

Anna Schrepper

„KAMERA LÄUFT!“ ZUR THEATRALISIERUNG VON ARBEIT IM KLEINEN POSTFORDISTISCHEN DRAMA (KPD)

Mit *Kamera läuft! Ein kleines postfordistisches Drama* entsteht im Jahr 2004 eine gemeinschaftliche künstlerische Videoarbeit der gleichnamigen Gruppe kleines postfordistisches drama. Diese unternimmt, worüber uns bereits ihr Titel Auskunft gibt, den Versuch, die aktuell postfordistische Verfasstheit der Arbeit von Kulturschaffenden zu visualisieren.¹

Sich in einem unverkennbaren Verweis auf die Kommunistische Partei Deutschlands ebenfalls „kpd“ abkürzend, machen Isabell Lorey, die kürzlich verstorbene Marion von Osten, Katja Reichard und Brigitta Kuster traditionell fordistische Arbeitsformen wie die Fabrikarbeit und eine an diese anschließende Arbeiterbewegung als Referenzpunkt für ihre (Selbst-)Untersuchung produktiv, die sich mit der Arbeits- und Lebensrealität von sogenannten Kulturproduzent*innen, wie sie sich selbst definieren, auseinandersetzt. Orientiert an der 1967 veranstalteten Umfrageaktion „Fiat ist unsere Universität“ führte die Gruppe kpd Ende 2003 mit fünfzehn Kulturschaffenden aus unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern zunächst eine Befragung durch. Auf der Grundlage des hieraus entstandenen Materials skriptete sie Texte, die anschließend im Frühjahr 2004 von einer Gruppe von neun professionellen Schauspieler*innen in einem Studio in Zürich szenisch interpretiert wurden.² Die begleitende Kamera zeigt uns hier sich teils inszeniert, teils situativ darbietende Probe- und Casting-Situationen, in denen die Darsteller*innen wie in einer Bewerbungssituation Texte aufführen, die vom Zweifeln an oder Aufgehen in einer jeweils zwar unterschiedlich gearteten, doch allgemein als postfordistisch zu charakterisierenden kreativ-kulturellen Arbeit berichten.

Der im Rahmen des gemeinsamen Forschungs- und Ausstellungsprojektes *Atelier Europa* entstandenen Videoarbeit wohnt somit ein forschendes Anliegen inne, das sich auf die eigenen als prekär erfahrenen Lebens- und Arbeitsbedingungen der Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen bezieht. Ausgehend von den in den Interviews zusammenkommenden Erfahrungen fragt es nach ihrer Kollektivierbarkeit und ihrer Theoretisierung und spannt in der ausgestellten medialen Reinszenierung durch Schauspieler*innen und ein Filmteam weitere Bezugslinien zu ähnlichen Strukturmo-

menten und Implikationen zeitgenössischer Arbeitsformen im künstlerisch-kulturellen Bereich auf.³ Diesem verdichteten Netz an Referenzen und der sich dadurch konstituierenden inneren Spannung des Videos zwischen Situativem und Inszeniertem, Casting, Probe und Performance, Pause und Produktivität, Aktivismus und Artifizialität, die aus dem hier zum Ausdruck gebrachten theatralisierenden Moment von Arbeit resultiert, möchte ich daher im Folgenden nachgehen. Anfangen werde ich mit der Repräsentation der Reinszenierung innerhalb des Videos, um von dieser Annäherung aus die Theatralisierung von Arbeit auf der Ebene der Inszenierung, des Mediums Video und seines selbst- und produktionsreflexiven Einsatzes sowie schließlich auf der Ebene der Befragung bzw. der in dieser reflektierten Arbeits- und Lebensrealitäten aufzugreifen.

„KAMERA LÄUFT!“

„Es gab 200 Jahre Kapitalismus, bevor sich eine Arbeiterbewegung als solche entwickeln konnte. Von daher: ich hoffe, dass es diesmal ein bisschen schneller geht. Sonst sieht's echt scheiße aus!“⁴



Abb. 1: Kleines postfordistisches drama (kpd): Kamera läuft! Ein kleines postfordistisches Drama, 2004, Video (Farbe, Ton), 32 Min., Still.

