cross-border movement, which wouldn't only be pan-European, but also international. If we look at what is happening in the US, I think it is crucial that Europeans reach out to the Mediterranean, reach out to the refugees, but also to the countries which are being bombed now, and reach out to all the progressives in the US; the feminists, *Black Lives Matter* and all the others in the US. I think the only way to defeat this extreme centre is by building a progressive new internationalist movement.

A GROWING ANIMAL

By Saskia Sassen

Let me start with this image: all those men, all of them were men, apart from Thatcher. Some of those men may have been very smart, but we cannot say that they were a brilliant group who managed to reinvent the political. When I look at the period we are living in today, the developments began around 30 years ago. I am mainly talking about in the West here. The West includes certain countries in Latin America, countries in Africa and certain countries in Asia. The West is essentially a mode of politics where we take the electorate seriously and so on.

30 years ago, something begins to change that is almost infrastructural. It is not the political classes, it is barely

the citizenry; it is something to do with a systemic transformation. The political classes failed to understand, or as I like to say, 'to do their homework'. They didn't understand that it was not just about them and their ideas, but that there was a foundational transformation, which had to do with the end of a kind of capitalism, which had lasted for quite a few decades, let's say from the end of World War Two to the 1980s. Although this animal I'm describing already begins to grow in the 1970s, with the famous Plaza Agreement from 1985, when the first instrument for this new epoch was agreed upon by all the political classes of the big Western countries.

What begins to change is that the dominant logic of this ironic capitalism ceases to be the dominant logic. That does not mean it disappears, but it ceases to be dominant. The dominant logic of that ironic capitalism from the end of World War Two until the 1980s is one where even the nastiest corporation wants every household to do better and better, every generation to do better. Why? Because mass consumption is the dominant logic and we see that in many countries across the world. The governments enabled households to consume more. The more they consume, the better for all those companies.

That is what breaks in the 1980s. That is when I see the rise of 'the logic of extraction'.

For me, finance is the mother of all extractive sectors. It is radically different from traditional banking. The traditional bank is commerce, which is good, it sells something we all need, money, for a price. Finance in contrast sells something it does not have. In selling what it does not have, lies both its brilliance and its absolutely extractive nature. Brilliance because they have to develop extraordinary instruments to keep invading sector after sector, to financialise them, which is an extractive mode. Just like mining, when you are done

extracting, you don't care what happens to where you have extracted from. That's the opposite of mass consumption. Those companies wanted every family to do

"The political classes failed to understand, or as I like to say, 'to do their homework'."

better and governments to help with that.

Now I'll come back to the political classes. They failed, with rare exceptions, to produce a new narrative about what is actually happening. The language of the political classes is very wobbly. There is a lack of real engagement. The average voter felt that something was not right, and so they blamed the immigrants. The political classes failed to address this. They did not discourage such a view and did not admit that something else was deeply wrong, namely that we as consumers matter less and less. Consumption capacity mattered for a certain type of economy, it still matters today, but not for the dominant sectors.

We therefore have a transformed economic infrastructure, political classes who have not quite done their homework to understand that transformation and have in a way delegated the political discourse to whatever is kind of

vaguely floating around easily, such as blaming immigrants or the Left. That is a very bad place to be in. So for me what really matters is not to just change the narrative about what is happening today, but also to understand that it has been going on for 30 years – a fundamental shift. And our politicians, mostly, have not alerted us, have not engaged with us.

I'll finish with an illustration. After the financial crisis of 2008, in around

2010, our legislator had one of the best debates they have ever had, or at least I have ever witnessed, about supporting the economy with money. When the government has

money, of course it mostly comes from the tax-payer, so people were engaged for once. I am talking about the United States by the way. They decided that of the 700 billion that they wanted to allocate to the economy, they would give 300 billion to the financial system, to the banks.

Bloomberg News, a commercial operation, was suspicious and so was I. A number of people saw that something else was happening in the central bank, the *Federal Reserve* in New York. What was happening there was a very complex operation allocating 7 trillion dollars to global banking system. It took two and half years, due to Freedom of Information requests, to get the Fed, which we the citizens support – it is our money after all – to show us what they did. It was on the front page of the *Financial Times*. More than 21,000 requests had been made from banks all over Europe, including Germany, and the United States. They wanted the money, 7 trillion dollars. Almost nobody read that front page, not even many economists. This is a third element, namely what we see and what we do not see about a political system.

We are therefore dealing with multiple levels of complexity and of challenges. This issue of the 7 trillion dollars was never resolved. With quantitative easing it became 14 trillion dollars. At the same time, 60 % of US households became poorer, but 40 % did better than ever before. The issue is not actually the top 1 %, they have always been there, but if 40 % of the population are super-rich in a big city, it manifests itself, because they grab far more property. So it's the 40 % that really matter, although the figure varies a bit from country to country.

So there are these three elements: the extreme centre, the infrastructural transformation to the foundation of the economy, and thirdly, the incapacity or unwillingness of so many members of the political classes to re-narrate what was happening. They allowed the average citizen, who is not familiar with all these things – why should they be – to blame scapegoats such as the immigrants, rather than admitting that the fault is with our economic system, which is producing an outcome that is negative for more and more people.

"What was happening there was a very complex operation allocating 7 trillion dollars to global banking system."

A NECESSARY DYSTOPIA

By Ágnes Heller

A year ago I was here in Cologne, and I told the audience that world is a dangerous place, it has always been a dangerous place. Our problem since the dissolution of the Soviet Union is that we started to believe it had ceased to be a dangerous place. We believed it was the end of history and that we live in a world that is nothing but progress, where we have nothing to fear and only a lot to hope for. That is why we were so disappointed. When we look at the world today, we see it is a dangerous place. That is why I wrote about dystopia.¹ We need to know what the dangers are, because without knowing the threats, we cannot avoid them. We need to know the dangers in order to avoid the worst that could happen, but something better could also happen to us.

Long ago, Hegel said we must take three aspects of the world we live in into consideration. Firstly, the general state of the world, secondly, the situations we are in and thirdly, the actions we can take. So what is the general state of the world? We have heard about the general economic state of the world, how it has changed without us being aware of it. We heard about politicians who do not live up to their task. But we have not spoken about a third aspect, namely that we no longer live in class societies. In class societies, the division was between right and left. There were the capitalists, who had businesses, and the workers, who lived from wages and salaries, and that was how society was divided. We no longer live in these class societies.

We now live in a mass society. In a mass society, everything depends on the majority, which is why I do not like the term populism, because all parties are populist, all parties need the majority in order to govern, in order to have a narrative of their own. Because they cannot have a narrative if they do not have the majority. Now this is the problem. If you want to win the majority and you come along with a new narrative, you will never get the majority. So even if there are politicians who would like to introduce a new narrative, to face the issues mentioned here, they could never win the majority of the population. Because people still think in traditional concepts, in the division of right and left. They still believe in economic progress and constant improvement for each generation.

However, when things appear to be not normal, people believe the government is responsible. So it is a problem for the governments, too. They need the majority to govern and if they do not have the narratives for that, they will never get the majority.

So to return to populism. The situation in Europe

has gone in a direction that was not expected. I spoke at the fiftieth anniversary of the *Treaty of Rome*. There were posters with a young person jumping up high. It implied: we jump into the future; the future is beautiful; we all jump together with the European Union. But actually we do not jump anymore, we are limping, we need a stick to walk.

So what happened? The first thing that happened was false hope. The constant false hope that whatever happens liberal democracy will win at the end of the day. We believe we are the victors of the world. This has not happened. There was constant false hope that it would continue forever and we could continue to improve our lives with each generation. This was the case in both America and Europe.

There was an idea that the Second World War was over, that after the collapse of the Soviet Union, there would be no more totalitarianism. Where do we get this hope? Why shouldn't there be new totalitarian systems? Who has promised this? Totalitarianism is as modern as liberal democracy. It belongs to modernity. We cannot avoid it. New forms of totalitarianism can exist, with new ideologies, it does not need to be racism or classism – it can be anything. New ideologies will always return. Totalitarianism and dictatorships, like Erdogan now.

They believe they won the elections in Turkey, but it is a new dictatorship. A new dictatorship which participates in our defences, because it is a member of NATO, which makes it different from Putin.

What about Eastern Europe, the former Soviet states? In each of them, one after the other, certain quasi-dictators – or if we're very polite, autocratic governments – are in place.

These leaders in Eastern Europe, they made sure to maximise their power, to centralise their power. Viktor Orbán from Hungary found the right expressions for it: he said that Hungary is an illiberal democracy and spoke about the central force field, which is basically Lenin's democratic centralism. An illiberal democracy is basically the majority without liberties, in other words you have a majority through electoral law in the parliament, but without checks and balances, without

liberties in the country. That's also a possibility, also a kind of populism.

To return to the question of populism, but I am only speaking about Europe, because since the First World War, Europe has consisted of nation states. No other continent consists of nation states. Because of this, the main relation in Europe is nationalism. This common relation divides us, normally a common

relation unites people, but not in this case. Because one nation is against the other nation. This is not just the kind of nationalism related to soccer teams or athletics competitions, it is hatred towards the other. It is not just positive thinking about the protection of a nation, but it is about how we can hate the other.

"Our problem since the dissolution of the Soviet Union is that we started to believe the world had ceased to be a dangerous place."

1 Heller, Ágnes: *Von der Utopie zur Dystopie: Was können wir uns wünschen?*, Wien: Edition Konturen, 2016.

Nationalism is essentially based on the emotion of hatred, not on love but on hatred. The love of one's country is secondary, the main thing is to hate the other country.

I'm asking: with what do you gain the majority? Do you gain the majority with a liberal democratic position or do you gain it with hatred, hatred against the other? When we

"Nationalism is essentially based on the emotion of hatred, not on love but on hatred. The love of one's country is secondary."

speak about populism, we always mean the latter, gaining the majority through the hatred towards the other.

Finally, regarding the right and the left: the best thing

people can do right now is to occupy the centre, left centre and right centre, because then at least one can defend checks and balances, at least one can defend the freedom of the press, at least one can defend love against hatred. Not to strengthen the hatred towards the other, but rather the love for one's own country, for one's own achievements. Therefore I believe that moving towards the centre is the only promising option in European policy right now. I do not think there is any other option, because we have the rising dictatorships in the East, not only in Russia, not only in Turkey, not only in Hungary and Poland, not only in Slovakia, but in many other countries.

The only defence for the time being is moving to the centre against hatred, against exclusion, against racism, against the kind of nationalism that destroys the possibility of cooperation, and being and acting together to a degree. As well as people can act together, which is not easy, but it is certainly possible. That is why I like dystopias, because they show us the possibility of demise, the possibility of choosing the worst. If we are shown the possibility of choosing the worst, we can avoid it. If we are shown only a wonderful future, it will only lead to despair. Despair is the worst thing that can happen to the people of Europe and people in general.

Srećko Horvat is a Croatian philosopher and author. He is the director of the *Subversive Festival* in Zagreb and member of *Democracy in Europe Movement 2025*, founded in 2016.

Saskia Sassen is an American sociologist and economist. She is a professor at the *Columbia University* and researches globalisation and international migration. Sassen coined the term 'Global City' in the 1990s and is the author of numerous publications.

Ágnes Heller is a Hungarian philosopher, Marxist and Holocaust survivor. She was a member of the *Budapest School* around the philosopher Georg Lukács and is the author of numerous historical-philosophical publications.

We thank the *Academy of the Arts of the World* for the kind permission to reprint.

JENSEITS DER EUROPÄISCHEN ECHOKAMMER: ANSICHTEN AUS DEM GLOBALEN SÜDEN

Von Mike van Graan

In den letzten zwei Jahren ist viel Besorgnis über den erstarkenden ‚Populismus‘ in Europa und den Vereinigten Staaten von Amerika geäußert worden. ‚Progressive‘ und sogar gemäßigte Politiker*innen sind beunruhigt über zunehmenden Nationalismus und Kulturchauvinismus und wachsende Fremdenfeindlichkeit, denn sie kennen die katastrophalen Folgen, die beides in der Vergangenheit für die Menschheit gehabt hat. Die ‚populistischen Führungsfiguren‘ im Globalen Norden werden heftig kritisiert, weil sie Ängste schüren, ethnische Unterschiede betonen und religiöse Intoleranz fördern, indem sie komplexe Themen auf simple Slogans reduzieren, die an menschliche Urinstinkte appellieren. Die liberale Demokratie mit ihren Werten von Toleranz, Offenheit und Gerechtigkeit gilt als gefährdet, und man ruft die Parole aus, den ‚Fortschritt‘ gegen einen Rückfall in die dunkelsten Kapitel der Menschheitsgeschichte zu verteidigen.

„Liberale Demokratien kritisieren oft und selbstgerecht autoritäre Regime für Verstöße gegen bestimmte in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte festgehaltenen Rechte.“

Doch worin besteht eigentlich dieser Populismus? Woher kommt er und warum erlebt er zurzeit einen solchen Aufschwung? Stellt er tatsächlich eine ebenso große Bedrohung für die freiheitlich-demokratischen Gesellschaften dar wie andere Faktoren? Die Europäer*innen mögen sich sehr über diesen ‚Populismus‘ – der allgemein und fälschlicherweise als hauptsächlich vom rechten Flügel kommend wahrgenommen wird – echauffieren, doch außerhalb Europas wird diese ‚Krise‘ durchaus anders gesehen.

MIGRATION UND FLUCHT

Obwohl es auch weitere Ursachen geben mag, kann kein Zweifel daran bestehen, dass die wachsende Zahl der Menschen, die vor den gewaltsamen Auseinandersetzungen in Syrien, Afghanistan, Libyen, Irak und anderen Konfliktgebieten in die Länder des Globalen Nordens fliehen (die keinesfalls die primären Aufnahmelande dieser Geflüchteten sind), zum Anstieg nationalistischer und kulturchauvinistischer Formen des Populismus in Europa und den Vereinigten Staaten von Amerika geführt hat. Mit einer steigenden Zahl von Menschen aus anderen Kulturräumen (auch wenn sie immer noch nur einen geringen Prozentsatz der Gesamtbevölkerung ausmachen), wächst die Angst vor dem möglichen Verlust der europäischen oder deutschen Identität, der Erosion ‚europäischer Werte‘ und, irgendwie, vor der ‚Verwäs-

serung der kulturellen Exzellenz‘ sowie dem Absinken des hohen Lebensstandards, an den man im Globalen Norden gewöhnt ist. Gleichzeitig besteht angesichts der vielen Menschen, die vor der Gewalt im arabischen Raum fliehen, eine tief sitzende Angst vor Terror, vor einem Überschwappen dieser Gewalt nach Europa und Nordamerika, und zwar vor allem durch Menschen islamischen Glaubens.

Und so erleben wir eine Verschärfung politischer Maßnahmen, um die Migration, insbesondere aus dem Globalen Süden, zu begrenzen.

Darin liegt einer der Hauptwidersprüche ‚liberaler Demokratien‘: dass ihre Politiker*innen, um an der Macht zu bleiben und um nach ihren Maßstäben ‚gut‘

zu sein, eine ängstliche Wählerschaft beschwichtigen müssen, indem sie eine antiliberalen Politik betreiben, die andere, selbst Menschen in großer Not, diskriminiert und in ihrer Würde, ihren Menschenrechten und ihrer Freiheit beschneidet.

So wird die strukturelle Ungleichheit innerhalb der globalen Ordnung verstetigt. Die Toleranzschwelle der Menschen, die über weite Teile ihres Lebens von Unterdrückung und Repression betroffen sind, sinkt, und die Welt – vor allem die der ‚Habenden‘ – wird unsicherer.

UNGLEICHHEIT, ODER ‚SO IST DIE WELT‘

Liberale Demokratien kritisieren oft und selbstgerecht autoritäre Regime für Verstöße gegen bestimmte in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte festgehaltenen Rechte. Besonders vehement kritisiert werden Länder, die eine freie Meinungsäußerung verbieten, willkürliche Einschränkungen der Mobilität vornehmen und Regimekritiker*innen ins Gefängnis sperren.

Dabei gibt es ebenso wichtige – und wahrscheinlich fundamentalere – Grundrechte und Freiheiten, die in den liberalen Demokratien grundsätzlich ignoriert werden.

Artikel 1 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte besagt: „Alle Menschen sind frei und gleich an Würde und Rechten geboren.“

Tatsächlich aber wird ein Kind im Südsudan nicht mit den gleichen Freiheiten geboren wie ein Kind in Deutschland. Ein Mädchen, das in Bangladesch auf die Welt kommt, wird nicht mit den gleichen Rechten geboren wie ein Mädchen in Frankreich. Ein Erwachsener aus dem Irak wird bei der Einreise in ein europäisches Land nicht mit der gleichen Würde behandelt wie ein Erwachsener mit australischem Pass. Ein/e Arbeiter*in in Thailand genießt nicht die gleichen Rechte wie

ein/e europäische/r Arbeiter*in, auch wenn beide bei derselben multinational operierenden deutschen Firma angestellt sind.

Ein deutscher Pass erlaubt seinem/ihrer Inhaber*in, ohne Visum in über 155 Länder der Welt zu reisen, während jemand aus dem subsaharischen Afrika im besten Fall freien Zugang zu hundert Ländern weniger genießt.

Unsere derzeitige globale Ordnung, die auf dem ökonomischen, militärischen, politischen und kulturellen Ungleichgewicht der Kolonial- und Sklavenzeit basiert, spiegelt und verstärkt bis heute die tief verwurzelten strukturellen Ungerechtigkeiten, die Artikel 2 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte praktisch bedeutungslos machen: „Jeder hat Anspruch auf die in dieser Erklärung verkündeten Rechte und Freiheiten ohne irgendeinen Unterschied, etwa nach Rasse, Hautfarbe, Geschlecht, Sprache, Religion, politischer oder sonstiger Überzeugung, nationaler oder sozialer Herkunft, Vermögen, Geburt oder sonstigem Stand.“

Dennoch wird in Artikel 28 folgendes Versprechen formuliert: „Jeder hat Anspruch auf eine soziale und internationale Ordnung, in der die in dieser Erklärung verkündeten Rechte und Freiheiten voll verwirklicht werden können.“

Die gelebte Erfahrung der überwiegenden Mehrheit der Menschen ist allerdings, dass wir in einer internationalen Ordnung leben, in der die in der Erklärung formulierten Rechte und Freiheiten hauptsächlich Bürger*innen des Globalen Nordens vorbehalten sind – die diese Rechte und Freiheiten für selbstverständlich halten und im Allgemeinen nicht bedenken, welchen Preis die anderen dafür zahlen, dass sie sie genießen können.

GEWALT ALS ‚WAY OF LIFE‘

Die immer häufiger werdenden Terroranschläge auf Bürger*innen europäischer Städte – Paris, London, Barcelona, Berlin – befeuern Chauvinismus, Nationalismus und Fremdenhass. Sie schüren Ängste vor den ‚Anderen‘, vor allem vor denen, die aus Ländern oder Gesellschaften stammen, die für solche Gewalttaten verantwortlich gemacht werden. Westliche Medien und Nachrichtensender senden non-stop und weltweit Bilder und Berichte über diese Terrorakte, humanisieren die Opfer (in der Regel weiße Bürger*innen des Globalen Nordens) und dämonisieren die Täter*innen (in der Regel dunkelhäutige Menschen mit Wurzeln im Globalen Süden).

Viele Bürger*innen des Globalen Südens jedoch sind der Meinung, dass sie ungerechtfertigt die Hauptlast der weltweiten Gewalt tragen, die oft genug im Interesse der Bequemlichkeit und Sicherheit ihrer Nachbar*innen im Globalen Norden ausgeübt wird.

Demokratie wird zur Farce, wenn bei den Vereinten Nationen fünf Länder die Macht haben, Entscheidungen per Veto zu blockieren, über die sich die anderen 190 Länder einig sind. Wenn zwei militärisch so mächtige Mitglieder wie die USA und das Vereinigte Königreich Beweise fälschen, um einen Kriegsgrund zu haben, und sich gegen den Standpunkt vieler anderer Länder durchsetzen und auf der Grundlage zweifelhaf-

ter Behauptungen Kriege führen können, dann dient das nichts anderem als der Zementierung der grundlegenden Ungerechtigkeit und Ungleichheit unserer globalen Ordnung. Die Tötung Tausender – viele davon Zivilisten – in Pakistan, Afghanistan, Irak und anderswo im sogenannten ‚Krieg gegen den Terror‘ ist auch eine Folge terroristischer Gewalttaten, denen die internationale Medienberichterstattung jedoch kaum Aufmerksamkeit schenkt, es sei denn, um über den Sturz eines militanten Staatsoberhauptes zu berichten. Die Angst, der Zorn, die Tränen und die Erniedrigung, die diese Gewalttaten in der allgemeinen – dunkelhäutigen – Bevölkerung hervorrufen, finden in der internationalen Medienwelt so gut wie keine Beachtung, denn das Leid dieser Menschen – die theoretisch mit der gleichen Würde und den gleichen Rechten geboren wurden wie die Bürger*innen des Globalen Nordens – wird als bedauerlicher Kollateralschaden in Kauf genommen, wenn es darum geht, die Sicherheit der (überwiegend) weißen Bürger*innen Europas und Nordamerikas zu gewährleisten. Dunkelhäutige oder schwarze Terroropfer zu humanisieren, käme einer Delegitimierung des Globalen Nordens und der gewaltsamen Sicherung seiner Interessen gleich.

Doch physische Gewalt geht nicht nur von den Drohnen, Kampffjets und Panzern des Globalen Nordens direkt aus; sie wird auch indirekt durch die Ausstattung der Unterdrückungsregime im Globalen Süden mit Waffen, Kriegsgerät, Know-how und technischen Hilfsmitteln ausgeübt, um in diesen Ländern die Stabilität aufrechtzuerhalten, damit die multinationalen Unternehmen aus dem Globalen Norden dort ihre Geschäfte abwickeln und ihre Investitionen schützen können. So werden zugleich die geopolitischen und strategischen Interessen der Länder des Globalen Nordens in diesen Regionen gewahrt.

Jahrzehntelang haben westliche liberale Demokratien wie beispielsweise die in Ägypten und Tunesien unterstützt – ungeachtet ihres behaupteten Bekenntnisses zu den in der Menschenrechtserklärung verankerten Grundrechten und Freiheiten. Dann, als das Volk in Ägypten und Tunesien aufbegehrte und seine Freiheit einforderte, trat ‚der Westen‘ verspätet und aus opportunistischen Motiven auf den Plan und unterstützte diesen Kampf. Bringt allerdings die neu errungene Demokratie eine Regierung hervor, die der westlichen Hegemonie so wenig wohlwollend gegenübersteht wie die in Ägypten, dann opponieren die westlichen Demokratien meist nur verhalten gegen die Wiedereinsetzung einer weniger offensichtlichen Form der Militärdiktatur, welche die Menschenrechte und Freiheiten der Bürger*innen aufs Neue beschneidet, und das im Interesse der Sicherung der sozialen und politischen Stabilität und eines regionalen Status Quo, von dem hauptsächlich der ‚Westen‘ profitiert.

Über die von der Waffenindustrie der westlichen Demokratien unterstützte direkte militärische und repressive

„Tatsächlich aber wird ein Kind im Südsudan nicht mit den gleichen Freiheiten geboren wie ein Kind in Deutschland.“

Gewalt hinaus, erfahren viele Bürger*innen des Globalen Südens Formen von institutioneller Gewalt, die ihr ‚Anderssein‘ und ihren Status als minderwertige Menschen innerhalb der globalen Ordnung zementieren.

Die Gewalt der Sklaverei, durch die hunderttausende Menschen gegen ihren Willen aus Afrika verschleppt wurden, um auf den Plantagen und in den Küchen nordamerikanischer

„Jahrzehntelang haben westliche liberale Demokratien Diktaturen wie beispielsweise die in Ägypten und Tunesien unterstützt.“

und europäischer Länder und deren Kolonien zu arbeiten, fand ihre Entsprechung in der Kolonialisierung. Einheimische Bewohner*innen wurden in ihren eigenen Ländern von Vertreter*innen der

Kolonialmächte beherrscht und gezwungen, Rohstoffe abzubauen und ihre Arbeitskraft billig zur Verfügung zu stellen, um Wohlstand für das Mutterland zu produzieren, während die Kolonialmächte gleichzeitig die indigenen Kulturen zugunsten ihrer eigenen ‚überlegenen‘ Sprache, Religion und Kunstpraxis unterdrückten, und damit dem Selbstbild und der Menschenwürde ihrer Untertanen irreparablen Schaden zufügten.

Die Globalisierung und die neo-liberale Wirtschaft haben diese Geschichte inzwischen ‚zivilisiert‘, doch ist sie auch weiterhin von institutionalisierter Gewalt gegen dunkelhäutige Bürger*innen geprägt, die, nachdem man sie einst gezwungen hatte, im Ausland zu arbeiten, nun in ihrer Bewegungsfreiheit extrem eingeschränkt werden, und deshalb ihre Arbeitskraft (sofern sie nicht hochqualifiziert sind) auf dem internationalen Markt kaum verkaufen können, es sei denn an multinationale Konzerne, die sie zu ausbeuterischen Konditionen einstellen, die von den Arbeiter*innen in deren Heimatländern niemals akzeptiert würden.

Dieses Narrativ entschuldigt weder das Verhalten von Regierungen des Globalen Südens, die ihre Bevölkerung unterdrücken, noch spricht es die politische Elite vor Ort frei, die unter Ausnutzung der Staatsmacht und ihrer Hebel und Druckmittel großen Wohlstand anhäufen – sei es auf eigene Rechnung oder im Verbund mit multinationalen und internationalen Partnern, die Vermögenswerte des Globalen Südens auf Kosten der einheimischen Bevölkerung in ihre eigenen Länder schaffen. Die Rahmenbedingungen dieser Unterdrückung und Ausbeutung werden geschaffen und gefördert durch eine Weltordnung, die nicht im Entferntesten derjenigen gleicht, die Artikel 28 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte fordert – durch eine Weltordnung, die ihre Wurzeln in der Sklaven- und Kolonialzeit hat, die das Fundament der meisten liberalen Demokratien von heute bilden.

Es ist daher wenig überraschend, dass der Rassismus, die vermeintliche Überlegenheit und die kulturelle Arroganz, die in vergangenen Epochen zu Sklaverei, Kolonialismus und Apartheid geführt haben, sich heute in Ländern manifestieren, deren ökonomische, politische und kulturelle Geschichte in diesen Epochen verankert ist. Dunkelhäutige Menschen, die vor

der institutionellen, repressiven und militärischen Gewalt in ihren Heimatländern fliehen, begegnen in den Ländern des Globalen Nordens fast unweigerlich der Gewalt des Rassismus, des Fremdenhasses und des Kulturchauvinismus, der Gewalt einer Politik, die ihnen den Zutritt verwehrt oder sie zurückschickt in ihre ‚sicheren‘ Herkunftsländer (so definiert von den ausweisenden Ländern).

FAZIT

Der ‚Populismus‘ der weißen Bürger*innen in Ländern des Globalen Nordens ist nur ein Symptom der tieferliegenden ökonomischen, politischen, militärischen, sozialen und kulturellen Konflikte, die sich durch unsere heutige Welt ziehen und die in unserer kollektiven Vergangenheit gründen.

Anstatt sich selbstgerecht auf dieses Symptom zu konzentrieren, sollten die Eliten und politisch aktiven Bürger*innen in Europa und im Globalen Norden allgemein lieber ihre Mitschuld und ihren Profit an den Ursachen des Phänomens anerkennen. Während man im Globalen Norden Donald Trump wegen der selbstherrlichen Arroganz seines Mottos ‚America First‘ verspottet, ist dies für viele Menschen im Globalen Süden bloß das unverhohlene Aussprechen eines Tatbestands, der schon immer zutraf: dass die verbündeten Demokratien des Westens die eigenen Interessen über alles stellen, zu Lasten von Milliarden anderer Menschen.

Trotz des vielen Redens über Menschenrechte und universelle Werte werden diese in Wahrheit doch als verzichtbar erachtet, wenn es um den Erhalt von Wohlstand und Sicherheit für die ‚Habenden‘ im Globalen Norden und die Eliten im Globalen Süden geht. Eigeninteresse übertrumpft Werte.

Was uns aber wesentlich mehr Sorge bereiten sollte als der nationalistische Populismus in Europa und Amerika, sind die Gefühle der Menschen, die einfach genug haben von der Gewalt, der sie selbst, ihre Familien und andere, die aussehen wie sie, immer wieder ausgesetzt waren und sind. Der Impuls, aus dem heraus dunkelhäutige oder schwarze Fans bei internationalen Rennen die schwarzen Athlet*innen unterstützen, oder bei Boxkämpfen den schwarzen Boxer gegen den weißen, ist letztlich der gleiche, der ihrem Wunsch zugrunde liegt, den Lauf der Geschichte umzukehren, der bewirkt, dass sie die Terroranschläge, die den Globalen Norden erschüttern, insgeheim (oder weniger insgeheim) begrüßen.

Unsere globalisierte Welt ist geprägt von allgegenwärtigen multinationalen Interessen; von zunehmend verzweifelte Menschen, die zunehmend wenig zu verlieren haben; von einem technologischen Standard, der Menschen weltweit verbindet und mobilisiert; von der Verbreitung hochentwickelter Waffen und der Erfahrung, dass Lastwagen und Autos auf Bürgersteigen und in Fußgängerzonen als einfache Terrorinstrumente leicht zugänglich sind.

In dieser Welt brauchen wir heute mehr denn je Menschen mit einer Vision, Menschen, die mit ausreichendem Weitblick erkennen, dass ihr eigener Komfort und ihre eigene Sicherheit auf lange Sicht, aber direkt, verbunden sind mit der Freiheit, den Rechten und der Würde anderer Menschen – die sie nicht kennen, aber in deren Interesse sie bereit sind zu handeln, im Interesse aller Menschen.

