

MUSIK PROSPEKTIV

BEITRAG

***RADIALSYSTEM V,
BERLIN:
ERFAHRUNGEN,
MEINUNGEN***

Folkert Uhde

RADIALSYSTEM V, BERLIN: ERFAHRUNGEN, MEINUNGEN

Folkert Uhde

Aus urheberrechtlichen Gründen enthält diese Transkription kein Bildmaterial.

Einführung mit historischen Verweisen

Wir haben 2006 als New Space for the Arts in Berlin eröffnet. Was ein Radialsystem ist, werden wir oft gefragt. Wenn Sie es unter Wikipedia nachschlagen, werden Sie diesen Satz und diese Grafik, die ich sehr schön finde, entdecken. [EINE FOLIE WIRD GEZEIGT] In unserem Fall wurde das Radialsystem V 1905 als Teil des Berliner Abwassersystems gebaut. Die großen Industriestädte wie Berlin oder London sind im 19. Jahrhundert explodiert. In Berlin ist innerhalb von zwei Generationen die Bevölkerung und Fläche um das Zehnfache gewachsen. Gleichzeitig gab es relativ viele Probleme, beispielsweise große Choleraepidemien. Unter diesem Druck entstand die Notwendigkeit diese Probleme in den Griff zu bekommen. Gebaut wurden großen Kläranlagen. In Berlin hat James Hobrecht zwölf Radialsysteme gebaut; wir sind nicht das einzige, es gibt noch mehr. Zwei, drei sind noch übrig, zum Teil noch mit den alten Maschinen ausgestattet. Diese Radialsysteme sind dafür gebaut, mit dampfbetriebenen Pumpen, die Abwässer auf die Rieselfelder über mehrere Kilometer zu transportieren. Das Gebäude war ursprünglich doppelt so groß, durch einen gläsernen Neubau erweitert wurde am 9. September 2006 unser Veranstaltungsort eröffnet.

Unser Slogan lautet „Da tanzt die Musik“, damit Sie einen kleinen Eindruck bekommen, zeige ich Ihnen Filmausschnitte gedreht bei unserer Eröffnung. [FILM WIRD ABGESPIELT] Anmerkungen zum Film: Gianna Nannini ist nicht ständiger Bestandteil unseres künstlerischen Programms, aber sie war ein Überraschungsgast unserer Eröffnung, Teil des Mythos. Wir benutzen den Film für unsere Sponsoren, und deswegen ist Gianna Nannini so oft präsent, weil wir davon ausgehen, dass sie gekannt wird.

Medienpräsenz durch Mischnutzung

Wir hatten das Glück, von Anfang an eine sehr hohe Medienaufmerksamkeit zu bekommen. Statistisch ausgedrückt waren das dreieinhalb Medienberichte pro Tag, seit der Eröffnung. Inzwischen sind es mehrere Tausend. Das hat ganz unterschiedliche Gründe: Zum einen wird beispielsweise über Innovation und Modellhaftigkeit, gesellschaftliche Relevanz etc. berichtet. Es hat

aber auch damit zu tun, dass wir nicht nur Kunst produzieren und zeigen, sondern ebenfalls sehr viele Pressekonferenzen, Veranstaltungen mit hochrangigen Politikern haben. Wenn Minister eine Pressekonferenz abhalten oder Frau Merkel in den Tagesthemen im Radialsystem interviewt wird, gibt es immer mindestens eine dpa-Meldung.

Unsere Strategie

Wir haben im Grunde einen ganz anderen Weg eingeschlagen als den, der hier für Köln diskutiert wird. Wir haben eine privat finanzierte Immobilie, die in etwa ein Investitionsvolumen von 10 Millionen Euro gehabt hat. Sie ist von einem Privatmann, übrigens aus Bochum, finanziert worden. Er sagte: „Ich interessiere mich für diese Art von Immobilien, ich möchte sie gerne entwickeln.“ Wir sind mit ihm zusammengekommen, haben eine GmbH und eine Stiftung gegründet. Als GmbH haben wir den Mietvertrag unterschrieben, aber auch als Privatperson; das heißt wir haften für einen 10-jährigen Mietvertrag, für eine Investitionssumme von 10 Millionen Euro. Das ist nachts, wenn einem das klar wird, nicht immer angenehm.

Mischfinanzierung privat-öffentlich

Wir haben in der Startphase öffentliche Unterstützung erhalten. Wir haben den Regierenden Bürgermeister überreden können, seine Lottoschatulle zu öffnen; es gibt in Berlin die segensreiche Einrichtung der Stiftung Deutsche Klassenlotterie. Dieser Einrichtung steht Klaus Wowereit vor, und dort gibt es gewissermaßen die einzige Chance für investive Mittel. Diese Mittel sind bei uns ausschließlich in die technische Ausstattung geflossen; das heißt die Tribüne, die Stühle, sogar der Fußboden und jeder Scheinwerfer unter der Decke sind mit öffentlichen Mitteln finanziert worden. Die Idee war, dass das erstens eine Starhilfe ist und zweitens eine Hilfe zur Selbsthilfe, weil wir de facto mit diesem Material arbeiten und es Künstlern zur Verfügung stellen können. Auf der anderen Seite können wir damit ebenfalls Geld verdienen. Dieses Konzept ist auch aufgegangen.

Keine Angst vor Wirtschaftlichkeit

Von Anfang an hatten wir keine Angst vor Wirtschaftlichkeit. Unsere Strategie haben wir das dialogische Prinzip genannt. Die Ausgangslage in Berlin war und ist so, dass die Stadt völlig pleite ist. Sie zahlt, glaube ich, nur 5.000.000 Euro Zinsen pro Tag. Inzwischen beläuft sich die Summe der Gesamtschulden auf 70 Milliarden Euro. Es war daher klar, dass wir in keiner absehbaren Zeitfrist jemals öffentliche Mittel für den Betrieb würden bekommen können. Wir hatten demnach keine andere Wahl, als von Anfang an zu sagen: „Wir

machen beides. Wir machen dies einerseits, um künstlerische Produktion zu ermöglichen, aber wir müssen es auch auf irgendeiner Art und Weise wirtschaftlich betreiben.“ Zunächst haben wir lediglich Räume vermietet. Unterdessen hat sich das sehr viel weiter und ganz anders entwickelt.

Insofern ist es, jedenfalls für Deutschland, ein neuartiges Modell. Wenn Sie in Richtung Großbritannien oder Nordamerika blicken, ist die Tatsache völlig normal, mit Kunsthäusern Geld verdienen zu müssen.

Der andere Teil des dialogischen Prinzips ist Space for Arts and Ideas; wir werden das Haus demnächst – mit diesem neuen Untertitel – umbenennen. Das bedeutet nichts Anderes, als dass jede gute Idee willkommen ist. Will auch heißen: Wir beiden Gründer verstehen uns nicht als Intendanten – wir können es auch gar nicht, weil wir kein Budget haben. Wenn ein Künstler zu uns kommt, können wir nicht sagen „Wunderbar, du bekommst 20.000 Euro, mach etwas Schönes“. Wir müssen stattdessen gemeinsam überlegen, wie wir das Projekt realisieren können, weil sich jeder Künstler an den Gesamtkosten beteiligen muss; nicht jeder Künstler privat, sondern im Sinne, dass sich das Projekt an den Gemeinkosten zu beteiligen hat. Und wir müssen sehen, wie wir das realisieren können.

Betriebswirtschaftlich sieht das so aus, dass wir einerseits den nichtkünstlerischen Betrieb haben: Wir haben damals mit der Vermietung von Räumen begonnen. Bei der Eröffnung hatten wir fünf Mitarbeiter, mittlerweile sind es 25 festangestellte. Wir richten große Konferenzen und Kongresse aus und durchlaufen in diesem Rahmen die gesamte Wertschöpfungskette. Sprich: Wir kümmern uns ebenfalls um das Catering, wir machen die komplette Technikplanung und -umsetzung, zum Teil die Veranstaltungskonzeption und inzwischen auch Beratung und Consulting.

Wir haben zum Beispiel im Auftrag des Regierenden Bürgermeisters im letzten Jahr eine große Studie über die Machbarkeit eines Weltkongresses der Kreativen durchgeführt. Sollte er die Wahl gewinnen, werden Sie wahrscheinlich darüber in der Zeitung lesen. Das alles machen wir letztlich, um den künstlerischen Betrieb zu finanzieren beziehungsweise um überhaupt die Mittel und das Gebäude zur Verfügung zu haben. Es gehört uns ja nicht, wir haben es gemietet. Wir zahlen eine ortsübliche Miete über zehn Jahre. Bei einer Investition von 10 Millionen Euro lässt sich sehr schnell ausrechnen, wie viel das ist.

Wir machen ebenfalls sehr viel im Bereich Formatentwicklung und mittlerweile auch eigene Fernsehproduktionen. Ganz wichtig ist, dass jede einzelne künstlerische Produktion im Wesentlichen über Partner, über Koproduktionen, über Stiftungen oder über Spenden, die über unsere eigene Stiftung akquiriert werden, finanziert ist. Daher ist es wichtig zu erwähnen, besonders gegenüber den Vertretern der Politik, dass wir erstens keine eierlegende Wollmilchsau erfunden haben und dass wir zweitens nicht neoliberal oder so etwas Komisches sind. Es wird uns gerne untergeschoben.