Mit diesem eindrücklichen, ja drängend appellierenden Statement beginnt das Video, das uns 32 Minuten lang durch verschiedene Szenen einer Casting- und Probesituation führt, in denen die Darsteller*innen noch mit dem Text in der Hand oder frei vor einem Gegenüber szenische Interpretationen der Befragungsergebnisse unternehmen. Wir blicken also zunächst in eine informell wirkende Ecke des Aufnahmestudios, ein recht kahl gehaltener und wie ein Pausenraum gestalteter Ort, in dem ein paar Sofas um einen mit Chips und Getränken gedeckten Tisch platziert sind, auf denen sich die Darsteller*innen in lockerer Haltung unterhalten. Eine Frau, ihre Hand um einen um den Hals hängenden Schlüsselbund gelegt und somit eine leitende Funktion andeutend, betritt die Szene und trägt uns frontal zugewandt und mit eindringlichem Blick das oben zitierte Statement vor, womit sie den darauffolgenden subjektiven Erzählungen bereits eine Stoßrichtung vorgibt: Der kapitalistische Ist-Zustand ist beschissen, los jetzt, bewegt, organisiert euch! (Abb. 1)

Blackscreen. Ein eingeblendeter Text klärt uns über den Produktionskontext und die ursprüngliche Befragung auf, in der Kulturproduzent*innen, darunter die meisten in Berlin lebend und im Übrigen auch Mitglieder der Gruppe kpd selbst, zu einem Bericht und einer Reflexion über ihr Arbeitsleben aufgefordert wurden:

„Wie sieht dein Arbeitsleben aus? Was gefällt dir daran und was sollte sich ändern? Wann und warum wird dir alles zuviel und was machst du dann? Was stellst du dir unter einem ‚guten Leben‘ vor? Sollten KulturproduzentInnen sich auf Grund ihrer gesellschaftlichen Vorzeigerolle mit anderen sozialen Bewegungen zusammentun, um an neuen Formen der Organisation zu arbeiten?“⁵



Abb. 2: Kleines postfordistisches drama (kpd): Kamera läuft! Ein kleines postfordistisches Drama, 2004, Video (Farbe, Ton), 32 Min., Still.

Mit der ersten Figur, die uns dann näher vorgestellt wird, ein mit Hemd und Krawatte gekleideter, auf einem der Sofas fläzender Mann, wird bereits in die Vielschichtigkeit der zwischen Probe, Casting und Inszenierung changierenden Ebenen eingeführt, die sich noch im gesamten Video fortführen wird.

Durch drei Kameraperspektiven beobachten wir so die Szene: Sein Kopf liegt auf einer Lehne auf, mit einem Handtuch reibt er sich die Augen (Abb. 2). Er beginnt einem hier noch außerhalb unseres Blickfeldes sitzenden Gegenüber vom Ende seiner Beziehung zu erzählen, bricht dann aber ab, richtet sich auf und wendet sich der Person zu. Nachdem er sie gefragt hat, ob er jetzt „machen“ könne und sich in eine aufrechte, souveräner wirkende Haltung gebracht hat, wechselt die Kameraperspektive und wir nehmen die Position des Gegenübers ein (Abb. 3). Nun der Kamera zugewandt und uns als Betrachter*innen direkt adressierend, legt er seine beruflichen Tätigkeiten offen. Er sei Verleger, mache in einem Verlag beispielsweise Layout und Lektorat, habe einen Nachtjob und sei außerdem journalistisch tätig, schreibe für drei Zeitungen.



Abb. 3: Kleines postfordistisches drama (kpd): Kamera läuft! Ein kleines postfordistisches Drama, 2004, Video (Farbe, Ton), 32 Min., Still.

Nachdem wir in einem kurzen Szenenwechsel den Ausführungen einer weiteren Person gefolgt sind, die, ziellos in einem bis auf ein paar verstreut herumliegende Requisiten leeren Raum auf- und abgehend, weitaus unkonkreter und eher ausweichend zur Frage nach ihrem Arbeitsleben monologisiert, befinden wir uns wieder bei der zuvor beschriebenen Figur. Während diese sich abermals hinlegt, erfolgt ein dritter Perspektivwechsel.



Abb. 4: Kleines postfordistisches drama (kpd): Kamera läuft! Ein kleines postfordistisches Drama, 2004, Video (Farbe, Ton), 32 Min., Still.

Hierdurch rückt nun das mit Kamera und Mikrofon ausgestattete Gegenüber des Mannes ins Bild. Er hält nun sichtbar das Skript in der Hand und probt ablesend seinen Text, der von einer arbeitsalltäglichen, durch eine wachsende Informationsflut und Multitasking begründeten Vergesslichkeit und der sich daran anpassenden Kommunikation zwischen ihm und seinem Arbeitskollegen han-

delt, die sich infolgedessen nur noch per Mail austauschten, obwohl sie direkt hintereinander saßen (Abb. 4).

Auf diese Weise beobachten wir auch die darauffolgenden Szenen, in denen meist eine Person in den Fokus der Aufnahme gerückt ist. Das aus der Befragung generierte Skript wird somit hauptsächlich monologisch aufgeführt. In anderen Szenen kommt es weiterhin zu Interaktionen zwischen den Darsteller*innen oder weiteren dialogischen Szenen, in denen wieder teils die Kamera als Gegenüber angesprochen bzw. die dahinter sitzende Person als Gesprächspartner*in adressiert wird.

