Sophiensæle Forever

3/3

Eldorado

Sophiensæle Forever

3/3

Eldorado

8 Grußwort
10 Foreword

12 Intro De
14 Intro En

Lotta Beckers
Noam Brusilovsky

17 Zwischen Lücken und Legenden nördlich des Alexanderplatzes

31 Between the Gaps and Legends North of Alexanderplatz

Ana Druwe

43 Die Passagen

57 The Passages

Olympia Bukkakis

71 Freiheit, Perfektion und die fucking Miete zahlen

85 Freedom, Perfection, and Paying the Fucking Rent

98 Impressum
Imprint

Sophiensæle *Forever and ever*
Jubiläum 30 Jahre 2025/26

Grußwort & Intro

Foreword & Intro

Nestervals Eldorado beschließt das Jubiläumsjahr der Sophiensæle mit einer subversiven Theaterarbeit über queeres Leben in Berlin von den Goldenen Zwanzigern bis zum Ende der Katastrophe der Naziherrschaft 1945. Anlässlich dessen stellt diese Publikation Fragen danach, wie wir dieser Geschichte begegnen und welche Lebenswelten sich daraus in der Gegenwart entwickelt haben.

Im Erforschen der Geschichte des eigenen Hauses begegnen wir einem Berliner Künstler, der in den 1920er-Jahren in den Sophiensælen in seinen Reden früh vor den drohenden Gefahren des aufkommenden Faschismus warnte. Erich Mühsam war Dichter und Dramatiker, Berliner, Anarchist, queer, jüdisch. Die sexuelle Befreiung war Gegenstand von Mühsams 1903 erschienenem Buch *Die Homosexualität*, das für die Abschaffung des Paragrafen 175 eintrat. Die Kriminalisierung von Homosexualität endete in Deutschland erst 1994, Stigmatisierung und Marginalisierung queerer Identitäten und Lebensformen dauern weiter an und verschärfen sich wieder. Erich Mühsam, Vorkämpfer eines gleichberechtigten und freien Lebens für alle Menschen, wurde von den Nazis 1934 im KZ Oranienburg ermordet. Während Erich Mühsams antifaschistische und queere Lebensweise hier als ein historischer Bezugspunkt zu *Nestervals Eldorado* erscheint, untersuchen die Beiträge dieser Publikation weitere mit den Sophiensælen

verbundene Perspektiven, die sich vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit der Historie des Hauses, der Nachbar*innenschaft und des Lebens in Berlin auftun.

In unserem Jubiläumsjahr verwebt sich die 120-jährige Geschichte des Handwerkervereinshauses mit 30 Jahren Sophiensæle als Theater der freien Szene. In den Räumen der heutigen Sophiensæle werden die vielfältigen Kämpfe um das Neue in Kunst und Gesellschaft immer wieder unmittelbar erfahrbar und spiegeln darin über ein Jahrhundert komplexer Berliner Kultur- und Demokratiegeschichte und das Ringen um die Zukunft dieser Stadt.

Wir danken der Kulturstiftung des Bundes für die großzügige Unterstützung des Projekts *Nestervals Eldorado*. Und wir danken allen Autor*innen unserer Publikationsreihe für ihre inspirierenden Beiträge sowie den Mitwirkenden und Mitschaffenden für das Gelingen dieses außergewöhnlichen Jubiläumsjahres in den Sophiensælen.

Jens Hillje und Andrea Niederbuchner
Künstlerische Leitung & Geschäftsführung
Sophiensæle

Sophiensæle's anniversary year ends with *Nestervals Eldorado*, a subversive piece of theater about queer life in Berlin, from the Golden Twenties to the end of Nazi terror in 1945. Taking its cue from this, the publication asks two questions: How do we face that history? What queer lifeworlds has it given rise to today?

While digging into the history of our building, we came across an artist who stood on Sophiensæle's stages in the 1920s and warned, earlier than most, of the fascism gathering on the horizon. His name was Erich Mühsam—he was a poet, playwright, Berliner, anarchist, queer, and Jewish. A year earlier, Mühsam had published *Die Homosexualität* (*Homosexuality*), a book on sexual liberation that demanded the repeal of Paragraph 175 of the German Criminal Code. Germany only stopped criminalizing homosexuality in 1994, and queer identities and ways of living are still stigmatized and pushed to the margins today, as pressure from the far right rises once more. Mühsam, who fought all his life for freedom and equal rights for everyone, was murdered by the Nazis in the Oranienburg concentration camp in 1934. While Erich Mühsam's anti-fascist and queer way of life appears here as a historical point of reference to *Nestervals Eldorado*, the essays in this publication explore further perspectives connected to Sophiensæle that emerge against the backdrop of an examination

of the building's history, the neighborhood, and life in Berlin.