Wir haben aus der Not heraus, aus der Situation in der Stadt Berlin dieses Modell entwickelt, um überhaupt die Möglichkeit zu haben, irgendetwas Neues in dieser Stadt zu gestalten. Wir schaffen es, und wir haben letztes Jahr immerhin ein ausgeglichenes Budget von etwa 3,3 Millionen Euro gehabt, ohne den künstlerischen Teil, welcher aus Stiftungsgeldern usw. dazukommt. Dieser ausgeglichene Haushalt reicht jedoch nicht dafür, um die künstlerischen Projekte zu finanzieren. Insofern ist es keine eierlegende Wollmilchsau; es ist kein sich selbst generierendes und sich selbst unterhaltendes System, sondern es muss ständig von außen oder über Partnerschaften zusätzliches Geld für die künstlerische Produktion hereinkommen.

Vernetzung

Kommen wir nun zu den Inhalten: In diesem Zusammenhang möchte ich auf das dialogische Prinzip zurückkommen. Die Kooperation mit einem sehr großen internationalen Netzwerk von Künstlern, aber auch mit Institutionen, mit denen wir seit kurzem zusammenarbeiten, haben wir für die Zukunft festgeschrieben.

Wir haben beispielsweise mit den Berliner Philharmonikern zusammengearbeitet und eine Art Joint Venture in dem Sinne realisiert: wir haben eine gute Idee für ein Projekt, ein tolles Haus sowie das Know-how, wie es bespielt werden muss. Die Philharmoniker sind mit ihren Musikern gekommen und haben sozusagen die Musik zu unserer Idee gestellt. Auf diese Art und Weise funktioniert das im Moment.

Aktuell arbeiten wir mit der Bar25 zusammen, die ebenfalls viele Nicht-Berliner kennen. Sie ist international sehr bekannt, wahrscheinlich die international bekannteste Bar Berlins. Auf jeden Fall der bekannteste Club; sie sind international jedenfalls unglaublich erfolgreich. Sie mussten jedoch ihr Gelände räumen. Sie hatten ein wunderbares Bretterdorf auf dem Nachbardorf, direkt neben uns. Und da sie keine Heimstätte mehr besitzen, haben wir sie für diverse Veranstaltungen sowie für ein temporäres Restaurant eingeladen.

Unser radialer Prozess

Im Wesentlichen entstehen die Projekte durch etwas, dass wir den radialen Prozess nennen. Es kommt jemand mit einer Idee – inzwischen kommen sehr, sehr viele Künstler, die fragen: „Könnt ihr euch das und das vorstellen? Können wir da nicht etwas machen?“ Wir versuchen, das gemeinsam umzusetzen, und diese Umsetzung generiert Aufmerksamkeit und diese wiederum Anziehungskraft. So dass wir nach viereinhalb Jahren sagen können, dass immer mehr Ideen hinzukommen; was leider manchmal dazu führt, dass es etwas unübersichtlich wird. Das Ganze sieht dann so aus [EINE FOLIE WIRD GEZEIGT], und wir blicken nicht mehr durch, weil wir nicht mehr genau wissen, welche Stränge wir wirklich verfolgen.

Entwicklungen anstoßen

Wir versuchen neue Projekte und Entwicklungen aktiv anzustoßen, auch jenseits des genuin künstlerischen Bereiches. Das ist ganz wichtig, weil wir sehr intensiv daran arbeiten, dass das Radialsystem nicht nur als ein schöner Auführungsort wahrgenommen wird, sondern als ein Ort, den man neudeutsch als Hub bezeichnen könnte, an dem Entwicklungen angestoßen werden; ein Ort, an dem Dinge, die neu sind, vorgestellt werden; ein Ort, an dem es neue Formen von Zusammenarbeit, von Zusammenkünften gibt, alles im weitesten Sinne.

Beispielsweise haben wir 2009 im Rahmen der Berlin Music Week die Konferenz all2gethernow (a2n) mitinitiiert. Das war ein Camp und Kongress zur Zukunft der Musikwirtschaft. Es ist als Initiative nur wenige Tage nach der Absage der Popkomm durch Dieter Gorny entstanden. Wir haben uns zusammengesetzt und gesagt: „Es kann doch nicht sein. Die Branche ist in der Krise und der einzige Ort, an dem man sich darüber unterhalten kann, wird einfach ersatzlos gestrichen.“ Wir sind in die Bresche gesprungen und haben innerhalb von drei Monaten mit sehr vielen Partnern, mit unglaublich viel ehrenamtlichem Engagement, nicht nur bei uns, sondern ebenfalls bei vielen anderen, über eine internetbasierte Plattform, eine Art Basecamp, diesen Kongress organisiert. Es war ein unbeschreibliches Chaos, am Ende hat es jedoch funktioniert. Wir sind aber darüber alle ein paar Tage älter geworden.

Piano City 2010 ist im letzten Jahr mein Lieblingsprojekt gewesen. Ich habe es zusammen mit Andreas Kern entwickelt. Er ist Pianist und manchen vielleicht auch als Moderator der ARTE Lounge bekannt. Er kam zu mir mit der Idee, ein Klavierfestival zu machen. Dann haben wir gemeinsam überlegt, wie es aussehen könnte, weil ein simples Klavierfestival irgendwie langweilig ist. Wir haben überlegt, wie viele Pianisten es wahrscheinlich in der 3,5 Millionenstadt Berlin gibt und daraufhin eine Website gebaut.

Wir haben sodann einen Aufruf übers Internet gestartet, so wie wir auch viele Leute direkt angesprochen haben und sie gebeten haben sich zu bewerben. Sie sollten ein kleines Video, das heutzutage mit jeder Handykamera gemacht werden kann, von einer Minute drehen. Die Grundidee war, Hauskonzerte zu veranstalten. Nicht irgendwo. Die Idee war nicht, Leute und Orte wahllos zusammenzupacken, sondern die Pianisten zu überreden, das Publikum zu sich einzuladen und zu Hause ein Konzert zu veranstalten.

Schließlich hatten wir über 80 Pianisten, die sich beworben haben. Wir haben 78 davon genommen. Wir hatten nicht damit gerechnet, dass die Qualität und die Originalität so hoch wären. Es war eine Riesenbandbreite, wirklich: Die Jüngste war 14, die Älteste war eine Klavierlehrerin aus Pankow mit 74 Jahren, die einen wunderschönen Chopin-Abend gespielt hat. Es war alles dabei. Neue Musik war dabei, Jazz, wildeste Improvisationen, irgend-

welche Freaks. Da war ein Freak aus Wedding, der mir besonders gut gefallen hat: Er hat ein Video im Halbdunkeln gedreht, gesagt, er sei der legitime Nachfolger von John Cage und dann etwas vorgespielt.

Tatsächlich war die gesamte Bandbreite dabei und das Interessante war, dass dieses Projekt kein Feuilleton-Thema war. - Es freut mich ja immer, wenn wir im Feuilleton stehen, es liest nur keiner. Wir alle wissen das, es gibt Untersuchungen darüber -. Es war stattdessen ein Thema für diese ganzen Stadtleben-Seiten. Dadurch haben es außergewöhnlich viele Leute mitbekommen, auch der rbb. Alle sind darauf angesprungen. Am Ende haben wir nur für Hauskonzerte 2.500 Tickets verkauft; und zwar für ganz unterschiedliche Konzerträume, der kleinste war 8 m², von einem Studenten, und der größte 500 m², war eine Fabriketage in Kreuzberg. Wir haben es so verlinkt, dass erst beim Kauf des Tickets die Adresse, zu der man gehen musste, online zu sehen war. Jetzt arbeiten wir daran, es sowohl über Berlin hinaus zu verbreiten als auch fortzuführen.

Dieses Jahr werden wir zum dritten Mal die Falling Walls-Konferenz haben. Es ist ein Format, an dem wir bereits von Beginn an beteiligt waren. Es ist eine Initiative der in Berlin ansässigen Wissenschaftsstiftung Einstein. Wir konnten die Veranstalter davon überzeugen, es bei uns zu machen, weil das Radialsystem direkt am Mauerstreifen liegt. Die Mauer vor unserem Gelände war teil der Staatsgrenze der DDR. Wir haben sie gekappt, und inzwischen gibt es auch ein Tor. Es ist ein besonderer Ort an der Schnittstelle zwischen Ost und West sowie an der Schnittstelle zwischen drei Bezirken. Die Idee ist, dass am Tag des Mauerfalls, am 9. November, jedes Jahr, auch in den künftigen, etwa 500 Topwissenschaftler aus der ganzen Welt kommen, um die nächsten Durchbrüche, die nächsten fallenden Mauern aus ihren Wissenschaftsgebieten in 15minütigen Vorträgen darzulegen. Beim ersten Mal 2009 hat Angela Merkel gesprochen, 2010 Christian Wulff.

Der DaschSalon ist ein Fernsehformat, das wir zusammen mit der Sopranistin Annette Dasch entwickelt haben. Im Grunde ist es etwas ganz altmodisches, nämlich die Idee des Salons. Das heißt ich lade mir Leute, die aus unterschiedlichen Bereichen kommen, nach Hause ein und spreche mit ihnen über Musik, Literatur. Man macht gemeinsam Musik und liest sich etwas vor. Es ist also etwas, das leider ausgestorben ist. Und genau das machen wir auf der Bühne und gestalten daraus eine Fernsehshow. Momentan ist sie regelmäßig auf 3sat und im ZDFtheaterkanal zu sehen.

Wir haben zudem das große Glück eine großartige Künstlerin mit dabei zu haben, Sasha Waltz, die jetzt als eine von drei Künstlern oder Künstlergruppen ausgewählt worden ist, das Einheitsdenkmal, das am Schloßplatz in Berlin entstehen soll, zu gestalten. Die Entscheidung darüber wird im März [2011] gefällt. Für uns wäre es selbstverständlich fantastisch, wenn es klappen würde, weil es etwas ganz Neues wäre. Sasha hat wirklich die Idee gewissermaßen ein neues Genre zu schaffen, nämlich eine begehbare, von den Menschen zu bewegende Plastik.