PROBE, CASTING, INSZENIERUNG: ZUR THEATRALISIERUNG VON ARBEIT

Die verschiedenen, teils in der unsauberer Handkamera-Führung eine Do-It-Yourself-Ästhetik herstellenden Kameraperspektiven, die uns in mehrere Szenen aus unterschiedlichen Blickwinkeln einführen, stellen die Inszenierung des Produktionskontextes und auch den aktivistischen Impetus des Videogebruchs und Einsatz des Mediums zur Selbstbeobachtung bewusst aus. Angesichts eines auf- und ablaufenden Darstellers im leeren Proberaum, seines am Skript orientierten Blickes, des stockenden Vortragens oder der steifen Gespräche fällt es noch leicht, die Szenen als Übung, als eine Probe einzuordnen, die damit als spontanes, nicht-inszeniertes Geschehen erscheinen. Dahingegen drängt sich die Frage nach der Authentizität des Schauspiels und der Echtheit des vermeintlich nicht Geschauspielerten vermehrt in den Vordergrund, wenn diese Szenen mit weiteren korreliert werden, die bereits ins Situative übergehen und das Setting des Castings vergessen lassen. Zunehmend irritiert wird dieser Versuch einer Einordnung oder Bewertung, wenn sich scheinbar eigene Anteile der Darsteller*innen bemerkbar machen, indem sie beispielsweise danach fragen, ob sie beginnen können, und hiernach ihre Haltung verändern oder wenn sie Störungen ansprechen und ihr Spielen abbrechen. So werden auch gerade solche Momente ansichtig, die normalerweise aus Filmen herausgeschnitten sind. Mit dem Wissen darüber, dass es bereits *diese* Szenen der Probe, des Castings sind, die für das künstlerische ‚Endprodukt‘ der Videoarbeit verwendet werden, stellt sich der Eindruck ein, dass auch diese Momente, das Übungs- und Probenhafte, das Herausfallen aus der Rolle und insofern die Probe wie das Casting selbst inszeniert sind: Das oftmals als Orientierungspunkt in der Hand der Darsteller*innen oder neben ihnen sichtbar auftauchende Skript wird so zu einem der primären Mittel, das als Authentizitätsgarant

für eine (vermeintlich) nicht geschauspielerte Probe den Realitätseindruck der inszenierten Situation theatral zu brechen vermag.



Abb. 5: Kleines postfordistisches drama (kpd): Kamera läuft! Ein kleines postfordistisches Drama, 2004, Video (Farbe, Ton), 32 Min., Still.



Abb. 6: Kleines postfordistisches drama (kpd): Kamera läuft! Ein kleines postfordistisches Drama, 2004, Video (Farbe, Ton), 32 Min., Still.

Schließlich lässt es gerade das gewählte Format der Probe und des Castings zu, mit dem sichtbaren Wechsel zwischen Schauspiel und (scheinbar) nicht inszenierten Gesprächen oder Situationen zu spielen und durch die integrierten Brüche so die inszenierte Form bewusst zu halten und gezielt zu irritieren. Der Ort des Aufnahmestudios verstärkt diesen Eindruck insofern, als hier in unterschiedlichem Maße (aus-)gestaltete Situationen durchgespielt werden, mit denen jeweils eine ganz eigene Form einhergeht: Indem die Kulissen zwischen einem mit Sofas oder losen Requisiten ausgestatteten Probe- und Besprechungsraum, einer Castingsituation, in der die Teilnehmenden jeweils einem Publikum oder einer Jury gegenübergestellt sind, und schließlich einer Bar wechseln, konturieren sie die verschiedenen Settings mit, vom vermeintlich informellen, nicht-geskripteten Geschehen bis hin zur einstudierten Performance (Abb. 5, Abb. 6 und Abb. 7).



Abb. 7: Kleines postfordistisches drama (kpd): Kamera läuft! Ein kleines postfordistisches Drama, 2004, Video (Farbe, Ton), 32 Min., Still.

Die Spezifik der Probe, so möchte ich hier mit Annemarie Matzke weiter ausführen, besteht folglich gerade darin, dass sich in ihr die Fragen zur Arbeit (am Theater) insofern verdichten, als hier der Blick „auf den Akt des Produzierens selbst“ falle „und weniger auf das mögliche Ergebnis dieses Prozesses.“⁶ In dieser offenen, im Entstehen gezeigten Form des Schauspiels in der Probe (oder eben: der geschauspielerten Probe)

erhalten wir bei *Kamera läuft!* also nicht allein Aufschluss über die im Vorhinein geführten Interviews. Auch die Produktionsbedingungen der (Re-)Inszenierung und der *performative Prozess* der Arbeit werden offengelegt und somit selbst aufgeführt: Durch die so ausgestellten Szenerien, die verschiedene Praktiken der Video-Produktion beinhalten, werden auch die Akteur*innen des Filmteams selbst zu Statist*innen des Filmgeschehens (Abb. 8).