BEYOND THE EUROPEAN ECHO CHAMBER: A PERSPECTIVE FROM THE GLOBAL SOUTH

By Mike van Graan

Over the last two years, much anxiety has been expressed about the rise of 'populism' in Europe and the United States of America. 'Progressives' and even middle-of-the-road politicians are concerned about this rise of nationalism, cultural chauvinism and xenophobia as they are aware of the catastrophic consequences that these have had for humanity in the past.

Global North 'populist leaders' have been heavily criticised for playing to people's fears, for increasing racial polarisation and religious intolerance, and for doing this by reducing complex issues to simplistic slogans that appeal to base instincts.

"With rising numbers of people who look different, who have different beliefs and who speak different languages, there is anxiety about the potential loss of European or German identity."

Liberal democracy and its values of tolerance, openness and fairness are deemed to be under threat, and the rallying cry is to protect and defend 'progress' against a dark reversion in human history.

But what is this populism? Why has it risen at this time? And is it as much of a threat to liberal democracies as other factors may be? Europeans may fret and fray about 'populism' – generally (and wrongly) perceived as having only or largely 'right wing' content – but views about this 'crisis' from outside Europe may be quite different.

MIGRATION AND REFUGEES

While there may be other contributing factors, there can be no doubt that the recent increases in refugees fleeing violent conflicts in Syria, Afghanistan, Libya, Iraq and other conflict zones to countries in the Global North (which are by no means the primary recipients of such refugees) have led to the rise in nationalistic and culturally chauvinistic forms of populism in Europe and the United States of America.

Migrants from the Global South seeking better economic opportunities and with these, better and longer lives for themselves and their families, have also become the targets of xenophobia in wealthy countries.

With rising numbers of people who look different, who have different beliefs and who speak different languages

(and even then, such numbers represent a tiny percentage of the overall populations), there is anxiety about the potential loss of European or German identity, the erosion of 'European values' and, somehow, the lowering of the high living standards and the dilution of cultural excellence to which Global North citizens have become accustomed.

At the same time, with many migrants and refugees fleeing violence in Arab countries, there are deep fears about terror, about the violence from the Arab region, and by those who subscribe to the Islamic faith, being exported into Europe and North America.

Thus have we witnessed a tightening of policies in order to limit both migrant and refugee flows from the Global South in particular.

Therein lies one of the major contradictions of 'liberal democracies': that for politicians to remain in power (even to 'do good' as they perceive it), a fearful electorate has to be appeased by instituting illiberal policies that discriminate against, undermine the dignity and deny the human rights and freedoms of others, even of people in desperate need. In doing so, the structural inequalities of the global order are perpetuated. And the tolerance levels of people who face oppression and repression for much of their lives, are diminished. And the world – particularly the world of the 'haves' – becomes more insecure.

INEQUALITY AS 'THE WAY THE WORLD IS'

Liberal democracies (i. e. 'the West') often self-righteously critique authoritarian regimes for their contraventions of selected human rights and freedoms enshrined in the Universal Declaration of Human Rights. Countries that proscribe freedom of expression, that impose arbitrary curbs on the movement of its people, that imprison critics of the ruling regime are particularly singled out for criticism.

And yet, there are equally important – and probably more fundamental – universal rights and freedoms which liberal democracies generally ignore.

Article 1 of the Universal Declaration of Human Rights states that "All human beings are born free and equal in dignity and rights".

In truth though, a child born in South Sudan is not born with the same freedoms as a child in Germany. A girl child born in Bangladesh is not born with the same rights as a girl child in France. An adult from Iraq will not be treated with the same dignity at a European point of entry as an adult bearing an Australian passport. A worker in Thailand will not enjoy the same rights as a European worker employed by the same multinational company in Germany.

A German passport will allow the holder to travel to more than 155 countries without the need for a visa, while the average Sub-Saharan African will, at best, be able to travel visa-less to a hundred fewer countries.

Our contemporary global order, rooted in the economic, military, political and cultural inequalities of the colonial

and slavery eras, continues to reflect and reinforce deep-rooted structural inequalities that render meaningless Article 2 of the Universal Declaration of Human Rights: "Everyone is entitled to all the rights and freedoms set forth in this Declaration without distinction of any kind such as race, colour, sex,

"Liberal democracies often self-righteously critique authoritarian regimes for their contraventions of selected human rights and freedoms enshrined in the Universal Declaration of Human Rights."

language, religion, political or other opinions, national or social origin, property, birth or other status". And yet, Article 28 holds this promise: "Everyone is entitled to a social and international order in which the rights and freedoms set forth in

this Declaration can be fully realised".

However, the lived experience of the overwhelming majority of people is that we live in an international order in which the rights and freedoms set forth in the Declaration are reserved – largely – for citizens of the Global North who take these rights and freedoms for granted, and who – generally – do not consider the price being paid by others, so that they may enjoy these rights and freedoms.

VIOLENCE AS 'A WAY OF LIFE'

Increasing acts of terror on citizens in European cities – Paris, London, Barcelona, Berlin – fuel chauvinism, nationalism and xenophobia against 'others', particularly those deemed to be from countries or communities considered to be responsible for such violent acts. Western media and news networks with their global reach beam non-stop footage and follow up stories about these acts of terror, humanising the victims (generally white, Global North citizens) and demonising the perpetrators (generally, brown and black people with Global South heritage). Many in the Global South however, believe that they unfairly bear the major burden of violence in the world, often wrought in the name of the comfort and security of their Global North neighbours.

Democracy is rendered meaningless at the United Nations when five countries have the power to veto decisions agreed to by nearly two-hundred other countries. When two militarily powerful countries like the USA and the United Kingdom can fake evidence to start a war and go against the views of scores of other countries to wage wars based on suspect evidence, then it merely serves to reinforce the fundamentally unjust and unequal nature of our global order.

The disproportionate killings of thousands – many of them, civilians – in Pakistan, Afghanistan, Iraq and elsewhere in the so-called 'war on terror' are themselves acts of extraordinary terror that are hardly given time on international media outlets other than to celebrate the fall of a militant leader. The fear, anger, tears and humiliation that these acts of violence unleash in ordinary – brown – people are hardly ever given global media attention, for these human beings – theoretically born as equal in dignity and rights as Global North citizens – are considered expendable collateral damage in the

need to secure the safety of (mostly) white citizens in Europe and North America. To humanise brown or black victims of terror, is potentially to delegitimise Global North violence to secure its interests.

But such physical violence is not only wreaked directly by the drones, jets and tanks of the Global North; it is done indirectly by the arming of repressive governments in the Global South with training, military hardware, intelligence and technical support, in order to maintain stability in these countries and thus allow Global North multinationals to do business and have their investments protected, and to ensure the geo-political and strategic interests of Global North countries in those regions.

And so for decades, Western liberal democracies supported dictatorships in Egypt and Tunisia, for example, notwithstanding their (the West's) stated commitment to fundamental human rights and freedoms. Then, when the people of Egypt and Tunisia rose up to claim their freedoms, 'the West' belatedly and opportunistically came out in support of their struggles. But when democracy delivers a government that is less than sympathetic to Western hegemony as in Egypt, liberal democracies are generally muted in their response to the reinstatement of a less-crude form of military dictatorship that again suppresses the human rights and freedoms of its citizens in favour of securing social and political stability and a regional status quo that benefits 'the West' primarily.

In addition to direct military violence and repressive violence supported by the arms industries of Western democracies, many Global South citizens experience forms of institutional violence that reinforce their "otherness" and their status as lesser human beings in the global order.

The violence of enforced slavery with hundreds of thousands of people taken against their will from Africa to work the plantations and kitchens of America and European countries and colonies, morphed into the colonial era with representatives of colonial powers ruling over indigenous inhabitants in their own countries, obliging them to extract raw materials and to work cheaply to produce wealth for the motherland, while suppressing indigenous cultures in favour of the 'superior' languages, religions and artistic practices of the colonisers, doing irrevocable violence to the self-image, humanity and dignity of its subjects.

Globalisation and neo-liberal economics have now

'civilised' this history, but it is still characterised by institutional violence to its brown and black subjects who, having once been forced to work abroad, have their free move-

ment severely restricted, limiting their ability to sell their labour (except if it is highly skilled) in the international market, unless it is to multinational companies who employ them within exploitative labour regimes that would not be tolerated by workers in their own countries.

"A girl child born in Bangladesh is not born with the same rights as a girl child in France."

This narrative does not excuse or exempt governments in the Global South who repress their people, or local political elites who amass huge wealth using the levers and coercive powers of the state, whether of their own accord or in alliance with multinational and international partners who repatriate the wealth of the Global South abroad at the expense of local populations. However, the conditions for such repression and exploitation are created or facilitated by a global order that does not even remotely resemble the one envisaged in Article 28 of the Universal Declaration of Human Rights, one that has its roots in the colonial and slavery eras upon which most current liberal democracies are built.

It is not surprising therefore that the racism, sense of superiority and cultural arrogance that informed slavery, colonialism and apartheid, are manifested today in countries

"Populism among white citizens in countries of the Global North are but symptoms of the deeper economic, political, military, social and cultural fault-lines that pervade our world today."

with economies, political and cultural histories with their foundations in these eras.

Almost inevitably, brown and black people fleeing the institutional, repressive

and military violence inflicted on their countries and themselves, encounter the violence of racism, xenophobia and cultural chauvinism in countries of the Global North, and with these, the further violence of policies that prevent them entry, or return them to their 'safe' countries (so defined by the country expelling them).

CONCLUSION

'Populism' among white citizens in countries of the Global North are but symptoms of the deeper economic, political, military, social and cultural fault-lines that pervade our world today, and which are rooted in our collective past. Rather than the self-righteous concentration on these symptoms, European and other Global North elites and politically active citizens would do better to examine their complicity in and benefiting from the causes of these. While there are those in the Global North who ridicule Donald Trump for his breast-beating arrogance in advancing 'America First', many in the Global South view this as but an overt statement of what has always been the case – America and its liberal democracy allies in the West promoting their interests first and foremost, even at the expense of billions of others.

For all the talk of human rights and universal values, the truth is that these are expendable in the pursuit and maintenance of the wealth and security of those who have in the Global North, and among the elites of the Global South. Interests trump values.

What should be of much greater concern – than na-

tionalist populism in Europe and America – are the impulses of people who have had enough of violence visited upon them, their families and others who look like them. The same impulses that ignite black and brown support for black athletes at international racing events or for a black boxer fighting a white boxer, are the impulses that drive a desire to see historic tables being turned, that silently (or not so silently) applaud acts of terror that wreak fear in the Global North.

In a globalised world with multinational interests everywhere, increasingly desperate people with little to lose, technology that connects and can mobilise people across the globe, the proliferation of sophisticated weapons and the easy access to more basic instruments of terror such as trucks, cars and pedestrian pathways, now, more than ever, humanity requires people of vision, those who recognise that their own long-term comforts and security are directly linked to the freedoms, rights and dignity of others whom they do not even know, but in whose interests they are willing to act - for the sake of all humanity.

Mike van Graan ist Dramatiker und Kulturaktivist und war bis zu dessen Auflösung im Jahr 2016 Geschäftsführender Direktor des *African Arts Institute* in Kapstadt. Seit 2011 ist er technischer Berater für UNESCO-Projekte, welche sich mit dem Erhalt, dem Schutz und der Förderung kultureller Ausdrucksformen in Afrika auseinandersetzen. Van Graan erhielt 2012 den *Standing Ovation Award* des *National Arts Festivals* in Grahamstown (Südafrika) für sein langjähriges Wirken als Autor und Aktivist.

Mike van Graan is a playwright, cultural activist and was until its liquidation in 2016 the executive director of the *African Arts Institute* in Cape Town. Since 2011 he has been a technical consultant for UNESCO projects dealing with the preservation, protection and promotion of cultural forms of expressions in Africa. Van Graan received the *Standing Ovation Award* of the *National Arts Festival* in Grahamstown, South Africa in 2012 for his merits as author and activist.

„Das Recht auf freie Meinungsäußerung von Kunstschaffenden ist weltweit in Gefahr. Kunst hat das einzigartige Vermächtnis, Widerstand und Rebellion, Protest und Hoffnung auszudrücken. Sie leistet einen wesentlichen Beitrag zu lebendiger Demokratie.“

“The rights of artists to express themselves freely are under threat worldwide. Art has the extraordinary capacity to express resistance and rebellion, protest and hope. It injects a vital contribution to any flourishing democracy.”

DEEYAH KHAN

SCHUTZ UND FÖRDERUNG

PROTECTION AND PROMOTION

2

INI



1

FÜR DIE FREIHEIT DER KÜNSTE

Von Ole Reitov

Im Jahr 2017 verzeichnete die Organisation *Freemuse* weltweit mehr als 1.000 Angriffe gegen die künstlerische Freiheit in Form von Mord, Entführung, Inhaftierung, Drohung und Zensur künstlerischer Werke. Drei Vorfälle pro Tag weltweit scheinen zunächst nicht viel. Ist es schlimm, dass Bücher auf dem Index landen, Musiker*innen bedroht oder Filme zerschnitten werden – und das jeden Tag aufs Neue? Ja, das ist es! Lassen Sie mich die ehemalige UN-Sonderbericht-erstatteerin im Bereich kulturelle Rechte, Farida Shaheed, zitieren:

„Künstlerischer Ausdruck ist kein Luxus, sondern eine Notwendigkeit: ein prägendes Element unseres menschlichen Wesens und ein grundlegendes Menschenrecht, das es jedem Menschen erlaubt, sein Wesen zu verwirklichen und auszudrücken.“¹

Auch die UNESCO-Konvention von 2005 findet deutliche Worte für die Bedeutung von Kunst und Kultur:

„[...] Die kulturelle Vielfalt kann nur dann geschützt und gefördert werden, wenn die Menschenrechte und Grundfreiheiten, wie die freie Meinungsäußerung, die Informations- und die Kommunikationsfreiheit sowie die Möglichkeit der Einzelpersonen, ihre kulturellen Ausdrucksformen zu wählen, garantiert sind.“²

Oder, wie wir es im Jahresbericht von 2015 formuliert haben: „Die Anerkennung und der Schutz von künstlerischer Freiheit sind nicht nur für die schiere Existenz und das kreative Schaffen von Künstler*innen im Besonderen, sondern für die Rechte aller Kultur-Schaffenden von großer Bedeutung.“ Heute erleben wir, wie zahlreiche Vertragsstaaten der Konvention von 2005 und anderer internationaler Menschenrechtsnormen massiv gegen die Prinzipien dieser Übereinkommen verstoßen. Wir erleben, wie gewaltbereite religiöse Fundamentalisten das gesamte Erbe kultureller Hervorbringungen jener Gebiete, die sie erobern, vernichten. Auf mehreren Kontinenten werden wir Zeugen von terroristischen Anschlägen, die Künstler*innen, Kulturveranstaltungen und die Kulturbranche ins Visier nehmen und hunderte Tote sowie Millionen Menschen in Angst zurücklassen.

Kopenhagen, Paris, Tunis, Peschawar, Lahore, um nur wenige zu nennen. Wir erleben, wie sich Kulturindustrien wie

Hollywood den finanziellen und politischen Interessen Chinas beugen. Führende Unternehmen in Hollywood, die sich in den 1950er-Jahren an den von der US-Regierung geführten Angriffen gegen sogenannte kommunistische Schauspieler*innen beteiligten und heute weltweit die Hauptvertriebsnetze kontrollieren, geben dem Druck Chinas auf die Produktion von Inhalten nach. Wir erleben, wie Länder mit Blick auf Subven-

tionen branchenübliche Leitlinien unterlaufen. Wir haben gesehen, wie der israelische Kulturminister versucht, Gesetze zu verabschieden, die Subventionen an die ‚Loyalität gegenüber dem Staat‘ binden. Die gleichen Argumente haben wir in Ländern wie Ungarn und Polen vernommen. Und wir haben verfolgt, wie Park Geun-hyes Regierung in Südkorea die schwarze Liste der Kultur auf geschätzte 9.000 Kunstschaaffende

anwachsen ließ. Wir spüren wachsenden Druck aus der Zivilgesellschaft und erleben Drohungen gegen Kunstschaaffende sowie Kulturinstitutionen in den sozialen Medien, die nicht selten zur Selbstzensur führen. Die UNESCO-Botschafterin für künstlerische Freiheit und Kreativität, Deeyah Khan, sagte in einem Interview:

„Das Recht auf freie Meinungsäußerung von Kunstschaffenden ist weltweit in Gefahr. Kunst hat das einzigartige Vermächtnis, Widerstand und Rebellion, Protest und Hoffnung auszudrücken. Sie leistet einen wesentlichen Beitrag zu lebendiger Demokratie.“³

In jedem Land dieser Erde finden Angriffe auf die künstlerische Freiheit statt, und zwar weit mehr als die durchschnittlichen drei Fälle täglich. 1.000 Fälle pro Jahr können wir nachweisen, doch die meisten Fälle von Zensur werden weder erfasst noch publik gemacht, da viele Länder dafür sorgen, dass die Entscheidungen ihrer Zensurgremien gar nicht erst an die Öffentlichkeit gelangen. Journalist*innen und Organisationen, die sich für Medienfreiheit einsetzen, haben es in den letzten Jahren geschafft, Verletzungen der Medienfreiheit zu dokumentieren, zu verifizieren und zu veröffentlichen. Journalist*innen sind sprachgewandt und gut organisiert, und so führte ihr Einsatz für den Schutz von Medienschaffenden zu einer Reihe internationaler Erklärungen und Förderprogramme. Für Kunstschaaffende sieht das anders aus.

1 http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/artistic_freedom_pdf_web.pdf Farida Shaheed, 2017.

2 Der erste Leitsatz in Artikel 2 der Konvention.

3 http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/artistic_freedom_pdf_web.pdf

Künstler*innen verwenden andere Ausdrucksformen und sind in vielen Ländern schlecht organisiert, demnach kommen viele Angriffe und Drohungen nie zur Anzeige. Hinzu kommt, dass Künstler*innen- und Branchenverbände Fälle von Zensur oder der Gefährdung künstlerischer Freiheit weder systematisch erfassen oder beobachten noch zur Anzeige bringen. Es ist also schwer, sich ein vollständiges Bild vom Ausmaß der Verstöße zu machen.

Auch wenn das Problem weit über das hinausgeht, was wir dokumentieren können, ziehen wir wertvolle Erkenntnisse aus den erfassten Fällen. Sie helfen, Repressionstendenzen, Zensurmechanismen, Motivationen für Repressionen sowie ihre verheerenden Auswirkungen auf die Sicherheit von Kunstschaffenden, ihr Publikum und die Gesellschaft als Ganzes aufzuzeigen. Was heißt künstlerische Freiheit genau? Natürlich umfasst der Begriff der künstlerischen Freiheit das Recht auf die Produktion, Publikation und Verbreitung kultureller Erzeugnisse ohne Zensur oder Einschüchterung. Darüber hinaus und vor allem im UNESCO-Zusammenhang umfasst er jedoch auch das Recht auf die Förderung, Verbreitung und Vergütung von künstlerischer Arbeit, das Recht auf Reisefreiheit, auf Vereinigung, auf den Schutz sozialer und ökonomischer Rechte und das Recht auf Teilhabe am kulturellen Leben. Gerade letzteres ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Vielen Menschen und insbesondere Frauen wird die aktive Teilnahme am kulturellen Leben verweigert, was oft eine Folge gesellschaftlicher Konventionen und kultureller Traditionen ist – und wir alle wissen, wie langsam Veränderungen in diesen Bereichen voranschreiten. Doch in Ländern wie Iran und Saudi-Arabien führt die Diskriminierung von Frauen zu systematischem Ausschluss vom kulturellen Leben, was strenggenommen einer Verletzung internationaler Menschenrechtsstandards gleichkommt und von der UNESCO, vom UN-Menschenrechtsrat, von Sonderberichterstatter*innen und Vertragsüberwachungsorganen immer wieder beanstandet

„Vielen Menschen und insbesondere Frauen wird die aktive Teilnahme am kulturellen Leben verweigert, was oft eine Folge gesellschaftlicher Konventionen und kultureller Traditionen ist.“

werden sollte. Länder wie China, Ägypten und Kuba verstoßen gegen den Grundsatz der Vereinigungsfreiheit. In Ägypten bestimmen staatlich kontrollierte Künstler*innen-Verbände darüber, wer Künstler*in ist und wer nicht. Und nicht

nur das. Sie haben heute quasi freie Hand und entscheiden über die Zensur von Künstler*innen, was völlig unakzeptabel ist. Das ist, als würde man die Schafherde vom Wolf hüten oder die Feuerwehr vom Brandstifter anführen lassen. Wenn Kunstschaffende sich nicht organisieren können, ohne die

Einflussnahme Dritter fürchten zu müssen, können sie die unterschiedlichen Schwierigkeiten auch nicht im Schulterschluss bewältigen. Manche Regierungen akzeptieren noch immer nicht die Vereinbarungen zum geistigen Eigentum. Dass sie die internationalen Übereinkommen unterschrieben haben, heißt noch lange nicht, dass sie Verstöße ahnden. Produktionsfirmen nutzen diesen Umstand aus, um Künstler*innen schlecht zu bezahlen. Wie qualifizierte Arbeitskräfte aus anderen Bereichen auch sind Kunstschaffende auf den Schutz ihrer sozialen und wirtschaftlichen Rechte angewiesen. Doch in vielen Ländern, darunter Mitgliedsstaaten der Europäischen Union, werden Künstler*innen heute massiv vom Sozialsystem diskriminiert. Hinzu kommen mangelnde Subventionen und Fälle der Gesinnungskontrolle durch geldgebende Institutionen. Im März dieses Jahres haben wir erlebt, wie US-Präsident Trump im Hinblick auf den ersten Haushaltsplan vorschlug, die staatlichen Gelder für den Kultursektor und die Geisteswissenschaften drastisch zu kürzen.

Der Trend, den Kultursektor durch die Streichung von Mitteln oder kontrollierte Mittelvergaben im sogenannten Interesse der Nation zu schwächen, greift leider immer schneller um sich. In der UNESCO-Konvention von 2005 und dem Jahresbericht „Re-shaping cultural policies“ wird genau erläutert, wie künstlerische Freiheit und die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen gefördert und geschützt werden können: ohne Freiheit keine Vielfalt.

Der Jahresbericht skizziert, wie Vertragsstaaten die Umsetzung der Konvention vorantreiben und sicherstellen können. Zudem betont er, nationale und internationale Gesetzgebungen für Menschenrechte und Grundfreiheiten müssten sich für die Förderung von künstlerischer Freiheit sowie sozialer und wirtschaftlicher Rechte von Kunstschaffenden einsetzen. Darüber hinaus schafft der Bericht ein Rahmenprogramm mit den wichtigsten Kennziffern für die Umsetzung und Überwachung seiner Ziele. Künstlerische Freiheit braucht mehr denn je die Unterstützung aus Politik und Öffentlichkeit. Höchste Zeit, dass sie sich wieder gemeinsam für den Schutz der künstlerischen Freiheit einsetzen.

Aber was kann man tun, wenn Regierungen das Recht auf künstlerische Ausdrucksfreiheit weiter einschränken und in manchen Fällen sogar so weit gehen, Hass gegen Künstler*innen zu schüren? Was kann die UNESCO tun? Die Organisation der Vereinten Nationen muss endlich ihr Beschwerdeverfahren mit der offiziellen Bezeichnung „Human Rights Procedure“ erneuern. Schon im Jahr 1994 kam ein Evaluationsbericht von der *University of Minnesota Law School* zu dem Schluss, das Verfahren habe es „nicht geschafft, den Schutz der Menschenrechte zu gewährleisten, die in den Zuständigkeitsbereich der UNESCO fallen, und zwar insbesondere die Meinungs- und Vereinigungsfreiheit. [...]“⁴ Aus Sicht einer internationalen Organisation wie *Freemuse* glaube ich, dass das Verfahren weiterhin erfolglos bleibt.

4 http://scholarship.law.umn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1250&context=faculty_articles

Es mangelt ihm an Transparenz und es müsste in der gleichen Weise wie das Beschwerdeverfahren in Zusammenhang mit den UN-Sonderbotschafter*innen erneuert werden. Zudem fordere ich vom aktuellen und von zukünftigen UNESCO-Generaldirektor*innen, Zensur und Inhaftierungen sowie Angriffe gegen Kunstschafter*innen, die ihr Recht auf künstlerische Ausdrucksfreiheit ausüben, stark zu verurteilen. Niemand

„Künstlerische Freiheit braucht mehr denn je die Unterstützung aus Politik und Öffentlichkeit.“

sollte einen Unterschied machen zwischen Angriffen auf Journalist*innen und Künstler*innen. Diese Maßnahme fällt in den Einflussbereich der UNESCO. Vor eini-

gen Jahren veröffentlichte die Organisation den Aktionsplan der Vereinten Nationen zur Sicherheit von Journalist*innen und zur Frage der Straflosigkeit sowie die Resolution 68/163 der UN-Generalversammlung zur Sicherheit von Journalist*innen und zur Frage der Straflosigkeit. Jetzt wird es Zeit, dass die UNESCO den UN-Aktionsplan für den Schutz von Kunstschafter*innen und die Frage der Straflosigkeit in Angriff nimmt.

Ich fordere hier den *Internationalen Strafgerichtshof* (IStGH) dazu auf, Untersuchungen einzuleiten und die bekannten, identifizierbaren Anführer dieser Terrororganisationen für die absichtliche Zerstörung der immateriellen Kulturgüter in Afghanistan, Pakistan, Syrien und Mali zur Rechenschaft zu ziehen. Diese Köpfe terroristischer Gruppen sind nicht nur verantwortlich für Kriegsverbrechen, sondern ihre Angriffe auf das kulturelle Leben sowie Kunstschafter*innen sind Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Außerdem fordere ich von den Geberländern, in Zusammenarbeit mit der UNESCO Programme für Kunstschafter*innen und Kultursektoren zu entwickeln, die stark unter dieser absichtlichen Vernichtung der lebendigen Kunstformen gelitten haben. Schließlich fordere ich von den Vertragsparteien der UNESCO-Konvention mit Taten zu beweisen, dass sie sich zu den zwei Hauptprinzipien der Konvention bekennen: Förderung und Schutz.

Ole Reitov ist Mitbegründer und war bis 2017 Geschäftsführer der Direktor von *Freemuse* (Freedom of Musical Expression), einer dänischen Organisation, die sich für das Recht auf freie Meinungsäußerung von Musiker*innen aus aller Welt einsetzt. Reitov hat weltweit zahlreiche Lehraufträge zu den Themen künstlerische Freiheit, Kulturpolitik und kulturelle Vielfalt inne. Als Kulturjournalist berichtete er außerdem für den dänischen Rundfunk aus mehr als vierzig Ländern.

FREEDOM FOR THE ARTS

By Ole Reitov

In 2017, the organisation *Freemuse* registered more than 1,000 attacks on artistic freedom worldwide. These attacks include killings, abductions, imprisonment, threats and censorship of artistic work. Three incidents per day, worldwide, does not sound like a lot. After all, does it matter whether a book is banned, a musician threatened or a film cut into pieces every single day? It certainly does. Let me quote former UN Special Rapporteur in the field of cultural rights, Ms Farida Shaheed: "Artistic expression is not a luxury, it is a necessity – a defining element of our humanity and a fundamental human right enabling everyone to develop and express their humanity."¹ The 2005 UNESCO Convention is also very clear on the importance of arts and culture:

"[...] Cultural diversity can be protected and promoted only if human rights and fundamental freedoms, such as freedom of expressions, information and communication, as well as the ability of individuals to choose cultural expressions are guaranteed. [...]"²

"We are witnessing militant, religious fundamentalists wiping out all cultural expressions in the territories they take hostage."

Or, as we expressed this in the 2015 Global Report: the recognition and protection of artistic freedom are germane not only to the existence and creative practice of artists themselves but also

to the rights of all cultural producers. Today we are witnessing many state parties to the 2005 Convention and other international human rights standards gravely violating the principles of these conventions. We are witnessing militant, religious fundamentalists wiping out all cultural expressions in the territories they take hostage. We are witnesses to these terrorists' attacks on artists, cultural events and the cultural sector on several continents leaving many hundreds of people dead and millions of people in fear.

Copenhagen, Paris, Tunis, Peshawar, Lahore to mention just a few. We are witnessing cultural industries, such as Hollywood, bowing to the financial and political interests of China. Major Hollywood companies, which were part of the US government-led attacks on so-called communist actors in the 1950s, are now bowing to pressures from China regarding content, while at the same time controlling the major global distribution chain.

1 http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/artistic_freedom_pdf_web.pdf Farida Shaheed, 2017.

2 The first Guiding Principle in Article 2 of the Convention.

We are witnessing countries abolishing arms-length principles with regards to funding. We have followed attempts of the Israeli Minister of Culture to put laws in place that would tie funding to 'loyalty to the state'. We also hear such arguments in countries like Hungary and Poland. And we have followed the growth of Ms. Parks' government's cultural blacklist of an estimated 9,000 artists in South Korea. We are also witnessing an increasing amount of civil society pressure and threats on artists and cultural institutions through social media, threats that frequently lead to self-censorship. As UNESCO Goodwill Ambassador for Artistic Freedom and Creativity, Ms Deeyah Khan said in an interview:

"The rights of artists to express themselves freely are under threat worldwide. Art has the extraordinary capacity to express resistance and rebellion, protest and hope. It injects a vital contribution to any flourishing democracy."³

Artistic freedom is challenged in every single country worldwide and there are many more than the average of three cases per day. The 1000 attacks annually are what we can verify. But, most censorship cases are neither registered nor made public, as many states refrain from publishing decisions from censorship boards. Journalists and organisations defending media freedom have over the years managed to document, verify and publish many violations in their field. Journalists are articulate, well organised and their work for the protection of journalists has led to a number of international declarations and support programmes. This is not the case with artists. Artists express themselves differently and in many countries, they are poorly organised. Many attacks and threats are therefore never reported. Furthermore, unfortunately the organisations representing artists and the cultural sector neither document, monitor nor report systematically on censorship and threats to artistic freedom. We therefore do not have a full picture of the extent of the violations.