Ein anderes Projekt von Sasha Waltz, welches wir mit auf den Weg gebracht haben, war die Bespielung des Neuen Museums, das von David Chipperfield umgebaut und im vorletzten Jahr eröffnet worden ist. Ich glaube, es wurde 42 Jahre lang daran gebaut. Solange ich in Berlin bin, kann ich mich an diese Baustelle erinnern. Wir konnten die Staatlichen Museen Berlin davon überzeugen, dass es erfolgversprechend ist, noch vor der eigentlichen Eröffnung, also bevor die Exponate in das Haus kommen, dieses wunderschöne Gebäude zu bespielen.

Es hat fantastisch funktioniert. Es ist auch insofern im Kontext der Neuen Musik interessant: Es war ein Abend der drei Stunden gedauert und das gesamte Haus einbezogen hat. Daran waren ca. 70 Künstler in verschiedenen Gruppierungen beteiligt. Vieles fand gleichzeitig statt. Und wir haben ungefähr fünf Stunden Material Neuer Musik erhalten und insgesamt 12.000 Besucher, die diese Performance gesehen haben, gehabt; ein Dialog zwischen den verschiedenen Künsten und der Architektur. Es war großartig.

Das einzige Problem war, wir haben es für ARTE verfilmt, es ist mit sehr, sehr strengem Budget entstanden und fast daran gescheitert, dass wir die Rechte für die Neue Musik-Schnipsel nicht kaufen konnten. Wir hatten fünf Stunden und haben daraus einen Film von 44 Minuten gemacht. Sprich: Im Schnitt waren die Ausschnitte eineinhalb Minuten lang. Die verschiedenen Komponisten, die verschiedenen Verlage haben die Daumenschrauben so angesetzt, dass wir diese Produktion fast kippen mussten, weil man immer dazu verpflichtet ist, zu unterschreiben, dass man alle Rechte hat, bevor das Material ans Fernsehen weitergegeben wird. Das stellt nur eines der Problemfelder dar, aber es wird den Meisten bekannt sein, dass es schwierig ist.

Im September 2010 haben wir zum ersten Mal eine Philharmonische Nacht veranstaltet. Das habe ich bereits beschrieben. Es war ein Joint Venture zwischen den Berliner Philharmonikern und uns.

Interessanterweise lag dabei der Repertoireanteil der Neuen Musik ungefähr bei 60%; das war insofern spannend, weil es 40 Einzelmusiker beziehungsweise kleinere Ensembles – aus den Philharmonikern bestehend – waren. Es waren nicht die Stars, beispielsweise Emmanuel Pahud oder Albrecht Mayer, sondern zum Teil sehr junge Leute, die in der Repertoirewahl völlig freie Hand hatten. 60% haben sich für Neue Musik entschieden. Ich fand es ungemein spannend, weil dies in der Solo- oder Duokonstellation respektive größeren kammermusikalischen Besetzungen so im Dienst nicht vorkommt. Wir haben dafür den inszenatorischen Raum geschaffen, das ganze Haus zur Verfügung gestellt, und wir haben es buchstäblich vom Keller bis zum Dachboden bespielt. Das kleinste Konzert fand für 20 Zuhörer in dem nicht renovierten Dachstuhl unseres Gästehauses statt; zwei Musiker haben Duos von Witold Lutosławski gespielt. Als Sitze hatten wir 20 Mülltonnen von IKEA. Die Tickets dafür wurden ausgelost, weil wir in diesem Raum selbstverständlich nicht für alle Gäste Plätze hatten. Es war sehr schön.

Im April 2010 haben wir das IETM (International European Theatre Meeting) beherbergt. Das war eine sehr wichtige Veranstaltung für uns. Trotz der durch den Vulkan Eyjafjallajökull damals verursachten Aschewolke, die über Europa flog, konnten wir 700 Kultur- und Theaterleute sowie Kulturmanager in Berlin versammeln, um über Wege aus der Krise zu diskutieren. Wir haben das mitinitiiert und es geschafft, ohne eine wesentliche öffentliche Förderung nach Berlin zu holen.

Zur Zukunftsmusik: Gerade arbeite ich an ein paar Dingen, zum Beispiel an einem Gründercamp. Es ist eine neuartige Convention für Menschen, die an der Schwelle stehen, sich im Kreativbereich selbstständig machen oder eine Firma gründen zu wollen. Wir sind ebenfalls dabei eine Internetkampagne zu starten. Wahrscheinlich wissen Sie, dass im Herbst [2011] unser Bürgermeister gewählt wird, und alle Leute – uns eingeschlossen – sind ein bisschen gelangweilt, weil lediglich die Auswahl zwischen Renate Künast und Klaus Wowereit besteht. Mit ziemlicher Sicherheit gewinnt Klaus Wowereit.

Außergewöhnliche Menschen finden

Für uns ist es daher viel entscheidender, außergewöhnliche Menschen zu finden, die etwas für die Stadt tun. Folglich starten wir gerade die Kampagne „Meisterbürger für Berlin“, wo wir das ganze Spiel umdrehen und sagen: „Wir suchen diejenigen Leute, die interessante Dinge tun, erfunden, gegründet haben, die die Stadt und die Gesellschaft voranbringen.“ Vielleicht kommen wir so weit, diese Meisterbürger als kleinen Beirat für die Landesregierung rekrutieren zu können. Dann wird hoffentlich 2012 „The Burgh Traded Camp Berlin“ stattfinden.

Es ist das Projekt, für das wir eine große Studie, den internationalen Kreativkongress, durchgeführt haben. Es ist ein kleines musikalisches Projekt, das ich erwähnen wollte, weil es ein Dialog ist zwischen Alter und Neuer Musik mit einer Uraufführung von Toshio Hosokawa, in der er sich mit Naturbeschreibungen in der Barockmusik Antonio Vivaldis beschäftigt und diese teilweise unterbricht, um daraus eine Landschaft zu schreiben, aus der sich diese vier Konzerte in einer Bühnenarchitektur heraus kristallisieren, am Ende soll es eine Konzertinstallation werden.

Es handelt sich dabei um Projekte, die wir mitentwickelt haben. Darüber hinaus sind wir auch gerne Gastgeber für andere Veranstaltungen, möglichst für solche, die bestimmte Impulse geben. Wir hatten auch schon ganz schlimme Projekte, über die ich nicht sprechen möchte; beispielsweise die Präsentation eines neuen Bieres der Firma Beck's oder von Coca Cola. Das sind Abende, die keiner braucht; ich jedenfalls nicht.

Neue Wege gehen, glückliche Zufälle gehören dazu

Wir hatten das Glück, direkt im Jahr 2007 Besuch vom damaligen Bundespräsidenten, Horst Köhler, zu bekommen. Die Berliner Grundsatzrede, die 1997 mit der berühmten Ruck-Rede von Roman Herzog im Hotel Adlon begründet wurde, hat in Berlin eine große Tradition. Seitdem gibt es einmal im Jahr die Berliner Grundsatzrede zu einem bestimmten Thema. Und wir hatten das Glück, dafür als Ort ausgewählt zu werden. Das hat uns am Anfang sehr, sehr geholfen.

Wir haben zudem Sachen im Popbereich gemacht. 2008 sind wir eine große Kooperation mit Apple beziehungsweise iTunes eingegangen. Sie haben bei uns ein 14-tägiges Popmusik-Festival unter der Idee „Life goes digital“ veranstaltet, sonst findet es nur in London statt. Wir fanden es nicht wegen der Popmusik interessant, sondern weil es ein neues Format war.

Das heißt sie haben die Konzerte aufgezeichnet, und zwei Tage später konnten die Konzertmitschnitte auf iTunes gekauft werden; man kann sie übrigens unter iTunes-Festival Berlin immer noch erwerben. Es gibt also eine Menge Konzerte, die bei uns aufgezeichnet worden sind. Das war insgesamt für die Verbreitung des Namens sehr interessant, weil wir nach wie vor auf der Plattform iTunes präsent sind und weil wir damals die Kooperationsvereinbarung getroffen haben, durch die wir mit Hardware der Firma Apple ausgestattet wurden.

Ein anderer Glücksfall: Wir haben bereits im November 2006 die erste große Party gehabt, die damals Frank-Walter Steinmeier veranstaltet hat, ein großer kulturpolitischer Empfang. Ein Jahr später kehrte er mit einem Botschafterempfang [Deutsche Botschafterkonferenz] zurück, bei dem alle 400 deutschen Botschafter, die für gewöhnlich in der Welt unterwegs sind, zugegen waren. Es war eine Art Klassentreffen, weil sie sonst keine Möglichkeit haben, sich zu sehen.

Im letzten Jahr hatten wir das Electronic Beats Festival, welches von der Telekom gesponsert worden ist. Es war eine sehr schöne Veranstaltung. Dieses Jahr wird es erneut stattfinden.

TEDxYouthBerlin kennen vielleicht einige von Ihnen; es ist ein Format, das ursprünglich aus Los Angeles kommt. Bei TED geht es, äquivalent zu Falling Walls, darum, in ganz kurzen Vorträgen möglichst innovative Ideen zu präsentieren, eine Atmosphäre von Kreativität herzustellen. TEDx ist der kleine Ableger davon und findet nun regelmäßig bei uns statt. Es ist ein sehr spannendes Format, bei dem es ausschließlich darum geht, Ideen vorzustellen.