Abb. 8: Kleines postfordistisches drama (kpd): *Kamera läuft!* Ein kleines postfordistisches Drama, 2004, Video (Farbe, Ton), 32 Min., Still.

Mit dem Probenprozess werde, so Matzke, die mehrere Beteiligte zusammenführende „Organisation des Vorbereitungsprozesses in den Vordergrund gestellt“, die gleichermaßen Proben als „Inszenieren, [aber] auch [als] Organisieren, Vorbereiten, Überprüfen, Wiederholen“ impliziere.⁷

Dabei unterliege der Probenprozess, obgleich hier keine Zuschauer*innen im Sinne eines bezahlenden und kritisierenden Publikums anwesend seien, einem „Spannungsfeld zwischen Produzieren, Beobachten und Interagieren“.⁸ Das Beobachten innerhalb des Probenprozesses meine eine „direkte Verschaltung von Selbst- und Fremdbeobachtung“, durch die sich die Probe „über das Verhältnis der am Prozess Beteiligten: zwischen Szene und Zuschauerposition“ konstituiere.⁹

Das Beobachten erhält in *Kamera läuft!* in einer doppelten Weise Einzug. Einerseits werden die Darsteller*innen hier selbst zu Beobachter*innen der anderen, wenn ihre Positionen von der einer vorführenden Figur zu der einer zuschauenden und mitunter beurteilenden wechseln. Andererseits wird durch den Einsatz der Kamera eine weitere Beobachtungsmöglichkeit hergestellt, die, um wieder mit Matzke zu sprechen, den Darsteller*innen einen distanzierten Blick auf die eigene Arbeit ermöglicht, allerdings auch uns als Rezipient*innen des Videos als bewertendes Publikum einbezieht, dem die darstellerischen Leistungen der Schauspieler*innen präsentiert werden.¹⁰

Mit Sabeth Buchmanns in ihrem Aufsatz *Geteilte (Wert-)Produktion (in Arbeit)* angestellten Überlegungen lässt sich das Medium des Videos – noch zugespitzter – als „kontrollierte Selbstbeobachtung“ beschreiben, das in den Kontext der Probe eingeschaltet wird und als ein auf (Selbst-)Evaluierung ausgerichtetes Feedbacksystem fungiere.¹¹ Die Situation des *Castings* multipliziert dabei den evaluativen Modus noch insofern, als, so Constanze Ruhm, im Casting das eigene Selbst dasjenige sei, das auf die Probe gestellt werde:

„[T]he oscillation between reality and fiction emerges from the single body (and being) of a performer, thus something liminal adheres to it. It appears [...] as an even ‘more existential’ mode of self-representation and self-exploitation as self-performance regarding the procedures taking place within the conventions of rehearsal.“¹²

Der evaluative Aspekt des Beobachtens wird somit in *Kamera läuft!* vorgeführt und ebenso im Ausstellen des Castings reflektiert. Denn das Aufnehmen wird hier nicht in einen kommerziellen Produktionszusammenhang gesetzt, in dem diesem nur eine „sekundäre[n] Funktion“ der „Kontrolle schauspielerischer Eignung und der Auswahl der Kandidaten“ zukäme, wie Søren Grammel bemerkt. Indem das produzierte Material schon das Endprodukt bilde, werden, wie bereits oben für das Format der Probe festgehalten, die „ihm zugrundeliegenden Arbeitsstrategien und [die] Gehalte [...], die diese über das Wesen des Produktes selbst vermitteln“, visualisiert.¹³

Es lässt sich als eine *Theatralisierung von Arbeit* beschreiben, dass hier Arbeiten selbst einerseits im Ausstellen bzw. Aufführen von Arbeit im Produktionskontext unter Reflexion der der Performance unterliegenden Prozesse und Bedingungen thematisiert wird und andererseits auch das Thema der wieder aufgeführten Interviews darstellt, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde.

„ARBEIT SICKERT DANN SO IN DEIN LEBEN“

Das spezifische Format der zur Aufführung gebrachten Probe und des Castings schärft, wie im Vorhergehenden beschrieben, auch den Blick für den Inhalt der szenisch interpretierten Texte. Die Figuren erklären darin ihre individuellen Lebens- und Arbeitsumstände, denken über wesentliche Strukturmomente derselben und eine Positionierung hierzu, d.h. über eine Bewertung nach, wozu die Interview-Teilnehmenden durch die Auswahl der oben aufgeführten Fragen motiviert wurden.