Even though the problem might be ten times bigger than we can document, we can learn something from the registered cases. They do represent tendencies of repression, mechanisms of censorship, the motivations of repression and the devastating effects

"Obviously artistic freedom includes the right to create, publish and distribute without censorship or intimidation."

these attacks have on artists' and audiences' safety and on societies as such. What exactly is artistic freedom? Obviously artistic freedom includes the right to create, publish and distribute without censorship or intimidation, but when we talk about artistic freedom more broadly, and not least in UNESCO context, we also talk about the right to have artistic work supported, distributed and remunerated; the right to freedom

of movement; the right to freedom of association; the right to protection of social and economic rights; and the right to participate in cultural life. The last mentioned right – the right to participate in cultural life – is not the least important. Many people, especially women are discriminated from taking active part in cultural life. Sometimes this is due to social and cultural traditions – and we all know that this takes time to change.

However, some states such as Iran and Saudi Arabia are systematically discriminating women's rights to take part in cultural life and that – at least technically speaking – is a

"Many people, especially women are discriminated from taking active part in cultural life."

violation of international human rights standards and must therefore continuously be addressed by UNESCO, the UN Human Rights Councils and by UN Rapporteurs and treaty bodies. The freedom of association is violated in many countries, for example China, Egypt and Cuba. In Egypt, the state controlled artists' syndicates decide on who is an artist and who is not an artist. And not only that: the syndicates have been giving 'policing' power to censor artists. This is totally unacceptable. This is like having the wolf protecting the sheep or an arsonist leading the fire brigade. When artists cannot create unions without interference, they cannot collectively address many of the problems they face – and these problems are multiple. Several countries are still not respecting intellectual property agreements. They may well have signed up to international treaties, but they do not police violations and additionally several production companies exploit this by paying artists poorly. Artists, like any other group of skilled people, need protection of their social and economic rights, but artists in many countries – including several European countries – are now being challenged by unemployment legislations and on top of this lack of funding or even mind control for funding. In March we witnessed how President Trump, in his first federal budget plan, proposed the elimination of the National Endowment for the Arts and the National Endowment for the Humanities.

This trend of attacking the arts by eliminating funds or controlling funds in the so-called interest of the nation is unfortunately spreading like wildfire. The 2005 UNESCO Convention and Global Report "Re-shaping cultural policies" explain very well how to promote and protect artistic freedom and diversity of cultural expression. Without freedom, there is no diversity. The global report outlines how state parties can and should promote and monitor the convention. It also clearly states that international and national legislation related to human rights and fundamental freedoms should be promoting both artistic freedom and the social and economic rights of artists. The report also provides a framework of core indicators for its

3 http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/artistic_freedom_pdf_web.pdf

implementation and monitoring. Political and public support of artistic freedom is more important than ever. It is time they join hands again and speak out for protection of artistic freedom.

So, what can be done, when states continue to violate the rights of artists to freedom of expressions and in some cases even incite hatred against artists? What can UNESCO do? It is time for UNESCO to modernise its complaints mechanism, or 'Human Rights Procedure' as this mechanism is officially called. As early as 1994, an evaluation report by the *University of Minnesota Law School* concluded that this procedure "has failed to ensure the protection of victims' rights relating to UNESCO's field of competence – specifically freedom of expression and association." Seen from the perspective of an international organisation such as *Freemuse*, I believe the procedure continues to be a failure. It is not transparent and needs to be modernised along the same lines as the complaints mechanisms linked to the UN Special Rapporteurs. I also call on the current and forthcoming Director General of UNESCO to strongly condemn censorship, imprisonments and attacks on artists, who are exercising their rights to freedom of expression. There should be no distinction between the condemnation of attacks on journalists and artists. It is within the domain of UNESCO to do so. Several years ago, UNESCO drafted the 'UN Plan of Action for the Safety of Journalists and the Issue of Impunity' as well as The UN General Assembly Adopted Resolution 68/163 on the Safety of Journalists and the Issue of Impunity". Now it is time for a UN Plan of Action for the Safety of Artists and the Issue of Impunity. UNESCO should take this initiative.

I call on the *International Criminal Court* (ICC), to initiate investigations and to charge well-known and identifiable leaders of these terror organisations for their intentional destruction of intangible culture in countries such as Afghanistan, Pakistan, Syria and Mali. Not only are these terrorist leaders responsible for war crimes, their attacks on cultural life and artists are crimes against humanity. In addition, I call for donor countries to develop, with UNESCO support, programmes for those artists and cultural industries that have suffered immensely from this intentional destruction of the living arts. And finally, I call for the parties to the 2005 UNESCO Convention to show in action that they live up to the two main principles of the convention: promotion and protection.

Ole Reitov is co-founder and was until 2017 executive director of *Freemuse* (Freedom of Musical Expression), a Danish organisation dedicated to the freedom of expression of musicians from all over the world. Reitov has numerous lectureships worldwide on the topics of artistic freedom, cultural policy and cultural diversity. As a cultural journalist, he also reported on Danish radio from more than 40 countries.

INI



Arab Saxony – Das arabische Sachsen

ARTS RIGHTS JUSTICE. KÜNSTLERISCHE FREIHEIT SCHÜTZEN UND FÖRDERN

Von Daniel Gad

Menschenrechte und grundlegende Freiheiten gelten als Voraussetzung für eine zukunftsfähige und auf breite Teilhabe an Wohlstand und Lebenserfüllung orientierte Gesellschaft. Diesem Verständnis folgend sind sie auch eine Grundbedingung für künstlerisches Schaffen im Spezifischen und die Vielfalt der kulturellen Ausdrucksformen im Allgemeinen.

Doch warum gilt es künstlerische Freiheit zu schützen und zu fördern? Warum ist dies so aktuell zu Beginn des 21. Jahrhunderts? Was sind die Wege hin zu einem de facto stattfindenden Schutz und einer Förderung?

Kunst ist nicht per se gut oder hilfreich für eine Gesellschaft und für die Idee, eine Gesellschaft zu etwas Positivem, Besseren zu gestalten. Aber sie hat die Kraft, eine Gesellschaft zu befragen, sie neu zu verstehen und neu zu denken, in einer ‚Sprache‘, die sehr viele unterschiedliche und parallele Zugänge ermöglicht, weit über das bloße, direkt ausgesprochene Wort hinaus.

Freiheit bedeutet Akzeptanz von Vielfalt, eines Anderen, von stetem Wandel, dem Gegenteil von Homogenität und Kontinuität. So wird klar, dass Freiheit auch Grenzen beinhaltet. Nicht alles, was denkbar ist, ist auch machbar oder tolerierbar. Freiheit mag an dem, was uns wichtig und heilig ist, rütteln und unsere Identität in Frage stellen. Aber da Freiheit auch die Akzeptanz der Freiheit des Anderen bedeutet, ist Freiheit nicht mit Abkehr und Verlust gleichzusetzen. Künstlerische Freiheit erlaubt es zunächst einmal, fern von vorhandenen Konventionen zu agieren, Dinge in Frage zu stellen und das ‚Wie wäre es anders?‘ laut ‚auszusprechen‘.

Geht es darum, gesellschaftliche Missstände in den Blick zu nehmen, so ist es unausweichlich, dass es verschiedene Blickwinkel dazu gibt, ob ein Missstand wirklich ein Missstand ist. Der offene, sicherlich auch sich gegenseitig würdigende Dialog ist elementar, will man der Idee von Gerechtigkeit folgen, angebunden an das ethische Grundverständnis, welches im Rahmen der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte 1948 unter Einbeziehung möglichst vieler Weltregionen festgehalten wurde.

Wiederholt wird Künstler*innen und deren künstlerischem Schaffen eine bedeutende Rolle bei der Gestaltung gesellschaftlicher Transformationsprozesse zugeschrieben. Zugleich oder womöglich auch gerade deshalb werden insbesondere Künstler*innen schnell bedroht.

Sie werden gerne als Seismographen bei der Früher-

kennung gesellschaftlicher Erdbeben oder auch als Wachhunde benannt, die gesellschaftliche Missstände und Sackgassen politischer Konzepte und gesellschaftlicher Identitätskonstrukte beobachten. Ob diese Begriffe hilfreich sind, bleibt zunächst offen. Sicherlich lassen sich aus wissenschaftlich analytischer Sicht Argumente finden, Künstler*innen als

„Da Freiheit auch die Akzeptanz der Freiheit des Anderen bedeutet, ist Freiheit nicht mit Abkehr und Verlust gleichzusetzen.“

solche zu betiteln, wären sie aber als sogenannte Agent*innen des Wandels alleinig mit einer solchen gesellschaftspolitischen Aufgabe beauftragt, würde das dem Wert des künstlerischen Schaffens zuwider laufen, gerade weil es die vielen Facetten von künstlerischer Produktion und künstlerischer Freiheit missachten würde. Ob ein Kunstwerk eine gesellschaftliche Bedeutung hat, lässt sich

zudem meist erst im Rückblick bewerten, inklusive der Frage, ob diese Bedeutung als förderlich oder gegenläufig für einen angestrebten gesellschaftlichen Wandel war. Ebenso wichtig ist die Anerkennung der Tatsache, dass meist nicht einzelne Kunstwerke, sondern vielmehr künstlerische Strömungen einen Einfluss auf gesellschaftliche Prozesse haben. Doch bedeutet dies, dass Künstler*innen eine Freifahrkarte haben, alles Denkbare auch zu tun? Die durchaus vorhandenen destruktiven Elemente der Performances von *Pussy Riot* in Russland ebenso wie die des sogenannten ‚Schmähgedichts‘ von Jan Böhmermann werfen explizit die Frage auf, wo Grenzen zu definieren sind. Aber ebenso, ob es nicht wichtig ist, dass Grenzen überschritten werden dürfen, um etablierte Machtstrukturen oder gesellschaftliche Konventionen sowie Stigmata zu beleuchten und zum Wohle eines gesellschaftlichen Wandels – entlang des Grundverständnisses der allgemeinen Menschenrechte – zu durchbrechen.

Was heißt es, künstlerische Freiheit zu schützen und zu fördern?

Eine Vielfalt tolerierende, akzeptierende und wertschätzende Gesellschaft anzustreben, kann nicht dem Zufall überlassen werden. Auch wenn dies aus der Perspektive, allgemeine Freiheiten zu gewähren und zuzulassen, zunächst als ein Widerspruch begriffen werden könnte. Der Umgang mit Freiheit und die daraus folgenden Herausforderungen an jede/n Einzelne*n bedürfen eines langwierigen und breit aufgestellten Dialogs, der als Prozess niemals linear verlaufen kann. Der Fall Jan Böhmermann, der 2016 aus der Ausstrahlung seines ‚Schmähgedichts‘ resultierte, zeigt deutlich: In der Bundesrepublik Deutschland wurde im nachfolgenden Verfahren

klar getrennt zwischen dem leiblichen Wohl des Künstlers und der Klärung, ob durch das künstlerische Werk ein Straftatbestand geschaffen wurde. Neben einem fairen juristischen Verfahren wurde ihm auch Polizeischutz geboten. Allein diese klare Unterteilung verdeutlicht einen Schutzmechanismus, wie er nach internationalen Rechtsvorstellungen zwar längst definiert wurde, aber bei weitem nicht überall Umsetzung findet. Weltweit sind viele Künstler*innen mit teils offenkundigen, teils bewusst obskuren Bedrohungen des leiblichen Wohls infolge ihres künstlerischen Schaffens konfrontiert oder sie werden schlicht daran gehindert, künstlerisch tätig zu sein. Ungeachtet der greifenden Schutzmaßnahmen im Fall Böhmermann war der Ausgang der Bewertung als Straftatbestand offen. Zentral war hier das Verfahren der Bewertung des künstlerischen Werkes durch den Rechtsstaat, welches letztlich zu vier Ergebnissen führte.

Erstens wurde der Fall auf Basis der bestehenden Gesetzgebung in Anbindung an die Wahrung der vorhandenen Grundrechte des Angeklagten bewertet.

Zweitens führte das Handeln des Künstlers zu der Entscheidung des Deutschen Bundestages, den umstrittenen und nicht mehr zeitgemäßen Paragraphen 103, den sogenannten Majestätsbeleidigungsparagraphen, in seiner Sinnhaftigkeit zu befragen und schließlich aus dem Strafgesetzbuch zu streichen. Das Handeln des Künstlers Böhmermann verdeutlicht die Komplexität des jeweiligen Kontextes, weshalb die Bewertung von Kunst schwierig ist und stets alle Faktoren im Rahmen eines allgemeinen Gerechtigkeitsverständnisses einer einbeziehenden Befragung unterzogen werden müssen.¹

Drittens wurde letztlich der Künstler durch Paragraph 5, Absatz 3 des deutschen Grundgesetzes, welcher die Freiheit

„Weltweit sind viele Künstler*innen mit teils offenkundigen, teils bewusst obskuren Bedrohungen des leiblichen Wohls in Folge ihres künstlerischen Schaffens konfrontiert.“

der Kunst explizit formuliert, geschützt. Es bleibt markant, dass der öffentlich-rechtliche Rundfunk als ‚Host‘ des künstlerischen Werkes das Video aus der eigenen Online-Mediathek löschte, trotz interner Befürworter*innen, die es gerade wegen

der entfalteten Debatte zugänglich halten wollten. Infolgedessen wurde von Außenstehenden das Video über verschiedene Internetplattformen verbreitet und dieses Handeln gegen die durch den ursprünglichen ‚Host‘ verhängte Zensur von der deutschen Regierung toleriert.

Viertens zeigt dieses künstlerische Werk, dass Kunst eine Debatte zu relevanten gesellschaftlichen Fragen entfachen kann. Allerdings zeigt es auch, dass die Debatte darum nicht unweigerlich und unmittelbar in eine bestimmte Richtung

verlaufen muss, sie weitgehend unsteuerbar bleibt, gerade auch dann, wenn wie in diesem Fall ein Kunstwerk nicht in einem Rechtsverständnis und Grundwertgefüge verankert werden soll, sondern über nationalstaatliche Grenzen hinausgeht. Der Künstler Jan Böhmermann kann sich in dieser Folge glücklich schätzen, mit dem Rechtsstaatssystem der Bundesrepublik Deutschland konfrontiert zu sein.

Kulturpolitik in Deutschland folgt mehrheitlich der Idee, eine Rahmengestaltung für die Freiheit des künstlerischen Schaffens zu bieten, so wie auch die Polizei nicht als Gegenspieler, sondern zum Schutz des Individuums handelt. Manch ein anderes

„Kritik zu üben und Meinungsfreiheit über Missstände in der Implementierung zuzulassen, toleriert das etablierte System der internationalen Diplomatie nicht immer.“

Land agiert ähnlich, aber in vielen Staaten fehlt dieser Schutz nahezu vollständig oder ist auf dessen Existenz kein Verlass. Im Kontext der Vereinten Nationen und insbesondere der UNESCO wird daran gearbeitet, Staaten dazu zu bewegen, die Inhalte der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte in bestehendes und praktiziertes Recht umzuwandeln. Mit Blick auf die künstlerische Freiheit bieten die sogenannten Sozialpakete von 1966, die „Recommendation on the status of the artist“ von 1980, die UNESCO-Konvention über den Schutz und die Förderung künstlerischer Ausdrucksformen von 2005 sowie der UN-Bericht „The right to freedom of artistic expression and creativity“ von 2013 wertvolle Anhaltspunkte, Schutz- und Fördermechanismen zu etablieren.

Zugleich scheinen viele dieser Anhaltspunkte im Äther der Diplomatie zu verhallen. Denn formale Gesetzgebung ist nicht unweigerlich auch eine gelebte. Ein Recht an der einen Stelle mag durch ein als relevanter erachtetes Anliegen an anderer Stelle relativiert werden. Der Majestätsbeleidigungsparagraph ist hier ein Beispiel, nicht selten werden auch sogenannte höhere gesellschaftliche Interessen erfolgreich als Gegenspieler einer Wahrung der künstlerischen Freiheit eingebracht.

So wird offensichtlich, dass neben staatlichem Handeln auch das zivilgesellschaftliche Handeln eine enorme Bedeutung darin hat, Künstler*innen zu schützen und die Existenz, Verbreitung und den Zugang zu ihren Werken zu fördern.

Beispielsweise zeigen sich nach nunmehr über zehn Jahren des Bemühens, die Ziele der UNESCO-Konvention von 2005 zu implementieren, die Grenzen der Realisierung oder wenigstens, dass viele Prozesse auf staatlicher Ebene von Langwierigkeit geprägt sind. Kritik zu üben und Meinungsfreiheit über Missstände in der Implementierung zuzulassen, toleriert das etablierte System der internationalen Diplomatie nicht immer.

1 Vgl. <http://verfassungsblog.de/erlaubte-schmaehkritik-die-verfassungsrechtliche-dimension-der-cause-jan-boehmermann/>

So formiert sich derzeit eine zivilgesellschaftliche Initiative, welche parallel zum bestehenden staatlichen Verfahren die Implementierung der Ziele der Vielfaltskonvention anstrebt. Teil dessen muss es sein, die Verantwortungsbereitschaft innerhalb der Zivilgesellschaften weltweit drastisch zu erhöhen und Wege der Implementierung der Ziele auszuloten und zu vollziehen. Ebenso, Missstände in der Wahrung künstlerischer Freiheit sichtbar zu machen und transparent öffentlich wie plural zu diskutieren. Künstler*innen und weitläufigere Akteur*innen der Kulturlandschaft müssen für diese Belange sensibilisiert und die regionale wie internationale Vernetzung unterstützt werden.

Denn letztlich ist es noch ein weiter Weg, die Vielfalt der Formen von Zensur zu erkennen ebenso wie die Variationen künstlerischer Freiheit effektiv zu schützen.

Es muss erwähnt sein, dass laut des jährlichen Berichts von *Freemuse* weit über 1.000 Künstler*innen konkret bedroht wurden, eine wohl vorhandene Dunkelziffer unklarer Größe nicht einbezogen. Nicht selten wird Künstler*innen dadurch ihre Existenzgrundlage entzogen, viele werden inhaftiert oder gezwungen ins Exil zu gehen.

Insbesondere motiviert durch den Fall Salman Rushdie und die Reaktionen auf seinen Roman „Die satanischen Verse“ Ende der 1980er-Jahre wurden verschiedene Formate der Unterstützung von bedrohten Künstler*innen geschaffen, die auch differenziert ausgestaltete Fallprüfungen beinhalten.

„Denn letztlich ist es noch ein weiter Weg, die Vielfalt der Formen von Zensur zu erkennen ebenso wie die Variationen künstlerischer Freiheit effektiv zu schützen.“

Sie reichen von temporären finanziellen Förderprogrammen, einhergehend mit der Unterstützung, im Ursprungsland oder zumindest der -region verbleiben zu können, bis hin zu langjährigen Umsiedlungsprogrammen. Auffällig

ist dabei, dass mit der Zunahme repressiver Regierungen in den letzten Jahren auch die Anzahl der Förderprogramme zunimmt. Aber die Bandbreite der Förderungen ist bei weitem noch nicht nah genug an die vielfältigen individuellen Bedarfe angepasst, die es unter den Künstler*innen gibt.

Und auch hier gilt es – zumindest als Leitidee – parallel zu unmittelbar nötigen Angeboten die Ursachen der Bedrohungen zu bekämpfen und so Freiheitsrechte und damit künstlerische Freiheit grundlegend zu schützen und zu fördern. Auch dies ist Bestandteil der Idee, Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik zu verstehen.

Daniel Gad studierte Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis an der *Universität Hildesheim*. Seit 2011 ist er am dort angesiedelten *Institut für Kulturpolitik* als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig. Gad ist unter anderem Geschäftsführer des UNESCO – Lehrstuhls *Cultural Policy for the Arts in Development* sowie Autor zahlreicher Publikationen mit dem Schwerpunkt kulturelle Entwicklung.

ARTS RIGHTS JUSTICE. PROTECTING AND PROMOTING ARTISTIC FREEDOM

By Daniel Gad

Human rights and fundamental freedoms are considered prerequisites for a society to be prepared for the future and oriented towards a broad participation in prosperity and fulfilment. If one agrees with this, then it implies that they are also specific prerequisites for artistic creation while being general ones for the diversity of cultural forms of expression.

But why should we protect and promote artistic freedom? Why is this so pressing and relevant at the beginning of the 21st century? What paths should we take to achieve de facto protection and promotion?

Art is not good or helpful per se for society or the idea of shaping a society into something more positive or improved. But it does have the power to question a society, understand and think it in a new way, in a 'language' that allows for many different and parallel modes of access which go beyond the simple and directly spoken word.

Freedom means the acceptance of diversity, of the 'other', of constant change; it is the opposite of homogeneity and continuity. It is thus clear that freedom also implies limits. Not everything that is thinkable is also doable or tolerable. Freedom may shake and rattle what is important and holy to us; it questions our identity. But since freedom also means accepting the freedom of others, freedom cannot be equated with renunciation and loss. Artistic freedom initially allows one to act in a realm far from existing conventions, question things and 'speak out' about 'how it could be different'.

If the point is to examine social inequities, then it is unavoidable to recognise that there are many perspectives that can be taken to determine whether an inequity is, in fact, an inequity.

An open dialogue, with reciprocal appreciation and recognition, is elementary if one intends to abide by an idea of justice that is associated with an ethical basic understanding established with the

Universal Declaration of Human Rights in 1948; it included a maximum number of the world's regions.

Artists and their artistic creation are repeatedly ascribed an important role in shaping social processes of transformation. At the same time – or perhaps because of this – artists are often threatened.

They are often named as seismographs for the early recognition of social earthquakes, or as guard dogs that observe social inequities and political concepts' dead ends and social

“Since freedom also means accepting the freedom of others, freedom cannot be equated with renunciation and loss.”

constructs of identity. Whether these concepts are helpful will remain open. Of course, from a scientific analysis, one can find arguments to title artists as such. But if they were the only ones commissioned as so-called agents of change with this social/political assignment, then this would be contrary to the value of artistic creation because it would ignore the many facets of artistic production and artistic freedom. Whether an artwork has social meaning can often only be determined after the fact; this includes the question of whether this meaning promoted or hindered the goal of social change. It is equally important to recognize that artistic currents, and not so much individual works of art, have an influence on social processes.

But does this mean that artists have a *carte blanche* to do anything thinkable? The (certainly existent) destructive elements of Pussy Riot's performances in Russia as well as Jan Böhmermann's so-called defamation poem explicitly raise the question of how limits can be defined. But also, if it isn't important that limits can be crossed in order to highlight established power structures, social conventions and stigmas – or even break through them for the sake of social change in consideration of the fundamental understanding of basic human rights.

What does it mean to protect and promote artistic freedom? Seeking to form a society that tolerates, accepts and values diversity cannot be left to chance – even if this could be understood as a contradiction from the perspective of granting and allowing general freedoms. Dealing with freedom and the resulting challenges for each individual requires a long-term and broad dialogue – a process that can never occur in a linear way.

The Jan Böhmermann case, which resulted from the transmission of his defamation poem, clearly shows: in the Federal Republic of Germany, the lawsuit that followed clearly differentiated between the physical wellbeing of the artist and the clarification of whether a criminal offense occurred in the artistic work. In addition to the fair legal process, he was also offered police protection. This clear separation illustrates a mechanism of protection that has long been defined in international concepts of justice, but is far from being realised universally. Throughout the world, many artists are confronted with sometimes patent, sometimes consciously obscure threats to their physical wellbeing. Regardless of the protection measures in the Böhmermann case, the evaluation of the criminal

“Seeking to form a society that tolerates, accepts and values diversity cannot be left to chance – even if this could be understood as a contradiction from the perspective of granting and allowing general freedoms.”

offence was still open. Here, the procedure used by the state to evaluate the artistic work was central; it then led to four results.

First: the case was evaluated on the basis of existing laws while respecting the existing fundamental rights of the accused.

Second: the artist's actions led the German Bundestag to question the disputed and no longer up-to-date paragraph 103, the so-called *lèse-majesté* paragraph, debate its relevance and finally strike it from the criminal code. The artist Böhmermann's actions make the complexity of the respective contexts clear, which is why the evaluation of art is difficult and must always underlie a general understanding of justice in an overall examination.¹

Third: the artist was finally protected by paragraph 5, section 3 of the German Basic Law, which explicitly formulates the freedom of art. It remains a striking fact that the public broadcasters, the artistic work's 'hosts', deleted the video from their own online media library, despite internal supporters who argued to keep it accessible precisely because of the debate. As a result, the video was disseminated by various internet platforms; this behavior against the 'host's' censorship was then tolerated by the German government.

Fourth: this artistic work shows that art can kindle a discussion about relevant social questions. However, it also shows that the debate does not necessarily or directly have to occur in a particular direction; it remains mostly uncontrollable, especially when – as in this case – the work of art is not meant to be anchored within a specific legal understanding and context of basic values, but instead reaches beyond nation-state boundaries.

The artist Jan Böhmermann can thus consider himself lucky to be confronted with the Federal Republic of Germany's state under the rule of law.

Cultural politics in Germany follow the idea of shaping a framework for the freedom of artistic creation, just like the police acts not as an opponent to but rather as a protector of individuals. Many other countries act similarly, but in many states this protection is lacking almost completely or one cannot rely on its existence.

In the United Nations context and especially that of the UNESCO, one is working on getting states to transform the contents of the Universal Declaration of Human Rights into existing and practiced law. From a per-

“Throughout the world, many artists are confronted with sometimes patent, sometimes consciously obscure threats to their physical wellbeing.”

1 See: <http://verfassungsblog.de/erlaubte-schmaehkritik-die-verfassungsrechtliche-dimension-der-causa-jan-boehmermann/>

spective of artistic freedom, the so-called social pacts of 1966, the „Recommendation on the status of the artist“ of 1980, the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of Artistic Forms of Expression of 2005 as well as the 2013 UN report „The right to freedom of artistic expression and creativity“ all establish valuable foundations for mechanisms of protection and promotion.

At the same time, many of these foundations seem to dissipate in the ether of diplomacy, since formal legislation is not necessarily what is actually lived. A right in one situation may be relativised by an issue that is considered to be more relevant. The *lèse-majesté* paragraph is an example here; often so-called higher social interests are introduced as a counterpart to the safeguarding of artistic freedom.

It is thus obvious that, in addition to state acts, acts of civil society have an enormous meaning in protecting artists and promoting the existence, propagation and access to their works.

For example, after over ten years of attempting to implement the objectives of the UNESCO convention of 2005, it has been shown that there are limits to its realisation or that many processes on the state level are at least characteristically slow. The established system of international diplomacy does not always tolerate expressing a critical stance and freedom of speech on the subject of problems in implementation. So now a civic initiative is striving to implement the goals of the diversity convention in parallel to existing state measures. A part of this must be to dramatically increase the willingness to take on responsibility within civil societies, explore paths

“The established system of international diplomacy does not always tolerate expressing a critical stance and freedom of speech on the subject of problems in implementation.”

towards implementation and move along them.

Also, this must include making problems in safeguarding artistic freedoms visible and discussing them in a transparent, public and pluralistic way. Artists and other

protagonists in the cultural landscape must be sensitised to these issues and regional and international networking must be supported.

In the end, it is still a long process to recognise the diversity of the forms of censorship as well as effectively protecting the variations of artistic freedom.

It should be mentioned that, according to the annual report by *Freemuse*, over 1,000 artists have been threatened with concrete measures, not including a number of unknown cases. Artists quite often lose their livelihoods; many are imprisoned or forced into exile.

Particularly motivated by the Salman Rushdie case and the reactions to his novel “The Satanic Verses” at the end of the 1980s, various formats to support threatened artists were developed that also included highly differentiated cases. They range from temporary financial support programs that include the support to remain in the country or region of origin on up to long-term resettlement programs. It is conspicuous that, with the recent increase in repressive regimes, the number of support programs have also increased. But the range of support programs is not sufficiently adapted to the diverse individual needs that exist among artists.

And here, at least as a motivating idea, the sources of the threats must be fought in parallel to offering the necessary support structures; this would then fundamentally protect and promote civil liberties and thus artistic freedom. This is also part of the concept of understanding cultural politics as societal politics.

Daniel Gad studied Cultural Science and Aesthetic Practice at the *University of Hildesheim* where he has been working as a research assistant at the *Institute for Cultural Policy* since 2011. Gad is managing director of the UNESCO Chair *Cultural Policy for the Arts in Development* and author of numerous publications focusing on cultural development.

KULTURELLE VIelfALT: GESTÄRKT ODER BEDROHT?

Von Cornelia Dümcke

Eine Betrachtung der UNESCO-Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen (2005) aus Perspektive der darstellenden Künste

Das Versprechen der Globalisierung war Vielfalt; ihr Ergebnis ist die Bedrohung von Vielfalt. Mehr als je zuvor stellt deshalb die Sicherung von kultureller Vielfalt eine Herausforderung dar. Die Frage, ob kulturelle Vielfalt in Zeiten von wachsendem gesellschaftlichen Unbehagen, deutlicher Verschärfung der Ungleichheit zwischen Arm und Reich sowie fehlender Vorstellung von Zukunft gestärkt oder bedroht ist, wird heute von den Akteur*innen aus den globalen Weltregionen unterschiedlich beantwortet.

Die Umsetzung der 2005er UNESCO-Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen¹ weist in Staaten mit einer demokratischen politischen Kultur sowie Existenz zivilgesellschaftlicher Kräfte auf andere Erfahrungen als in eher autoritär strukturierten Gesellschaften mit schwacher Zivilgesellschaft. Das macht nach einer Dekade der Umsetzung der Konvention u. a. der 2015 veröffentlichte Report „Reshaping Cultural Policies - A Decade Promoting the Diversity of Cultural Expressions for Development“² deutlich. Trotz zahlreicher Fortschritte bestehen weiterhin erhebliche Defizite bei der Umsetzung der Konvention, insbesondere bei der Sicherung von Künstlermobilität, von künstlerischer Freiheit und Geschlechtergerechtigkeit oder dem Zugang zu Handelsmärkten.