Zudem sind wir in viele Debatten involviert. Es ist etwas, das uns sehr beschäftigt und auf das wir häufig angesprochen werden, weil wir in gewisser Weise ein neues Modell entwickelt haben, wie Kulturhäuser finanziert werden können. Wir haben jedenfalls den Eindruck, dass die Diskussion erst ganz am Anfang steht und dass in nächster Zeit im Zuge dessen sehr viel passieren wird.

Erfolgsfaktoren

Wir haben es mal als Claim zusammengefasst: Zukunftslabor mit Modellcharakter, Katalysator für Ideen, für Politik, Wissenschaft, Kunst, Kultur, Wirtschaft und Gesellschaft. Mit anderen Worten: Wir haben es so breit wie möglich angelegt, um eine Öffentlichkeit herzustellen, die so groß wie möglich ist. Anders hätten wir es niemals geschafft.

Wenn wir nicht so oft in der Zeitung stünden, käme niemand auf die Idee, bei uns einen Kongress zu veranstalten. Deswegen bedingt sich das gegenseitig. Und ich bin sicher, dass dieser allgemeine Bekanntheitsgrad des Hauses im internationalen Vergleich auch dazu geführt hat, relativ viele Tickets zu verkaufen. Wir verkaufen im Jahr ca. 40.000 Eintrittskarten. Das ist im Vergleich mit so großen Häusern wie der Philharmonie etc. nicht so viel, aber man sollte dabei bedenken, dass unser „großer“ Saal mit einer normalen Bestuhlung nur 350 Plätze hat und dass wir ebenfalls viele kleine Formate machen und sehr viele Tage haben, wo mehrere Veranstaltungen simultan stattfinden.

Wir versuchen die Nutzung möglichst stark zu verdichten, weil unsere teuerste Ressource der Raum ist. Dieser Raum entspricht dem eines Taxis, wo die Uhr pausenlos tickt, genauso wie bei den fixen Personalkosten. Bei 25 Personen kommt einiges zusammen. Wir müssen daher dafür sorgen, an jedem Tag des Jahres geöffnet zu haben. Dementsprechend haben wir keine Schließzeiten. Ich bekomme immer einen Lachkrampf, wenn mich ein Kollege aus dem Theater fragt, wie wir es mit den Ferien handhaben; wir haben keine, wir machen keine, wir können keine machen. Wir würden sehr gerne für vier Wochen schließen, damit sich alle erholen können, aber es geht schlichtweg nicht, weil wir jeden Tag Geld verdienen müssen. Das ist die Schattenseite davon; es ist dennoch wichtig, es immer wieder zu erklären.

Deswegen heißt Verdichtung bei uns nicht, nur drei Tage in der Woche eine Veranstaltung und zwar abends zu machen, sondern zu versuchen, die Räume den ganzen Tag benutzbar zu halten. Es gibt zwei Säle nebeneinander, einen größeren mit 600 m² und einen kleineren mit 400 m². Wir haben zum Beispiel ganz oft die Situation, dass wir in dem großen Saal eine künstlerische Produktion einbauen, und parallel findet in dem kleinen eine Tagung oder eine Konferenz, beispielsweise von einem Ministerium, statt. Das ist für uns die ideale Kombination, weil wir so die Räume maximal nutzen können.

Zusätzlich gibt es im 5. Stock ein großes Studio, in dem Sasha Waltz täglich mit ihrer Company probt. Darunter ist vielleicht noch eine kleinere musikalische Probe. So sieht bei uns ein idealer Tag aus.

Wir haben sehr viel Energie darauf verwendet diese Logistik mit entsprechenden Planungstools möglichst auszuheilen. Mit der Zeit wächst auch der Erfahrungshorizont, was miteinander kombiniert werden kann und was nicht; im Sinne von akustischen Störungen oder im Unwohlsein eines oder einer Beteiligten.

Ein Extrembeispiel für letzteres wäre folgende Situation: Sasha Waltz kommt ins Haus und unten befinden sich 400 Verkaufsleiter von Mediamärkten (deutschlandweit). Das ist atmosphärisch suboptimal. Bei Unkenntnis dieser Art von Gesellschaft kann man sich das vielleicht schwer vorstellen. Man muss jedenfalls sehr auf Kompatibilität achten. Anderes passt wiederum bestens zusammen und stört sich gegenseitig überhaupt nicht. Im Gegenteil, wir haben viele Vermietungs- oder Kongresskunden, die gerade diese künstlerische Atmosphäre schätzen und genau deswegen zu uns kommen. Das Ganze gleicht sich gewissermaßen in der Entwicklung aus.

Vernetzung

Wir haben, wie schon erwähnt, das Haus am 9. September 2006 eröffnet. Damals hatten wir noch fast keine Ausstattung. Wir haben das leere Haus bespielt, was künstlerisch großartig war, aber die Wahrheit ist, dass wir noch keinen einzigen Stuhl besaßen. Die Stühle kamen erst drei Monate später, und währenddessen hatten wir das Glück, dass das Haus der Kulturen der Welt uns welche geliehen hat; genauso wie ein Bühnenpodest und andere Dinge. Eins kam zum anderen. Mit jedem Projekt, mit jeder Produktion ist das Haus weiter gewachsen. Mittlerweile haben wir 25 feste Mitarbeiter, und der Umsatz hat sich zwischen 2007 und 2010 ungefähr verzweieinhalbfacht.

Die Magie eines Ortes

Damit Sie noch einen Eindruck bekommen, wie schön es bei uns im Sommer ist – obwohl die Eisschollen im Winter ebenfalls ihren Reiz haben. [FOTO WIRD GEZEIGT.] Das ist der Blick von unserem Steg, von unserem Bootsanleger. Im Turm mit dem Fähnchen, das Rote Rathaus, hat Herr Wowereit seinen Sitz. Ein wenig weiter rechts ist der Alexanderplatz, am Fernsehturm zu erkennen, gelegen. Das ist nicht weit weg. Dieser Ort hat, und das könnte vielleicht auch ein bisschen Inspiration für die Kölner Diskussion sein, die Eigenschaft, sichtbar und so schön zu sein, um im Publikum die Lust zu wecken, dorthin gehen zu wollen.

Er braucht eine gewisse Magie, und vielleicht sind wir jetzt tatsächlich bei der Kölner Diskussion angelangt. Ich bin jedenfalls der absolut

festen Überzeugung, dass ein Ort eine Magie benötigt. Daher reicht es nicht, eine Ansammlung von verschiedenen Standorten zu haben. Es ist auch toll; ich liebe solche Projekte, bei denen attacmäßig im Bahnhof Xenakis gespielt wird. Ich finde das großartig.

Sie haben in Köln einen sehr schönen Bahnhof, etwas, das in Berlin nicht in gleicher Weise vorhanden ist. Dort würde es nicht so gut funktionieren. Es braucht aber einen Kulminationspunkt, einen Sehnsuchtsort, der die Menschen zu begeistern weiß und anzieht. Wegen dieser gewissen Magie funktionieren viele Projekte auch oder zumindest besser als ohne diesen Ort oder diese Magie. Wir wissen alle, wie schwierig es im Bereich der Neuen Musik ist Publikum zu haben. Es ist auch nicht so, dass Neue Musik bei uns automatisch funktionieren und viel Publikum anziehen würde. Es funktioniert im Wesentlichen dann, wenn es in irgendeinen Kontext gesetzt wird.

Selbst bei den großen Neue Musik-Festivals, in Berlin gibt es zwei, ist die Vielfalt der Besucher sehr beschränkt. Im Januar findet das Ultraschall Festival statt, das wir nun zum vierten Mal mit ausgerichtet haben. Da habe selbst ich das Gefühl, alle 300 Besucher zu kennen. Wir sprechen über Berlin, eine Stadt mit 3,5 Millionen Einwohnern. Man muss sich sehr anstrengen, das Angebot so breit wie möglich aufstellen, um das Publikum von allen Seiten anzulocken, neugierig zu machen und für die jeweils angrenzenden Bereiche zu interessieren. Ansonsten ist es sehr schwierig.

DISKUSSION

RADIALSYSTEM V, BERLIN: ERFAHRUNGEN, MEINUNGEN

Folkert Uhde

Reinhard Oehlschlägel, Journalist, Köln: Wie funktioniert die Zusammenarbeit mit Ultraschall oder mit MaerzMusik? Handelt es sich dabei um die reine Vermietung Ihres Saales, oder haben Sie auch in irgendeiner Weise Anteil am Entwicklungsprozess der Ideen?

Folkert Uhde: Bei MaerzMusik und Ultraschall ist es so gut wie gar nicht der Fall. Mit der MaerzMusik passiert es immer mal wieder, dass wir sagen: „Wir haben eine Idee. Könntet Ihr nicht dabei mitmachen?“ Das ist aber wirklich nur sehr punktuell. Wir haben nicht auf das Gesamte Einfluß. Ultraschall und MaerzMusik sind eingeführte Marken, eingeführte Festivals. Es wäre widersinnig, wenn wir uns dort einmischen würden. Wir haben nur insofern Einfluss darauf, indem wir den Raum, den wir zur Verfügung stellen, bestimmen können. Das ist immer wieder ein Diskussionspunkt.