Our program for this anniversary year weaves the 120 years of the Handwerkervereinshaus (Craftsmen's Association Building) with the 30 years of Sophiensæle as a theater of Berlin's independent scene. The struggles fought in these rooms, over what art and society could become, are still palpable. They hold a century of this city's tangled cultural and democratic history as well as the ongoing battle over its future.

We thank the Kulturstiftung des Bundes (German Federal Cultural Foundation) for its generous support of *Nestervals Eldorado*. Our thanks go equally to the authors of this publication series for their inspiring contributions, and to everyone whose work and dedication made this extraordinary anniversary year at Sophiensæle what it was.

Jens Hillje and Andrea Niederbuchner
Artistic & Managing Directors
Sophiensæle

Der dritte und letzte Teil unserer Jubiläums-Publikation *Sophiensæle Forever* erscheint anlässlich der Uraufführung von *Nestervals Eldorado*. Ein immersives Theaterstück, das sich mit widerständigen queeren Orten und Communities in Berlin-Mitte der 1920er-, 30er- und 40er-Jahre – und mit deren Verdrängung, Verfolgung und Auslöschung im Nationalsozialismus – beschäftigt. Damit, dass Sparmaßnahmen, Gentrifizierung und antidemokratische Bewegungen heute ebenfalls queere Orte und Menschen verdrängen, gefährden oder mindestens prekarisieren, steht Berlin nicht allein da. Die hier versammelten Texte beschreiben queere und diasporische Kulturgeschichte zwischen den Jahrhunderten und Kontinenten – und werfen einen Blick auf die materiellen Bedingungen, die kulturelle Diversität hervorbringen.

Lotta Beckers und Noam Brusilovsky widmen sich in *Zwischen Lücken und Legenden nördlich des Alexanderplatzes* queeren Orten und Menschen zur Zeit der Weimarer Republik. Sie fragen, wie wir uns heute an sie erinnern können und welche Rolle die Sophiensæle als Ort für queere Kunst und queeres Leben in Berlin-Mitte dabei einnehmen können.

Mit *The Passages* folgt Ana Druwe einer jiddisch-jüdischen Diaspora durch Zeit und Raum: von den Sophien-Sälen der 1910er-Jahre über die 1953 in São Paulo gegründete Casa do Povo bis zur Theatergruppe MEXA

im São Paulo von heute und wieder in die Gegenwart Berlins. Mit Leda Maria Martins' Bild der „Spiralzeit" begreift sie Theater als Orte, die Geschichte nicht linear, sondern in wiederkehrenden, sich überlagernden Bewegungen verhandeln.

Im letzten Beitrag der Publikation *Freiheit, Perfektion und die fucking Miete bezahlen* zeichnet Olympia Bukkakis die eigene Biografie zwischen Callcenter-Jobs und Dragperformance im Berlin der 2010er-Jahre nach. Mit Hilfe von Marx' Begriff der entfremdeten Arbeit zeigt sie, wie das Versprechen selbstbestimmter künstlerischer Arbeit im Postfordismus in Selbstausbeutung umschlägt – und wie steigende Mieten diese ohnehin prekäre Freiheit zunehmend zunichtemachen.

Lena Kollender
Dramaturgie & Programm
Sophiensæle

Mateusz Szymanówka
Künstlerische Leitung Tanztage Berlin
Dramaturgie & Programm
Sophiensæle

Elias Capelle
Mitarbeit Dramaturgie &
Assistenz Künstlerische Leitung
Sophiensæle

The third and final instalment of our anniversary publication, *Sophiensæle Forever*, accompanies the world premiere of *Nestervals Eldorado*, a work of immersive theater by Nesterval, which explores the defiant queer places and communities of Berlin-Mitte in the 1920s, '30s and '40s, as well as their subsequent displacement, persecution, and annihilation under National Socialism. Berlin today is one of many places in which austerity, gentrification, and anti-democratic movements are once again displacing and endangering queer spaces and individuals, or at the very least pushing them further into precarity. The texts gathered here describe queer and diasporic cultural history across centuries and continents, turning their attention to the material conditions that give rise to cultural diversity.

In *Between the Gaps and Legends North of Alexanderplatz*, Lotta Beckers and Noam Brusilovsky focus on the queer spaces and individuals of the Weimar era, considering how we might commemorate them today, as well as the potential role of Sophiensæle as a hub for queer art and life in Berlin-Mitte.