EIN RÜCKBLICK

Nach langen, schwierigen und harten Verhandlungen wurde am 20. Oktober 2005 auf der Plenarsitzung der 33. Generalkonferenz der UNESCO die internationale Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen verabschiedet. Von den 154 vertretenen Staaten stimmten damals 148 für die Konvention, zwei Staaten, die USA und Israel dagegen; vier Staaten, Australien, Nicaragua, Hon-

duras und Liberia, enthielten sich der Stimme. Die Konvention trat am 18. März 2007 in Kraft. Deutschland hat das Übereinkommen 2007 ratifiziert.

Die Konvention ist eine Grundlage für eine eigenständige staatliche Kulturpolitik. Nationale Kulturpolitik und öffentliche Kulturförderung sollen gegenüber drohenden wettbewerbsrechtlichen Einschränkungen, zum Beispiel dem Allgemeinen Abkommen zum Handel mit Dienstleistungen (GATS), eine höhere Legitimität erhalten. Aktuell sind der Konvention 141 Staaten und die Europäische Union beigetreten, darunter fast alle EU-Mitglieds- und OECD-Staaten sowie zahlreiche Schwellen- und Entwicklungsländer.

Artikel 11 der Konvention manifestiert und fordert die Beteiligung der Zivilgesellschaft wie folgt: „Die Vertragsparteien erkennen die grundlegende Rolle der Zivilgesellschaft beim Schutz und bei der Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen an. Die Vertragsparteien ermutigen die Zivilgesellschaft zur aktiven Beteiligung an ihren Bemühungen, die Ziele des Übereinkommens zu erreichen.“

Zum Verhandlungsprozess der Konvention hatte die Zivilgesellschaft in unterschiedlichem Maße Zugang und Einfluss. Gleichwohl haben sich die zivilgesellschaftlichen Akteur*innen zum Konventionstext auf unterschiedliche Weise gemeinsam positioniert und zu nationalen Bündnissen zur kulturellen Vielfalt zusammengeschlossen³. Das Internationale Theater Institut Deutschland - Zentrum Deutschland (ITI) war an diesen Initiativen aktiv beteiligt. Im Dezember 2005, d. h. kurz nach der Verabschiedung des UNESCO-Übereinkommens

„Das Versprechen der Globalisierung war Vielfalt; ihr Ergebnis ist die Bedrohung von Vielfalt.“

- 1 UNESCO (2005): Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions, <http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/passeport-convention2005-web2.pdf>
- 2 UNESCO (2015): Reshaping Cultural Policies - A Decade Promoting the Diversity of Cultural Expressions for Development. An evaluation of the Implementation of the Convention. <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002428/242866e.pdf>
- 3 Zu den Initiativen der Umsetzung der 2005er Konvention in Deutschland vgl. Website der Deutschen UNESCO Kommission: http://www.unesco.de/fileadmin/medien/Dokumente/Kultur/kkv/150729_Kulturelle_Vielfalt_2030_-_F%C3%BCr_Freiheit_und_Vielfalt.pdf
Zur Koalition Kulturelle Vielfalt in Deutschland: <http://www.unesco.de/kultur/kulturelle-vielfalt/kkv-koalition.html>

in Paris, hat das ITI nach intensiver Debatte eine aus heutiger Perspektive noch immer interessante Materialsammlung unter dem Titel „Kulturelle Vielfalt. Das UNESCO-Übereinkommen zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“ veröffentlicht⁴. Was Dieter Welke im Einleitungstext als die gesellschaftlichen Grundprobleme der kulturellen und ökonomischen Entwicklung umreißt, hat an Aktualität nicht verloren. Ein Text des Soziologen Pierre Bourdieu unter dem Titel „Kultur in Gefahr“, den die ITI-Dokumentation enthält, analysiert die damalige Ausgangslage auf folgende Weise: „Doch das, was den künstlerischen Produktionssphären heute in allen modernen Industriegesellschaften widerfährt, ist etwas völlig Neues, etwas so nie Dagewesenes: dass nämlich die gegenüber den ökonomischen Zwängen hart erkämpfte Unabhängigkeit der Produktion und Verbreitung von Kultur in ihren Grundlagen bedroht ist, und zwar durch das Eindringen der kommerziellen Logik in alle Ebenen der Herstellung und Zirkulation kultureller Güter. Die Propheten des neuen neoliberalen Evangeliums verkünden nun, in der Kultur wie auch anderswo könne die Logik des Marktes nur Gutes bringen.“⁵

DIE HERAUSFORDERUNGEN BEI DER UMSETZUNG DER UNESCO-KONVENTION

Der gesellschaftliche Gesamtzusammenhang, in dem sich die Konvention im Vergleich zum Zeitpunkt ihrer Verhandlung und Verabschiedung befand, hat sich deutlich verändert. Die Ökosysteme von Kunst, Kultur und Medien sind durch die digitalen Technologien, das Internet und die Marktmacht der dominierenden Global Player der Kultur- und Medienindustrien dramatisch beeinflusst und verändert worden.

Vor allem hat sich das globale Klima deutlich verändert. Ökonomisch hat sich das mit der Globalisierung verbundene Versprechen auf ein besseres Leben nur für wenige eingelöst. Die Ungleichheit ist weltweit gewachsen. Die geltenden Modelle von nachhaltigem Ressourcenverbrauch verschlechtern unsere Umwelt und haben negative Auswirkungen auf den Klimawandel. Es gibt wachsende religiöse Intoleranz und eine Flüchtlingskrise. Nach Auffassung der UN haben drei Viertel der zentralen Weltkonflikte eine kulturelle Dimension. Und in Europa verunsichern wachsender Populismus, Aus-

länderfeindlichkeit oder der Verlust von nationaler Identität die Menschen. In den vergangenen zehn Jahren ist es für die Künstler*innen in vielen Weltregionen immer schwieriger geworden, an andere Orte zu reisen. Einschränkung von Mo-

bilität und ein Trend zur Homogenität bestimmen die Lage.

Vor diesem Hintergrund ist das zentrale Anliegen und Ziel der Konvention, eine vielfältige Welt zu bewahren, in der künstlerische Ausdrucksformen Werte, Überzeugungen und Ideen widerspiegeln können, umso wichtiger. Es besteht dringender Bedarf für eine

nachhaltigere Entwicklung, für mehr Menschenrechte und Freiheiten, für ein größeres Gleichgewicht im Austausch von Kulturgütern und Dienstleistungen und für eine bessere Regierungsführung.

Diese und weitere Herausforderungen wurden im Ergebnis des Workshops „Ahead of the curve“ formuliert, der von der *Robert Bosch Academy* in fachlicher Kooperation mit der *Deutschen UNESCO Kommission* organisiert wurde und an dem Kulturaktivist*innen aus unterschiedlichen Weltregionen teilnahmen. Gegenstand war eine Diskussion über die aktuelle Relevanz der UNESCO Konvention mit Blick über Europa hinaus. Die Herausforderungen und Vorschläge für Aktionen sowie potenzielle Mechanismen der Umsetzung wurden in einem Report von Mike van Graan (Südafrika), Richard von Weizsäcker-Fellow der *Robert Bosch Academy*, dokumentiert.

Die 2005er UNESCO-Konvention kann als die ‚Magna Carta‘ internationaler Kulturpolitik angesehen werden, denn sie stellt sowohl die zeitgenössische Kunst- und Kulturproduktion als auch die Kultur- und Kreativwirtschaft und die damit verbundene internationale Zusammenarbeit ins Zentrum.

Positive Effekte der Konvention sind ohne Zweifel der breite internationale Konsensus, den sie für die internationale Kulturpolitik erzeugt hat, die Herausarbeitung der Rolle von Kultur für nachhaltige Entwicklungskonzepte, auch wenn das in den aktuellen Millennium-Entwicklungszielen nur marginal aufgenommen wurde, und die Position vom ‚dualen‘ Charak-

„Ökonomisch hat sich das mit der Globalisierung verbundene Versprechen auf ein besseres Leben nur für wenige eingelöst.“

„Es besteht dringender Bedarf für eine nachhaltigere Entwicklung, für mehr Menschenrechte und Freiheiten.“

⁴ Anmerkung: Die Materialsammlung „Kulturelle Vielfalt. Das UNESCO-Übereinkommen zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“ mit Redaktionsschluss vom 15. Dezember 2005 wurde vom ITI Deutschland in Kooperation mit dem gemeinsamen Europasekretariat der deutschen Kultur-NGOs beim *European Forum for the Arts and Heritage* (EFAH) erstellt und gefördert aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien. Ende 2014, knapp eine Dekade nach dem Inkrafttreten der Konvention, ging das ITI unter dem Titel „Kulturelle Vielfalt in der Diskussion“ den Wirkungen der Konvention in Deutschland aus unterschiedlicher künstlerischer Perspektive nach.

Siehe https://www.iti-germany.de/fileadmin/Data_old_site/Dialog/KV_in_der_Diskussion.pdf

⁵ ITI-Dokumentation (2005): Text im Materialband auf CD-ROM.

ter von kulturellen Gütern und Dienstleistungen zugleich als öffentliches Gut und als Ware im Zusammenhang mit den Handelsverhandlungen. Gleichwohl wird die Konvention auch kritisch beurteilt, selbst aus Sicht der UNESCO, wie beispielsweise im Vorwort zum „2015 Global Report“. Zu den kritischen Bewertungen gehören die vergleichsweise schwache rechtliche Verankerung, ungelöste Fragen in Bezug auf den technologischen Fortschritt, Lücken in der Umsetzung der Konvention sowie die vergleichsweise begrenzte Einbeziehung der Zivilgesellschaft. Eine Kernfrage ist, welche Kultur- und Strukturpolitik für den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen auf globaler, nationaler und lokaler Ebene wirksam umgesetzt werden kann.

Aktuell werden die Rahmenbedingungen für die Umsetzung aus unterschiedlicher Perspektive und von unterschiedlichen Akteur*innen erneut diskutiert. Es existiert offensichtlich ein großes Bedürfnis nach einer Neubetrachtung der kulturellen Vielfaltskonzeption.

Dazu gehört auch ein kürzlich erst von der UNESCO und den Mitgliedsstaaten eingeleiteter Prozess, der gemäß Artikel 11 der Konvention auf eine breitere Beteiligung der Zivilgesellschaft zielt. Im Dezember 2016 hatte die UNESCO erstmalig zivilgesellschaftliche Initiativen im Rahmen der Vertragsstaatenkonferenz zur Umsetzung der Konvention zu einem eigenständigen Treffen eingeladen. Das war rückblickend ein Experiment mit etwas ‚stotterndem‘ Start.

Am 12. Juni 2017 fand im Vorfeld der Vertragsstaatenkonferenz der UNESCO in Paris ein erstes Forum der Zivilgesellschaft statt, an dem etwa 100 Vertreter*innen von Civil Society Organisations (CSO) teilnahmen, was als großer Erfolg dieser sich weltweit selbst organisierenden Initiative gelten kann. Zur nächsten Vertragsstaatenkonferenz Mitte Dezember 2017 wird erstmalig ein unabhängiger CSO-Report zur Umsetzung der Konvention vorliegen, an dessen Zustandekommen aktuell CSO-Vertreter*innen arbeiten und zu denen – im Auftrag des ITI – auch die Autorin dieses Beitrags gehört. Angesichts der offensichtlichen Verbindungen von Zivilgesellschaft und dem Erhalt der kulturellen Vielfalt muss den Handlungsträger*innen der Zivilgesellschaft eine größere Bedeutung beigemessen werden. Die Hoffnung besteht, dass dieser Report zu einer würdigenden und zugleich kritischen Reflexion der Umsetzung der Konvention beitragen und von den CSO und den Vertragsstaaten der Konvention genutzt werden kann.

EIN AKTUELLER BLICK AUF DIE VIelfaltsKONZEPTION AUS PERSPEKTIVE DER DARSTELLENDEN KÜNSTE

Die darstellenden Künste und der Tanz gehören zum Kulturerbe der Menschheit. Aufgrund ihrer Produktions-, Darstellungs- und Vermittlungsform sind sie besondere, weil nicht reproduzierbare Künste. In vielen Kulturen sind die Traditionen alt, ja sogar tausendjährig, in anderen Kulturen noch sehr jung. Die Prozesse künstlerischen Schaffens sind sowohl kollektiv als auch individuell äußerst komplex. Als die älteste, kollektive

Form der künstlerischen Produktion sind sie im betriebs- und volkswirtschaftlichen Sinne ein unzeitgemäßes Unternehmen, denn sie entziehen sich den Kriterien der Effizienz und Optimierung nach neoliberalen Muster.

Diese und weitere Besonderheiten können Ursache dafür sein, dass das Vielfaltskonzept in Bezug auf die darstellenden Künste noch auf eine Ausformulierung wartet. Bestätigt wurde das in einem Workshop zur Bedeutung und zur Umsetzung der Vielfaltskonzeption im Bereich der darstellenden Künste, der im Rahmen des 35. Weltkongresses des ITI im Juli 2017 in Segovia (Spanien) veranstaltet wurde.

Einige der Fragestellungen, die im Workshop auf großes Interesse stießen, seien hier angeführt: Was ist der Status verschiedener Kulturformen in unterschiedlichen Kulturen, darunter der der darstellenden Künste? Gibt es eine Dominanz einer Kunstform über die andere oder werden alle Kunstformen gleich bewertet? Kann jede Kunstform international exportiert werden oder ist es für einige schwieriger? Haben sprachbasierte Kunstformen besondere Schwierigkeiten, auch im Rahmen der Internationalisierung? Engt die internationale Kommunikation, die oft in sehr wenigen Sprachen durchgeführt wird, die Akteur*innen in ihren Ausdrucksmöglichkeiten ein? Fühlen sie sich beispielsweise vom Englischen infantilisiert? Gibt es institutionelle Formate, Strukturen, Management- oder Finanzierungsvoraussetzungen, die die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen unterstützen oder behindern?

Ein knappes Fazit des Workshops in Segovia lautet: Die darstellenden Künste haben weltweit Schwierigkeiten, ihren Platz in der Debatte um das Vielfaltskonzept zu finden. Wie in anderen Kunstfeldern auch, liegt das zum Teil daran, dass die 2005er UNESCO-Konvention nicht ausreichend bekannt und kommuniziert worden ist. Dennoch haben die Teilnehmer*innen die Relevanz einer Auseinandersetzung mit der Vielfaltskonzeption bekräftigt und das ITI zu einem kontinuierlichen Engagement in der Sache ermutigt.

Cornelia Dümcke ist Kulturökonomin und Projektentwicklerin. Sie beschäftigt sich über ihr 1991 in Berlin gegründetes Büro *Culture Concepts* mit Forschungs- und Beratungsleistungen künstlerischer und kultureller Projekte auf nationaler und internationaler Ebene. Dümcke ist als Vertreterin des ITI im UNESCO Cultural Diversity Intergovernmental Committee und Autorin zahlreicher Publikationen sowie Verfasserin von Studien und Gutachten mit den Schwerpunkten kulturelle Entwicklung, Kulturpolitik, Management und Ökonomie.

„Die darstellenden Künste und der Tanz gehören zum Kulturerbe der Menschheit.“

CULTURAL DIVERSITY: STRENGTHENED OR ENDANGERED?

By Cornelia Dümcke

A look at the UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2005) from the perspective of the performing arts

Globalisation's promise was diversity; its result is the endangerment of diversity. More than ever, securing cultural diversity is a challenge. In a period of increasing social malaise, a marked spike in the inequality between rich and poor as well as a lack of vision for the future, the question of whether cultural diversity is being strengthened or endangered is being answered differently by protagonists from various regions in the world.

The realisation of 2005's UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions¹ has been experienced differently in states with a democratic political culture as well as a strong civil society as compared to more authoritarian states with weak civil societies. This was also made clear in the report "Reshaping Cultural Policies - A Decade Promoting the Diversity of Cultural Expressions for Development"², which was published after a decade of the conventions implementations, in 2015. Despite many examples of progress, important deficits still remain in realising the convention, especially in ensuring the mobility of artists, artistic freedom, gender equality or access to markets.

A REVIEW

After long, difficult and tough negotiations, on October 20th 2005, the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions was passed at the full session of the UNESCO's 33rd general conference. Of the 154

represented states, 148 voted for the convention. Two states voted against it: the USA and Israel. Four states, Australia, Nicaragua, Honduras und Liberia, abstained from voting. The convention took effect on March 18th 2007. Germany ratified the agreement in 2007.

The convention is a foundation for independent state cultural policy. National cultural policies and public support for culture were meant to be given a higher level of legitimacy in the face of limits in market competition law, for example in the General Agreement on Trade in Services (GATS). Currently, 141 states and the European Union have joined; among them are all EU member states, OECD states and numerous emerging and developing nations.

Article 11 manifests and promotes the participation of civil society as follows: "Parties acknowledge the fundamental role of civil society in protecting and promoting the diversity of cultural expressions. Parties shall encourage the active participation of civil society in their efforts to achieve the objectives of this Convention."

Civil society had different levels of access to and influence in the negotiation process. At the same time, the protagonists from the civic groups reached common positions on the convention text in various ways and then also joined

"Globalisation's promise was diversity; its result is the endangerment of diversity."

together to form national alliances on cultural diversity.³ The German Centre of the International Theatre Institute (ITI) was actively involved in these initiatives. In December 2005, i. e. shortly after the UNESCO convention was passed in Paris, the ITI published a collection of materials that is very interesting from today's perspective: „Kulturelle Vielfalt. Das UNESCO-Übereinkommen zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen"⁴. What Dieter Welke described in the introduction as fundamental problems of cultural and economic development has not lost its relevance. A text by the

- 1 UNESCO (2005): Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions, <http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/passeport-convention2005-web2.pdf>
- 2 UNESCO (2015): Reshaping Cultural Policies - A Decade Promoting the Diversity of Cultural Expressions for Development. An evaluation of the Implementation of the Convention. <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002428/242866e.pdf>
- 3 See the website of the German UNESCO Commission about the initiatives for the realization of the 2005 convention in Germany, so-called milestones in Germany: http://www.unesco.de/fileadmin/medien/Dokumente/Kultur/kkv/150729_Kulturelle_Vielfalt_2030_-_F%C3%BCr_Freiheit_und_Vielfalt.pdf
On the coalition for cultural diversity in Germany: <http://www.unesco.de/kultur/kulturelle-vielfalt/kkv-koalition.html>
- 4 Note: the collection of materials „Kulturelle Vielfalt. Das UNESCO-Übereinkommen zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen", completed on 15. December 2005, was created by the ITI Germany in cooperation with the common European Secretary of the German cultural NGOs at the *European Forum for the Arts and Heritage* (EFAH) and supported with funds from the German Federal Government Commissioner for Culture and the Media. At the end of 2014, almost a decade after the convention came into effect, the ITI explored the effects of the convention in Germany in „Kulturelle Vielfalt in der Diskussion" from various artistic perspectives.
See: https://www.itigermany.de/fileadmin/Data_old_site/Dialog/KV_in_der_Diskussion.pdf

sociologist Pierre Bourdieu titled "Culture in Danger", which was included in the ITI documentation, analysed the point of departure in the following way: „But what is now happening in the artistic spheres of production in all modern industrial

“Economically, globalisation’s promise of achieving a better life has only been reached by the few.”

societies is something completely new, something that has never before existed: namely, that the independence of the production and promotion of culture, which was so bravely

fought for against economic forces, is fundamentally endangered by the penetration of a commercial logic into all levels of the creation and circulation of cultural goods. The prophets of the new neoliberal gospel are now proclaiming that – in culture, as in other places – the logic of the market can only bring about greater good.”⁵

THE CHALLENGES OF REALISING THE UNESCO CONVENTION

The general societal context in which the convention now exists has greatly changed in comparison to the period in which the convention was negotiated and adopted. The ecosystems of art, culture and the media are being dramatically influenced and changed by digital technologies, the internet and the market power held by the dominant global players of the cultural and media industries.

Above all, the global climate has changed markedly. Economically, globalisation’s promise of achieving a better life has only been reached by the few. Inequality has grown worldwide. Applied models for the sustainable use of resources damage our environment and have negative effects on climate change. Religious intolerance is increasing and there is a refugee crisis. According to the UN, 75 % of the major world conflicts have a cultural dimension. And in Europe, increasing populism, xenophobia or the loss of national identity is making people insecure. In the past ten years, it has become more and more difficult for artists in many of the world’s regions to travel to other places. The limits of mobility and a trend towards homogeneity define the current state of affairs.

Given this background, the central mission and goal of the convention – to ensure a diverse world in which values, convictions and ideas can be reflected in artistic forms of expression – is all the more important. There is an urgent need for sustainable development, for more human rights and freedoms, for a larger balance in the exchange of cultu-

“There is an urgent need for sustainable development, for more human rights and freedoms [...]”

ral goods and services and for better government. These and other challenges were formulated in the results of the “Ahead of the curve” workshop that was organised by the *Robert Bosch Academy* in an expert cooperation with the *German UNESCO Commission*; cultural activists from many different regions of the world took part. The focus was on a discussion about the current relevance of the UNESCO convention beyond Europe. The challenges and suggestions for action as well as potential mechanisms of realisation were documented in a report by Mike van Graan (South Africa), Richard von Weizsäcker Fellow of the *Robert Bosch Academy*.

The 2005 UNESCO convention can be considered the ‘Magna Carta’ of international cultural politics; it places contemporary art and cultural production as well as the cultural and creative economy and the associated international cooperation at its centre.

Without a doubt, positive effects of the convention can be found in the broad international consensus that it created for international cultural politics, the definition of the role of culture for sustainable concepts of development (even if developmental goals have only been marginally accepted in the current millennium) and the position of the ‘dual’ character of cultural goods and services as public goods and as commodities in the context of trade negotiations. Simultaneously, the convention is also subject to critique, even from the UNESCO’s perspective, e. g. in the introduction to the “2015 Global Report”. This includes the comparatively weak legal framework, unsolved problems regarding technological progress, gaps in the convention’s realisation as well as a comparatively limited integration of civil society. A key question is: what cultural and structural policies for the protection and promotion of diversity in cultural forms of expression can be effectively realised on a global, national and local level?

Currently, the conditions for realising the convention are being discussed once again from different perspectives and by different protagonists. A great need obviously exists to re-examine the cultural concept of diversity.

This also applies to a process that was just recently introduced by the UNESCO and the member states; it aims to achieve a greater participation of civil society in accordance with article 11 of the convention. In December 2016, the UNESCO invited initiatives from civil society to an independent meeting for the first time in the context of the contract states’ conference on realising the convention. Retrospectively, this was an experiment that had a bit of a ‘stuttering’ start.

On June 12th 2017, a first civil society forum took place in advance of the contract states’ UNESCO conference in Paris; approximately 100 representatives of Civil Society Orga-

nisations (CSO) took part. This can be seen as a big success for this self-organising worldwide initiative. At the next contract states' conference in mid-December 2017, an independent CSO report on the realisation of the convention will be presented for the first time. It is being currently prepared by CSO representatives; the author of this text is one of them, on commission by the ITI. Given the obvious connections between civil society and the preservation of cultural diversity, civil society activists must be given a more important role. Hope exists that this report can contribute to an honourable and simultaneously critical reflection of the convention's realisation and can be put to good use by the CSOs and the convention's contract states.

A CURRENT LOOK AT THE CONCEPT OF DIVERSITY FROM THE PERSPECTIVE OF THE PERFORMING ARTS

The performing arts belong to humanity's cultural heritage. Because of their form of production, representation and mediation, they are unique arts because they cannot be reproduced.

"The performing arts belong to humanity's cultural heritage."

The traditions are very old in many cultures, sometimes over one thousand years old; in others, they are very recent. The process of artistic

creation, whether collective or individual, are extremely complex. As one of the oldest collective forms of artistic production, they are, in an economic sense, an old-fashioned business model, since they avoid the criteria of efficiency and optimisation offered by neoliberal expectations.

These and other unique aspects could be the reason why the concept of diversity is still awaiting a detailed realisation in regard to the performing arts. This was confirmed in a workshop on the meaning and realization of the concept of diversity in the performing arts field that took place in Segovia, Spain in the context of the 35th ITI World Congress in July 2017.

Some of the questions that were met with great interest at the workshop should be mentioned here: What is the status of different cultural forms in different cultures, among them the performing arts? Is there a dominance of one art form over another, or are all forms of art equally valued? Can every art form be exported internationally, or is it more difficult for some? Do language-based forms of art have particular difficulties, also in the context of internationalisation? Does international communication, which often takes place with very few languages, limit protagonists in their expressive potential? Do they, for example, feel a sense of infantilisation as a result of having to speak English? Are there institutional formats, structures and management or financial prerequisites that support or hinder diversity in cultural forms of expression? The Segovia workshop could be quickly summarised as follows: The performing arts are having trouble finding their place in the debate about concepts of diversity worldwide. As in other

art fields, this is partially due to the fact that the 2005 UNESCO convention was not sufficiently well known or communicated effectively. However, the participants emphasised the relevance of discussing and debating the concept of diversity and have encouraged the ITI to remain engaged in the issue over the long term.

Cornelia Dümcke is a cultural economist and project developer. With her office *Culture Concepts* - founded in Berlin in 1992 -, she deals with research and consulting services for cultural projects on a national and international level. Dümcke is ITI's representative at UNESCO Cultural Diversity Intergovernmental Committee and author of numerous publications as well as studies and reports with a focus on cultural development, cultural policy, management and economics.

„Man kann die Stärke eines Landes an der Beschaffenheit seiner Kunst messen. Wenn es eine herausfordernde Kunst gibt, sind die gemeinsamen Werte stark genug, um zu überleben.“

“I think you can measure the strength of a country by its art. If the art is challenging, the common values are strong enough to survive.”

JAN KLATA

MACHT LÄRM!

MAKE NOISE!

3

WAS WÄRE WENN? – WHAT IF?



Battle of Warsaw – Schlacht um Warschau

ALPHABET DER ZENSUR

Dorte Lena Eilers traf sich im ITI zum Gespräch mit Jan Klata and Senad Halilbasic anlässlich der Veranstaltung „From Difference to Difference“ – im Rahmen des Projekts Passage 23°E – die Raum für Debatten rund um die Konstruktion europäischer Identität/en bot.

Jan Klata, Senad Halilbasic, wir wollen heute über das Thema Zensur im Theater sprechen und können gleich mit einem Ereignis anfangen, das sich kürzlich in Polen zugetragen hat. Jan Klata, vor zwei Tagen gab das renommierte Dialog-Festival in Wroclaw bekannt, dass die Aufführung Ihres „Volksfeinds“ gecancelt werden soll. Der Grund waren die bis zu diesem Tag ausgebliebenen jährlichen Subventionen des Kulturministeriums. Das Festival sah sich gezwungen, drei polnische Inszenierungen aus dem Programm zu nehmen: Ihren „Volksfeind“, Marta Górnickas „Hymne an die Liebe“ und „Jeden gest“ von Wojtek Ziemilski. Wie beurteilen Sie diesen Vorgang?

JAN KLATA

Das Ministerium hat die Gelder verweigert, als es hörte, dass „Der Fluch“ von Oliver Frlić eingeladen werden soll.

Ein Stück, das teils gewalttätige Proteste auslöste, als es am Teatr Powszechny in Warschau Premiere hatte.

JAN KLATA

Genau. Auf diese Weise konnte das Ministerium zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen. Sie wollten die Frlić-Inszenierung loswerden und im Zuge dessen auch die restlichen polnischen Stücke. Ein neues und ziemlich eklatantes Beispiel dessen, was die neue ‚demokratische‘ rechte Regierung mit der Kultur vorhat, und was überhaupt ihr Verständnis von Kultur und nationalem Erbe ist.

*Vertreter*innen der katholischen Kirche protestierten gegen den „Fluch“ Seite an Seite mit extremen rechtsnationalistischen Gruppierungen. Das Stück basiert auf Stanisław Wyspiańskis Drama „Der Fluch“ von 1899, das Bezug nimmt auf reale Vorfälle sexueller Gewalt in der katholischen Kirche, Frlić aber spiegelt natürlich auch die Realität im heutigen Polen. Die Leute sagen, die Inszenierung verletze ihre religiösen und nationalen Gefühle.*

JAN KLATA

Ja. Wir sind an dem Punkt angekommen, wo begonnen wird, einen Volksfeind zu identifizieren. Die erste Inszenierung, die man zu zensieren versuchte, war „Der Fluch“, aber es werden weitere folgen. Es ist wie eine Lawine. Als Erstes wählst du eine Inszenierung aus, die wen auch immer beleidigt. Dann wählst du eine/n Intendant*in aus, dann zerstörst du dessen/deren Theater – wie das *Stary Teatr* in Krakau ...

... wo Sie Intendant waren, bis sich im August dieses Jahres das Kulturministerium plötzlich entschloss, den Vertrag nicht zu verlängern ...

... aus rein politischen Gründen. Es gab eine Art Wettbewerb für den Posten, ein Verschleierungsmanöver. Sie hatten einen Typen, der gewinnen sollte. Und er gewann. Ein Typ, der zuvor in der zweiten oder dritten Liga des britisch-amerikanischen Theaters gearbeitet hatte. Der Kulturminister aber kündigte ihn als den international renommiertesten Regisseur Polens an. Sie erschaffen sich ihre eigene Realität. Sie können sagen, was sie wollen, weil die Gläubigen alles für bare Münze nehmen. Danach wählst du das zeitgenössische Theater als Feind aus, das kritische Theater, wie auch immer du es nennst. Und dann geht es einfach so weiter. Eine Abwärtsspirale.

Würden Sie diese Prozesse als Zensur bezeichnen?

JAN KLATA

Absolut. Es ist völlig offensichtlich.