Kommen wir wieder auf die Ressource Raum zurück. Raum und Zeit sind für uns äußerst wichtig und kosten unglaublich viel Geld. Daher hatten wir zu Beginn große Schwierigkeiten mit einer gewissen Mentalität – ich sage nicht, um wen es sich dabei handelt, aber wir haben häufig Anrufe folgender Art erhalten: „Ja... können wir nicht... und im März, wir wollen vom 5. bis zum 17. etwas machen.“ Letztlich kamen dabei nur zwei Nachmittage raus. Inzwischen haben wir den Spies umgedreht und sagen: „Ihr müsst schon verbindlich buchen. Wenn ihr Raum bei uns haben wollt, müsst ihr euch schon ein bisschen anstrengen.“

Glücklicherweise haben wir mittlerweile eine Buchungslage die uns das erlaubt. Das erhöht selbstverständlich auch die Wertigkeit, wenn man nicht rumrennt und bittelt: „Könnt ihr nicht, könnt ihr nicht... könnt ihr nicht etwas bei uns machen?“ Man muss es stattdessen umkehren und als Wert verkaufen. Es muss deutlich gemacht werden, dass es ganz toll ist, etwas bei uns zu veranstalten, dass man sich rechtzeitig darum zu kümmern hat und verbindlich festlegen muss; auch mit der Zahlung eines Kooperationsbeitrages, weil es sonst nicht funktioniert und uns vernichtet.

Zum Glück haben es inzwischen die Meisten verstanden, dass bei uns ein ganz anderes Tempo sowie eine ganz andere Notwendigkeit herrschen. Wir müssen ständig auf den Taxameter schauen, ständig rechnen und kontrollieren. Ich kann mir vorstellen, dass wir deutschlandweit wahrschein-

lich der Kulturbetrieb mit dem ausgefeiltesten Controlling sind.

Also, ich weiß, wie es im U-Kulturbereich, in Musicaltheatern gemacht wird, weil wir einen Controller haben, der aus diesem Bereich kommt und mir erklärt hat, wie das dort gehandhabt wird. Ich finde es außerordentlich wichtig. Wir müssen jeden Tag wissen, wie es aussieht und ob wir nächste Woche genug Geld haben, um diese 25 Leute zu bezahlen. Toi, toi, toi haben wir es bis jetzt immer pünktlich geschafft. Manchmal war es ein Tag zu spät, und manchmal war es so, dass um 12.10 Uhr das Geld auf dem Konto noch nicht ausreichte. Um halb eins kamen dann die Buchungen rein, so dass die Gehälter ausgezahlt werden konnten. Wir haben wirklich sehr viele schlaflose Nächte verbracht, und ich rate immer dazu, so etwas nicht zu machen und empfehle, lieber noch einmal nachzufragen, bevor jemand so etwas versucht.

Denn im Rückblick würden wir einige Sachen anders machen. Um den Investor zu überzeugen, haben wir anfangs selbstverständlich Businesspläne geschrieben. Es waren zwei Stück – mit zwei unterschiedlichen Beratern. Beide waren falsch und haben sich überhaupt nicht erfüllt. Erfreulicherweise haben wir uns in beide Richtungen verschätzt: Erstens haben wir fundamental unterschätzt, und das sei als Warnung an Köln gegeben, dass es ein Wahnsinnsaufwand ist, so ein Ding zu betreiben, erst einmal nur zu betreiben.

Es beginnt damit, dass man morgens jemanden braucht, der die Tür aufschließt und abends jemanden, der sie wieder abschließt. Wir haben ganz lange daran gearbeitet, bis das tatsächlich sicher gelöst war. In den ersten zwei Jahren gab es immer wieder Nächte, in denen das Haus offen stand, weil irgendein – Entschuldigung – Trottel, Musiker, Künstler, Tänzer sich entweder aus Versehen im Treppenhaus eingeschlossen oder den Laden einfach offen gelassen hatte. Ihnen ist es völlig egal, ob dort Technik für 2 Millionen Euro steht oder nicht. Sie schließen die Tür nicht richtig zu und denken nicht darüber nach. Es ist so; sie kümmern sich um andere Dinge. Es ist völlig in Ordnung. Deshalb müssen wir umso mehr Sorgfalt dafür aufwenden. Es ist sehr viel Aufwand, und je mehr man macht, desto größer wird er. Deswegen wächst so etwas auch so schnell. Wenn man nur 10 Tage im Monat etwas veranstaltet, dann reicht ein Hausmeister, der den Schlüssel hat. Wenn man aber an 25 Tagen im Monat etwas veranstaltet – von morgens um 7.00 Uhr mit dem ersten Aufbau bis nachts um 2.00 Uhr –, dann wächst der ganze Personalaufwand rasant.

Außerdem verbraucht man sehr viel Strom, wenn man, wie wir, viel Aufwand betreibt, einzelne Konzerte wirklich schön auszuleuchten. Das sind Dinge, die mich immer gestört haben. Es wurde kurz erwähnt, dass ich elf Jahre im Orchestermanagement gearbeitet und die ganze Welt bereist habe. Ich habe fast alle Konzertsäle gesehen, die relevant sind und habe mich immer darüber geärgert, dass so wenig Sorgfalt darauf verwendet wurde, einen

Raum einzurichten. Da würde ich Johannes Goebel ein klein wenig widersprechen: Mich beeindruckt es auch sehr, wenn es eine großartige Akustik gibt, ich bin selbst Musiker gewesen. Trotzdem ist es äußerst wichtig, Konzentration zu schaffen und die Aufmerksamkeit zu leiten. Es kann auch sehr hilfreich für die Vermittlung sein. Wenn man dabei sorgfältiger agiert, ist dies letztlich genauso wichtig, wie eine perfekte Akustik.

Wir haben keine perfekte Akustik; es ist eine alte Halle, die ursprünglich zum Betrieb von Dampfmaschinen gebaut worden ist. Wir haben das Glück, eine hölzerne Decke zu haben, weil die Glasdecke während des Krieges zerstört worden ist. Zudem haben wir das Glück, dass in Berlin eine besondere Sorte von Sandmuschelkalk verwendet worden ist, ein Kalkstein, der sehr schöne akustische Eigenschaften besitzt, weil er keine hart reflektierenden Felder hat. Zusätzlich haben wir ein bisschen Klinker sowie den Boden der großen Halle ausgeschachtet – darunter befindet sich ein Keller. Der gesamte Boden besteht aus sechs Zentimeter dicken Holzplatten, so dass unter der gesamten Halle ein großer Resonanzraum ist. Das war eine glückliche Fügung, aber wir haben es zuallererst nicht aus akustischen Gründen entwickelt. Wir konnten es gar nicht, weil das Gebäude denkmalgeschützt ist.

Der Berliner Denkmalschutz ist sehr streng. Mitarbeiter kamen und haben mit der Rasierklinge die Farbe abgekratzt, um nachzuschauen, wie die originale Putzschicht ist. Es war wie in Pompeji. Ich habe gedacht, dass sie sie nicht mehr alle haben. Es war de facto eine Halle für Dampfmaschinen. Trotzdem war das so. Jedenfalls durften wir nichts an die Wände anschrauben.

Es war überhaupt nicht daran zu denken, wie Akustikelemente irgendwo angebracht werden könnten. Wir waren froh, dass wir schließlich ein Traversensystem unter die Decke schrauben beziehungsweise in die Wände einlassen durften. Es war eine sehr anstrengende Diskussion mit den Mitarbeitern des Denkmalschutzes. Das sei zur Transformation von alten Industriegebäuden gesagt. Es ist nicht ganz einfach, und man hat nicht in allen Parametern Einfluss darauf. Man muss auch etwas Glück haben.

Till Kniola, Geschäftsführer ON, Köln: Folkert, vielen Dank für den tollen Vortrag. Ich fand es sehr interessant, auch dieses andere Modell mal kennenzulernen. Trotzdem habe ich dazu zwei praktische Fragen: Gerade diese wichtigen Management- und Wirtschaftskontakte fallen ja nicht vom Himmel. Wie habt ihr das entwickelt, wie kam es dazu?

Daran schließt sich gleich an, was vielleicht ein Problem dieses Modells ist. Ihr habt ganz andere Vorlaufzeiten, die durch eine andere Art der Finanzierung bedingt sind. Das ist das, was ich von vielen freien Musikern aus Berlin höre: „Ein Spielort ist das Radialsystem nicht. Ich kann da nicht spielen.“ Auf Tourneen oder auf kurzfristige Projekte zu reagieren, ist für euch nicht möglich.

Folkert Uhde: Das stimmt genau nicht. Interessanterweise planen wir ganz anders, als zum Beispiel Louwrens Langevoort seine Saison plant, weil die großen Konzert- und Opernhäuser aufgrund dieses Tourneebetriebs dazu gezwungen sind, sehr langfristig zu planen und die Dinge zu zementieren. Wir können uns das gar nicht leisten; erstens weil wir diese großen Tourneeprojekte gar nicht einladen können.

Wir schaffen es nur, erstaunlicherweise schaffen wir es immer wieder, ganz tolle Projekte zu bekommen, weil wir sie abstauben; und das nur, weil in einer Tournee irgendwo eine Lücke ist, dem Gebiss ein Zahn fehlt und die Musiker unbedingt in Berlin spielen wollen. Wir haben beispielsweise im September 2010 ein sensationelles Konzert von The Knights, ein junges Orchester aus New York, gehabt. Es war eines der besten Konzerte, die ich je gehört habe. Das ist nur deshalb zustande gekommen, weil sie unbedingt in Berlin spielen wollten und drei Tage frei hatten. Wir haben an jenem Abend zwar nichts eingenommen, was wir faktisch nicht können und dürfen, aber sie haben uns praktisch das Konzert geschenkt, weil sie so heiß darauf waren in Berlin zu spielen. Wir haben ihnen die Plattform geboten, aber ebenfalls dafür gesorgt, dass es in der Zeitung steht, was sehr wichtig ist. Das beobachten wir interessanterweise auch bei Koproduktionen, auch bei szenischen Produktionen, die auf Kamnagel und vielleicht noch in Bregenz sind; sie kommen erst als Drittes oder Viertes nach Berlin, die Süddeutsche Zeitung schreibt aber darüber. Es ist unser Vorteil, dass das ein Wert an sich ist, jenseits des Honorars.