In *The Passages*, Ana Druwe traces a Yiddish-Jewish diaspora through time and space, from the Sophien-Säle of the 1910s, to the Casa do Povo, established in São Paulo in 1953, on to the theater group MEXA in contemporary São Paulo, and returning finally to present-day Berlin. Adopting

Leda Maria Martins' concept of "spiral time," Druwe views theaters as spaces that engage with history through recurring and overlapping movements rather than in a linear fashion.

For the publication's final contribution, *Freedom, Perfection, and Paying the Fucking Rent*, Olympia Bukkakis traces her own trajectory in call center jobs and drag performances in 2010s Berlin. Drawing on Marx's concept of alienated labor, she demonstrates how the post-Fordist promise of self-determined artistic work leads to self-exploitation, and how rising rents steadily erode this already fragile freedom.

Lena Kollender
Dramaturgy & Program
Sophiensæle

Mateusz Szymanówka
Artistic Direction Tanztage Berlin
Dramaturgy & Program
Sophiensæle

Elias Capelle
Associate to the Dramaturgy &
Assistant to the Artistic Direction
Sophiensæle

Lotta Beckers &
Noam
Brusilovsky

Zwischen Lücken und Legenden nördlich des Alexander-platzes

17

Wie Geschichte erinnert wird, ist eng mit der Frage verknüpft, wer man sein möchte. Die Art und Weise, wie historische Erzählungen konstruiert werden, macht bestimmte Lebensweisen vorstellbar und legitim – oder unsichtbar. Der Nationalstaat konstituiert seine politische Identität wesentlich über historische Mythen, Ursprungsnarrative und kollektive Erinnerungen: Er schafft eine vermeintlich geteilte Vergangenheit. Eine strukturell ähnliche Bewegung lässt sich – als Gegenbewegung – auch in den erinnerungskulturellen Praktiken marginalisierter Gruppen beobachten. Wer in den offiziellen Geschichtsbüchern nicht vorkommt, beginnt Fragen zu stellen und nach den eigenen Vorfahren, Traditionen und Genealogien zu suchen. In den vergangenen Jahren haben wir uns in unserer künstlerischen Arbeit immer wieder mit diesen erinnerungskulturellen Leerstellen von Institutionen beschäftigt. Obwohl wir dies als notwendig erachten, entspricht es auch einer Tendenz im Kulturbereich, in dem identitätspolitische Fragen an Relevanz gewonnen haben – wir gehen dem Zeitgeist nach.

Für queere Menschen war diese Suche besonders dringlich. Ihre Geschichten wurden nicht nur nicht erzählt, sondern vielfach aktiv unterdrückt, kriminalisiert oder ausgelöscht. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts unternahm der Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld einen der ersten systematischen

Versuche, dieser historischen Unsichtbarkeit wissenschaftlich etwas entgegenzusetzen. Mit seiner Forschung und seinem politischen Engagement wollte er zeigen, dass die Vielfalt sexueller Orientierungen und geschlechtlicher Erscheinungsformen kein modernes Phänomen darstellt, sondern seit jeher Teil menschlicher Gesellschaften ist.

Parallel dazu entwickelte sich auch eine Suche nach Vorbildern und kulturellen Ursprungsmythen. Viele homosexuelle Intellektuelle blickten auf das antike Griechenland als historischen Bezugspunkt für einen freieren Umgang mit gleichgeschlechtlicher Liebe.

Eine vergleichbare Funktion haben heute die sogenannten Goldenen Zwanziger in Berlin – der Moment, in dem sich in Berlin ein positives politisches queeres Selbstverständnis zu formieren beginnt. Heute sind sie vielleicht zu jenem historischen Bezugspunkt geworden, den das antike Griechenland für die homosexuelle Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts darstellte.

Bei den Recherchen, die wir im vergangenen Jahr zur Geschichte der Sophiensæle und des Scheunenviertels durchgeführt haben, sind wir unweigerlich auf Fragen gestoßen, die über die historische Recherche hinausweisen. Was bedeutet es, sich heute in die Geschichte dieses Hauses und dieses Stadtteils einzuschreiben? Welches Verhältnis haben wir zu jenem Berlin, dessen Erbe wir tragen? Welche Funktion erfüllen die Erzäh-

lungen, die wir über diese Orte hervorbringen? Und wen machen wir dabei unsichtbar?