Anstatt dass sich die Darsteller*innen des Videos jedoch im Casting selbst vorstellen, geben sie nicht ihre *eigene* Situation wieder, sondern die der aus der Befragung generierten Figuren. So spielt *Kamera läuft!* mit der Verknüpfung zwischen Darsteller*innen und ursprünglich Befragten, die einerseits auf die Gemeinsamkeit ihrer jeweils in einem kulturellen Berufsfeld verorteten Tätigkeiten anspielt, andererseits in der Rollenübernahme ihre Diskrepanz spürbar werden lässt. Entgegen der vorgetragenen, doch als hoch individuell dargestellten Lebens- und Arbeitsumstände, die mit dieser Art der in den Texten thematisierten subjektiven Arbeit einhergehen, werden die Individuen austauschbar. Auf einer zweiten Ebene wird mittels dieser Verknüpfung die Erwartung an das Casting, Schauplatz einer inszenierenden Selbstvermarktung zu sein, durch die in den Texten artikulierte Unzufriedenheit ad absurdum führt.

Die in den Interviews formulierten subjektiven Erfahrungen, von deren Reflexion aus in einzelnen Momenten versucht wird, allgemeine Probleme abzuleiten und hieran eine Diskussion über mögliche Alternativen anzuschließen, bewegen sich oftmals zwischen gegensätzlichen Polen. Gerade hierin scheint sich die Situation der Befragten zu manifestieren, d.i. in einem mehr oder weniger auszuhaltenden Konflikt, in einem Widerspruch, der als dem Berufs- und Tätigkeitsfeld von Kulturproduzent*innen immanent herausgestellt wird: Die eigene Freiheit bzw. Autonomie und die damit einhergehende Flexibilität werden einerseits als positiv und zugleich als negative Momente vorgetragen; gegenüber der Kontinuität und Distanz eines traditionelleren, ‚normalen‘ Arbeitsverhältnisses stehen die „Irregularitäten und Unberechenbarkeiten“¹⁴ und die emotionale Involviertheit der Arbeit der Kulturproduzent*innen. Da die Arbeit, „die man *wirklich, eigentlich*“ machen will – die eigenen „Herzensprojekte“ –, eventuell nicht ausreicht, müssen sie sich gegen die drohende finanzielle und existenzielle Unsicherheit durch andere Arbeit absichern, mit der sie sich nicht identifizieren.¹⁵

„Arbeit sickert dann so in dein Leben“,¹⁶ beschreibt eine interviewte Person die Ununterscheidbarkeit von Leben und Arbeit, bei der sowohl die Wahrnehmung und Anerkennung von Arbeit *als Arbeit* als auch das Empfinden von freier Zeit *als Freizeit* zur Disposition stehen.

„Und wenn ich so zuhause sitze und einen Text schreibe, der mir gefällt und der mich interessiert, und ich höre dazu eine bestimmte Musik oder lese ein bestimmtes Thema, dann ist das, im richtigen Sinne gesehen, Arbeit. Aber für mich fühlt es sich Null unangenehm an. Es ist kein Stress und es ist auch nicht in dem Sinne Ich-Muss-Es-Verwerten-Können. Es ist angenehmes Arbeiten zuhause in den eigenen vier Wänden. Das ist dann von Freizeit nicht mehr zu unterscheiden,“¹⁷

beschreibt ein anderer. Während die Ununterscheidbarkeit von Freizeit und Arbeit in Aussagen wie dieser noch als Vorteil erscheinen mag, stellt sich die damit einhergehende Problematik umso mehr in der folgenden heraus: „Freie Zeit empfinde ich auch nicht als freie Zeit, sondern denke permanent: Scheiße, dann musst du noch das machen und dann musst du noch das machen.“¹⁸

Wie eine weitere Figur proklamiert, verlängert sich die Ununterscheidbarkeit zudem in ein notwendig werdendes Performen von Arbeit: „Damit die überhaupt merken, dass ich was mache, muss ich es kommunizieren. Die Arbeit wird so zum Sprechakt, zur Darstellung ihrer selbst.“¹⁹ Das hier Beschriebene verhält sich somit analog zum Wechselspiel zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit auf der Ebene der Inszenierung, zur Irritation im Beobachten der Proben *als Proben* bzw. zum Versuch zu erkennen, wann es sich um Schauspiel und wann um eine nicht inszenierte Situation, wann es sich um ‚produktive Arbeit‘ oder um ‚reproduktive Pausenphasen‘ handelt, sowie zu den das Arbeiten sichtbarmachenden Probe- und Castingsituationen.