Es ist tatsächlich so, dass wir das gedruckte Programm nur alle zwei Monate machen. Es entsteht zum Teil sehr, sehr kurzfristig, weil wir tatsächlich versuchen, auf aktuelle Debatten einzugehen. Das Schönste, das wir letztes Jahr geschafft haben, hat gar nichts mit Kunst zu tun. Es hat sehr viel Spaß gemacht, wir waren unglaublich stolz darauf. Jochen Sandig und ich sind Nerds, die nachts immer SPIEGEL ONLINE lesen. Eines Nachts haben wir gelesen, dass Joachim Gauck für das Amt des Bundespräsidenten kandidiert.

Am nächsten Morgen haben wir ein paar Leute angerufen und mittags wussten wir, dass wir eine Veranstaltung mit Joachim Gauck und verschiedenen Künstlern im Radialsystem machen, bei der er sich als Kandidat vorstellt. Das fand innerhalb von zehn Tagen statt und hat uns unwahrscheinlich motiviert, weil wir das Zentrum der Republik waren. Alle Medien haben darüber berichtet. Das war eine großartige Veranstaltung. Es funktioniert aber nur, wenn Lücken und Freiräume vorhanden sind, um auf solche Dinge reagieren zu können.

Im Mai 2011 wollen wir im Rahmen vom Berliner Theatertreffen, zu dem alle herzlich eingeladen sind, eine Konferenz zu dem Thema „Freie Strukturen“ organisieren; genau zu der Frage, wie man es kulturpolitisch schafft, neue Strukturen, neue Initiativen, neue Ideen zu fördern. Es ist not-

wendig darüber zu diskutieren, welche Wege für diese riesigen Institutionen und den Riesenfinanzbedarf, den die Institutionen haben, möglich sind. Es gibt sehr interessante Modelle, zum Beispiel bei den Nachbarn in Vlamen: ein Evaluationsmodell mit einer vier Jahre langen Förderungsdauer. Wir wollen uns das genauer anschauen.

Solche Dinge, neben den Erfolgen bei künstlerischen Produktionen, machen den meisten Spaß. Gewiss, es kickt uns am Allermeisten, wenn wir ein volles Haus mit den Philharmonikern haben. 750 Leute sind dann im Haus, die sechs Stunden lang rauf und runter rennen, dabei viel Rotwein trinken. Für uns ist der Zusammenhang zwischen künstlerischen Formaten und gastronomischem Umsatz äußerst wichtig. Wir versuchen, das Ganze wirklich in allen Aspekten zu verfolgen, weil wir letztlich darauf angewiesen sind. Wir versuchen ebenfalls, den Raum dafür zu schaffen.

Das ist ganz anders als im traditionellen Konzerthaus oder im Theater, wo für gewöhnlich das Publikum in der letzten Sekunde erscheint, den Mantel in die Garderobe wirft und ins Konzert geht. In der Pause hat man fast nie die Chance etwas zu trinken, weil sie zu kurz und die Bar, mit wenig Personal, zu klein ist. Inzwischen kann ich es verstehen, weil ich weiß, wie viel es kostet, ausschließlich für diese 20 Minuten Personal zu halten. Es geht nicht; man kann dieses Problem logistisch nicht lösen. Wir haben versucht, es so zu lösen, dass wir eher und lieber Veranstaltungen machen, die kürzer sind, also ohne Pause auskommen.

Außerdem sorgen wir dafür, dass die Leute früher kommen, weil sie wissen, dass sie bei uns etwas zu essen und zu trinken bekommen; die Atmosphäre ist schön. Hinterher besteht die Möglichkeit, da zu bleiben, um mit dem Künstler zu sprechen. Wir möchten eine längere Verweildauer schaffen. Das ist für ein solches Zentrum sehr wichtig. Es braucht eine schöne Aufenthaltsqualität, weil sonst niemand Lust hat, dorthin zu gehen. Und wenn er mal da ist, flüchtet er sofort in die nächste Kneipe, weil dort das Bier kühler oder das Schnitzel besser ist. Es gibt immer tausend Gründe dafür.

Anke Brunn, SPD-Politikerin, Köln: Ich fand ihre Ausführungen durchaus interessant und alles sehr vorbildlich in Bezug auf öffentliche Einrichtungen, beispielsweise ein Opernhaus. Man sollte sich einerseits in der Tat überlegen, wie viel Leerzeiten, die dort sowohl räumlich als auch personell vorhanden sind, hat und wie man mit einem Controlling überlegen könnte, wo es Puffer gibt. Andererseits könnte man sich überlegen, wie das Haus belebt werden kann, so dass man die meiste Zeit über keine toten Häuser hat. Es ist nur eine Anmerkung, aber ich glaube, dass das auch Impulse für die Diskussion geben sollte.

Folkert Uhde: In letzter Zeit gab es diesbezüglich ganz interessante Berichte. Ich weiß nicht, wer diesen ZEIT-Artikel gelesen hat. Es gab ein großes Dossier

mit der Überschrift „Kulturkampf“ über die norddeutschen Theater in Kiel, Flensburg und Lübeck. Ich fand es sehr interessant. Ein Beispiel war, glaube ich, das Theater Lübeck, das jetzt einen Intendanten hat, der eigentlich Steuerberater ist und für Opernbetriebe dieser Art auf sensationelle Ideen gekommen ist: zum Beispiel montags bis mittwochs nicht mehr zu spielen. Oder montags bis donnerstags. Ich weiß es nicht genau; es ist aber egal. Dann wird geprobt und vielleicht dreimal hintereinander dasselbe Stück gespielt und nicht jeden Tag ein anderes. In der Oper wird dreimal am Tag umgebaut, ich kenne es aus der Staatsoper Berlin, weil ich dort oft genug an Projekten beteiligt war. Es ist unfassbar, was für einen Personalaufwand das bedeutet. Daher wenden wir dafür sehr viel Energie auf. Zu Beginn haben wir sehr viel Geld verbrannt, weil wir uns nicht genau überlegt haben, was als Nächstes kommt. Jeder neigt dazu, immer die nächstgelegene Schwelle zu übertreten, und man hechelt nur zur kommenden Veranstaltung. Man sollte aber ebenfalls die übernächste im Blick haben, und zwar nicht nur drei Tage, sondern sechs Wochen, am besten schon ein Jahr im Voraus. Wir versuche es. Manchmal haben wir eine Konstellation, bei der wir unsere Halle komplett ausbauen, unsere Räume komplett leeren müssen, beispielsweise für gesetzte Essen.

Im Dezember haben wir eine große Weihnachtsfeier, da kommt Price Waterhouse Coopers mit 500 Gästen. Sie bekommen ein gesetztes Essen und bezahlen mir den Abbau der Tribüne. Ich muss mich also rechtzeitig fragen, was kann ich in der darauffolgenden Woche an schönen künstlerischen Projekten machen, bei denen ich eine leere Halle habe. Es kostet mich 4.000 Euro das Ganze auszubauen. Da es mir an der Stelle jemand anderes zahlt, nutze ich das, um ein Projekt zu realisieren, was ich sonst nicht hätte machen können. Damit kann ich wiederum das Publikum überraschen. Ich halte das für einen sehr wichtigen Faktor.

Es ist die Chance dieser transformierbaren Räume, nicht wie in der Oper oder Philharmonie – so schön das ist –, wo alles seit 25 Jahren gleich aussieht. Ich weiß wie die Sichtachsen in jedem Block sind. Bei einem Raum wie unserem besteht die Chance, dass die Leute reinkommen und sich wundern: Plötzlich ist der Eingang auf der anderen Seite, und die Tribüne ist umgedreht oder auf beide Seiten verteilt. Dadurch hält man ein Raumerlebnis frisch. Das ist ganz wichtig, und es macht sehr viel Spaß, sich solche Dinge auszudenken.

Anke Brunn: Ich hatte eigentlich eine Frage stellen wollen.

Folkert Uhde: Ja, Entschuldigung.

Anke Brunn: Wenn ich sie anschließen darf. Ich interessiere mich sehr dafür, wie das mit dem zeitgenössischen Tanz funktioniert. Ich habe verstanden,

dass Sasha Waltz & Guests im Radialsystem einen ständigen Ort haben. Der wirtschaftliche Betrieb des Gebäudes und das Gebäudemanagement laufen über eine privat organisierte GmbH; die künstlerischen Projekte kommen dann hinzu. Sascha Waltz & Guests wären demnach ein künstlerisches Projekt, das sich aus anderen Mitteln finanziert, aber gewissermaßen ein Overhead mit der GmbH bildet. So wie ich es verstehe, hat der Hauptstadtkulturfonds zumindest für eine gewisse Zeit mitfinanziert, wahrscheinlich nicht den wirtschaftlichen Bereich, sondern Sasha Waltz & Guests. Oder wie finanzieren sich Sascha Waltz & Guests, soweit es nicht über die Schaubühne, wo sie ebenfalls spielen, geschieht?

Folkert Uhde: Die Schaubühne wird gar nicht mehr finanziert. Die Company ist übrigens auch eine GmbH.

Anke Brunn: Ist das eine gemeinnützige GmbH?

Folkert Uhde: Nein, sie sind alle nicht gemeinnützig. Sie sind jedoch alle von der Umsatzsteuer befreit, jedenfalls in Berlin. Das Finanzamt legt großen Wert darauf. Das ist eines unserer Probleme, das wir noch nicht endgültig gelöst haben. Wir sind für den künstlerischen Teil ebenfalls von der Umsatzsteuer befreit, was sehr kompliziert ist in jeder Beziehung. Es hat den Vorteil, dass wir keine Umsatzsteuer auf Ticketeinnahmen zahlen müssen. Es hat mit der Investition zu tun. Leider gibt es ein paar technische Probleme. Ich musste das Steuerrechtliche erst mühsam erlernen.