Durch die komplexe Geschichte dieses Viertels, wo sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts die Biografien ostjüdischer Einwander*innen, Intellektueller, Arbeiter*innen, organisierter Banden und queerer Menschen kreuzten, überlagerten und berührten, möchten wir anhand einiger Stationen einen kurzen gedanklichen Spaziergang unternehmen. Doch auch hier sind wir natürlich nicht die Ersten.

In seinem 1931 erschienenen Bestseller *Führer durch das lasterhafte Berlin* beschreibt Curt Moreck die Gegend rund um den Alexanderplatz und stellt fest: „Es ist wirklich die Unterwelt." Dies meint er wortwörtlich, denn es handelt sich nicht nur um eine soziale, sondern auch um eine räumliche Unterwelt, da sich ein Großteil des Nachtlebens in Kellern und verborgenen Räumen abspielt. Exotisierend spricht er von Ganoven, Prostituierten, Obdachlosen sowie den Paaren, die die billigen Stundenhotels frequentieren.

Moreck wundert sich in seinem Stadtführer: „Merkwürdig, daß am Alexanderplatz, wo die Zwingburg der Gerechtigkeit, Berlins Scotland Yard sich erhebt, auch die Verbrecherwelt sich konzentriert, gleichsam unter dem Protektorat der Polizei."

Die queeren Biografien rund um den Alexanderplatz sind eng mit den Archiven der Polizei verbunden. Das vierstöckige

Polizeipräsidium am Alexanderplatz, auch „Rote Burg" genannt, wurde mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus zu einem zentralen Ort der Verfolgung homosexueller Männer. Hier wurde festgelegt, was als „homosexuell" sichtbar, benennbar und strafbar war. Die Polizeiakten des Landesarchivs Berlin eröffnen heute einen seltenen Zugang zur informellen schwulen Szene des Viertels. Sie erzählen von den prekären Lebensrealitäten sogenannter „Stricherjungs", die sich auf der Straße, in Kinos oder Hotels verkauften, an die Falschen gerieten und angezeigt wurden. Auch sie sind rückblickend Teil der schwulen Legende Berlins. Dabei sind es oft keine romantischen Erzählungen, sondern Protokolle von Armut, Gewalt und staatlicher Kontrolle. Im trockenen, formalen Ton der Verhöre halten die Akten intime sexuelle Begegnungen fest. Die festgenommenen Jungen und Männer müssen detailliert beschreiben, wie und mit wem sie Sex hatten: War es nur Onanie? War es sogenannter Schenkelverkehr? Oder Afterverkehr? Kam es zum Samenerguss? Waren sie erregt?

Akribisch wurde von der Polizei dokumentiert, wo, wie und zwischen wem sexuelle Kontakte stattfanden. Wer über eine eigene Wohnung verfügte, konnte dort Liebhaber empfangen; wer es sich leisten konnte, traf sich im Hotel Alt-Berlin. Die billigen Flohkinos in der Münzstraße boten einen diskreten Raum für Begegnungen, während

andere auf öffentliche Orte wie Bedürfnisanstalten, Hinterhöfe oder Parks angewiesen waren. Selbst in einem Männerheim in der Gormanstraße kam es zu sexuellen Kontakten zwischen Bewohnern. Aus den Akten lässt sich heute eine Karte schwuler Treffpunkte rund um den Alexanderplatz rekonstruieren, wie es der Kulturhistoriker Andreas Pretzel gezeigt hat.

Die Weinmeisterklause, die Gormannbude, die Billardstube in der Memhardstraße, das Aschinger am Alexanderplatz, der Weltkrug in der heutigen Torstraße, die Münzklause und das Lokal Lipp in der Ackerstraße, wo 1944 bei einer Razzia gleich fünfzig Männer gezählt werden – um nur einige Orte in direkter Umgebung zu nennen.

Für die Dokumentation der lesbischen Szene war die Polizei jedoch wenig aufschlussreich. Weibliche Homosexualität stand in Preußen offiziell nicht unter Strafe – wobei auch lesbische Frauen gesellschaftlicher Ächtung und Repression ausgesetzt waren. Umso wichtiger sind heute für uns die zahlreichen lesbischen und schwulen Zeitschriften der Weimarer Republik wie *Die Garçonne*, *Der Eigene* und sogar zeitweise *Das 3. Geschlecht*, ein Blatt für „Transvestiten", die damals als Sprachrohre der Szenen fungierten und einen lebhaften Eindruck der Vielfalt vermitteln.