PREKÄR UND FREI? ÜBER DIE PREKARISIERUNG VON KULTURPRODUZENT*INNEN

Wie kpd-Mitglied Isabell Lorey ausführt, nahm sich die Gruppe mit *Kamera läuft!* das eigene Tätigkeitsfeld vor, um Wissen über die in den 2000er Jahren zunehmenden und sich vervielfältigenden Formen der Prekarisierung zu erlangen.²⁰ Mit dem Begriff „Kulturproduzent*innen“ konturieren die Mitglieder, selbst Künstlerinnen und politische Theoretikerinnen, Wissenschaftlerinnen und Lehrende, Kuratorinnen oder Inhaberinnen eines Buchladens, dabei weniger einen bestimmten Beruf, wie die bisherigen Ausführungen schon vermuten lassen, sondern eine „Praxis, Unterschiedliches zu durchqueren“, d.h. genauso Tätigkeiten wie „Theorieproduktion, Gestaltung, politische und kulturelle Selbstorganisation“ wie auch „Formen der Kollaboration, bezahlte und un-

bezahlte Jobs, informelle und formelle Ökonomien, temporäre Zusammenschlüsse, Projekt bezogenes Arbeiten und Leben“.²¹

Die in *Kamera läuft!* zum Ausdruck gebrachten Lebens- und Arbeitsumstände der Befragten zeichnen somit das heterogen strukturierte Feld und die plurale Situiertheit derjenigen nach, die die Gruppe kpd unter dem Begriff der „Kulturproduzent*innen“ zusammenfasst. Hierdurch werden die im vorhergehenden Abschnitt thematisierten, gleichzeitigen Widersprüche im (Berufs-)Feld der Befragten ermöglicht, das unterschiedliche und höchst individualisierte Lebensrealitäten zulässt, die durch die verschiedenen Charaktere verkörpert werden. So wird hier beispielsweise der Verleger und Journalist, der Nachtschichten arbeitet, um sich zu finanzieren, dem durch seinen Beruf zum Herumreisen angehaltenen Außendienstmitarbeiter, der Kostümbildnerin und auf finanzielle Unterstützung angewiesenen alleinerziehenden Mutter oder der Chefin eines Buchladens, die vorher an einer Kinokasse arbeitete, gegenübergestellt. Dass bei diesem auf Situiertheit und Kollaboration verschiedener Wissensmilieus angelegten Feld auch Perspektiven und Lebensrealitäten unberücksichtigt bleiben, kritisiert Sarah Charalambides. Indem hier nicht diejenigen „dimensions of self-precarisation“ einbezogen werden, „that are shaped by migration, citizenship or racism“, spiegelt die Videoarbeit eine „very tight discussion of Western post-capitalism that needs to be challenged.“²²

Dass eine gewissermaßen *noch pluralere* Perspektivierung hier verfehlt wird, ist aus dem Anspruch und Vorgehen der Gruppe kpd herzuleiten, die aus der *eigenen* Erfahrung und Realität heraus agieren. Um Wissen über die selbst erfahrene Prekarisierung von Kulturproduzent*innen zu generieren und daraus Handlungsmöglichkeiten abzuleiten, geht die Gruppe kpd bei der Befragung nach der Methode der Arbeiterselbstbefragung vor, mit der sie sich, wie bereits zu Beginn erwähnt, an der Umfrageaktion „Fiat ist unsere Universität“ orientiert. Diese wurde im Jahr 1967 in Mirafiori von Fronte della Gioventù Lavorativa und Potere Operaio veranstaltet. Die linksradikale Gruppe Potere Operaio, die zwischen 1968 und 1973 in Italien aktiv war, entwickelte diese Methode als eine militante Forschungspraxis mit dem Verständnis,

„that the knowledge needed to change production methods and lifestyles is inherent in the conditions of production themselves and articulated in the desire for change felt by those working in this particular sphere“.²³

Unter dieser Referenz lässt sich nun auch das eingangs im Video vorgetragene Statement weiter einordnen: In der zum Ausgangspunkt genommenen Forschung liegt bereits, das lässt sich sowohl für Potere Operaio als auch für die Gruppe kpd feststellen, das Anliegen einer politischen Selbstermächtigung.²⁴

Dieses Anliegen sieht sich aber, nun Kulturproduzent*innen im Blick, mit veränderten Rahmenbedingungen konfrontiert, die in *Kamera läuft!* skizziert werden. Diese unterscheiden sich grundlegend von denen einer *fordistischen* Arbeitsform, die – wie Bernadette Loacker beispielhaft rekapituliert –, definiert an der fabrikmäßigen Fließbandarbeit und Massenproduktion, von einem hierarchischen, klar beschriebenen und vom Leben abgegrenzten Arbeitsverhältnis ausgehe, das durch stabile Arbeitsorte, -zeiten und -beziehungen sowie durch eine finanzielle Sicherheit und durch die Zentralisierung von Verantwortung, Information, Macht und Kapital charakterisiert sei.²⁵