*Senad Halilbasic, Polen und Bosnien sind verbunden durch die Figur Oliver Frlić. 2016 stand seine Produktion „Unsere Gewalt, eure Gewalt“ auf dem Programm des MESS-Festivals in Sarajevo – und löste ähnliche Proteste aus wie in Polen. Vertreter*innen der Kirche und muslimischer Kreise protestierten, weil sie ihre Gefühle verletzt sahen. Würden Sie sagen, dass in Bosnien eine ähnliche gesellschaftliche Atmosphäre herrscht wie in Polen?*

SENAD HALILBASIC

Ich würde es nicht mit Polen vergleichen, da man dort sehr klar sieht, wie die Politik direkten Einfluss auf das Theater nimmt, die Kulturpolitik dort hat sich in den letzten ein oder zwei Jahren radikal verändert. In Bosnien gibt es keine Beweise für eindeutige Zensurvorfälle, der Fall Frlić vergangenes Jahr war eine Ausnahme. Schon in den Tagen vor Festivalbeginn gab es in Polen eine große Kontroverse anlässlich dieses Stückes; einige Medien in Bosnien berichteten dann über diese unglaubliche, angeblich anstößige Inszenierung. Schlussendlich wurde die Aufführung nicht verboten, sondern nur vor Leuten mit einer Akkreditierung gezeigt, also vor Professionellen aus der Theaterindustrie. Vor dem Nationaltheater in Sarajevo waren Security Checks aufgebaut wie am Flughafen.

„Wir sind an dem Punkt angekommen, wo begonnen wird, einen Volksfeind zu identifizieren.“

JAN KLATA

Die Standardprozedur in Moskauer Theatern übrigens.

SENAD HALILBASIC

Spezifisch für Bosnien ist, dass es dort keine direkte Zensur gibt. Es gibt dort einfach nicht allzu viele mutige, provokante Stücke. Die interessantesten Dinge passieren im Off-Theater. Obwohl die Nationaltheater staatlich subventioniert werden, sind sie viel mehr von Ticketverkäufen abhängig als in anderen Ländern. Sie verfügen über einen finanziellen Grundstock, um das Theater am Laufen zu halten, aber über keine Produktionsgelder. Wie das Nationaltheater in Mostar, das vom Staat nahezu nichts für Produktionen erhält. Was man dort sehen kann, sind Komödien, Vaudevilles und ein paar Klassiker, allerdings auf eine sehr zugängliche, nicht provozierende Art und Weise inszeniert, sodass sie eine volle Auslastung garantieren. Das ist an den meisten staatlichen Theatern der Fall. Kontroverse oder nachdenklich machende Stücke sind die Ausnahme, nicht die Regel.

„Kontroverse oder nachdenklich machende Stücke sind die Ausnahme, nicht die Regel.“

Das ist in Polen anders, oder? Dort verfügen staatliche Theater über ein größeres Budget, das ihnen auch eine größere künstlerische Freiheit garantiert.

JAN KLATA

Ja, das sind die Überbleibsel des Kommunismus, die Theater wurden sehr gut und generös behandelt. Das schlagendste Charakteristikum des polnischen Theatersystems ist auch, dass es einfach sehr viele Theater gibt.

Wobei Festivals wie das Dialog-Festival in einer noch besseren Lage sind. Neben staatlichen Geldern können sie auch über Kooperationen oder andere Fonds Geld akquirieren, um sich unabhängiger von staatlicher Unterstützung zu machen.

JAN KLATA

Ja, aber trotzdem hat kein/e einzige/r Kurator*in den „Fluch“ bislang eingeladen, die Premiere ist ja schon etwas her. Der künstlerische Direktor des Dialog-Festivals Tomasz Kireńczuk – dessen Debüt diese Ausgabe ist – hat eine sehr mutige Entscheidung getroffen.

Würden Sie sagen, dass es eine Art Selbstzensur ist, den „Fluch“ nicht einzuladen?

JAN KLATA

Ja, weil vom ersten Moment an nach der Premiere von „Der Fluch“ klar war, dass kein Geld der Regierung für „Der Fluch“ ausgegeben werden würde und das ist der Punkt, wo Selbstzensur beginnt.

Senad Halilbasic, Sie haben über die schwierige ökonomische Situation der Theater in Bosnien gesprochen. Ist künstlerische Freiheit – im Sinne der Freiheit, provokativ zu sein, radikal zu sein – wirklich so eng verbunden mit staatlichen Subventionen?

SENAD HALILBASIC

Man muss immer bedenken, wenn man über Bosnien im Allgemeinen spricht, dass es sich um ein mehr oder weniger geteiltes Land handelt. Die Verfassung von Dayton 1995, die den Krieg beendete, hat Bosnien zu einer von zwei selbsternannten, selbstverwalteten, ethnisch definierten Regionen erklärt. Die eine ist die Föderation Bosnien-Herzegowina, etwas mehr als 50 % des Landes, welches das Territorium der bosnischen Muslime sowie der kroatischen Bevölkerung ist, und der andere Teil ist

die sogenannte Republika Srpska, die ihr eigenes Parlament hat. Auf nationaler Ebene gibt es zwar ein gemeinsames Parlament, aber dennoch ist es so, dass Regierungsmitglieder aus Banja Luka, der Hauptstadt der Republika Srpska, kaum größere Projekte unterstützen wollen, die ausschließlich in Sarajevo

stattfinden und umgekehrt. Hinzu kommt, dass die Republika Srpska sehr viel Geld aus Serbien erhält und nicht aus dem Staat, zu dem die Entität eigentlich gehört. Das führt dazu, dass ein Stück, das den Krieg thematisiert – nicht den Krieg generell, aber spezielle Inhalte wie den Genozid in Srebrenica und andere gerne oftmals verschwiegene und verharmloste Kriegsverbrechen – höchstwahrscheinlich auf einige Festivals reisen wird, jedoch nur innerhalb der Föderation, seltener in der Republik Srpska. Es gibt keinen wirklichen Austausch derzeit. Der erste Schritt der Selbstzensur ist also das System dieser Verfassung und der politische Stillstand, den eben diese generiert. Das zweite ist, wenn es um Selbstzensur geht, die Tatsache, dass die Gesellschaft auch 22 Jahre nach dem Krieg bestimmte Dinge nicht ansprechen will. Geschieht es dennoch, dann meistens mit einem bestimmten Ziel, zum Beispiel, um Opfer und Täter auszumachen und die Frage der Kriegsschuld zu stellen. Es gibt also eine Art doppelte Selbstzensur.

Wie würden Sie Zensur generell beschreiben? Sie hat etwas mit Werten in der Gesellschaft zu tun, wie etwa Religion oder Nationalgefühl, Leute fühlen sich verletzt, wenn man diese Werte kritisiert.

JAN KLATA

Ich denke, die grundlegendere Frage ist: Gibt es irgendwas in der Welt, das dich beleidigen könnte? Es ist eine viel tiefergründigere Frage als die Frage in Bezug auf das Theater. Wenn du so liberal bist, dass du sagen kannst, nein, es gibt nichts, das mich beleidigen könnte – heißt das dann nicht, dass es dir schlicht egal ist? Ich weiß, ich spiele hier gerade den Advocatus Diaboli, aber ich denke, es ist eine entscheidende Frage. Die Zensur beginnt, wenn du die Frage wie folgt beantworten kannst: „Ja, es gib etwas, das mich beleidigen könnte. Und weil es mich beleidigt, werde ich nicht zulassen, dass jemand diese Dinge dort auf der Bühne macht.“ Ich denke, es ist eine Frage, die alle etwas angeht, und jeder muss die Zeit finden, sie in der Privatheit seiner eigenen Gedanken zu beantworten. Meine Meinung dazu ist: Der/die Künstler*in kann jemanden beleidigen, allerdings zu der Bedingung,

dass er oder sie in der Lage und gewillt ist, die Konsequenzen zu tragen. Ohne sich hinter dem Rücken von jemand anderem zu verstecken.

SENAD HALILBASIC

Aber alles in allem habe ich ein großes Problem mit dem Begriff Zensur. Dieser Begriff steht nach wie vor in der Diskussion, wir haben immer noch das Bild eines bösen Staates im Kopf, der uns gegenübertritt und uns sagt, was wir zu tun haben. Ich glaube nicht, dass diese Form der Zensur, jedenfalls in den Ländern, über die wir hier sprechen, noch existiert. Es ist eine sehr andere Ebene der Zensur.

JAN KLATA

Die in diesem Moment in Polen beginnt zu wirken.

SENAD HALILBASIC

Ja, die ersten Schritte.

JAN KLATA

Der erste Schritt ist zu sagen, dass wir unsere Steuer-gelder nicht hergeben werden, da wir das demokratische Mandat der Mehrheit der Bevölkerung besitzen. Und dann wird die Definition dessen, was als beleidigend gilt, immer mehr ausgeweitet. Und dann kannst du jemanden zwingen, überhaupt nicht mehr in dem Land zu arbeiten usw. In diesem Moment, in einem Alphabet der Zensur, sind wir in Polen beim C.

[...]

Ich hatte die Ehre, Intendant eines Theaters zu sein, das 1781 gegründet wurde, das ein Zuhause für Andrzej Wajda war und absolut fabelhafte Performances in den 1970ern, 1980ern usw. gezeigt hat.

*Nun aber liegen die neuen Intendanten Marek Mikos und Michał Gieleta bereits im Streit miteinander, viele Schauspieler*innen aus dem Ensemble haben gekündigt.*

JAN KLATA

Ja. Und das war unter dem kommunistischen Regime anders, sie haben die Theater nicht zerstört. Es gab einige Veränderungen hier und da nach einzelnen kontroversen Inszenierungen, aber niemals endete dies in einer totalen Zerstörung. Das kommunistische Regime war also klüger, tut mir leid, das zu sagen.

SENAD HALILBASIC

Ähnlich war es in Jugoslawien. Vielleicht etwas weniger strikt, weil das frühere Jugoslawien sehr offen war gegenüber dem Rest der Welt, aber es gab sehr spezifische Richtlinien, die man auf der Bühne befolgen musste. Einige sehr banale Vorschriften wie, dass man nicht Tito auf der Bühne zeigen durfte ...

... und keine Nacktheit ...

SENAD HALILBASIC

Nacktheit mit einigen Ausnahmen. Vielleicht wie im amerikanischen Kino: Eine Brust ist okay, aber nicht die

ganze Front. Und es gab immer Vorpremieren für die Kommission. Da war dann noch immer Zeit, Dinge zu ändern. So etwas ist natürlich eine Form der Zensur.

JAN KLATA

Und sie gaben vor, es zu ändern? Das haben wir zumindest mit den Sowjets so gemacht in den 1980er-Jahren. Das ganze Zentralkomitee der kommunistischen Partei kam nach Krakau geflogen, mit einem Spezialjet, keinem privaten, einem öffentlichen. Dann besuchten sie die Generalprobe 1, die Generalprobe 2, und dann wurde unter den Funktionär*innen diskutiert. Es gab eine lange Liste mit Dingen, die uns verboten wurden zu sagen. Und der/die Regisseur*in und die Künstler*innen sagten: Okay, ja. Wir werden die brisanten Zeilen überspringen. Bei der Premiere. Danach brachten die Schauspieler*innen Zeile für Zeile wieder auf den alten Stand zurück.

SENAD HALILBASIC

Das Interessante in Polen ist derzeit zu schauen, wie die Bevölkerung reagiert, besonders mit dieser Erfahrung, Zeiten der Zensur bereits schon einmal erlebt zu haben.

JAN KLATA

Das ist eine sehr grundlegende Frage in Bezug auf die Demokratie: Gewinnt man Wählerstimmen, indem man künstlerisch ambitioniertes Theater unterstützt oder verliert man dadurch Stimmen? Gibt es irgendein Land dieser Welt, wo Politiker*innen Stimmen gewinnen, indem sie künstlerische Freiheit unterstützen? Vielleicht Kommunalwahlen in Berlin oder Hamburg, nicht unbedingt in Dresden oder Leipzig. Die PiS-Partei gewinnt Stimmen, indem sie den „Fluch“ verbietet. Und dann treten sie im Fernsehen auf und sagen: „Wir werden diesen elitären Mitgliedern dieser winzigen linken Gruppe internationaler Künstler*innen nicht erlauben, die große Mehrheit der polnischen Gesellschaft zu beleidigen.“ Und die große Mehrheit der polnischen Gesellschaft sagt: „Yeah, Yeah, ja! Nicht mit unserem Geld, niemals!“

„Das Interessante in Polen ist derzeit zu schauen, wie die Bevölkerung reagiert.“

*Nun ist man als kritische/r Künstler*in häufig gegen jemanden oder etwas. Es geht ja um das Prinzip von Rede und Gegenrede. Theater kann in diesem Sinne eine Schule sein, die einen spielerisch lehrt, beleidigt zu werden. Was erzählt es über eine Gesellschaft, wenn sie ihre Künstler*innen nicht mehr aushalten kann oder will?*

JAN KLATA

Man kann die Stärke eines Landes an der Beschaffenheit seiner Kunst messen. Wenn es eine herausfordernde Kunst gibt, sind die gemeinsamen Werte stark genug, um zu überleben. Es ist hingegen ein Zeichen einer verängstigten nationalen Identität, wenn Leute diese öffentlichen Feste der Zusammengehörigkeit brauchen. [...] Die große Mehrheit der Leute sagt: „Ja! Wir können Geld sparen und mit unserem eigenen Geld entscheiden,

welche Aufführungen wir sehen wollen.“ Einige Intellektuelle der rechten Regierungspartei sagen öffentlich im Fernsehen: „Lasst uns zurückkehren zu der Zeit, als die Künste und das Theater noch großartig waren.“

SENAD HALILBASIC

Make theatre great again!

JAN KLATA

Lasst uns zurückkehren in die Zeit Shakespeares. Shakespeare war ein Diener der Königin, des Königs. Er musste sich mit seiner Kunst nach der generellen Maßgabe der Regierung richten. Und es gibt einen anderen Intellektuellen, der sagt: „Lasst uns nicht nur in Shakespeares Zeit zurückkehren, sondern in die Antike.“ Klassische Stücke, das ist, was sie lieben, richtig? Und sie sagen: „Okay. Die Geburt des Theaters war eine öffentliche Feier der grundlegenden Werte der Gemeinschaft.“ Natürlich ist das eine völlig falsche Argumentation, aber es ist total überzeugend für ein breiteres Publikum.

SENAD HALILBASIC

Ich denke, ein großer Unterschied zu mitteleuropäischen Ländern oder besonders Deutschland ist, dass in diesen Ländern, oder speziell in Bosnien, Leute, die in der Politik tätig sind, kein großes Interesse an Theater haben. Wenn sie es aber für ganz bestimmte Ziele nutzen können, für politische Ziele, setzen sie es auf die erste Seite: Ein Mainstream-Medium spricht über eine Aufführung, obwohl es vor einer Woche noch gar keine Kulturseiten hatte. Das passiert ständig. Vielleicht eine kurze Geschichte, nicht aus dem Theaterbereich, sondern aus dem Film. Ungefähr vor einem Monat hatte ein Film von mir, die Dokumentation „Korida“ über Stierkämpfe in Bosnien, Premiere in Banja Luka. Der Film thematisiert

„Man kann die Stärke eines Landes an der Beschaffenheit seiner Kunst messen.“

die Frage, warum diese Stierkämpfe, neben Fußball, das einzige Massenphänomen sind, bei dem sehr viele Menschen zusammenkommen und sich trotzdem

nicht die Köpfe einschlagen.

JAN KLATA

Weil sie dort sowieso Blut sehen.

SENAD HALILBASIC

Genau. Da kommen 10- oder 15.000 Leute zusammen, um sich Stierkampf anzusehen und einfach eine gute Zeit zu haben. Der Film begleitet drei Protagonisten, um die Besonderheit dieser Kultur zu zeigen. Er wurde auf Festivals weltweit gezeigt, ebenso in Sarajevo auf dem Filmfestival und gewann Preise. Dann reiste er nach Banja Luka. Der Regisseur ist Kroat, aber in Banja Luka geboren, daher ist er der dortigen Kultur und Gesellschaft sehr verbunden. Der Film wurde im größten Saal des Kinos gezeigt mit 320 ausverkauften Tickets. Die Reaktionen waren super, die Leute haben applaudiert und

es gab hinterher eine großartige Diskussion. Aber als der Regisseur den Saal verließ, stand dort ein Reporter mit laufender Kamera und fragte ihn, warum er als Kroat so einen beleidigenden anti-serbischen Film machen würde. Er war völlig perplex und fragte zurück: „Haben Sie den Film gesehen?“ – „Nein, nein. Ich habe den Film nicht gesehen.“ Vier Leute einer serbischen Opfer-Organisation hatten allerdings nach 15 Minuten den Film verlassen.

Vielleicht weil sie dafür bezahlt worden waren, jedenfalls war es definitiv im Vorfeld arrangiert worden. Sie sagten, wenngleich sie den Film nicht zu Ende geschaut

„Und plötzlich war der Regisseur ein Volksfeind, in einer Stadt – und das ist das Paradoxe – in der der Film mehrheitlich gefeiert wurde.“

hatten, dass dies ein anti-serbischer Propagandafilm sei. Obwohl er vor 320 Leuten ausgestrahlt wurde mit 316 großartigen Reaktionen, war das Ergebnis, dass die vier Leute, die das Kino nach 15 Minuten verlassen hatten, auf der ersten Seite der lokalen Tageszeitung landeten. Und plötzlich war der Regisseur ein Volksfeind, in einer Stadt – und das ist das Paradoxe – in der der Film mehrheitlich gefeiert wurde.

JAN KLATA

Am *Stary Teatr* war es das Gleiche. Ich hatte euch im Vorfeld ein paar Links geschickt zu dem beliebtesten YouTube-Video über polnisches Theater, darunter das beliebteste überhaupt, 500.000 Clicks. Es heißt: „Das empörte Publikum verlässt im aktiven spontanen Widerstand die empörende Strindberg-Aufführung“. Im Publikum waren ein Dutzend Mitglieder der rechten Regierungspartei, es war wie eine Verschwörung, um der Welt zu zeigen, dass am nationalen *Stary Teatr* schlimme Dinge passieren. Das Wort ‚national‘ reicht, um so etwas zu provozieren. Sie machten Lärm mit ihren Trillerpfeifen, dann versuchten sie, uns zu beleidigen. Wir haben auf die Strategie des *Bread and Puppet Theatre* aus den 1960ern gesetzt. Wir sind zusammengekommen, um ihnen in der Stille zu begegnen. Ich bat die Störenfriede, sich wieder hinzusetzen und die Aufführung zu genießen, weil sie ja auch andere davon abhielten, sich die Aufführung anzuschauen. Sie aber machten immer weiter auf immer rücksichtslosere Weise, also bat ich sie zu gehen. Sie gingen auch, aber sie waren sehr schlau, sie haben es überall im Netz gestreut, kreierte, indem sie alle möglichen Kanäle nutzten, den ganzen Vorfall neu. Am nächsten Tag hatte ich 30 Fernsehteams vor dem Theater, die auf mich warteten, um nur eine einzige Frage zu stellen: „War es Pornografie oder nicht?“ Man versucht dann noch zu argumentieren: „Okay, lasst uns kurz von vorn anfangen ...“ – „Nein, nein! Ist das Pornografie oder nicht? Hatten die Schauspieler*innen Sex? Haben sie auf der Bühne gefickt?“ Man kann sich also nicht wirklich wehren. Die Kacke ist am Dampfen und es gibt nicht viel, was man dagegen tun könnte.

Auch in Deutschland steht die Diskussion im Raum, ob ein Dialog zwischen Rechts und Links überhaupt noch möglich ist.

JAN KLATA

Ich meine, es ist nicht einfach, mit Leuten zu diskutieren, die eine Trillerpfeife im Mund haben. Ich kann versuchen, sehr überzeugend zu argumentieren, aber sie würden mir nicht zuhören, sie würden nur ihren eigenen Trillerpfeifen zuhören. Der Grund, warum sie überhaupt Trillerpfeifen hatten, war, dass nur der Anführer wusste, welche Szene beleidigend sein sollte. Sie erwarteten, beleidigt zu werden, wussten aber nicht, von was, also brauchten sie ein Zeichen. Es ist so absurd. Aber sie haben auf eine Art gewonnen. Sie wollten ein Theater, 'wie es einst war', und nun, nach den erzwungenen Veränderungen am *Stary Teatr*, haben sie ein Theater, wie es einst war. Der neue künstlerische Leiter des *Stary Teatr* ist 74 Jahre alt und seine Vorschläge sind zurückzukehren in die frühen 1990er-Jahre. Das Theater stirbt, Woche für Woche, und der Kulturminister ist zufrieden.

SENAD HALILBASIC

Aber das ist auch der Grund, warum rechte Politik so gut funktioniert in diesen Ländern: Sie kreieren einfach eine sehr anonyme Masse, sehr anonyme Stimmen.

2011 gründete das ITI das Action Committee for Artists Rights (ACAR), eine Institution, die gegen Zensur und Einschränkungen der künstlerischen Freiheit vorgeht. Unter anderem dokumentiert und veröffentlicht das ACAR individuelle Geschichten der Zensur, publiziert politische Statements, offene Briefe und Petitionen. Glauben Sie, dass eine solche transnationale Organisation gegen Zensur schlagkräftiger ist als nationale Bewegungen?

JAN KLATA

Ist das ein alternativer Ansatz? Man kann beides haben. Also ja, macht Lärm! Weil die Regierungen zwar vorgeben, dass es ihnen egal ist, aber das ist es nicht. Nicht gänzlich. Noch. Es wird wirklich beängstigend werden, wenn wir den Punkt erreicht haben, an dem es ihnen egal ist. Das russische Szenario. Siehe Kirill Serebrennikow.

SENAD HALILBASIC

Dem würde ich zustimmen. Man braucht beides: eine nationale Mobilisierung künstlerischer Kräfte, aber gleichzeitig den Druck und den Einfluss von außen. Besonders diejenigen, die entscheiden, was Kulturpolitik ist und

„Es ist nicht einfach, mit Leuten zu diskutieren, die eine Trillerpfeife im Mund haben.“

was nicht, können stark von außen beeinflusst werden, paradoxerweise sehr viel mehr als von innen. Man sollte die Situation sehr ernst nehmen, denn sobald dieses System der Zensur erst einmal funktioniert, werden sie auf niemanden mehr hören.

Jan Klata ist ein polnischer Regisseur und Autor. Neben zahlreichen Theaterarbeiten in Breslau, Danzig, Bromberg, Krakau und Warschau war er u.a. in Graz, Düsseldorf, Bochum und Berlin engagiert. Er ist Gewinner des Theaterpreises *Paszport Polityki* und des *Konrad Swinarski Award*. Klata leitete von 2013-2017 das *Narodowy Stary Teatr* in Krakau.

Senad Halilbasic wurde in Bosnien-Herzegowina geboren und wuchs in Österreich auf. Er studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der *Universität Wien* und schloss mit einer Forschungsarbeit über das Sarajevoer Kriegstheater ab. Halilbasic ist Koordinator des interkulturellen Drehbuchentwicklungsprogramms *Diverse Geschichten* der Wiener Filmproduktionsfirma *Witcraft Szenario*. Er ist außerdem freiberuflich als Drehbuchautor, Produzent und Kulturwissenschaftler tätig.

Dorte Lena Eilers ist Kulturjournalistin und Redakteurin. Nach dem Studium der Musik, Biologie und Politik in Osnabrück und Kingston upon Hull (Großbritannien) war sie Volontärin bei der *Neuen Osnabrücker Zeitung* in den Ressorts Kultur/Medien, Politik/Wirtschaft und Sport sowie an der *Akademie für Publizistik* in Hamburg. Danach arbeitete sie als freie Autorin in Berlin u.a. für den *Tagesspiegel*, sowie als Projektleiterin im Bereich des Konzertmanagements. Seit 2007 ist Dorte Eilers Redakteurin der Zeitschrift *Theater der Zeit* mit dem Schwerpunkt Musiktheater.

Jan Klata is a Polish director and author. In addition to numerous theatrical works in Wrocław, Gdansk, Bydgoszcz, Kraków and Warsaw, he worked internationally in Graz, Dusseldorf, Bochum, Berlin and other places. He is the winner of the *Paszport Polityki* Theater Prize and the *Konrad Swinarski Award*. From 2013-2017 Klata was the director of the *Narodowy Stary Teatr* in Kraków.

Senad Halilbasic

was born in Bosnia-Herzegovina and grew up in Austria. He studied Theatre, Film and Media Studies at the *University of Vienna* and graduated with a research project on theatre on Sarajevo during the war. Halilbasic is coordinator of the intercultural script development programme *Diverse Geschichten* of the Viennese film production company *Witcraft Szenario*. He is also a freelance scriptwriter, producer and cultural scientist.

Dorte Lena Eilers

is a cultural journalist and editor. After studying music, biology and politics in Osnabrück and Kingston upon Hull (Great Britain), she was a trainee at the *Neue Osnabrücker Zeitung* in the departments Culture / Media, Politics / Economics and Sport and at the *Academy of Journalism* in Hamburg. After that she worked as a freelance author in Berlin u. a. for the *Tagesspiegel*, as well as project manager in concert management. Since 2007, Dorte Eilers has been an editor for the magazine *Theater der Zeit* with a focus on music theater.

AN ALPHABET OF CENSORSHIP

Anlässlich der Veranstaltung „From Difference to Difference“ – im Rahmen des Projekts Passage 23°E – die Raum für Debatten rund um die Konstruktion europäischer Identität/en bot, traf sich Dorte Lena Eilers zum Gespräch mit Jan Klata and Senad Halilbasic

Jan Klata, Senad Halilbasic, we would like to talk about censorship in the field of theatre today and we can jump right into the discussion with an event which happened recently in Poland. Jan Klata, two days ago you heard that your performance at the Dialog Festival in Wrocław was cancelled. The reason was that until this time, the festival was waiting for financial support from the Ministry of Culture. But they did not come up with the money and still have not. The result is that the festival had to cancel three Polish performances: your "Enemy of the People", Marta Górnicka's "Hymn to Love" and "Jeden gest" by Wojtek Ziemilski. How would you classify this process?

JAN KLATA

The Ministry of Culture refused to provide the money when it heard the news that Oliver Frlić's performance "The Curse" would be invited.

A performance which even caused violent protests when it first premiered at the Teatr Powszechny in Warsaw.

JAN KLATA

Yes. And that's how they killed two birds with one stone. They want to get rid of Frlić's performance and they are more than happy to get rid of the rest of the Polish performances too. This is another quite blatant example of what the new 'democratic' right-wing regime will do with culture and how they understand culture and national heritage.

Groups from the Catholic Church protested against "The Curse" alongside extreme right-wing groups. The production is based on

"Right now we are at the beginning of identifying an enemy of the people."

Stanisław Wyspiański's drama "The Curse" from 1899, which depicts real events concerning sexual violence in the

Catholic Church, but of course Frlić is also addressing the reality in present-day Poland. People say that the play offends religious and national feelings.

JAN KLATA

Yes. Right now we are at the beginning of identifying an enemy of the people. The first censored performance is "The Curse", but there will be many more to come. It's like an avalanche. First you select a performance which is offensive to whomever, then you select the director, then you destroy the theatre – like the *Stary Teatr* in Krakow...

...where you used to be artistic director, but the Ministry of Culture refused to extend your contract in August...

JAN KLATA

On purely political grounds. They made a sort of 'contest' for this position, as a cover-up. They had a guy who was supposed to win. And he won. A guy who used to work in the second or third league of British-American theatres. But the Minister of Culture said this guy is the most internationally recognised director in Poland. They create their own reality. They can say whatever they like, because the believers will take it for granted. And after that you choose contemporary theatre as the enemy, or critical theatre, whatever you call it. And then it goes on and on. Downward spiral.

Would you call these processes censorship?

JAN KLATA

Absolutely! It is totally evident.

Senad, Poland and Bosnia are in a way connected via Oliver Frlić. In 2016, his production of "Our Violence, Your Violence" was in the programme of the MESS Festival in Sarajevo – causing similar protests as in Poland. People from the Church and Muslim groups protested because they felt offended. Would you say that there is the same social atmosphere in Bosnia as in Poland?

SENAD HALILBASIC

I would not compare it to Poland, because I think there you can clearly witness the direct influence of politics on theatre stages and radical changes in cultural policy in the last one or two years. In Bosnia there is no evidence of any kind of clear censorship; Frlić's performance last year was an exception. Even in the days before the festival, there were big controversies about this production in Poland. And following the discussions in Poland, some media reported on this supposedly incredibly offensive play in Bosnia too. The festival at least did not forbid it, but decided that only people with an accreditation, so people from the theatre industry, were allowed to see it. There were security checks in front of the National Theatre in Sarajevo like in the airport

JAN KLATA

Standard procedure in theatres in Moscow, by the way.

SENAD HALILBASIC

The thing, specifically in Bosnia, is not that there is a direct censorship. There are simply not very many brave, provocative performances happening there. The most interesting things are happening in off-theatres. Even though the national theatres are state-funded, they depend much more on selling theatre tickets than in some other countries. They have some basic money for sustaining the theatre, but not for productions. Like the National Theatre in Mostar which has almost zero budget for production itself from the state. What you can see there are some comedies and vaudevilles, and also some classics, but done in a very accessible, non-provocative

way, so they can really sell out the theatre. This is the case for most national theatres. Controversial plays and thought-provoking plays are an exception, not the rule.

That's different in Poland, right? You have bigger budgets, which offers you a bigger artistic freedom.

JAN KLATA

Yes, they are left over from Communist times, which were good and very favourable to theatre culture in Poland. The basic characteristic of the Polish theatre system is that there are many theatres.

In addition to that, festivals like the Dialog festival are in an even better situation. Besides state funding, you can bring in money via co-productions or other funds in order to become more independent of state funds.

JAN KLATA

Yes, but nevertheless, not even one festival has invited "The Curse" until now and it's been a while since the premiere. The artistic director of Dialog festival, Tomasz Kireńczuk – it's his debut festival – made a very brave decision.

Would you say that not inviting "The Curse" is kind of a self-censorship?

JAN KLATA

Yes, because it was evident from the first moment after the premiere of "The Curse" that the Ministry of Culture would not give any money to it and that is where the self-censorship starts.

Senad, you mentioned the difficult financial situation of theatres in Bosnia. Is artistic freedom – in the sense of having the freedom to be provocative, radical – really so strongly connected to state support? Or is it just an excuse, in other words: self-censorship?