1928 schreibt die Autorin Ruth Margarethe Roellig den weltweit ersten lesbischen Reiseführer *Berlins lesbische Frauen* – mit der vorgeblichen Intention, die Allgemeinheit aufzuklären. In den 1920er-Jahren soll es rund fünfzig lesbische Lokale in der Stadt gegeben haben und diverse Damenklubs. Die von ihr beschriebene Taverne in der Nähe des Hackeschen Markts war ein proletarisch geprägter Treffpunkt: An der Tür stand stets „Geschlossene Gesellschaft", Männer waren nicht willkommen. Dort trafen sich Frauen und sogenannte „Transvestiten" – hier wohl eine Bezeichnung für Frauen in Männerkleidung, wobei sich das Selbstverständnis aus heutiger Perspektive schwer nachvollziehen lässt – zu Bockbierabenden, Maskenbällen und zum hemmungslosen Rumknutschen in Séparées. Viele der lesbischen Damenklubs legten sich eine Tarnung zu, etwa als Lotterie- oder Kegelverein. Doch auch dies sollte sie auf lange Sicht nicht beschützen.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 endet die kurze Phase relativer Freiheit abrupt. Die Repression nimmt rasch zu: Immer häufiger finden Razzien in Bars und Treffpunkten statt, die sogenannten „Freundschaftslokale" müssen schließen, homosexuelle Organisationen werden verboten, Zeitschriften eingestellt und Vereine zur Auflösung gezwungen. Nach der innerparteilichen Ermordung des schwulen SA-Führers Ernst Röhm verschärft sich die Verfolgung weiter. 1935 wird der Paragraf 175 ausgeweitet, und in Berlin entsteht die

„Reichszentrale zur Bekämpfung der Homosexualität und der Abtreibung". Für viele queere Menschen bedeutet dies den Verlust von Öffentlichkeit, Gemeinschaft und Sicherheit.

Die Plünderung von Hirschfelds Institut für Sexualwissenschaft im Mai 1933 und die Zerstörung seines Archivs markieren darüber hinaus einen symbolischen Angriff auf die Erinnerung selbst. Mit Memoiren, Fotografien, Büchern und wissenschaftlichen Sammlungen gingen nicht nur Zeugnisse einzelner Biografien verloren, sondern auch ein wesentlicher Teil des kulturellen Gedächtnisses einer queeren Welt, die gerade erst begonnen hatte, sich ihrer eigenen Geschichte zu vergewissern. Der Angriff richtete sich somit nicht nur gegen die Gegenwart, sondern auch gegen die Möglichkeit, sich künftig an diese Vergangenheit zu erinnern.

Durch den Bruch wird vor allem eines deutlich: wie schnell erkämpfte Freiheiten durch die Einschränkung demokratischer Strukturen wieder zerstört werden können. Diese Strukturen bildeten die Grundlage, auf der sich in Berlin die Vielfalt queerer Lebensweisen entwickeln konnte. Die Erzählung dieser verlorenen Vielfalt bildet ein Mahnmal für die Gegenwart. Anders als bei anderen Formen nationalsozialistischer Verfolgung existiert für die Geschichte der Repression queerer Menschen bis heute keine selbstverständliche hegemoniale Erinnerungskultur. Der Bezug zur queeren Vergangenheit musste entgegen fortbestehender Kriminalisierung bis in die 1990er-Jahre hinein aktiv wiederhergestellt werden – als Versuch, eine eigene Erinnerungspraxis zu schaffen. Diese hat heute, angesichts ansteigender Queerfeindlichkeit und Hasskriminalität, an Relevanz nicht eingebüßt.

Nach der Wiedervereinigung war Berlin-Mitte erneut ein Zentrum queeren Lebens, doch viele Orte der 1990er-Jahre verschwanden schließlich durch Gentrifizierung, steigende Mieten und die Verlagerung von Begegnungen in digitale Räume weitgehend wieder. Trotz des progressiven Selbstbilds Berlins gibt es heute in diesem zentralen Stadtteil kaum queere Orte. Vielleicht stellt sich daher die Frage, ob Orte wie die Sophiensæle durch ihr künstlerisches Programm und als Treffpunkt einer Szene selbst zu einem solcher Erinnerungsorte werden können, die in Zukunft von dieser Stadtgeschichte erzählen.