Bei Sasha Waltz ist es so, dass die Company eine eigenständige GmbH ist, die zum größten Teil vom Land Berlin über einen Haushaltstitel finanziert wird. Und weil die Politik nicht in der Lage war, diesen Haushaltstitel aufzustocken, obwohl alle einsehen, dass es aus politischen Gründen nötig wäre, wird noch ein Teil über den Hauptstadtkulturfonds dauerfinanziert; was gegen die Förderrichtlinien des Hauptstadtkulturfonds ist. Jeder neue Kurator sagt auch, dass das in der Politik geändert werden muss. Trotzdem machen sie es nicht, weil sie in Berlin stets Angst haben, die institutionelle Förderung aufzustocken und sich noch mehr Klötze ans Bein zu binden. Aber die Company ist komplett unabhängig.

Zwischen uns ist der Deal folgender: Sasha Waltz hat dieses Studio gemietet und zahlt eine ordentliche Miete. Sie ist zugleich Kooperationspartner, und wenn eine Vorstellung stattfindet, stellen wir das spielfertige Haus, kümmern uns um die Logistik und machen einen Großteil der Werbung. Dafür spielt sie die Vorstellung bei uns. Das ist aber ein Sonderfall. Wir haben bedauerlicherweise keinen Dauermieter, weil es in Berlin keine Freien Ensembles gibt, die dauerhaft gefördert werden, die in der Lage wären, sich in so einer Struktur einzubringen. Das wäre selbstverständlich ein Idealzustand. Wir haben einige Ensembles, zum Beispiel das Solistenensemble KALEI-

DOSKOP und zum Teil noch das Vokalconsort Berlin. Das sind aber alles freischwebende Ensembles, die von Projekt zu Projekt ihre Finanzierung suchen oder sich komplett am Markt finanzieren. Sie sind gar nicht in der Lage, in eine dauerhafte Struktur etwas Substantielles einzubringen. Daher haben wir es von vornherein gar nicht versucht.

Reinhard Oehlschlägel: War die Akademie für Alte Musik Berlin nicht mal bei Ihnen?

Folkert Uhde: Ja, aber sie ist arm wie eine Kirchenmaus. Als ich das noch gemacht habe, 2009, haben wir an die 3 Millionen Euro Umsatz erzielt, aber ohne eine Subvention. Das war komplett international am Markt verdient; 90 Konzerte auf der ganzen Welt. Das reicht nicht, um eine Struktur mitzufinanzieren. Es ist schlichtweg unmöglich. Es reicht gerade, um die Kosten zu decken.

Volker Kirchberg: Berlin ist ein Sonderfall. Wir können es nicht auf Köln oder Hamburg übertragen. Ich fand Ihr Beispiel sehr schön, dass eine Musikgruppe sagt: „Es ist egal warum oder wie, aber wir wollen in Berlin spielen.“ Für sie ist Berlin Image. Ich möchte nicht wieder dieses alte Bonmot von Wowerit „arm und sexy“ zitieren, aber es ist etwas, das sich nicht so einfach auf andere Städte übertragen lässt. Es ist das Hauptstadtimage. Es gibt dort die berühmten Kreativen, die nach der Wende die Möglichkeit hatten, preiswerten Wohn- und Arbeitsraum zu finden. Es gibt ebenfalls eine spezielle Hauptstadtförderung. So arm die Stadt sonst sein mag, das gehört auch dazu. Das Konzept Radialsystem ist aber nicht einfach auf Köln übertragbar. Als ein anderes Beispiel für Förderung haben Sie auf Kampnagel genannt.

Folkert Uhde: Das ist aber eine völlig andere Struktur.

Volker Kirchberg: Eben.

Folkert Uhde: Das war aber nur, weil wir gelegentlich Produktionen haben, die erst dort laufen und dann zu uns kommen.

Volker Kirchberg: Ja, was in Berlin passiert, kann so nicht auf Köln oder Hamburg übertragen werden. Berlin ist Berlin. Punkt. Das ist das eine.

Zur zweiten Frage: Um zurück an den Anfang zu gehen; ist es nicht so, dass das Projekt zu Beginn aller einzelnen Personen bedurfte, die in der Lage waren, es voranzutreiben, die in der Lage waren, dieses auch durchzusetzen und politisch sowie kulturpolitisch so vernetzt waren, um so etwas entwickeln und realisieren zu können?

Folkert Uhde: Erstmal zur zweiten Frage: Das waren die beiden Gründer. Jochen Sandig und ich haben uns kennengelernt, weil wir gemeinsam eine Oper produziert haben. Wir kannten uns vorher tatsächlich nicht. Jemand, ich weiß leider nicht mehr, wer es war, aber ich muss dieser Person auf ewig dankbar sein, hat mir erzählt, dass Sasha Waltz gerne Alte Musik hört. Wer ihre Arbeit kennt, wird davon sehr überrascht sein. Ich habe einfach bei ihr im Büro angerufen und gesagt: „Sag mal, ich habe gehört, dass... Lass und doch mal... Ich habe ein Orchester... Vielleicht können wir...“ Es hat ein paar Jahre gedauert, und dann haben wir die Produktion Dido & Aeneas gemacht. Das war 2005 und gewissermaßen der Start für diese ganze Idee, weil es plötzlich sehr erfolgreich war und uns das Arbeiten miteinander Spaß gemacht hat.

Es war eine glückliche Konstellation, weil ich Jochen und mich als mittelwahnsinnig beschreiben würde; mit Sasha hatten wir eine sehr prominente Künstlerin an Bord, ohne die wir den Investor sicherlich nicht bekommen hätten. Da bin ich ganz sicher. Das war der Garant mit der Prominenz. Jochen und ich haben dann gemerkt, dass wir zwar im selben Feld gearbeitet haben, aber mit einer unterschiedlichen Ausrichtung. Wir haben gemerkt, dass wenn wir unser Netzwerk verknüpfen, es dann explodiert. Das war die Keimzelle.

Wir sind jahrelang zur Berliner Verwaltung in die Kennedyallee gegangen, wo sie gesagt haben: „Seid ihr wahnsinnig? Ihr könnt doch nicht noch ein Haus in Berlin eröffnen. Wie haben 36 Sprechtheater, 7 Sinfonieorchester, 3 Opernhäuser. Ihr wollt nicht ernsthaft ein Theater gründen!“ Wir haben geantwortet: „Wir wollen kein Theater gründen. Wir machen etwas Anderes. Macht euch keine Sorgen.“ Wir haben es trotzdem gemacht, obwohl sie uns davon abgeraten haben. Sie haben immer Angst, dass ständig etwas dazukommt, wir schließlich dastehen und Geld von ihnen haben wollen. Wir können darüber immer noch mit den Achseln zucken. Warum sie Angst davor haben, weiß ich nicht, aber es ist tatsächlich so.

Volker Kirchberg: Warum ausgerechnet Berlin?

Folkert Uhde: Ja. „Berlin, Berlin, wir fahren nach Berlin.“ Das werde ich immer gefragt. Selbstverständlich herrscht in Berlin eine besondere Situation, und es ist eine andere Größenordnung. Wir profitieren beispielsweise sehr von der Anwesenheit der Regierung. Unsere größten und liebsten Kunden sind die Bundesministerien, weil sie schöne, große Budgets haben und langfristig planen. Da kommt es nicht auf 5.000 Euro an, unter uns gesagt.

Zusätzlich bringt das eine sehr hohe Medienabdeckung. Das ist klar. Wenn im Rahmen einer Konferenz ein Minister eine Rede hält, kommen die Tagesthemen sowie RTL und berichten darüber. Wir sind immer schön im Fernsehen präsent. Es ist klar, dass das nicht eins zu eins übersetzbar ist. Aber ich denke schon, ich kenne jedoch die Kölner Szene nicht so gut; eher

im Bereich Alte Musik und in der Neuen Musik nur ein wenig, weil ich mit der musikFabrik gearbeitet habe, dass es hier ebenfalls eine sehr interessante Szene gibt. Die ganze Region ist äußerst spannend. Es gibt auch sehr viele Leute.

Anke Brunn: Sie ist auch sehr groß.

Folkert Uhde: Ja, sehr groß. Insgesamt gesehen ist sie größer als in Berlin. Köln ist zudem ein Spitzenmedienstandort; übrigens, als Medienstandort, viel wichtiger als Berlin. Wichtig in Berlin ist die Filmindustrie in Babelsberg, weil mittlerweile auch Hollywood-Produktionen dorthin kommen.

Als Standort für Fernsehproduktionen ist Köln nach wie vor viel wichtiger als Berlin. Ich denke, dass in dem Bereich noch einiges zu holen wäre. Einen schönen Ort kann man hier sicherlich finden, einen beeindruckenden Fluss gibt es hier sowieso. Ich denke, dass sich nicht alles, aber schon eine ganze Menge übertragen lässt; also im Sinne der Konzeption, die relativ weit und vor allem so einladend wie möglich aufzustellen ist.

Im Hinblick auf die Institutionen: Das muss ich immer wieder erklären, vor allem den Politikern. Wir hätten es garantiert nicht geschafft, wenn wir uns hingestellt hätten, damals als wir in die Planungsphase gegangen sind und sagten, dass wir den Berliner Kollegen zeigen, wie es richtig geht. Sie hätten mit dem Finger auf uns gezeigt und uns platt gemacht.