Das Berufs- und Tätigkeitsfeld von Kunst und Kultur zeichnet sich hingegen durch eine eigene Dynamik und Wechselhaftigkeit aus. Eben dieser Flexibilität und Autonomie verkündenden Strukturiertheit wurde angesichts der veränderten gesellschaftlichen Situation des 21. Jahrhunderts, so Marion von Osten, „von Seiten der Politik ab Mitte der 1990er Jahren eine zukunftsweisende Rolle für die auf Information und Innovation basierenden Ökonomien zugewiesen.“²⁶ Die seitdem (wenn auch heute blasser, da mittlerweile etabliert) unter dem Schlagwort *Creative Industries* kursierenden Vorstellungen beschreiben den Versuch, durch die Stilisierung von „KünstlerInnen zu *Blueprints* wirtschaftlicher Diskurse um Innovation und Selbstverantwortlichkeit“ „neue Arbeitsformen und -plätze sowie innovative Märkte“ zu schaffen, „die den Strukturwandel lösen helfen sollten.“²⁷

Entgegen eines glorifizierenden und inflationär werbenden Proklamierens mit prägnanten Stichworten wie Kreativität, Flexibilität, Freiheit und Selbstbestimmung, das die negativen Aspekte dieser Arbeit und ihrer Bedingungen negiert, wird in den aus den Interviews resultierenden Skripten jedoch die Gleichzeitigkeit von als positiv wie negativ empfundenen oder gar uneindeutig bleibenden Faktoren und die hierdurch entstehende Widersprüchlichkeit innerhalb der prekären Situation der Kulturproduzent*innen problematisiert und ausgehalten: gesundheitlich bedenkliche Lebensstile mit Übermengen an Kaffee und Alkohol, um dem Rausch der permanenten Stresssituation auch ein körperliches Pendant zu geben.²⁸ Oder der schmerzhaft streikende „Computerarm“, der aber letztendlich übergegangen werde, damit sich die Arbeit nicht

anstau und da abzusagen und Hilfe anzunehmen schwerfalle: „Da erkennst du, was das alles für ein biopolitisches Modell ist, schön jung und gesund zu sein und zu bleiben.“²⁹

FAZIT

Wenn ich hier von Theatralisierung von Arbeit spreche, sehe ich darin das Moment, indem sich beide Ebenen – das Visualisieren von Arbeit in der (Re-)Inszenierung der Produktionsarbeit und das Verbalisieren von Arbeit in der Befragung – miteinander verbinden. Ausgehend von ihrer eigenen als prekär erfahrenen Lebens- und Arbeitssituation als Kulturproduzent*innen entwickelt die Gruppe kpd, wie ich resümieren möchte, mit *Kamera läuft!* eine Videoarbeit, die in der hierin formulierten Theatralisierung von Arbeit zugleich ein forschendes Moment verfolgt. Die Do-It-Yourself-Ästhetik in der Kameraführung und der darin ausgestellte aktivistische Impetus des Mediums halten die Funktion des Videos bewusst, das in der künstlerisch-aktivistischen Produktion seit der frühen Medienkunst als Mittel der Selbstbefragung und -beobachtung eingesetzt wird und als Produkt das generierte und medial festgehaltene Wissen in den kreativ-forschenden Kreislauf zurückführt.

In der (Re-)Inszenierung durch Schauspieler*innen und ein Filmteam wird dabei zu den Ergebnissen der ursprünglichen Befragung eine Distanz hergestellt, die den durch die Interviews vermittelten Schwerpunkt auf Arbeit um eine selbstbezügliche Ebene erweitert, da mit der Probe und dem Casting ein selbst- und produktionsreflexives Format gewählt wird, das Arbeiten selbst in einem performativen Prozess aufführt und sichtbar macht.

Wie Annemarie Matzke ausführt, weist sich die Probe schon ihrem Begriff nach als ein Setting des Experiments und des Versuchs aus. Im Probenprozess verbinden sich demnach die Felder des Theaters und der Wissenschaft, da es sich jeweils um eine Form der Wissensgenerierung und -sicherung handle.³⁰ *Kamera läuft!* profitiert von diesem Zusammenspiel und der offenen Form des Ausprobierens und Experimentierens in der Probe, da es die ebenfalls offene und prozessuale Form des Nachdenkens und die erst im Nachdenken und Verbalisieren ansetzende Reflexion innerhalb der Befragung erhält.

Das hierdurch entstehende Wissen wird, ohne es an dieser Stelle bereits zu theoretisieren, im Medium des Videos gespeichert. Da es so in seiner offenen Form erhalten

bleibt und geradezu präsentiert wird, sensibilisiert es für die angesprochenen und aufgeführten Problemfelder des Arbeitens, ohne bereits eine eindeutige Lösung oder einen Ausweg anzubieten. Vielmehr lädt es durch das verschiedene – wenn auch bloß ansatzhaft bleibende – Problematisieren und Nachdenken über Alternativen dazu ein, (weitere) Möglichkeiten zu imaginieren. Sofern man nicht pessimistisch dabei stehenbleibt, sich im fläzenden und hierin sinnbildlich in seiner Prekarität eingerichteten Verleger in seiner eigenen Situation wiederzuerkennen.