Die Sehnsucht nach Ahn*innen ist verständlich, gerade dort, wo historische Kontinuitäten gewaltsam zerstört wurden und um die Anerkennung dieser Gewalt gerungen werden muss. Vielleicht liegt die Bedeutung von Geschichte daher nicht allein in dem, was sie über uns selbst erzählt, sondern auch in dem, was sie uns verweigert. Nicht jede Leerstelle lässt sich füllen, nicht jede Genealogie herstellen. Die Vergangenheit bestätigt

unsere Identitäten nicht zwangsläufig. Mitunter erinnert sie uns vielmehr daran, wie zufällig, vorläufig und umkämpft die Kategorien sind, mit denen wir uns heute beschreiben. Jede Konstruktion von Identität durch Geschichtsschreibung bleibt ambivalent: Sie macht sichtbar und blendet aus, stiftet Zugehörigkeit und produziert neue Ausschlüsse.

Die Debatten der 1920er- und 1930er-Jahre erinnern daran, dass auch unsere heutigen Begriffe und Identitäten historisch situiert sind. Bezeichnungen wie „Urning", „Tribadin" oder „Transvestit" mögen heute fremd wirken. Doch auch Kategorien wie „LGBTIQ*" werden vermutlich in hundert Jahren als Ausdruck einer bestimmten Zeit mit ihren eigenen Hoffnungen, Kämpfen und Irrtümern erscheinen.

Weiter danach zu suchen, wie wir geworden sind, kann helfen, unsere Kategorien und Identitätsbezeichnungen weniger absolut zu sehen und die Möglichkeit wachzuhalten, anders werden und bleiben zu können. Die Frage, wer wir sind, bleibt offen; die Frage, wie wir leben wollen und können, stellt sich in jeder Gegenwart neu.

Schließlich kultivieren wir Erinnerung nicht nur, um Teil einer Vergangenheit zu werden, sondern um auf unserem Recht zu bestehen, Teil der Gegenwart zu sein und eine Zukunft zu haben – wenn nicht auf der Welt, dann wenigstens in dieser Stadt.

Lotta Paula Mathilda Beckers (sie/they) lebt in Berlin und arbeitet als Dramaturgin und Künstlerin. Sie studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen, Choreografie und Tanz in Kopenhagen sowie Europäische Medienwissenschaft in Potsdam. Zurzeit ist sie Teil der Klasse für performative Künste an der HGB Leipzig. Als Dramaturgin und Co-Autorin verbindet sie eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Theaterregisseur Noam Brusilovsky, mit dem sie dokumentarische Stücke entwickelt, welche Machtstrukturen hinterfragen und das Unmögliche im Theater thematisieren. Zudem kollaboriert sie regelmäßig als Dramaturgin und Performerin mit der Choreografin Deva Schubert. Beckers' eigene künstlerische Forschung dreht sich um die Verstrickungen von Begehren und Macht. Sie interessiert sich für die Oszillation zwischen dem Dokumentarischen und dem Poetischen, dem Intimen und dem Öffentlichen und für das Historische im Persönlichen.

Noam Brusilovsky wurde 1989 in Israel geboren. Nach dem Besuch der Thelma Yellin High School of the Arts zog er 2012 nach Berlin und studierte Theaterregie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch. Bereits während seines Studiums inszenierte er erste Hörspiele für den Deutschlandfunk und den SWR. Für seine Produktion *Broken German* erhielt er 2017 den Deutschen Hörspielpreis der ARD. Im selben Jahr schloss er sein Studium mit der autobiografischen Solo-Performance *Orchiektomie rechts* ab. Seitdem realisierte Brusilovsky zahlreiche Hörspiele für den SWR, den Deutschlandfunk, den rbb und den WDR und inszenierte in den Sophiensælen, am Münchner Residenztheater, am Münchner Volkstheater, am Schauspiel Stuttgart, am Konzerttheater Bern und am Stadttheater Klagenfurt. Seine Arbeiten wurden mehrfach ausgezeichnet, unter anderem mit dem Nestroy-Theaterpreis, dem Deutschen Hörspielpreis der ARD, dem Hörspielpreis der Kriegsblinden und dem Prix Italia.

Lotta Beckers & Noam Brusilovsky

Between the Gaps and Legends North of Alexanderplatz

31

The way in which we remember history is closely tied to the question of who we want to be. How historical narratives are constructed determines what ways of life are deemed acceptable and legitimate, and which are not. Nation-states constitute their political identity through historical narratives, origin myths, and collective memories, creating a supposedly shared past. A structurally similar movement can also be observed among marginalized groups as a kind of counter-movement within memory-cultural practices. Those not mentioned in official historical records begin to ask questions and seek out their own genealogies, traditions, and ancestors. In recent years, our artistic work has repeatedly addressed these gaps in institutional memory culture. We consider this necessary, but it also aligns with a trend in the cultural sphere where issues of identity politics have emerged as key concerns—we are responding to the zeitgeist.