Stattdessen haben wir mit jedem Einzelnen eine Baustellenführung gemacht und haben ihnen ganz behutsam erklärt: „Wir planen hier was. Das wird vielleicht ganz schön. Wenn du Lust hast, bist du herzlich eingeladen. Es ist auch dein Haus. Mach mit. Lass uns zusammen etwas entwickeln.“ Und diese Strategie hat sehr gut funktioniert. Wenn wir das nicht gemacht hätten, hätten wir alle gegen uns gehabt, sofort. Wir können nämlich nur in diesen Systemen von Institutionen, von Subventionen existieren. Es funktioniert nicht einmal aus sich heraus, wenn alle es wollen. Es funktioniert nur in diesem Zusammenhang mit Strukturen.

Um noch einmal auf Köln zurückzukommen: Ihr müsstet es schaffen, hier ein Haus hinzusetzen, das zusätzlich ein Produktionsbudget hat. Da wäre beispielsweise die musikFabrik ansässig. Bei ihnen würde die Arbeit explodieren, wenn sie als Ensemble sagen könnten: „Wir haben eine Anfrage für eine Musiktheaterproduktion. Wir finden das richtig gut. Uns steht nicht nur ein Ort in der Stadt zur Verfügung, an dem das gespielt werden kann, sondern wir bringen zusätzlich noch 100.000 Euro Koproduktionsmittel mit.“ Sie wären wie der Teufel gefragt. Man muss sie nur mit Geld ausstatten. Sie werden dieses Geld und das Arbeitsvolumen der Musiker multiplizieren. Das ist ein ganz einfaches Prinzip. Wenn hier eine Struktur wäre, die eigenes Geld zur Verfügung hätte, könnten wir viermal im Jahr eine großartige Koproduktion machen. Ich besorge das Geld über den Berliner Hauptstadtkulturfonds.

Ihr könnt Anträge stellen. Wir machen zusammen eine Koproduktion; ihr bringt euren Eigenanteil, und ich kümmere mich in Berlin um die restlichen 150.000 Euro. Das funktioniert super! Wir dürfen bei der Bundeskulturstiftung nicht mehr so viele Anträge stellen, weil sie bereits so viel Geld in Berlin versenkt haben. Daher benötigen wir hier eine Struktur mit 33% Eigenbeteiligung; zusammen holen wir den Rest. Es funktioniert super! Wenn es freie Mittel gibt, können wir dieses Geld verdoppeln, verdreifachen, vervierfachen. Wir müssen es über internationale Koproduktionen und Stiftungsanträge geschickt anstellen. Nicht, Thomas?

Thomas Oesterdiekhoff: Machen wir. Es ist ein schönes Angebot.

Folkert Uhde: Das ist das, was ich vorhin „anders strukturieren, anders umverteilen“ nannte, weil die großen Institutionen nicht in diesen Kategorien denken. Der Kölner Oper ist es egal, ob sie noch 50.000 Euro über irgendeinen Fonds erhält. Für ein kleines künstlerisches Projekt bedeutet das eine Riesensumme Geld, mit der unglaublich viel bewegt und buchstäblich auch Arbeit für Künstler geschaffen werden kann. Ich habe es mit dem Orchester ja lang genug gemacht. Diese Dido & Aeneas-Produktion ist eine von zweien; die andere war eine Mediapolis-Produktion, die wir ebenfalls mit Sasha gemacht haben. Es war die einzige Produktion, bei der ich es geschafft habe, mit dem Orchester als Koproduzent dabei zu sein. Normalerweise werden unendlich viele Produktionen in der Staatsoper Berlin gemacht, die für gewöhnlich fünfmal gespielt und dann dort beerdigt werden; für ein Bühnenbild für 500.000 Euro. Ich könnte den Intendanten heute noch dafür, hmmm, steinigen. Das geht nicht, so etwas kann man doch nicht machen! Es kann nicht sein, dass so viel Geld aus dem Fenster rausgeworfen wird.

Bei Dido & Aeneas haben wir zwar extrem hohe Produktionskosten gehabt; es hat ca. 1 Million Euro bis zur Premiere gekostet. Wir haben das Geld über internationale Koproduktionen reingeholt. Wir hatten drei Partner: die Staatsoper, die Opéra National de Montpellier und die Opéra Luxembourg, und wir haben jeweils über die Ensembles über den Hauptstadtkulturfonds und die Bundeskulturstiftung Gelder erhalten. Dido & Aeneas tourt immer noch. Wir haben es fünf Jahre lang gespielt und inzwischen 75 Vorstellungen gemacht. Am 27. August 2011 führen wir das Stück in der Berliner Waldbühne auf.

Es ist ein Riesending; 90 Künstler sind daran beteiligt. Es ist kein Riesengewinn, der damit erwirtschaftet werden kann. Es bleibt nichts übrig, aber ich habe 90 Künstler in 75 Vorstellungen bezahlt. Das ist eine Investition, auch von öffentlichem Geld, die sich lohnt. Und es lohnt sich nicht, Geld in eine Opernproduktion zu investieren, bei der eine halbe Million Euro für das Bühnenbild ausgegeben wird. Bei der Bauprobe wird dann die Hälfte weggelassen, weil es nicht funktioniert, weil die Schnapsnasen sich das

nicht richtig überlegt haben. Dann wird das Ganze nach fünf Vorstellungen beerdigt; das kann doch nicht wahr sein! Von dieser Mentalität müssen wir wegkommen. Das ist doch der Punkt. Das meine ich mit „anders denken, anders verteilen“. Umstrukturieren.

Radialsystem V www.radialsystem.de

Transkription: Gerardo Scheige, Köln

Redaktion: Georg Dietzler, Köln



**ARBEITSTAGUNG
ZU EINEM ZENTRUM
FÜR NEUE MUSIK
UND MEDIENKUNST
KÖLN**

Folkert Uhde wurde 1965 in Wilhelmshaven geboren. Nach einer Ausbildung zum Radio- und Fernsichttechniker studierte er Kommunikations- und Musikwissenschaft an der TU Berlin. Parallel studierte er Barockvioline an der Akademie für Alte Musik Bremen. Bis 1995 war er freiberuflich als Musiker tätig. 1995 gründete er die Agentur Folkert Uhde Konzert- & ProjektManagement, seit 1997 ist er gemeinsam mit Tilman Harckensee Inhaber von Uhde & Harckensee MusikManagement. Folkert Uhde war von 1997 bis 2008 Manager und Dramaturg der Akademie für Alte Musik Berlin. Er initiierte und programmierte mehrere Festivals, u.a. seit 2002 die Biennale Alter Musik Zeitfenster in Zusammenarbeit mit dem Konzerthaus Berlin. Gemeinsam mit Jochen Sandig gründete er 2005 in privater Trägerschaft das RADIALSYSTEM V. Seit der Eröffnung im September 2006 stehen beide dem Haus als geschäftsführende Gesellschafter und Künstlerische Leiter vor. Das historische Pumpwerk am Spreeufer bietet mit seiner modernen, multifunktionalen Architektur einen idealen Produktions- und Veranstaltungsort zur Entwicklung innovativer künstlerischer Projekte und neuer Formate. Das RADIALSYSTEM V ist Zentrum eines Netzwerkes für Partner aus den Bereichen Kunst, Gesellschaft, Wirtschaft und Politik. Neben der Entwicklung innovativer Konzert- und Musiktheaterformate für das RADIALSYSTEM V liegt sein Arbeitsschwerpunkt auf Fernseh- und Filmproduktionen, die bislang für den ZDFtheaterkanal, 3sat, ARTE und harmonia mundi entstanden sind. 2009 wurde er für "seine erfolgreiche Arbeit, sein Engagement und seine innovativen Ideen und Formen der Kulturvermittlung" als Kulturmanager des Jahres ausgezeichnet.

© André Rival



Tagungsort Moderation

Belgisches Haus
Cäcilienstraße 46
50667 Köln

Dr. Hermann-Christoph Müller
Musikreferent, Stadt Köln

Referenten

Prof. Dr. Martin Tröndle
Zeppelin Universität, Friedrichshafen

11. Februar 2011 09:15 Uhr

**Neue Aufführungspraxis:
Das Konzert der Zukunft**

Peter van Bergen
LOOS Foundation, Den Haag

11. Februar 2011 10:45 Uhr

Wunschraum-Klangtraum

Arjan Dingste
UNStudio, Amsterdam

11. Februar 2011 12:00 Uhr

**Architektur: Ansprüche,
Hindernisse, Konzeption**

Prof. Johannes Goebel
EMPAC, Troy, NY

11. Februar 2011 14:45 Uhr

**EMPAC – Planen und Bauen
am Beispiel des Empac**

Prof. Dr. Georg Schulz
Kunsthochschule Graz

11. Februar 2011 16:30 Uhr

**MUMUTH: Integration von
Institution, Kunst und Wissenschaft**

Prof. Dr. Volker Kirchberg
Leuphana Universität Lüneburg

12. Februar 2011 09:30 Uhr

**Aufführungsorte für Musik: gewöhnlich
- ungewöhnlich - außergewöhnlich**

Folkert Uhde
Radialsystem V, Berlin

12. Februar 2011 10:45 Uhr

**Radialsystem V:
Erfahrungen, Meinungen**

Yannis Kyriakides
Komponist/Sound Artist, Amsterdam

12. Februar 2011 13:30 Uhr

**Komposition, Phantasie und künstle-
rische Wirklichkeit**

Dr. Stahl Stenslie
Künstler, Kurator und Wissenschaftler, Oslo

12. Februar 2011 14:45 Uhr

**Impulse zum Performativen der
Medienkunst**

Angela Plohman
Baltan Laboratories, Eindhoven

12. Februar 2011 16:30 Uhr

Kunst, Technik, Medien, Crossover