¹ Das Video ist unter folgendem Link freiverfügbar auf Vimeo anzusehen: kpD: *Kamera läuft! Ein kleines postfordistisches Drama*, 32 min, 2004, <https://vimeo.com/363605836>, (Stand: 25.07.2021). Vgl. außerdem Charambides, Sarah: Situating self-precarisation: cultural production, subjectification and resistance in kleines postfordistisches Drama's Kamera Lläuft!, in: *Work Organisation, Labour & Globalisation: The precariousness of knowledge workers (Part 2): forms and critiques of autonomy and self-representation*, 11/1 (2017), S. 71–86, hier S. 78.

² Vgl. kpD (Marion von Osten, Brigitta Kuster, Isabell Lorey, Katja Reichard): Prekarisierung von KulturproduzentInnen und das ausbleibende „gute Leben“, in: *Arranca!*, 32 (2005), S. 23–25, <https://transversal.at/transversal/0406/kpd/de> (Stand: 16.11.2020). Vgl. auch Grammel, Søren: Arbeitsfläche Video, in: *The Need to Document*, hg. v. Vit Hravranek, Sabine Schaschl-Cooper u. Bettina Steinbrügge, Zürich 2005, S. 109–132, hier S. 128.

³ Vgl. ebd.

⁴ *Kamera läuft!* (wie Anm. 1), 00:08–00:21 Min.

⁵ *Kamera läuft!* (wie Anm. 1), 00:29–00:45 Min.

⁶ Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012, S. 18.

⁷ Ebd., S. 102 und vgl. S. 265.

⁸ Ebd., S. 88.

⁹ Ebd., S. 115.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 233f. und ebd., S. 96.

¹¹ Vgl. Buchmann, Sabeth: Geteilte (Wert-)Produktion (in Arbeit), in: *AugenBlick, Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft: Mediale Subjektivitäten. Fotografie, Film und Videokunst*, 74 (2019), S. 105–118, hier bes.: S. 106.

¹² Ruhm, Constanze: Castingagentur. Casting as Agency, in: *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*, hg. v. Sabeth Buchmann, Ilse Lafer u. Constanze Ruhm, Wien 2016, S. 225–233, hier S. 226.

¹³ Grammel 2005 (wie Anm. 2), S. 128.

¹⁴ *Kamera läuft!* (wie Anm. 1), 03:58–04:01 Min.

¹⁵ Vgl. ebd., 25:00–26:55 Min.

¹⁶ Ebd., 17:14–17:17 Min.

¹⁷ Ebd., 18:00–18:27 Min.

¹⁸ Ebd., 19:10–19:21 Min.

¹⁹ Ebd., 08:10–08:21 Min.

²⁰ Vgl. Lorey, Isabell: Becoming Common. Precarization as Political Constituting (A Revision), in: *Once we were artists (A BAK Critical Reader in Artists' Practice)*, hg. v. Maria Hlavajova u. Tom Holert, Amsterdam u.a. 2017, S. 148–171, hier v.a. S. 150 und S. 157.

²¹ kpD 2005 (wie Anm. 2).

²² Charambides 2017 (wie Anm. 1), S. 82 und vgl. außerdem S. 76.

²³ Colectivo Situaciones: Something more on research militancy: Footnotes on procedures and (in)decisions, in: *Constituent Imagination: Militant Investigations, Collective Theorization*, hg. v. S. Shukaitis, D. Graeber u. E. Biddle, Oakland 2007, S. 73–93, zit. n. Charambides 2017 (wie Anm. 1), S. 77.

²⁴ Vgl. ebd., S. 77f.

²⁵ Vgl. Loacker, Bernadette: *kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*, Bielefeld 2010, S. 11–49.

²⁶ von Osten, Marion: When Attitudes Became Form: Arbeit, Konzept, Kunst, in: *Materialität und Produktion. Standortbestimmungen*, hg. v. Andrea von Hülsen-Esch, Düsseldorf 2016, S. 161–169. Vgl. auch *Netzwerk Kunst + Arbeit: art works. Ästhetik des Postfordismus*, hg. v. Sabeth Buchmann u.a., Berlin 2015, darin S. 11–25, bes. S. 15.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. von Osten, Marion: *Kulturelle Arbeit im Post-Fordismus*, <http://www.infopartisan.net/trend/trd1201/t321201.html> (Stand: 04.01.2021).

²⁹ *Kamera läuft!* (wie Anm. 1), 29:28–29:30 Min. und 30:02–30:08 Min.

³⁰ Vgl. Matzke 2012 (wie Anm. 6), S. 19: Der Begriff des Probens leite sich von *proba* ab (d.i. Versuch oder Experiment).

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildungen 1–8: Screenshots der Autorin aus kleines postfordistisches Drama (kpd): *Kamera läuft! Ein kleines postfordistisches Drama*, 2004, Video (Farbe, Ton), 32 Min., <https://vimeo.com/363605836> (Stand: 25.07.2021).