For queer people, this search was particularly urgent. Their stories were not merely left untold; in many cases they were actively suppressed, criminalized, or erased. At the beginning of the 20th century, the sexologist Magnus Hirschfeld made one of the first systematic attempts to counter this invisibility through science. In his research and political activism, he set out to show that the diversity of sexual orientations and gender expressions is not a modern phenomenon,

but has always been part of human societies.

Alongside this, a search for role models and cultural origin myths emerged. Many gay intellectuals turned to ancient Greece as a touchstone for a more open attitude toward same-sex love.

Berlin's so-called Golden Twenties serve a comparable function today. As a moment when a positive, political queer self-image first took shape in the city, they may have become for the present what ancient Greece was for the gay rights movement a hundred years ago.

While researching the history of Sophiensæle and the Scheunenviertel last year, we inevitably ran into questions that go beyond historical inquiry. What does it mean to become part of this building's and this neighborhood's history today? What is our relationship to a Berlin whose legacy we carry? What role do the narratives we create about these places play? And whom do we render invisible in the process?

We would like to take a short stroll through a few key moments in the complex history of this neighborhood, where the lives of Eastern European Jewish immigrants, intellectuals, workers, organized gangs, and queer people intersected and overlapped in the first third of the 20th century. We are, of course, not the first to do so.

In his 1931 bestseller *Führer durch das lasterhafte Berlin* (*Guide through Depraved*

Berlin), Curt Moreck writes of the area around Alexanderplatz, "It really is the underworld." He means it almost literally; it is both a social and spatial underworld, as much of the nightlife played out in basements and hidden back rooms. He talks about crooks, prostitutes, homeless people, and couples slipping into cheap hourly hotels in an exoticizing light.

In his city guide, Moreck muses, "it is strange that at Alexanderplatz, where the stronghold of justice—Berlin's Scotland Yard—stands, the criminal underworld is also concentrated, as it were, under the protection of the police."

Indeed, the queer histories around Alexanderplatz are closely bound up with police archives. With the rise of National Socialism, the four-story police headquarters at Alexanderplatz, known as the "Rote Burg" ("Red Fortress"), became a central site of the persecution of gay men. It was here that the criteria for what counted as "homosexual"—visible, definable, punishable—were established. Today, police files in the Berlin State Archives offer a rare glimpse into the neighborhood's informal gay scene. They record the precarious lives of the so-called "Stricherjungs," young men and teens, who offered sexual services on the street, in movie theaters, or in hotels, and who often fell into the wrong hands and ended up reported to the authorities. These men, too, belong to Berlin's

gay history. But theirs are rarely romantic tales; they are records of poverty, violence, and state control. The files document intimate encounters in the dry, formal tone of the interrogation room. The arrested boys and men were forced to describe in detail how and with whom they had sex. Was it just masturbation? Was it "thigh sex"? Or anal sex? Did ejaculation occur? Were they aroused?

The police meticulously noted where, how, and between whom sexual contact took place. Those with their own apartments could receive lovers there. Those who could afford it met at the Hotel Alt-Berlin. Cheap small cinemas on Münzstraße offered discreet spaces. Others relied on public restrooms, back alleys, and parks. There were even encounters between residents of a men's shelter on Gormannstraße. As the cultural historian Andreas Pretzel has shown, the files make it possible to reconstruct a map of gay meeting spots around Alexanderplatz.

There was the Weinmeisterklause, the Gormannbude, the Billardstube on Memhardstraße, the Aschinger on Alexanderplatz, the Weltkrug on Torstraße, the Münzklause, and the Lipp on Ackerstraße, where police records of a raid in 1944 count as many as fifty men. And these are only the places in the immediate vicinity.

The police files, however, offer little insight into the lesbian scene. Female homosexuality was not a criminal offense in Prussia, but

lesbian women faced social ostracism and repression all the same. It was the numerous lesbian and gay magazines of the Weimar Republic—*Die Garçonne*, *Der Eigene*, and *Das 3. Geschlecht*, a publication for "transvestites"—that gave these scenes a voice and still convey a vivid impression of their diversity.

In 1928, Ruth Margarete Roellig published *Berlins lesbische Frauen* (*Berlin's Lesbian Women*), the world's first lesbian city guide, ostensibly written to educate the general public. There are said to have been around fifty lesbian venues in the city in the 1920s, along with various women's clubs. One tavern Roellig describes, near Hackescher Markt, was a gathering place for working-class women. The sign on the door always read "private party," and men were not welcome. Here, women and so-called "transvestites"—likely meaning women in men's clothing, though from today's perspective it is difficult to fully understand these self-perceptions—would gather for bock beer nights, masquerade balls and uninhibited kissing in private booths. Many lesbian clubs disguised themselves as lottery or bowling clubs. But even that would not protect them for long.