SENAD HALILBASIC

You always have to bear in mind, when you talk about Bosnia in general, that you're talking about a country that is basically still divided, because of the constitution that was written as part of the Dayton Agreement in 1995, which ended the war and states that Bosnia consists of two self-proclaimed, self-managed, ethnically defined regions. One is the Federation of Bosnia-Herzegovina, a bit more than 50 percent of the country's territory, belonging to the Bosnian Muslims and governed by parties that are very pro-Bosnian Muslims and strongly influenced by religious groups. The other part of Bosnia is the so-called Republika Srpska – The Republic of Serbia, which has its own parliament. On a national level they do have a common parliament, but this specific constitution always leads to the fact that people from the government of Banja Luka, from the Republika of Srpska, do not want to support any bigger projects that are only happening in Sarajevo and vice versa. This is due to the fact that, for example in Republika Srpska, a lot of money and a lot of support is coming from the state of Serbia

and not from the state it actually belongs to.

So if there is some performance dealing with the war, not with the war in general, but with some very specific content, like the genocide in Srebrenica, it will even travel to some festivals, but only in the Federation, rarely to the Republika Srpska. So there is not really a lot of exchange right now.

The other thing, when you talk about self-censorship, is that this society – the war only ended around twenty-two years ago – is still in a stage of not talking about some specific things. And if they talk about it, it's almost always with the specific aim of establishing victims and perpetrators and always raising the question of who is to blame for the war. So I believe there is a kind of a double self-censorship.

How would you describe censorship in general? It's somehow connected to values in society, like religion or the idea of the nation – people get offended when you criticise those values.

JAN KLATA

I think the basic question is: is there anything in the world that offends you? It is a much deeper question than the question about theatre. If you are so liberal that you say: No, there is nothing that can offend me – doesn't it mean that you just don't care? I know I am playing devil's advocate right now. But I think it is a vital question. And censorship starts when you answer the question like this: Yes, there is something that offends me. And because it offends me, I will not let somebody else do those things on stage. I think it is a question for everybody and everybody needs to find some time to answer it in the privacy of their thoughts. My view on it is that the artist can offend anybody on the condition that he or she is able and willing to face the consequences. Without hiding behind somebody else's back.

SENAD HALILBASIC

But all in all I have a big problem with the word 'censorship'. At least it is still a discourse, but we still have this image of the bad state coming at us and telling us what to do. I do not think that this form of censorship, at least not in the countries we are talking about today, exists anymore. It is a very different level of censorship.

JAN KLATA

It's starting in Poland right now.

SENAD HALILBASIC

Yes, it's in the early stages.

JAN KLATA

The first stage is that we will not give them our taxpayers' money, because we have the democratic mandate of the majority of the people. And then the definition of

"Controversial plays and thought-provoking plays are an exception, not the rule."

something offensive gets wider and wider. And then you can force someone not to work in this country at all, etc. Right now, in an alphabet of censorship, let this be a C in Poland.

I had the honour of being artistic director of a theatre that was founded in 1781, which was home to Andrzej Wajda and put on absolutely marvellous performances in the 1970s, 1980s.

But the new directors Marek Mikos and Michał Gieleta are already fighting with each other, many actors from the ensemble have quit.

JAN KLATA

Yes. And the communist regime did not destroy the theatre completely. There were some changes now and then, after particularly controversial performances, but it never resulted in total disruption. So the communist regime was wiser, I am sorry to say.

SENAD HALILBASIC

It was very similar in Yugoslavia. Maybe less strict because former Yugoslavia was very open to the rest of the world, but there were very specific guidelines which you had to follow on stage. Some very banal rules like you cannot portray Tito on stage...

And nudity?

SENAD HALILBASIC

Nudity with some exceptions. Maybe like in American cinema: you can show one breast, but not the full front. And there were always pre-premieres for the commissioners who watched it a few days earlier. Then there was still time to change it. This was of course a form of censorship.

JAN KLATA

And then they just put it back in? That's what we did with the Soviets in the 1980s. When the whole of the Communist Party Central Committee came with a special jet, not a private jet, a public jet, and landed in Krakow. Then they attended the first dress rehearsal, the second dress rehearsal and then they had discussions with members of the party. There were a long list with things they were not allowed to say. And the director and the artists said: Okay, yes, we'll skip the controversial lines. For the opening night. Then the actors brought it back line by line to the way it originally was.

SENAD HALILBASIC

The interesting thing to witness now in Poland is how do people, the general public, react to this, especially after having the experience of living under a regime of censorship.

JAN KLATA

This is a very basic question about democracy. Do you gain votes by supporting artistic theatre or do you lose votes by supporting artistic theatre? Is there any country in the world where politicians gain votes by sup-

porting artistic freedom? Maybe local elections in Berlin or Hamburg, not necessarily in Dresden or Leipzig. The Law and Justice Party gains votes by oppressing "The Curse". And then they go on TV and say: We will not allow those elitist members of the leftist minority of international artists to offend a huge majority of Polish society. And the huge majority of Polish society says: Yes! Not with our money, never!

But as an artist you're always, or let's say mostly, against someone or something. It is the system of speech and contra-speech. In that sense theatre might be kind of a school of getting offended – playfully. What does it say about a society which cannot or will not tolerate its artists?

JAN KLATA

I think you can measure the strength of a country by its art. If the art is challenging, the common values are strong enough to survive. It is the sign of a really weak and scared national identity if they need to have celebrations of togetherness, of national identity. And the large majority of people say: Yes! We can save money and can decide

with our own money which performance we want to see. Some intellectuals from the right-wing ruling party say openly on TV: Let us go back to the times when art and theatre was great.

SENAD HALILBASIC

Make theatre great again!

JAN KLATA

Let's go back to Shakespearean times. Shakespeare was a servant to the Queen or to the King. He had to make his art in accordance with general government views. And there is another intellectual who said: Let's go back, not even to Shakespearean times, but to the ancient times. Classical, that's what they love, right? And they say: Okay. The birth of the theatre is a public celebration of the basic values of the society. Of course it is a false argument, but it is very convincing to wider audience.

SENAD HALILBASIC

I think a big difference to central European countries, or to Germany especially, is also that in those countries, or especially in Bosnia, people in politics don't really care about theatre, but if they can use it for a very specific purpose, for political goals, they put it on the front page: the mainstream media starts talking about a performance, whereas a week earlier they didn't even have a cultural section. So this is happening constantly. Maybe just a little story regarding this phenomenon, not in theatre, but in film: just a month ago a film of mine, the documentary "Korida", which deals with bullfights in Bosnia, was screened in Banja Luka. Basically the film

"The interesting thing to witness now in Poland is how do people, the general public, react to this."

deals with the question of why this is the only mass phenomenon, unlike soccer, where all the attendees come together and don't beat the shit out of each other.

JAN KLATA

Because they get blood anyway.

SENAD HALILBASIC

Right. It's like 10 to 15,000 people come together to watch bullfights and have a great time. The film follows three protagonists and portrays a very specific kind of culture. It was screened at festivals worldwide and also at the *Sarajevo Film Festival*, and won numerous awards. Only a month ago, it premiered in Banja Luka, the capital of the Republika Srpska. The director is a Croat, but born in Banja Luka, so he is very attached to Banja Luka culture and the society there. The film was screened in the biggest auditorium in the cinema with 320 sold-out tickets. There was a great reaction, people were applauding and there was a great discussion after it. But as the director was leaving the auditorium, a reporter was standing ready with a camera, asking him why, as a Croat, he made such an offensive film towards Serbians. And he answered: What? Did you watch the film? No, no. I didn't watch the film. But four people from a Serbian victims' organisation left the film after fifteen minutes. Maybe because they were paid to do so, either way it was definitely pre-arranged. They were saying that even if they hadn't finished watching the film, it was an anti-Serbian propaganda movie. Although the film was screened in front of 320 people with 316 great reactions, the result was that the four people who left after fifteen minutes were on the front page of the mainstream newspaper. And all of a sudden the director was an enemy of the state, in a city – and this is the paradox – where the film was in fact celebrated.

JAN KLATA

It was the same at *Stary Teatr*. I sent you some links to the most popular YouTube video about Polish theatre, the most popular ever – 500,000 clicks. It's called: Outraged audience in active spontaneous resistance walks out of the offensive Strindberg performance. There were a dozen members of the political right-wing party in the audience, it was sort of a conspiracy to show the

“I mean it's not easy to have discussion with somebody with a whistle in his mouth.”

world that it is not good at the national *Stary Teatr*. The word 'national' is enough to provoke something like this. They blew their whistles, then they tried to provoke

us. We implemented the *Bread and Puppet Theatre* strategy from the 1960s. We came together to face them in silence. I asked the offenders to sit down and enjoy the show, because they were preventing other people from watching the performance. They kept on provoking us in a more and more extreme way, and then I asked them to leave. They did, but they were very clever, they put it every-

where on the internet; using all the possible channels, they re-created the whole event. The next day I had 30 TV crews waiting in front of the theatre asking one question: Was it pornography or not? So you try to say: Okay. Let's start from the beginning... No, No! Is it pornography or not? Did they have sex? Did they fuck on stage? So you can't really stand up to them. The shit hits the fan and there's not much you can do about it.

In Germany we have this discussion too: is it still possible to have a dialogue between left and right. Is it still possible to talk?

JAN KLATA

I mean it's not easy to have discussion with somebody with a whistle in his mouth. I can say really convincing things, but they will not listen to me, they will listen to their own whistle. The reason they had whistles was that only the leader knew which scene was offensive. They were supposed to be offended, but they didn't know by what, so they needed a signal. It's so absurd. But they won in a way. They wanted the theatre to be 'like it used to be' and now, after the changes enforced at *Stary Teatr*, they do have the theatre like it used to be. The new artistic director is 74 years old and his proposal is to go back to the early 1990s. The theatre is dying, week by week, and the Minister of Culture is satisfied.

SENAD HALILBASIC

But that's why the right-wing policies are actually working so well in these countries: because they create very anonymous masses, very anonymous voices.

In 2011, the ITI founded the Action Committee for Artists Rights (ACAR), an institution against censorship and any restrictions of the freedom of artistic expression. The ACAR's work includes the documentation of and provision of public information about individual stories, the publication of political statements, open letters and petitions. Do you think a transnational organisation against censorship like this might be more powerful than national movements?

JAN KLATA

Is it an alternative approach? You can have both. So yes, make some noise! Because the rulers pretend that they don't care, but I think they do. A little bit. Still. It will be really scary when we reach the point that they do not care. The Russian scenario. Like the Kirill Serebrennikov case.

SENAD HALILBASIC

I would agree. You need both at the same time: the national mobilisation of artistic forces, but at the same time pressure and influence from outside. Because these leaders who make the decisions, whether it's cultural policy or something else, they can be greatly influenced from the outside. Paradoxically much more than from the inside. It has to be taken very seriously, because once and only once this system of censorship works, they will stop listening to anybody.

INI



1

FREIHEIT IST WICHTIGER ALS VERANTWORTUNG

Von Danila Korogodsky

ANGELEGENHEIT SIEBTES STUDIO

Vor zwei Jahren war ich eingeladen, am *Internationalen Sankt Petersburger Kulturforum* teilzunehmen, einer offiziellen Veranstaltung, die von der Präsidialverwaltung und der Regionalregierung organisiert worden war. Alles, was im russischen Theaterbetrieb Rang und Namen hat, saß in einem Halbkreis auf der Bühne mit Blick ins Publikum. Auch das Publikum bestand aus einer eindrucksvollen Zusammenkunft der einflussreichsten Persönlichkeiten des zeitgenössischen russischen Theaters. Das Thema der Diskussion lautete: Gibt es eine Grenze der Interpretation? Viele talentierte und angesehene Frauen und Männer waren gebeten worden, ihre Reflexionen zu diesem Thema zu teilen. Mit Ausnahme einiger weniger, die die Grenzen ideologischer Vernunft längst überschritten hatten, wussten die meisten von ihnen, dass die Frage völlig unangemessen war, und trotzdem erklärten sie in einer komplizierten Argumentation, dass Freiheit ein absoluter Wert sei. Die meisten räumten jedoch ein, sie dürfe zum Wohle der Gesellschaft unter bestimmten Umständen ganz leicht beschnitten werden, wenn auch in sehr begrenztem Maße und nur unter ganz besonderen Umständen.

Und dann war Kirill Serebrennikow an der Reihe. Er saß da und lauschte dieser elegant zur Schau gestellten Konformität – er selbst wirkte wie der Anführer einer Guerilla-Gruppe vom Laufsteg eines Fashion-Designers. Diesen Mann umgaben ganz andere Schwingungen und offensichtlich verstieß er gegen eine Reihe unausgesprochener Spielregeln. Alles an ihm, vom Gesichtsausdruck bis zum Kleidungsstil, ließ darauf schließen, dass er entweder auf wundersame Weise im Auftrag der Herrscher des russischen Universums handelte oder demonstrativ alles missachtete, was dem russischen Verhaltenskodex nach akzeptabel erschien. Er sah aus wie eine Pop-Diva mit dem Gesicht eines Intellektuellen.

Als er das Wort hatte, ergriff er das Mikrofon und erklärte in schroffem Tonfall, dass die vorliegende Frage falsch und eine Diskussion daher unmöglich sei. Man könne der Interpretation keine Grenze setzen oder sie beschränken. Völlig ausgeschlossen. Schluss aus.

Dort auf der Bühne hatten andere bedeutungsvolle und angemessene Worte gesprochen, doch niemand war so direkt wie er. Einige unternahmen den Versuch einer solipsistischen Verteidigungsrede und bezeugten, dass sie trotz ihrer Nähe zur Macht in der Lage seien, sich ihrem lähmenden Einfluss zu entziehen.

Manche nutzten die Gelegenheit zu einer Art Verteidigung zum Selbstschutz, der sich in der Zukunft als hilfreich erweisen könnte. Eine Menge Redner*innen machten keinen Hehl daraus, zu den treuen Anhänger*innen der Rechten zu gehören und das System und seine Fähigkeit, jedem vorzuschreiben, was er oder sie wie zu tun hat, zu verteidigen. Nicht wenige versuchten ihre Ablehnung dieser Frage vorsichtig zum Ausdruck zu bringen, doch niemand sprach die unverblümete Wahrheit mit solch unumwundener Direktheit aus.

Als man Serebrennikow und seine Kolleg*innen

diesen Sommer inhaftierte, musste ich wieder daran denken. Seit 28 Jahren lebte ich zwischen den USA und Russland, reiste ich zwischen den Ländern hin und her, und nicht selten erappte ich mich bei dem Versuch, das Unerklärbare zu

erklären. Und wenn ich wie so oft in diese traurige Rhetorik verfiel, die im Grunde dem Eingeständnis einer Niederlage gleichkam, verstand ich, wie schwierig es für die Menschen im Westen war, die russische Seele zu verstehen, einfach weil unser existenzielles Rüstzeug so fundamental anders war.

Ich nannte ihnen und mir selbst tausend Gründe dafür, dass ‚die Welt‘ und ‚Russland‘ so verschieden waren, aber es würde mehrere Generationen dauern, diese Verständnislücke zu schließen. Wenn mir Freund*innen aus dem Westen Fragen zu den Umständen stellten, weil sie die Situation verstehen wollten, fühlte ich mich wie so oft, wenn die russische Welt mit dem kollidiert, was dem westlichen Empfinden nach als normal gilt, als Übersetzer zwischen zwei Sprachen, ohne zu wissen, wie ich diese Sprachen sprechen sollte. Ich hatte so viel zu sagen, doch die Worte und Gedanken ließen mich im Stich. Das Ausmaß der Probleme überstieg meine Argumentationsfähigkeit. Ich fühlte mich wie ein Versager, ich war ein Versager. Ich bin sicher, dass viele Menschen russischer Herkunft im Westen das Gefühl haben, auf diese Weise zu versagen. Es gibt noch eine andere Lösung für dieses Problem. Sie besteht darin, den Westen für dumm zu erklären, und genau das tun sehr viele Menschen aus Russland. Doch der Versuch, das Problem auf diese Weise zu umgehen, scheint noch trauriger, als die katastrophale Diskrepanz zwischen unseren beiden Welten ehrlich anzuerkennen.

Durch die Geschichte der ‚Angelegenheit Siebtes Studio‘ und Kirill Serebrennikows Festnahme wird uns dieser Zustand erneut schmerzlich ins Bewusstsein gerufen. Was wir hier erleben, passiert so unvermittelt und scheint so unlo-

„Gibt es eine Grenze der Interpretation?“

„Man kann der Interpretation keine Grenze setzen oder sie beschränken.“

gisch, brutal und komplex, dass man angesichts dieser Verletzung grundlegender moralischer Gesetze fast verrückt wird. Wie ist es möglich, dass dieses System Menschen bestraft, weil sie Grenzen überschreiten, von denen alle wissen, dass sie nichts als Konventionen sind, die aufrechterhalten werden,

„Das Idyll von den Menschen, die vor der Höhle des Löwen spielen, wird plötzlich zum Gemetzel.“

um Menschen in ihre Schranken zu weisen, weil sie sich weigern, den willkürlichen Anforderungen dieses Systems gerecht zu werden.

Was mich rasend macht, ist die

Tatsache, dass alle Beteiligten eine stillschweigende Übereinkunft verbindet. Jeder weiß, was vor sich geht, und dennoch hat eine Seite aus unerfindlichem Grund entschieden, gegen die Abmachungen zu verstoßen und Köpfe rollen zu lassen. Plötzlich scheint die absurde Übereinkunft zwischen ‚Löwen‘ und ‚Christen‘ gebrochen und eine Menge Leute wandern ins Gefängnis. Das Idyll von den Menschen, die vor der Höhle des Löwen spielen, wird plötzlich zum Gemetzel. Was zur Hölle geht hier vor?

Ich bin sicher, dass Kirill die Spielregeln bestens kannte. Er ist ein erfahrener und geschickter Spieler. Vermutlich ist er einfach über die übliche Abhängigkeit zwischen russischen Künstler*innen und den Regeln, die sie zu befolgen haben, hinausgewachsen. Wir alle sind mit dem intuitiven Wissen von der Existenz dieser unsichtbaren Grenze des Kompromisses aufgewachsen.

Wir wissen, wie wir uns mit ihr arrangieren, wie wir sie handhaben müssen. Doch ab und zu ist eine/r von uns mutig genug, die Grenzen zu missachten. Das zeugt von wahren Mut. Manchmal trifft das Schicksal solche, die es am wenigsten erwarten. Manche zerbrechen daran. Manche können der Verführung widerstehen und lernen, mit dieser Bürde zu leben. Und manchmal gelingt es jemandem von uns, die epochalen, kulturellen, räumlichen und sozialen Grenzen zu überwinden und nach dem für Künstler*innen schwersten Schicksal überhaupt zu streben: zum Sinnbild einer ganzen Generation zu werden. Ich weiß nicht, ob Kirill Serebrennikow einer von ihnen ist, aber er steht verdammt kurz davor, dazu zu werden. Und das System ist dumm genug, ihm diesen Gefallen zu tun. Als sie Brodsky in ein Dorf im Norden ins Exil schickten, sagte Anna Achmatowa: „Was haben sie diesem Rotschopf doch für eine Biografie gezimmert!“ Zweifellos haben sie dies auch für Kirill Serebrennikow getan.

Die Art und Weise, wie er die Proben für seine jüngste Arbeit am *Gogol Center* abschloss, die er vor seiner Inhaftierung begonnen hatte, hat das Zeug zum Mythos. Der Regisseur steht unter Hausarrest. Von hier aus schickt er seine Notizen an die Schauspieler*innen. Sie schließen die Arbeit ohne ihn ab und auch die Premiere findet in seiner Abwesenheit statt. Für den Schlussapplaus holen sie ihn per Videoschaltung dazu. Die Rede ist von seiner Inszenierung der legendären „Kleinen Tragödien“ von Alexander Puschkin, der selbst für

seine schwierigen Beziehungen zu den Machthabern bekannt war und in einem Duell getötet wurde. Serebrennikow liefert eine radikal zeitgenössische Interpretation dieses literarischen Meisterstücks, das zahlreiche Hoffnungen, Entdeckungen, Themen und Tendenzen, die heute im neuen russischen Theater verbreitet sind, in einem Werk vereint. Paradoxiereise erfahren wir von dieser unter so skurrilen Umständen entstandenen Theaterarbeit eine Menge über die heutige Zeit. Aber was genau?

Eine dieser kurzen Tragödien ist das berühmte „Gelage während der Pest“, ein Stück, das ausgezeichnet illustriert, was wir heute erleben. Obwohl alle Zeichen auf tödliche Gefahr hindeuten, halten wir weiterhin am Leben fest – und das um jeden Preis. Mit anderen Worten, das Stück wird zu einem nachhallenden poetischen Konstrukt. In der russischen Theatergeschichte wimmelt es nur so von Anekdoten mit Kultcharakter, wie jene vom sterbenden Jewgeni Wachtangow, der seine legendäre „Turandot“ mitten im Russischen Bürgerkrieg inszenierte, oder die von Meyerhold, der aus seiner Gefängniszelle im NKWD-Lubjanka-Gefängnis Briefe an Beria schrieb, in denen er ein Ende seiner Folterungen fordert. Kirill Serebrennikows Geschichte hat zweifellos das Potenzial, ihnen den Rang abzulaufen.

WARUM PASSIERT DAS ALLES? WARUM ER? WARUM JETZT?

Wer kann diese Frage beantworten? Ich kann es nicht. Ist es, weil er so anders aussieht als sie, oder Dinge sagt, die in ihren Ohren nicht freundlich genug klingen? Er ist schwul, er ist talentiert, er ist zu frei, er ist im Westen zu bekannt, er hat eine Wohnung in Berlin gekauft. Das ist doch lächerlich. Diese Art der Mutmaßung ist doch genau das, was sie wollen. Alles, was sie damit bezwecken, ist allgemeine Fassungslosigkeit und Verwirrung. Warum? Warum? Warum? Es gibt kein Warum. Sie versuchen, die Zukunft zu kontrollieren. Sie versuchen zu verhindern, dass die Zukunft eintrifft. Sie versuchen den Lauf der Zeit zu bezähmen.

Es wird ihnen nicht gelingen, und das wissen sie. Doch so wie ein Tier in der Falle bis zuletzt kämpft, obwohl es weiß, dass es vorbei ist, so versuchen die Autor*innen der unglücklichen Ereignisse rund um das ‚Siebte Studio‘ lediglich, ihre unrettbare Vorherrschaft zu verlängern. Und so suchen sie sich ein Opfer, das in ihren Augen der wichtigste Vertreter einer Zukunft ist, die sie versuchen aufzuhalten.

Vor vielen Jahren wurde mein Vater und damaliger künstlerischer Leiter des Leningrader Jugendtheaters festgenommen und der Vergewaltigung eines Jungen beschuldigt. Die ganze Angelegenheit war eine inszenierte Lüge. Sie wurde auf die gleiche primitive und schlichte Weise von den gleichen gesichtslosen Menschen im Zentrum der Macht orchestriert.

„Sie haben das alte Imperium wiederauferstehen lassen.“

Das war am 26. April 1986. Ich erinnere mich genau, denn es war der Tag, an dem Tschernobyl in die Luft flog. Sie haben uns nichts gesagt. Wir wussten nichts. Das Land, in dem wir geboren waren, begann uns unter den Füßen wegzubrockeln und alle Gewissheiten lösten sich vor unseren Augen in Luft auf.

Von den Glaubenssystemen über die Bauwerke bis hin zu der Musik, die wir hören durften, und den Hosen, die wir gerne trugen, veränderte sich alles. Der berühmte Apparat des geschwächten Imperiums brach zusammen. Menschen, die unter dem kommunistischen Regime gefürchtet waren wie Gesandte des Schicksals, von denen ein Blick genügte, um die eigene Existenz zu beenden, waren jetzt auf der Flucht. Die Unterdrücker*innen lebten in der Angst davor, von der neuen Welle der Demokratie mitgerissen zu werden und unterzugehen. Sie versteckten sich in den dunklen Rissen der Mauern. Sie verschleierten ihre Identität, denn wer beim KGB war, wurde nicht länger respektiert. Ich glaube, sie erinnern sich an diese schmachvolle Niederlage und haben ihre Rückkehr genauestens geplant.

Und jetzt haben sie es geschafft. Sie haben alles unter Kontrolle, es gibt keinen offenen Wettbewerb. Sie haben einmal mehr bewiesen, dass sie zu solch spektakulärer Zurschaustellung sinnloser Brutalität fähig sind, und niemand will ihnen auf irgendeine Weise widersprechen. Es ist besiegelt. Sie haben das alte Imperium wiederauferstehen lassen. Das Ganze könnte inhaltsleerer nicht sein, doch was auch passiert, sie klammern sich an diese Leere. Sie verschafft ihnen die Illusion eines sicheren Hafens, eines vertrauten Ankerpunkts. Sie geißeln die Zukunft, nur um ein paar verkommene alte Mythen aufrechtzuerhalten.

Damals im Jahr 1986 gaben sie sich geschlagen, um ihr bröckelndes Imperium zu retten, und so konnten wir verhindern, dass mein Vater ins Lager kam, was in seinem Fall den sicheren Tod bedeutet hätte. Sie hatten ihn bei laufender Generalprobe festgenommen. Auf der Bühne standen die Schauspieler*innen und der Saal war voll. Sicherheitsbeamte stürmten das Haus und nahmen ihn ohne Rücksicht auf die delikate Situation mit. Ich suchte unseren Anwalt auf, dessen erster Rat lautete: Erwarte keine Gerechtigkeit. Versuche nicht, es mit ihrer Logik aufzunehmen. Das ist nur ein Spiel, das überzeugend sein muss, mehr nicht.

Ich erinnere mich an den Schock, der auf die Erkenntnis folgte, dass Gerechtigkeit, Normalität und Ehrlichkeit nichts mit dem Wesen des Vorfalls zu tun hatten. Ich bin sicher, dass Kirill gerade ähnliche Gefühle durchlebt. 31 Jahre sind seitdem vergangen. Ich denke an das Ereignis zurück und versuche zu verstehen, warum sie ihn fertigmachen mussten. Was treibt diese Menschen an?

Und wieder muss ich zugeben, dass mich mein ganzes Gedankengebäude im Stich lässt. Genau wie bei der „Angelegenheit Siebtes Studio“ hält es keinerlei Analyse stand. Es konnte einfach nicht wahr sein! Aber es war wahr. Es war passiert, und wenn ich heute, 31 Jahre später, an diese Kata-

strophe zurückdenke, kommt mir ein gefährlicher Gedanke: Was, wenn ich diese Episode sinnlosen Missbrauchs, verübt vom System, damals nicht durchlebt hätte? Sollte ich dankbar dafür sein, dass ich für den Preis meines Untergangs am Leben bin? Hätte ich die Götter um ein neues Leben anflehen sollen?

„Arbeite, warte ab
und sei dankbar.
Als Belohnung wirst du
erleben, wie es in Gottes
Welt zugeht. Das ist genug,
um bis in alle Zeiten
beschäftigt zu sein.“

Nein! Was immer mir gegeben wurde, gehört mir, und ich würde nicht eine einzige Station auf meinem Lebensweg gegen eine andere eintauschen. Ich hoffe, dass Kirill Serebrennikow das Gleiche fühlt. Die Jahre werden vergehen, der Nebel wird sich lichten, aber Freiheit und Mut werden überdauern. Charakter und Menschlichkeit werden überdauern. Poetische Kraft und Schönheit werden überdauern.

Schauspieler*innen, die ihn nicht verraten haben, werden überdauern. Es wird Enttäuschungen geben, doch das Gefühl, in vollen Zügen und gefährlich gelebt zu haben, wird bleiben bis zum letzten Atemzug.

Vor einigen Wochen las ich in der russischen Presse ein Zitat des französischen Schriftstellers Frédéric Beigbeder: „Freiheit ist wichtiger als Verantwortung.“ Welch erfrischendes und wahres Paradox, dachte ich. Der Job eines/r Künstler*in besteht nicht darin, sich für etwas oder jemanden zu versklaven. Seine/ihre Berufung unterliegt einem höheren Gericht, und mit diesem steht er/sie im Dialog. Da kann man nur hoffen, dass jemand zuhört. Und das ist alles, was man erwarten kann. Arbeite, warte ab und sei dankbar. Als Belohnung wirst du erleben, wie es in Gottes Welt zugeht. Das ist genug, um bis in alle Zeiten beschäftigt zu sein.

Danila Korogodsky studierte an der Leningrader Theaterakademie Bühnen- und Kostümbild und erhielt seinen Abschluss 1977. Er arbeitete seither freiberuflich in über 80 Produktionen für verschiedene Theater, u. a. in Baku, Tallinn, Moskau und St. Petersburg. 1989 erhielt er einen Auftrag für das *Honolulu Theatre for Youth* und unterrichtete seitdem als Professor für Bühnen- und Kostümbild in den USA. Von 1996-2004 lehrte er am *California Institute of the Arts*. Seit 2005 ist Korogodsky Direktor des *Teatr Pokoleniy* in St. Petersburg.

FREEDOM IS MORE IMPORTANT THAN RESPONSIBILITY

By Danila Korogodsky

The Seventh Studio Affair

Two years ago, I was invited to attend the *Saint Petersburg International Cultural Forum*, an official occasion organised by the presidential administration and the regional government. Everyone of significance in the world of Russian theatre was sitting in semi-circle on stage facing the crowd of spectators. The audience too was an impressive gathering of those who were most influential in contemporary Russian theatre. The topic of discussion was: Is there a limit to interpretation? Many talented and esteemed men and women were asked to share their musings on the topic. Even though most of them, with an exception of few who completely crossed beyond the line of ideological sanity, knew that the question was completely false, they nevertheless articulated complex analyses to explain that freedom is an absolute value. Most did acknowledge, however, that for the good of the society under special circumstances, freedom could be slightly curtailed, but only in a very limited way and under very special unique circumstances.

And then it was Kirill Serebrennikov's turn. He sat there listening to that rather stylish display of conformity, looking himself like a leader of a guerrilla gang of fighters from some fashion designer's catwalk. This man had a very different vibe about him. He was obviously breaking some unspoken rules of engagement. Everything about him, from the expression on his face to the way he was dressed, demonstrated either some amazing mandate received from the men who rule the Russian universe or absolute disregard of what is deemed acceptable in the Russian code of behaviour. He looked like a pop diva with a face of an intellectual. When it was his time to speak, he took a microphone and in a very blunt tone stated that the question under examination was a false one, so there could be no discussion. There can be no border or limit or restriction to interpretation. None. Period. There were others there on stage whose words were meaningful and appropriate. But nobody was as direct as he was. Some attempted a solipsistic defence, arguing that despite their proximity to the power, they were independent of its stifling influence. Others used the moment to try to construct some form of self-protective defence, which could prove useful in the future. There were a couple of speakers who openly were on the side of the believers on the right and advocated the ability of the system to tell everybody what to do and how to do it. Some used this chance mildly to state their disagreement with the suggested topic, but there was

nobody who so directly and unapologetically pronounced the unvarnished truth.

This summer when they arrested him and put his associates in jail I remembered that moment. I have lived in America and Russia, going back and forth, for the last 28 years, and on many occasions I have found myself trying to explain the inexplicable. And many times, as I went into this sad rhetoric, which was basically an admission of complete defeat, I realised that to understand the Russian way is very difficult for the Western mind because our existential baggage is so radically different.

I gave them and myself mountains of reasons why 'the world' and 'Russia' are so very different and to bridge that gap in understanding would take generations. Friends in the West asked me about the situation, looking for some clarity and understanding, and as often happens in such moments when the Russian world collides with what people in the West believe is normal, I felt like a translator from one tongue to the other and I did not know how to speak either language. I had so

much to say, but words and constructs failed me. The issues were too enormous to describe with my limited skills. I felt like a loser; I was one. I am sure that many Russians who have lived in the West have felt this sense of defeat.

There is another solution to which one can resort – and that is to proclaim the West stupid. Many Russians do exactly that, but that way of dealing with this issue is even sadder than an honest admission of the catastrophic dissonance between our two worlds.

The story of "The Seventh Studio affair" and Kirill Serebrennikov's arrest once again sharply plunged us into this condition. We are facing something so blunt, so illogical, so brutal, so complex, that one feels almost hysterical from observing this destruction of basic moral codes. How is it possible that the system is punishing people for crossing some line, when it is absolutely clear to all players that this line is just a convention, which has been put in place just for the purpose of being a tool of control over people who refuse to play by the arbitrary demands of the system.

What is even more maddening is that all the parties involved have an unspoken agreement. They know what is happening and still for some unknown reason one side has decided to break all agreements and start chopping off heads. The absurd contract between the 'lions' and the 'Christians' is suddenly broken and people go to jail. This bucolic picture of people playing right next to the sleeping dragon's snout is suddenly turning into a slaughter. What the hell happened?

I am sure

Kirill knew well the rules of the game. He is an experienced and skilful player. I have a suspicion that he just outgrew the usual interdependency between Russian artists and the rules they are asked to obey. We all grew up intuitively learning this invisible border of compromise. We know how to accommodate to its presence. We know how to use it, but once in a while there is one amongst us who is brave enough to start disregarding

"Is there a limit to
interpretation?"

"There can be no border
or limit or restriction to
interpretation."

the restrictions. This is a sign of true courage. Sometimes such a fate falls upon the unsuspecting. Some people crumble. Some people stand up to the calling and learn how to carry that heavy weight. And then sometimes there are those of us who break through the limits of time, culture, location, social context and aim for the most difficult fate to which an artist can aspire – to become a person who exemplifies a generation. I do not know if Kirill Serebrennikov is such a one, but he is damn close to becoming one. And the System is stupid enough to give him this

“We all grew up intuitively learning this invisible border of compromise.”

have certainly created one for Kirill Serebrennikov.

The way he completed the last show he was working on at the *Gogol Center* before his arrest certainly belongs to stuff of mythology. The director is under house arrest and sends his notes to his actors from there. They complete the work without him and play an opening night without him present and have him join them on video during the curtain call.

The show he directed is the legendary “Little Tragedies” by Alexander Pushkin, who himself had a famously difficult relationship with the powerful and was eventually killed in a duel. The show is a radically contemporary interpretation of this literary masterpiece, which seems to focus in one piece of work many of the hopes, discoveries, themes and tendencies that are so prevalent in the new Russian theatre today. Paradoxically this piece of theatre work created under such bizarre circumstances says something significant about today. What is it?

One of the small tragedies is the famous “A Feast in Time of Plague”, which resonates perfectly with what we all are living through today. In spite of obvious signs of deadly danger, we continue living and welcoming life, whatever it brings. In other words, the play becomes some sort of resonant poetic construct. Russian theatre history is full of such mythological anecdotes, from dying Evgeniy Vakhtangov directing his legendary “Turandot” in the midst of Russian civil war to Meyerhold writing letters from his prison cell at the NKVD Lubyanka prison to Beria asking him to stop his torture. Kirill Serebrennikov’s story is certainly a good candidate to join these revered ranks.

Why is it all happening? Why him? Why now?

Who can answer this question? I cannot. Is it because he looks too unlike them; he says things which are not friendly to their ears; he is gay; he is talented; he is too free; he is too known in the West; he bought an apartment in Berlin. This is ridiculous! This state of guessing is exactly what they want. Their entire purpose is simply to spread this state of bewilderment and confusion. Why? Why? Why? There is no why. They are trying to control the future. They are trying to stop the future from happening. They are planning to tame the flow of time.

They will fail and they know it, but just as a cornered

animal knows that it is finished but still fights to the end, the people behind ‘The Seventh’s Studio’s’ misfortunes are simply trying to prolong their hopeless rule by choosing a victim who in their eyes is the most representative of the future they are trying to stop.

Many years ago, my father Zinovy Korogodsky, artistic director of the *Leningrad Young People’s Theatre* at the time, was arrested and accused of homosexual rape. The entire case was a staged lie. It was orchestrated with the same exact and primitive simplicity by the faceless people at the centre of the power structure. It was in 1986 on April 26th. I remember it very well because that was the day Chernobyl blew up. They did not tell us. We did not know anything. The country where we were born was crumbling under our feet and things that were certain and solid were falling apart in front of our eyes. From the belief systems to the buildings, from the music we were allowed to listen to, to the pants we loved to wear, all was changing. The feared apparatus of the failing Empire was falling apart. People, who under the communist regime were feared like agents of doom, whose one look could mean the end of your existence, were now on the run. The oppressors lived in fear that the new democratic wave would drown them in its swift and forceful advancement. They hid in the dark hidden cracks in the walls. They hid their identity – it was no longer respectable to belong to KGB. I think they have remembered this embarrassment, this defeat and they have planned their comeback.

And now they have achieved it. They control everything and there is no visible competition. They have proven that they are capable of such spectacular displays of absurd brutality that nobody wants to contradict them at all. It is sealed. They have resurrected the old Empire. The case is as hollow as they come, but they will grasp onto its emptiness no matter what. It gives them the illusion of some kind of safe harbour, some familiar anchor. Just holding the future hostage for the

“They have resurrected the old Empire.”

sake of maintaining some rotten old myths. Back in 1986 they were losing the fight to save the crumbling Empire and because of that we managed to save my father from being sent to the camp, which in his case would probably have meant certain death. They came to arrest him during his general rehearsal. Actors were on stage and the house was full. Security officers entered the house and with complete disregard to the delicacy of the situation took him away. When I met our lawyer his first advice was – do not look for justice. Do not try to argue with the logic of the case the way it is presented, it is just a game, and all it needs is to be convincing.

I remember the shock of realisation that justice, normalcy, and honesty do not have much to do with the heart of the issue. I am sure Kirill is living these feelings now. 31 years have passed. I look back to that event, trying to understand why they needed to destroy him. What motivates these people? And again I must admit that all my analytical constructs fail me. Just as with „The Seventh’s Studio affair”, it just does

not hold up to any analyses. It could not be! And yet it did. It happened and now 31 years later I am looking back to that catastrophe and I think a dangerous thought – what and where would I be without going through this saga of senseless abuse by the system? Should I be grateful to life for letting me go down? Should I have begged the Gods to give me a different life? No! Whatever I was given is mine and I would not change

“Work, wait and be grateful. Your reward is to be shown how God’s world is working. That is enough to be busy forever.”

a molecule in the composition of my journey. I hope Kirill Serebrennikov feels the same. Years will pass. The fog of the moment will evaporate and freedom and courage will prevail.

Character and humanity will prevail. Poetic power and beauty will prevail. Actors who did not betray him will prevail. There will be disappointments, but the sense of life lived fully and dangerously will last – last until his last breath.

Couple of weeks ago in Russian press I read a quote from a French writer, Frédéric Beigbeder. It read: “Freedom is higher than responsibility”.

What a refreshing and true paradox, I thought. The artist’s job is not to be a slave to anything and anybody. His calling has a much higher judge and that is with whom he is in dialogue. One can only hope that someone listens. And that is all one can expect.

Work, wait and be grateful. Your reward is to be shown how God’s world is working. That is enough to be busy forever.

Danila Korogodsky studied stage and costume design at the Leningrad Theater Academy, where he graduated in 1977. He has since worked freelance in over 80 productions of various theatres, amongst others in Baku, Tallinn, Moscow and St. Petersburg. In 1989 he was commissioned by the *Honolulu Theatre for Youth*, and has since taught as a professor of stage and costume design in the United States. From 1996-2004 he taught at the *California Institute of the Arts*. Since 2005, Korogodsky is director of the *Teatr Pokoleniy* in St. Petersburg.

AUF DEM GLEICHEN PLANETEN

Dorothea Marcus im Gespräch mit Rafat Alzakout

Rafat, Sie sind 2011 in Syrien und international bekannt geworden, weil Sie „Top Goon: Diaries of a Little Dictator“, eine heimliche satirische Puppenshow gegen das syrische Regime, auf YouTube veröffentlicht haben. Hat das in Syrien etwas verändert? Kann Kunst etwas verändern?

RAFAT ALZAKOUT

Mit dem Bekanntwerden ist das so eine Sache, denn wir waren ja ein anonymes Kollektiv und haben mit Aliasnamen agiert. Uns war allen bewusst, dass wir da jegliche roten Linien überschreiten und direkt Verhaftung und Folter ausgesetzt sein würden, würden unsere Namen bekannt. Wir waren ziemlich überrascht vom Erfolg, denn für uns war das Projekt einfach ein Versuch, einen alternativen Raum zu schaffen fürs Theatermachen, der sicher ist und in dem wir uns frei ausdrücken können, was in Damaskus so nicht möglich war.

Ich denke, „Top Goon: Diaries of a Little Dictator“ ist vor allem eine künstlerisch-aktivistische Übersetzung der Diskurse um den friedlichen Aufstand in Syrien um 2011 herum. Ein Beitrag, um in der Diktatur die Wand des Schweigens und der Angst zu durchbrechen. Wir wollten uns mittels des Humors aus der einseitigen Opferrolle befreien. Das hat, zusammen mit vielen anderen künstlerischen Arbeiten in der Zeit, eine direkte Verbindung zwischen den Künstler*innen und den Menschen in Syrien geschaffen, die vorher wegen Repression und mangelnder Freiräume nicht existierte. Kunst und Kultur waren sehr elitär und durften nur an offiziellen Orten stattfinden, alternative, selbstinitiierte Räume zu schaffen, war so gut wie unmöglich. Gleichzeitig hat das Projekt auch international den Blick auf Syrien verändert.

Wie stark war vor Ihrer Flucht die Befürchtung, im Exil nicht mehr als Künstler arbeiten zu können?

RAFAT ALZAKOUT

Als ich 2003 meinen Abschluss am Theater-Institut in Damaskus machte, hatte ich zwar viele internationale Kontakte – aber nie an Exil gedacht. Nach der ersten Folge von „Top Goon“ bekam meine Familie sofort Besuch vom Geheimdienst, der ausrichtete, dass ich mich melden sollte. Es war klar, dass ich auf der Stelle in den Libanon umziehen musste, Mitte 2011, zu ein paar Freunden, die auch Theater studiert hatten, und mich einluden, undercover zu arbeiten. Das war das erste Mal, dass ich mich fragte, was das für meine Zukunft als Künstler bedeutete. Welche Art von Sprache, welche Instrumente sollte ich jetzt benutzen? Die Frage wurde in Deutschland viel größer. Ich habe hier die ersten sechs Monate in einem riesigen Dilemma verbracht: Ich will als Künstler erklären, was in meinem Land vor sich geht, und zugleich möchte ich hier ankommen, in diesem großen massiven Land, wo so

viele Künstler*innen aus der ganzen Welt leben. Es war so verrückt für mich, festzustellen, dass ich in der gleichen Stadt wie Thomas Ostermeier lebe. Fast beängstigend. Am Ende des Tages bekommt man aber nur mehr Vertrauen, wenn man einfach loslegt und etwas tut.

Exil war für mich immer mit einer gewissen Romantik und Heroismus verbunden, denn wenn ich über Brecht und andere las, die im Exil ihre Arbeit schufen, war ich fasziniert von ihrer Beharrlichkeit und dem geistigen Widerstand. Ich habe nie begriffen, von welchen Selbstzweifeln, von welcher Orientierungslosigkeit und Einsamkeit sie geplagt waren. Bereits im Libanon habe ich dann gemerkt, dass der Verlust alles bisher Gewohnten sehr brutal und ganz und gar nicht romantisch ist. Es braucht wahnsinnig viel Kraft, wieder von Neuem, mit dem künstlerischen Schaffen in einem völlig neuen Kontext zu beginnen.

*Wie kann ein/e Künstler*in, der/die sich über Widerstand gegenüber dem eigenen Regime definiert, in einem demokratischen System zu neuen Themen finden?*

RAFAT ALZAKOUT

Diese Diskrepanz hat mich immer beschäftigt. Auf einmal war ich in Deutschland Teil eines ‚Flüchtlingsproblems‘, während mein Heimatland in einem sehr schwarzen Bürgerkrieg versank. Das kam mir extrem unverhältnismäßig vor. All dies bringt dich dazu, deine künstlerischen Instrumente zu ändern. Das thematisiere ich auch in meinem letzten Projekt „Your Love is Fire“: ich werfe da einen Doppelblick, der sowohl die Situation als Geflüchteter beleuchtet als auch die Diktatur in Syrien. Ich würde mich zwar nicht als politischen Künstler sehen, aber mache natürlich auch keine apolitische Kunst. Ich kann nur über das sprechen, was mich umgibt. Ich kämpfe dennoch stark mit meinem Schuldgefühl, überhaupt gegangen zu sein, und mich mit dem eigentlichen Thema, der syrischen Diktatur, nicht mehr auseinanderzusetzen zu können.

*Im Stück „Your Love is Fire“ kommunizieren Figuren stets mit ihrem Autor, der mit dem Schreiben kämpft, und der sich erst am Ende als Geflüchteter in Deutschland zu erkennen gibt, der mit dem Künstlersein im Exil hadert. Was für Adressat*innen haben Sie hier in Deutschland, an wen richtet sich Ihre Arbeit hier?*

RAFAT ALZAKOUT

Ich glaube immer wieder an den universellen Charakter künstlerischer Arbeit, die sich grundsätzlichen, menschlichen Fragen stellt. Daher war für uns klar, dass sich das Stück erstmal an ein deutsches bzw. europäisches Publikum richtet, das an der Sicht syrischer Künstler*innen zu diesen Fragen interessiert ist, da es im professionellen



Theaterbetrieb überwiegend die Perspektiven etablierter westlicher Regisseur*innen präsentiert bekommt. Und es richtet sich an ein arabisches Publikum, das direkt von diesen Fragen betroffen ist und hier lebt, wegen mangelnder Sprachkenntnisse und dem fehlenden Zugang zu kulturellen Veranstaltungen davon aber ausgeschlossen ist. Mich hat besonders gefreut, wie sich beide Arten von Publikum im Laufe der Aufführungen ausgetauscht und diskutiert haben. Gerade, weil die Arbeit stereotype Erwartungen beider Seiten enttäuscht.

Die Reaktionen auf „Your Love is Fire“ waren trotzdem nicht durchweg positiv, wie gehen Sie damit um?

RAFAT ALZAKOUT

Wir waren uns von Anfang an bewusst, dass diese Produktion nicht nur auf Zustimmung stoßen wird. Wir wollten vielmehr Diskussionen auslösen und Erwartungen enttäuschen, da es eben auch um unsere eigenen Fragen und Eindrücke ging, die zwangsläufig mit dem vorherrschenden Stimmungsbild in Deutschland kollidieren. Uns hat vor allem gefreut, dass die Produktion als professionelle Arbeit besprochen wurde, auch wenn einige Kritiker*innen enttäuscht schienen, dass das Stück ihren Erwartungen ‚syrischen Theaters‘ nicht entsprochen hat. Das ist schon interessant, mit welcher moralisch-kulturalistischen Begründungen der Inszenierung die Berechtigung abgesprochen wurde, z. B. mit Nacktheit auf der Bühne zu arbeiten. Oder wie sie abfällig als ‚Berliner Projekt‘ betitelt wurde im Hinblick auf Ästhetik, Video und Bühnenbild. Aber diese Reibung sehen wir auch positiv, da sie auch wiederum Erwartungen offenlegt und uns anspornt, weiter nach eigenen Formen zu suchen.

Welche Arbeitsbedingungen fanden Sie hier vor, was waren Ihre ersten Eindrücke vom deutschen Theatersystem?

RAFAT ALZAKOUT

Als wir hier begannen, hatte ich kaum Kontakte im Theaterbereich, wir versuchten auf eigene Faust, an Fördergelder zu kommen. Es war vor allen Dingen während der Residenz im Mülheimer Theater, dass mir die Strukturen hier bewusst wurden. Mein erster Eindruck: so viel Positives. Es ist ein so großer Raum für Freiheit hier, keiner fragt nach dem Text oder was du eigentlich aussagen willst. Es gibt keine Geheimpolizei, die dir deine Arbeitserlaubnis erteilt. Das Theater in Deutschland hat alte Wurzeln und einen großen Platz in der Gesellschaft, man kann es in der Luft fühlen: Überall, selbst in kleinsten Städten, gibt es Theater, gut ausgestattet, das System der Stadttheater hat sicher auf seine Weise Probleme – aber dennoch gibt es eine echte, gewollte Unterstützung für Theater und Kunst. Das war eine meiner größten Überraschungen. Ich hatte immer als unabhängiger Künstler gearbeitet, immer musste ich um Geld kämpfen. Hier sind viele Dinge viel einfacher. Und natürlich: Die Menschen, das ist mein Eindruck, die hier im Theater arbeiten, sind so offen für neue Ideen, für neue Blicke und für die neue Mentalität, die da mit den Exilkünstler*innen kommt. Es kommt da schon einiges an Unterschieden auf die Deutschen zu.

Welche sind das für Sie vor allem?

RAFAT ALZAKOUT

Uns interessiert zum Beispiel sehr die Frage, wie die Diktatur, die Gewalt, die Religion und das Patriarchat uns als Syrer*innen prägt im Umgang miteinander. Dieses wiederum wollen wir aber auch ergründen im Kontext der Machtverhältnisse, die wir in einer uns fremden Gesellschaft wiederfinden, die uns kategorisiert. Letztlich aber habe ich in meiner Arbeit vor allem in Mülheim gemerkt: Es ist inspirierend und großartig, man versteht sich, es gibt da etwas Allgemeingültiges, Kunst ist Kunst überall auf der Welt.

Es gibt zwar keine Zensur in Deutschland, aber sicher so etwas wie Selbstzensur: Nicht alles ist sagbar, nicht jedes Thema gerade angesagt. Wie gehen Sie damit um?

RAFAT ALZAKOUT

Naja, die Selbstzensur ist ja grundsätzlich erst einmal eine Frage des Bewusstseins und der Wahrnehmung: Nehme ich Themen wahr, die ich mich nicht traue, zu bearbeiten? Wenn ja, welche Themen sind das? Was mich betrifft, so ist für mich das künstlerische Arbeiten stark mit Gefühlen und ersten Eindrücken verbunden: Weckt dieser Text, dieses Fragment oder auch dieses Thema etwas in mir, eine Assoziation, ein Bild, ein Gefühl? Dem gehe ich in der Regel nach und daraus entwickelt sich dann die Arbeit. Weniger eine Rolle spielt dabei, ob es gerade angesagt ist oder nicht, bestes Beispiel dafür ist „Your Love is Fire“.

Vor zwei Jahren waren Flüchtlinge eine Art von Modethema im Theater. Haben Sie das Gefühl, die Aufmerksamkeit dafür ist inzwischen gesunken?

RAFAT ALZAKOUT

Natürlich konnte man fühlen, dass das ein Modethema war, die Flüchtlingskrise war auf der Welt so massiv im Mittelpunkt. Aber das mag ich z. B. an Mülheim: Dort haben sie sich immer mehr für Kunst als für Mode interessiert, darüber, wie man heute erzählen kann. Ich habe dort eine Art neue Familie gefunden: Es ist eine fantastische Möglichkeit zu arbeiten. Den Job als Künstler begreife ich in erster Linie so: Wie können wir die Geschichten ändern, die uns umgeben, wie können wir Zeug*innen unserer Zeit sein? Und in Mülheim, das liebe ich an diesem Theater, glaubt man ebenfalls genau daran. Ich habe schon Projekte abgesagt, ich sage jetzt nicht, wo, weil es darin um Flüchtlinge als oberflächliches ‚Modethema‘ ging, einfach nur um dieses „Lass uns was über Flüchtlinge machen“. Ich glaube aber: Kunst ist Kunst, ist weder politische Rede noch Sozialarbeit.

Glauben Sie auch, dass das Flüchtlingsthema Deutschland gespalten und zum Aufstieg der Populisten geführt hat?

RAFAT ALZAKOUT

Ja, und mir macht natürlich Angst, wie sich diese große Welle der schlichten Schwarz-Weiß-Ideen zurzeit auf der Welt verbreitet. Die Aufgabe des Theaters sehe ich darin,

Grautöne hineinzumischen, den Blick auf das Menschliche zu richten. Wir sind alle Menschen, dies ist unser einziger Planet, jedes Problem betrifft uns alle. Das sieht man schon an der Flüchtlingskrise: Sie bricht in Syrien aus, Europa hat die Resultate. Die Diktatoren im Nahen Osten, der verrückte Sisi in Ägypten etwa, werden aus dem Westen gefüttert. Es ist so seltsam, dass so viele das nicht sehen wollen. Vielleicht bin ich romantisch, aber gerade dieser Gedanke des Zusammenhangs von allem mit allem, jenseits von Grenzen, hat mich dazu gebracht, Kunst zu studieren, denn sie steht über der Politik, über der Gier nach Ressourcen und Geld, erzählt über Humanität und Mensch-Sein. Dennoch habe ich Angst und bin auch enttäuscht. Aber vor allem bin ich wütend. Darüber, dass die Macht des Egoismus größer ist als die Macht der Liebe. Die Familien, die sich in Syrien gegenseitig umbringen und die Häuser zerstören. Sie haben nur Angst und wagen nichts Neues. Das ist eins meiner größten Themen: gegen diese Angst, die uns umgibt, zu kämpfen.

Wie sehen Sie sich in zehn Jahren? Werden Sie ein syrisch-deutscher Stadttheaterregisseur sein?

RAFAT ALZAKOUT

Eine schwierige Frage. Selbst in Syrien habe ich mich immer wie ein Fremder gefühlt. Ich habe in Libanon, Algerien, Frankreich, jetzt in Deutschland gearbeitet. Um ehrlich zu sein – ich fühle mich in der Welt zu Hause. Diese bescheuerten Probleme, die durch Grenzen entstehen. Wie kann ich jetzt im Bürgerkrieg noch sagen: Ich bin Syrer? Natürlich fühle ich mich traurig, weil meine Vergangenheit dort liegt. Aber eigentlich frage ich mich doch eher, was Heimat für mich eigentlich bedeutet: nicht nur Freund*innen und Familie, selbst meine Nachbar*innen können Heimat sein. Ich habe sehr nette deutsche Nachbar*innen! Natürlich möchte ich gerne wieder in Syrien leben und arbeiten, aber ob die Diktatur dort je verschwinden wird?

Rafat Alzakout ist ein syrischer Schauspieler und Regisseur. 2003 machte er seinen Abschluss als Schauspieler am *Konservatorium für Dramatische Künste* in Damaskus. Zwischen 2012 und 2015 veröffentlichte er unter dem Pseudonym Jameel Alabiad die 30-teilige satirische Puppentheater-Serie „Top-Goon: Diaries of a Little Dictator“ im Internet, in dezidiert Opposition zum syrischen Regime, gezeigt u. a. im *Victoria and Albert Museum*, London (2013), im *Pariser Institut du monde arabe* (2014), beim *International Film Festival Rotterdam* 2012 und der *Moskau Biennale* 2013. Seit November 2015 lebt und arbeitet Alzakout in Berlin und Mülheim an der Ruhr. Dort ist er leitendes Mitglied des *Collective Ma'louba*, eines Produktionsnetzwerks geflüchteter Künstler*innen, und hat u. a. die Uraufführung „Your Love is Fire“ von Mudar Al Haggi inszeniert.

Dorothea Marcus ist Kulturjournalistin und Theaterkritikerin u. a. für *taz*, *Deutschlandfunk*, *WDR*, *Theater heute*, *nachtkritik.de*. Von 2009 bis zu deren Ende 2014 war sie Chefredakteurin der Kölner Theaterzeitung *aKT*. Dorothea Marcus hat einen Lehrauftrag „Schreiben über Tanz und Theater“ der *Deutschen Sporthochschule Köln* im Studiengang „Tanz- und Bewegungskultur“.

ON THE SAME PLANET

Rafat Alzakout in conversation with Dorothea Marcus

Rafat, you became famous in 2011 both in Syria and internationally after posting "Top Goon: Diaries of a Little Dictator" on YouTube, a secret satirical puppet show against the Syrian regime. Has that changed things in Syria? Can art change things?

RAFAT ALZAKOUT

Well, becoming famous ... we were an anonymous collective and worked under pseudonyms. We were all aware that we were crossing all sorts of lines and that we would be at risk of imprisonment and torture if our names were to get out. We were quite surprised by the success of the project, which for us was an attempt to create an alternative space for creating theatre, a safe space in which we were able to express ourselves freely, which wasn't possible in Damascus. I think "Top Goon: Diaries of a Little Dictator" is first and foremost the translation of the discourse on the peaceful uprising in Syria in 2011 into an artistic piece of activism. It is a way, under a dictatorship, to break through the wall of silence and fear. We wanted to use humour to liberate ourselves from this one-sided victim role. Together with many other creative projects at the time it created a direct connection between artists and the people of Syria that, due to repression and a lack of freedom, didn't exist before. Art and culture were very elitist and could only happen in official spaces; creating alternative, self-started spaces was as good as impossible. At the same time the project also changed the way people saw Syria internationally.

Before you fled, how strong was your fear that you'd no longer be able to work as an artist in exile?

RAFAT ALZAKOUT

In 2003 when I graduated from the Theatre Institute in Damascus I had lots of international contacts but I had still never thought of going into exile. Straight after the first episode of "Top Goon" my family got a visit from the secret services who told them that I should report to them. It was clear that I had to move to Lebanon right away, this was mid-2011, to stay with a couple of friends who had also studied theatre and invited me to work undercover. That was the first time that I asked myself what it would mean for my future as an artist. What language, what tools should I now use? The question became even more significant in Germany. I spent my first six months here in a huge dilemma: I wanted to relate as an artist to what is happening in my country and at the same time I wanted to establish myself here, in this huge country where so many artists from all over the world live. It was so crazy for me finding out that I live in the same city as Thomas Ostermeier. It was almost daunting. But at the end of the day you just get more confidence if you put

yourself out there and do something. I'd always associated exile with a certain romance and heroism because when I read about Brecht and others who had created their work in exile, I was fascinated by their perseverance and intellectual resistance. I'd never realised how they were plagued by such self-doubt, disorientation, and loneliness. In Lebanon I'd already noticed that losing everything you're used to is brutal and anything but romantic. It takes an enormous amount of strength to start all over again with creating, to begin again in a completely new context.

How can artists who define themselves in opposition to their own regime, find things to talk about in a democratic system?

RAFAT ALZAKOUT

This discrepancy was something that had always played on my mind. All of a sudden in Germany I was part of the 'refugee problem' while my homeland was descending into a very dark civil war. It seemed so disproportionate to me. This all forces you to change your artistic tools. And I thematised that in my latest project "Your Love Is Fire": I'm throwing light on what it's like to be a refugee but also looking at the dictatorship in Syria at the same time. I wouldn't describe myself as a political artist but the art that I make is obviously not apolitical. I can only talk about the things around me. But I'm still struggling a lot with my guilt at having left in the first place, and at not being able to engage with the real issue anymore, the Syrian dictatorship.

In "Your Love is Fire" the characters are in constant communication with their author, who is struggling to write and only at the end reveals himself to be a refugee in Germany who is ill at ease with his existence as an artist in exile. Who is your audience here in Germany? Who are you trying to address with your work here?

RAFAT ALZAKOUT

I still believe in the universal character of art that asks fundamental, human questions. That's why it was clear to us that this work should be aimed at a German/European audience first of all, an audience that is interested in a Syrian artist's perspective on these issues, because in professional theatre-making it is overwhelmingly the perspective of western, established directors that's presented. The work is also aimed at an Arab audience, people who live here and are directly affected by these issues but because of poor language skills and a lack of access to cultural events are excluded from them. I was particularly happy to see that both audiences over the course of the performances had exchanges with one another and discussed them. Especially as the work thwarts stereotypical expectations on both sides.

Reactions to "Your Love is Fire" however weren't wholly positive, how did you deal with that?

RAFAT ALZAKOUT

We knew right from the beginning that this production wouldn't be met just with approval. For us it was more about opening up discussions and confounding expectations as it was about our own issues and impressions, which by definition would collide with the prevailing mood in Germany. We were just happy that the production was discussed as a professional work, even if some critics seemed disappointed that the piece didn't conform to their expectations of 'Syrian theatre'. It's really interesting the kind of moral and cultural justifications people used to knock the credibility of the production; working with nudity on stage for example. Or how it was given the disparaging title of a 'Berlin project' based on its aesthetics and use of video and stage design. But we see this friction as something positive as it itself also lays expectations bare and spurs us on further to look for our own forms of expression.

What sort of working conditions did you find here? What were your first impressions of the German theatre system?

RAFAT ALZAKOUT

When we first started here I hardly had any contacts in the theatre world. We tried to get funding off our own bat. If anything, it was during my residence at the Theater an der Ruhr in Mülheim that I became aware of the structures here.

My first impression: lots of positives. There is so much room for freedom here, no one asks for the script or what message you want to convey. There's no secret police to hand out a work permit. Theatre in Germany has deep roots and occupies a significant place in society, you can feel it in the air: it's everywhere, even in the smallest cities there's theatre going on that's well provided for. The theatre system here does of course have problems in its own way but there's still a real support for theatre and art. That was one of the biggest surprises for me. I had always worked as an independent artist, I always had to fight for money. Here lots of things are much easier. And straightforward: the people, that's my impression anyway, who work here in theatre are so open to new ideas, new perspectives and to the new mentality that comes with being an artist in exile. There will be some differences there for a German audience.

And what are they?

RAFAT ALZAKOUT

For example, we're very interested in the question, how a dictatorship, violence, religion and the patriarchy has shaped us as Syrians and how we relate with one another. But we then want to ground this in the context of power relationships that we also find in a society that is foreign to us, a society that categorises us. Recently though I've noticed it most clearly in my work in Mülheim: it's great and so inspiring, we understand each other, there's something universal there, art is art anywhere you are in the world.

There is no censorship in Germany of course, but there is such a thing as self-censorship: not everything can be said, not every topic can be addressed. How do you deal with that?

RAFAT ALZAKOUT

Well, self-censorship is essentially a question of awareness and perception: do I even perceive issues that I don't have enough confidence in myself to work on? If so, what issues are they? As far as I'm concerned, working in an artistic way is strongly tied to feelings and first impressions: does this text, this fragment or this issue stir something in me? An association? An image? A feeling? On the whole I go after that and out of that the work develops. Whether it's already been addressed plays less of a role; the best example of that is "Your Love is Fire".

Two years ago, refugees were sort of a fashionable theme in the theatre. Do you feel like the interest since then has waned?

RAFAT ALZAKOUT

It's easy to feel like it was a fashionable theme, the refugee crisis was such a central story worldwide. But that's one of the things I like about Mülheim: they've always been more interested in art than fads, in how you tell stories today. I found a new family of sorts, it was such a great opportunity working there. First and foremost, I see my job as an artist as: how can we change the stories that we're surrounded by, how can we be witnesses to our own age? And that's what I love about the theatre in Mülheim, they also see it that way. I have said no to projects, I won't say here which ones, because they only had a superficial interest in refugees as a 'fashionable issue', only in a 'let's do something about refugees' way. I do believe though that art is art, not political discourse or social work.

Do you think that the refugee crisis has divided Germany and led to the rise of populist politics?

RAFAT ALZAKOUT

Yes, and of course it worries me how this large surge of straightforward black and white ideas is spreading around the world at the moment. I see it as the theatre's task to mix grey tones in there, to direct attention to the humane aspect of things. We're all human beings, this is our only planet, every problem affects us all. You can see that in the refugee crisis: it started in Syria and now Europe is feeling the effects. Dictators in the Middle East, crazy Sisi in Egypt for example, are being propped up by the West. It's so bizarre that so many people don't want to see it. Maybe I'm romantic but it's precisely this idea of everything having a bearing on everything else, beyond borders, that led me to study art because art exists beyond politics, beyond the greed for resources and money, and art talks about humanity and what it means to be human. I'm still afraid and also disappointed. But mostly I'm furious. At how the power of egoism is greater than the power of love. The families killing each other in Syria and destroying houses. All they do is experience fear, they're not daring to do something different. That's

one of my biggest focuses: battling against this fear that surrounds us.

Where do you see yourself in ten years? Will you be a Syrian-German director of a local theatre?

RAFAT ALZAKOUT

That's a difficult question. Even in Syria I always felt like a foreigner. I've worked in Lebanon, Algeria, France and now in Germany. To be honest I feel at home in the world. The stupid problems that are caused by borders... how can I still say during a civil war, "I am Syrian"? Of course I feel sad because that's where my past lies. But actually I ask myself what home really means to me: not only friends and family, even my neighbours could be home. I have really nice German neighbours! Of course I'd really like to live and work in Syria again, but will the dictatorship there ever end?

Rafat Alzakout is a Syrian actor and theatre director who graduated from the *Higher Institute of Dramatic Arts* in Damascus in 2003. Between 2012 and 2015 he published online under the assumed name of Jameel Alabiad the satirical film series „Top-Goon: Diaries of a Little Dictator“ using puppets, in firm opposition to the Syrian regime. The series was - amongst other places - shown at the *Victoria and Albert Museum*, London (2013), the *Institut du monde arabe* in Paris (2014), at the *International Film Festival Rotterdam* (2012) and the *Moscow Biennale* (2013). Since November 2015 Alzakout has been living and working in Berlin and Mülheim an der Ruhr, where he is an active member of the *Collective Ma'louba*, a production network of artists who recently fled their country. He directed the world premiere of "Your Love is Fire" by Mudar Al Haggi amongst other plays.

Dorothea Marcus is a cultural journalist and drama critic - for the *taz*-newspaper, the public radio channels *Deutschlandfunk* and *WDR*, for the magazine *Theater heute* and the online portal *nachtkritik.de*, among others. From 2009 to its termination in 2014, she was editor-in-chief for the theatre magazine *aKT* in Cologne. She teaches "Writing about dance and theatre" for the degree course "Dance and movement culture" at the *German Sport University Cologne*.

NOCH IST POLEN NICHT VERLOREN!

Gegenorganisationen, Boykottbestrebungen, Crowdfunding gegen den Theater-Umbau

Auszüge aus dem Gespräch von Thomas Irmer mit Katarzyna Wielga-Skolimowska und Iwona Nowacka am 7. Oktober 2017 im Maxim Gorki Theater in Berlin

Die Situation hat sich zugespitzt in der vorletzten Woche, als bekannt wurde, dass dem renommierten Festival Dialog in Wrocław wegen Oliver Frlićs Inszenierung „Der Fluch“ quasi die Förderung entzogen wurde. Die Situation eskalierte, als dann auch andere polnische Beiträge zu diesem Festival ausgeladen wurden, unter anderem auch Marta Górnickas „Hymne an die Liebe“. Wie stellt sich das vor dem Hintergrund einer allgemeinen Entwicklung dar?

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

Ich bin mir ehrlich gesagt nicht sicher, ob das wirklich eine Eskalation ist. Es ist ein weiterer Schritt einer Entwicklung, bei der sich die Kulturszene, und damit die Theaterszene, unterordnen soll. Es geht darum, dass man die Gelder so fließen lässt, dass diejenigen, die regierungskonform sind oder zu einem gewissen Bild dieser Regierung, wie die polnische Kultur aussehen soll, beitragen, die Unterstützung bekommen, und die anderen nicht. In diesem Sinne muss man im Fall *Dialog* auch klar sagen, dass diese Vorstellungen nicht vom Kulturminister ausgeladen wurden, sondern vom Festivalleiter, der leider keine andere Möglichkeit hatte, da ihm Geld für das Festival fehlte. Er musste irgendwo sparen und hat leider an den polnischen Produktionen sparen wollen.

Aber das bedeutet doch auch, dass dieses international renommierte Festival aufs Spiel gesetzt wird?

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

Ja, das ist einfach sehr konsequent. Diese Regierung hat von Anfang an gesagt, was sie von der Kultur erwartet. Und das ist nicht nur in Polen so, das ist genau das Gleiche in Ungarn, wo plötzlich ein Theaterregisseur zum Volksfeind erklärt worden ist.

Staatsfeind –

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

Staatsfeind. Kleiner Unterschied. Ich bin mir tatsächlich nicht sicher, ob die diesen Unterschied machen, für die ist Volk Staat und Staat Volk. Wenn man sich die Agenda der populistischen Parteien anschaut, steht Kultur auf dem ersten oder zweiten Platz. Da kann man als Beispiel hier auch die AfD nehmen. Die legen großen Wert auf Kultur und wollen auch Einfluss nehmen. Ich habe von einer Freundin gehört, die ein großes Museum in Dresden leitet, dass sie regelmäßig Anfragen bekommt, wie viele ostdeutsche Künstler*innen sie in der Sammlung hat, wie viele sie schon ausgestellt hat – das sind so weiche Schritte. Falls eine rechtspopulistische Partei auch hier an die Macht kommen sollte, wird sie den Identitätsbe-

griff einzuschränken versuchen – möglichst auf eine nationale völkische Identität.

*Ein Teil dieser Theaterkrise in Polen hat mit den Abberufungen von Intendant*innen zu tun, wodurch eigentlich das ganze Theatersystem künstlerisch umgebaut wird. Iwona Nowacka, wie lässt sich denn der innere Zustand der Theaterszene in Polen im Moment beurteilen? Auch vor dem Hintergrund der aktuellen Entwicklung um das Dialog-Festival?*

IWONA NOWACKA

Aus meiner Sicht ist die Auseinandersetzung in Wrocław keine Eskalation. Ein renommiertes Festival verliert die Finanzierung, das haben wir im Juni bereits mit dem *Malta Festival Poznań* erlebt, das auch ein international renommiertes großes Festival ist. Der Mechanismus ist der gleiche, auch die Figur des Oliver Frlić taucht wieder auf. Es ist ein konsequenter Prozess, der immer weitergeht, vielleicht immer schneller wird – ich fühle eigentlich die ganze Zeit, dass die Situation eskaliert. Man weiß eigentlich nicht, wie man reagieren soll. Es gibt verschiedene Strategien und Reaktionen auf diese Intendant*innenwechsel. Sowohl vom Publikum, von den Ensembles und von den lokalen Behörden, je nachdem, ob sie offen involviert sind oder ob sie nur im Stillen mitmischen. Aber insgesamt ist die Stimmung von Unsicherheit geprägt. Provokativ würde ich noch hinzufügen, eine Unsicherheit, die manchmal von einem Euphoriegefühl durchbrochen wird. Beispielsweise am *Teatr Polski* in Wrocław, wo die Situation völlig pathologisch und das Theater eigentlich zerstört worden ist, gab es eine große Protestbewegung von Seiten des Publikums. Das hat ja eine große Bedeutung, dass man vielleicht dadurch, dass diese Zerstörung so schnell vorangeht, eine andere Verbindung zwischen Publikum und Theater findet. Das Theater ist unheimlich wichtig geworden. So ein Interesse am Theater von Seiten der Behörden und von Seiten der Medien haben wir noch nie erlebt.

*Ab dem Frühsommer gab es eine Gegenbewegung der Regisseur*innen, die eine Gilde oder eine Vereinigung gegründet haben und u. a. die umgebauten Theater boykottieren wollen oder werden. Hat diese Art von Boykottorganisation der Regisseur*innen eine Chance, könnte das eine Wende sein in diesem Konflikt?*

IWONA NOWACKA

Das würde ich nicht sagen. Es ist ein Versuch, etwas entgegenzusetzen, wobei ich das Gefühl habe, dass in der Gilde verschiedene Denkrichtungen herrschen. Dass sie nicht einstimmig ist, wie man z. B. auf die Situation im

Stary Teatr nach der Abberufung Jan Klatas reagieren soll, ob man es wirklich boykottiert oder nicht. Mit Boykotten ist es ja auch eine zwiespältige Situation. Man muss die Wege und die Strategien wahrscheinlich erst erarbeiten.

Also man kann sagen, dass es keine Erfahrung gibt, auf die diese Gilde zurückgreifen kann. Boykott ist in der Regel etwas Destruktives, aber es gibt auch andere Ideen, z. B. im Wrocław-Konflikt – dass die ausgeladenen polnischen Inszenierungen durch Crowdfunding finanziert werden sollen. Es entwickeln sich neue Formen von Widerstand in diesem Kulturkampf. Welche Chancen haben sie?

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

Ehrlich gesagt, Crowdfunding ist eine Art von Akzeptanz dieser Situation. Das war schon meine Meinung damals beim *Malta Festival Poznań*. Es heißt, okay, der Staat muss Sachen nicht weiterfinanzieren, die ihm nicht liegen, die umstritten sind oder nicht gern gesehen werden. In diesem Sinne ist es natürlich wichtig für das Publikum, dass es die Stücke sehen kann, aber es ist eine

„Wenn man sich die Agenda der populistischen Parteien anschaut, steht Kultur auf dem ersten oder zweiten Platz.“

Art von Akzeptanz. Man hat keinen Einfluss auf die staatlichen Strukturen. Was Malta aber außerdem gemacht hat – und das finde ich wichtig – die gehen vor Gericht. Ob es funktionieren wird

oder nicht, das ist in dem Justizsystem in Polen fraglich. Aber zumindest diesen Versuch zu machen ist richtig. Das ist ein Zeichen. Aber Crowdfunding ist ein Hilfeschrei, das ist keine Lösung für das ganze System.

IWONA NOWACKA

Ich sehe Crowdfunding als eine gefährliche Lösung. Da entsteht ein Präzedenzfall: Okay, ihr habt das mit Crowdfunding geschafft, dann braucht ihr die staatlichen, öffentlichen Finanzierungen vielleicht gar nicht. Ergänzend muss man sagen, dass das Gastspiel von „Der Fluch“ eigentlich nur dann hätte stattfinden sollen, wenn die Karten dafür verkauft werden. Also das Gastspiel hätte nicht von den öffentlichen Geldern finanziert werden sollen. Das sollte der Ausweg sein, damit das Ministerium sich nicht einmischte, um dieses Gastspiel zu blockieren.

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

Aber das hat nicht funktioniert. Man darf ja mit denen auf diese Art und Weise nicht spielen, denn das ist ihr Spiel!

Gibt es andere Strategien, die denkbar, aber vielleicht jetzt noch nicht zu sehen sind? Wir haben jetzt noch gar nicht über Marta Górnicka gesprochen.

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

Aber das ist genau ein Beispiel für andere Strategien. Wenn man die Stücke nicht vor Ort produzieren kann, dann gibt es die Möglichkeit der Koproduktion in inter-

nationaler Arbeit. Netzwerken, Austausch, Gastspiele einladen, Regisseur*innen einladen. Das ist eine tatsächliche Unterstützung der Szene vor Ort.

Da fällt einem natürlich schmerzlich sofort die ungarische Situation ein, wo gerade die Koproduktionen attackiert wurden. Als ungemigte Einmischung.

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

Kann sein, aber Polen ist viel größer als Ungarn und in diesem Sinne vielfältiger. Es gibt einfach eine Menge von Städten mit Theatern, mit denen man kooperieren kann. Das finde ich wichtig. Das ist natürlich auch keine Lösung. Eine Lösung ist, einfach wählen gehen!

Katarzyna Wielga-Skolimowska war von 2013 bis zu ihrer Abberufung 2016 Direktorin des *Polnischen Instituts Berlin* sowie stellvertretende Sprecherin des Berliner Clusters der EUNIC - *European Union National Institutes for Culture*. Sie studierte Theaterwissenschaften und ist Kuratorin zahlreicher Kulturvermittlungsprojekte. Katarzyna Wielga-Skolimowska ist zur Zeit für die *Bundeszentrale für politische Bildung* tätig.

Iwona Nowacka ist eine polnische Autorin, Übersetzerin und Kuratorin von Theater- und Literaturprojekten. Sie studierte Germanistik und Literatur in Poznań und Macerata und erhielt zahlreiche Stipendien und Residenzen in Europa und Kanada. Seit 2014 ist sie gemeinsam mit Dorota Kowalkowska Kuratorin des deutsch-polnischen Festivals der Jugenddramatik *Z Ogniem w Głowie* in Walbrzych.

Thomas Irmer studierte Anglistik und Germanistik an der *Universität Leipzig*. Der Theatertheoretiker und -kritiker war Redakteur bei *Theater der Zeit* und ist Verfasser von Beiträgen über Theater, Kunst und Literatur in nationalen und internationalen Fachzeitschriften sowie Herausgeber zahlreicher Publikationen. Seit 1996 ist er außerdem mit Magazinbeiträgen für den *mdr*, *n-tv* und *3Sat* tätig. Thomas Irmer ist Koordinator des *ITI Action Committee for Artists rights* (ACAR).

Wir danken Iwona Nowacka, Katarzyna Wielga-Skolimowska und Thomas Irmer für die freundliche Genehmigung zum Abdruck.

POLAND IS NOT LOST YET!

COUNTER ORGANISATIONS, BOYCOTT ATTEMPTS, AND CROWDFUNDING CAMPAIGNS AGAINST THE RECONSTRUCTION OF POLISH THEATRE

Excerpts from a conversation Thomas Irmer had with Katarzyna Wielga-Skolimowska and Iwona Nowacka on 7. October 2017, Maxim Gorki Theatre in Berlin

The situation came to a head two weeks ago when it was made public that the prestigious Dialog festival in Wrocław was effectively to have its funding withdrawn in response to Oliver Frljić's staging of "The Curse". The situation then escalated when other Polish contributions to the festival were uninvited, including Marta Górnicka's "Hymn to Love". What does this tell us in the context of a general development?

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

To be honest I'm not sure whether it really is an escalation. It's just another instance of the culture scene, and therefore the theatre scene, having to toe the line. The issue here is that those who conform to what the government wants, or contribute to a certain image that the government has of what Polish culture should look like, get funding and the others don't. In the case of *Dialog*, I should point out that these productions weren't uninvited by the culture minister but by the festival director, who unfortunately had no other choice as he was short on money for the festival. He had to save somewhere and sadly he wanted to save on the Polish productions.

But then that means, does it not, that this internationally-renowned festival has been compromised?

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

Yes, but it's quite simply systematic. From the beginning the government has said what it expects from culture. And that's not just the case in Poland, it's exactly the same situation in Hungary where a theatre director was suddenly declared an enemy of the people.

An enemy of the state...

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

Enemy of the state. It's a small difference. I'm actually not sure if they make that distinction; for them the people are the state and the state is the people. If you look at the agenda of populist parties, culture is high up on the priorities list. Look at the AfD (German party) for example. They place a lot of importance on culture and want to influence it. I heard from a friend of mine who runs a large museum in Dresden that she regularly receives inquiries about how many East German artists they have in the collection, how many they've exhibited. These are subtle little steps. If a right-wing populist party were to get into power here then they'd try to confine the concept of identity, where possible, to some ethno-nationalistic identity.

Part of the crisis of theatre in Poland is to do with festival directors uninviting productions, which means the whole theatre system, artistically speaking, is being completely reconstructed. Iwona Nowacka, how would you assess the state of the theatre scene in Poland at the moment? And in relation to the current developments associated with Dialog festival?

IWONA NOWACKA

As I see it, what happened in Wrocław is not an escalation. We've already seen a well-known festival lose its funding, as was the case this June at *Malta Festival Poznań*, which is also a large, internationally renowned festival. The mechanism is the same, even Oliver Frljić was also involved. It's a systematic process that keeps happening and is occurring increasingly rapidly, I actually feel like the situation is escalating all the time. You actually don't know how you should react. There have been various strategies and reactions to this change of festival directors from the public, the ensembles and from local authorities, depending on whether they are openly involved or just interfere from the shadows. But on the whole the atmosphere is one of uncertainty. I would also add, somewhat provocatively perhaps, that it's an uncertainty that is punctuated with feelings of euphoria. For example, at *Teatr Polski* in Wrocław, where the situation has become pathological and theatre has actually been destroyed, the public began a protest movement. This is really significant because the very fact that this destruction is happening so quickly means it might actually create a different relationship between theatre and its audience. Theatre has become incredibly important. We've never seen an interest in theatre like this, either from the authorities or the media.

Since early this summer there's been a counter movement of directors who have founded a guild or association and they either want to or are going to boycott these reconstructed theatres. Does this type of boycotting have a chance? Could this be a turning point in the conflict?

IWONA NOWACKA

I wouldn't say so. It's an attempt to counter something, whereas I have the feeling that in the guild there are different opinions on what direction to take. They're not in agreement for example, on how to react to the situation at the *Stary Teatr* after the dismissal of Jan Klata, whether to boycott or not. Also with boycotts it's an ambivalent situation. You probably want to work out beforehand what strategies you're going to employ and what approach you're going to take.

So we can say that there's no prior experience that this guild can draw on. As a rule, a boycott is something destructive but there are other ideas, for example with the Wrocław conflict – that the uninvited Polish productions should be financed through crowdfunding. New forms of resistance are developing in this battle of cultures. What chance do they have?

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

To be quite frank, crowdfunding is a sort of acceptance

of the situation. That was my opinion even at the time of the *Malta Festival Poznań*. It's effectively saying, okay, the state doesn't have to carry on financing things that don't suit them, that are controversial or not welcome. In that sense it is of course important for the public that they get to see the plays but it is a sort of acceptance. You have no influence on state structures. What Malta are also doing though – and I think it's really important – is going to court. Whether it will work or not with the Polish justice system is questionable. At least they're doing the right thing by trying. It sends a message. But crowdfunding is a cry for help, not a solution for the whole system.

IWONA NOWACKA

I see crowdfunding as a dangerous solution. It sets a precedent: Okay, you've made it work with crowdfunding so maybe you don't need public state funding at all. The guest production of "The Curse" was only supposed to have gone ahead if the tickets for it had been sold, so then it needn't have been funded by public money. That could have been a way to avoid the ministry wading in and stopping the production.

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

But it didn't work. You can't play with them like that, it's their play!

Are there other conceivable strategies that we haven't seen yet? We still haven't talked about Marta Górnicka yet.

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

Well she is a good example of other strategies. If you can't produce plays on home soil, then there's the possibility of co-production with international work. Networks, exchange, inviting guest plays, directors. That actually supports the local scene.

That makes me think of the terrible situation in Hungary where co-productions were attacked. As an unauthorised intervention.

KATARZYNA WIELGA-SKOLIMOWSKA

Could well be, but Poland is a lot bigger than Hungary and so more diverse. There's a whole load of cities with theatres that you can collaborate with. That's important. Of course though, it's not a solution. The solution is to go out and vote!

Katarzyna Wielga-Skolimowska was from 2013 until her dismissal in 2016 the director of the *Polish Institute Berlin*, as well as the deputy spokeswoman of EUNIC – the Berlin based cluster of the *European Union National Institutes for Culture*. She studied theatre science and is the curator of numerous cultural mediation projects. Katarzyna Wielga-Skolimowska currently works for the *Bundeszentrale für politische Bildung* (Federal Agency for Civic Education).

Iwona Nowacka is a Polish author, translator and curator of theatrical and literary projects. She studied German and literature in Poznań and Macerata and has received numerous scholarships and residencies throughout Europe and Canada. Since 2014, she is, together with Dorota Kowalkowska, curator of the German-Polish Festival of Youth Drama *Z Ogniem w Głowie* in Walbrzych.

Thomas Irmer studied English and German at the University of Leipzig. The theatre theorist and critic was editor of the magazine *Theater der Zeit* and is the author of articles on theatre, art and literature in national and international journals and publisher of numerous publications. Since 1996, he has been working on contributions for *mdr*, *n-tv* and *3Sat* (radio and TV). Thomas Irmer is coordinator for the *ITI Action Committee for Artist Rights* (ACAR).

We thank Iwona Nowacka, Katarzyna Wielga-Skolimowska and Thomas Irmer for their kind permission to reprint

INTERNATIONALES THEATERINSTITUT ZENTRUM BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

German Centre of the International Theatre Institute

Vorstand / Board

PRÄSIDENT / PRESIDENT

Joachim Lux

VIZEPRÄSIDENTEN*INNEN / VICE-PRESIDENTS

Dr. Bettina Sluzalek, Kay Wuschek

BEISITZER*INNEN / BOARD MEMBERS

Matthias Gehrt, Barbara Kastner, Mascha Pörzgen,
Sven Schlötcke, Holger Schultze, Tobias Veit,
Jörg Vorhaben, Eberhard Wagner, Karen Witthuhn

MITARBEITER*INNEN der Geschäftsstelle / Staff

DIREKTOR / DIRECTOR

Dr. Thomas Engel

STELLV. DIREKTOR UND PROJEKTLEITER / ASSISTENT DIRECTOR, PROJECT MANAGER

Michael Freundt

PROJEKTLEITUNG GEGENWARTSTHEATER, SZENENWECHSEL / PROJECT MANAGER CONTEMPORARY THEATRE, PROGRAMME CHANGE OF SCENE

Andrea Zagorski

PROJEKTKOORDINATION TOURING-ARTISTS / PROJECT COORDINATOR TOURING-ARTISTS

Jana Grünwald

PROJEKTKOORDINATION SZENENWECHSEL / PROJECT COORDINATOR PROGRAMME CHANGE OF SCENE

Sigrid Hilmer

SEKRETARIAT / SECRETARIAT

Annette Doffin

FINANZEN / FINANCES

Ingrid Beese

WEB-ENTWICKLUNG / IT-ADMINISTRATION / WEB-DEVELOPMENT / IT-ADMINISTRATION

Martin Eisenbeiß

MIME CENTRUM, MEDIATHEK FÜR TANZ UND THEATER / MIME CENTRUM, MEDIA LIBRARY FOR DANCE AND THEATRE

PROJEKTLEITUNG / PROJECT MANAGER:

Thilo Wittenbecher

PROJEKTKOORDINATION / PROJECT COORDINATOR:

Christine Henniger

PROJEKT PASSAGE 23°E / PROJECT PASSAGE 23°E

Christine Henniger, Thekla Neuss

STUDIO2

Emanuela Pilolli

VIDEOSTUDIO

Maxim Wittenbecher

Das ITI ist fast überall auf der Welt mit nationalen Zentren vertreten. In Deutschland zählen rund 200 Theaterkünstler*innen sowie Vertreter*innen von Verbänden und Institutionen aus allen Bereichen der darstellenden Künste zu seinen Mitgliedern. Als Teil der weltweit tätigen nichtstaatlichen Organisation International Theatre Institute engagiert sich das deutsche ITI-Zentrum mit vielen Projekten für die freie Entwicklung der darstellenden Künste, für die Vielfalt ihrer Ausdrucksformen sowie für die Rechte der Theaterkünstler*innen.

THEATER DER WELT, das Festival des Internationalen Theaterinstituts, wird alle drei Jahre in einer anderen Stadt ausgerichtet und für jede Ausgabe künstlerisch und personell von Grund auf neu konzipiert. Es ist das wichtigste Projekt des deutschen ITI und zweifellos der am sinnlichsten erlebbare Botschafter für dessen Arbeit. Das deutsche Zentrum veranstaltet während des Festivals eigene Werkstätten, die in der Projektarbeit vorbereitet und weitergeführt werden.

The ITI is represented by national centres nearly all over the world. In Germany, its members include approximately 200 theatre artists as well as representatives of associations and institutions from all areas of the performing arts. As part of the global non-governmental organisation International Theatre Institute, the German ITI centre is committed to many projects for the independent development of the performing arts, from the protection of the diversity of cultural expressions to theatre artists' rights.

THEATER DER WELT, the German ITI's festival, is organised every three years in a different city, and every edition is completely redesigned both in terms of artistic concept and the staff involved. The festival is the German ITI's most important project and without a doubt the most tangible representation of the work we do. The German centre is organising its own workshops within the festival which are prepared and continued as part of its project orientated work.



Internationales Theaterinstitut Zentrum Bundesrepublik Deutschland

Kunstquartier Bethanien
Mariannenplatz 2
10997 Berlin

Tel. + 49 (0)30 61 10 76 50 | Fax + 49 (0)30 611 07 65 22
info@iti-germany.de | www.iti-germany.de

BISHER ERSCHIENEN / PUBLISHED VOLUMES TO DATE

„Was bleibt“, Jahrbuch 2013, Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts e. V. (Hg.), Berlin: 2013.

„Festivals“, Jahrbuch 2014, Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts e. V. (Hg.), Berlin: 2014.

„Verständigung“, Jahrbuch 2015, Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts e. V. (Hg.), Berlin: 2015.

„Wer ist Europa“, Jahrbuch 2016, Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts e. V. (Hg.), Berlin: 2016.

IMPRESSUM / IMPRINT

JAHRBUCH DES ZENTRUMS BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
DES INTERNATIONALEN THEATERINSTITUTS E. V.

YEARBOOK OF THE GERMAN CENTRE
OF THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE

HERAUSGEBER / EDITOR

Dr. Thomas Engel

REDAKTION / EDITORIAL WORK

Andrea Zagorski

MITARBEIT / SUPPORT

Annette Doffin

Sigrid Hilmer

Paula Perschke

TRANSCRIPTION / TRANSCRIPTION

Anna Galt

KORREKTORAT / PROOFREADING

Andrea Specht

ÜBERSETZUNG DEUTSCH-ENGLISCH /
TRANSLATION GERMAN-ENGLISH

Penny Black, Christopher Langer

ÜBERSETZUNG ENGLISCH-DEUTSCH /
TRANSLATION ENGLISH-GERMAN

Ulrike Becker, Lisa Wegener

GESTALTUNG / DESIGN

Jan Grygoriew | www.jangry.com

TEXTSATZ / TYPESETTING

Martin Eisenbeiß

GRAFIKEN / GRAPHIC WORKS

Manaf Halbouni

DRUCK / PRINT

Spree Druck, Berlin

REDAKTIONSSCHLUSS / EDITORIAL DEADLINE

27.10.2017

GEFÖRDERT DURCH / WITH SUPPORT OF



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

K U L T U R
S T I F T U N G • D E R
L Ä N D E R

JAHRBUCH
YEARBOOK



Internationales Theaterinstitut
Zentrum Bundesrepublik Deutschland

German Centre of the
International Theatre Institute