With the National Socialists' seizure of power in 1933, this brief period of relative freedom came to an abrupt end. Repression escalated fast: raids on bars and gathering places multiplied, the "friendship clubs" were forced to close, homosexual organizations were banned, magazines were shut down, and associations dissolved. After the murder of the gay leader of the SA—the people's militia under the NS regime—Ernst Röhm, in the so-called "Röhm Putsch," the persecution intensified further. In 1935, Paragraph 175 of the German Criminal Code was expanded, and the "Reich Central Office for the Combating of Homosexuality and Abortion" was established in Berlin. For many queer people, this meant the loss of public space, community, and safety.

The looting of Hirschfeld's Institute for Sexual Science in May 1933 and the destruction of its archives was also an attack on memory itself. With the memoirs, photographs, books, and scholarly collections went not just the records of individual lives, but a substantial part of the cultural memory of a queer world that had only just begun to discover its own history. The attack was aimed not only at the present, but at the very possibility of remembering this past in the future.

This rupture makes one thing painfully clear: how quickly hard-won freedoms can be destroyed once democratic structures are dismantled—the same structures that had allowed the diversity of queer life in Berlin to flourish in the first place. The story of this lost diversity stands as a warning for the present. Unlike other histories of Nazi persecution, the repression of queer people still has no established, self-evident memory

culture. Well into the 1990s, the connection to the queer past had to be actively rebuilt; an attempt to create a distinct practice of remembrance was made, even while criminalization itself persisted. In the face of rising anti-queer hostility and hate crimes, none of this has lost its urgency.

After reunification, Berlin-Mitte once again became a hub of queer life, but many of the venues of the 1990s have since disappeared—to gentrification, rising rents, and the migration of social life into digital spaces. For all of Berlin's progressive self-image, hardly any queer venues remain in this central district today. Which raises a question: could places like Sophiensæle—through artistic programming, and as gathering places for a community—become the sites of memory that will one day tell this city's history?

The longing for ancestors is understandable, especially where historical continuities have been violently severed and the recognition of that violence must still be fought for. But perhaps the significance of history lies not only in what it tells us about ourselves, but also in what it withholds. Not every gap can be filled, not every genealogy traced. The past does not necessarily affirm our identities. Sometimes it reminds us instead how arbitrary, provisional, and contested the categories are with which we describe ourselves today. Every construction

of identity through historiography remains ambivalent; it reveals and obscures, creates belonging, and produces new exclusions.

The debates of the 1920s and 30s are a reminder that our own terms and identities are historically situated too. Words like "Urning," "Tribadin," or "transvestite" may sound foreign today. But in a hundred years, categories like "LGBTIQ*" will likely look just as much like expressions of a particular era with its own hopes, struggles, and mistakes.

To keep asking how we became who we are is to hold our categories and identity descriptions a little more loosely, and to keep open the possibility of becoming, and remaining, different. The question of who we are stays open; the question of how we want to live, and how we can, poses itself anew in every present moment.

In the end, we cultivate memory not to become part of the past, but to claim our place in the present, and in a future—if not in the world, then at least in this city.

Lotta Paula Mathilda Beckers (she/they) lives in Berlin and works as a dramaturge and artist. She studied Applied Theater Studies in Gießen, Choreography and Dance in Copenhagen, and European Media Studies in Potsdam. She is currently part of the class for performative arts at the HGB Leipzig. As a dramaturge and co-author, she has a long-standing collaboration with theater director Noam Brusilovsky, with whom she develops documentary performances that question power structures and address the impossible in theater. She also regularly collaborates as a dramaturge and performer with choreographer Deva Schubert. Beckers' own artistic research revolves around the entanglements of desire and power. She is interested in the oscillation between the documentary and the poetic, the intimate and the public, and the historical in the personal.

Noam Brusilovsky was born in Israel in 1989. After attending Thelma Yellin High School of the Arts, he moved to Berlin in 2012 and studied theater directing at the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts. While still a student, he directed his first radio plays for Deutschlandfunk and SWR. In 2017, he received the ARD German Radio Play Award for his production *Broken German*. In the same year, he completed his studies with the autobiographical solo performance *Orchiektomie rechts* (*Orchiectomy on the Right*). Since then, Brusilovsky has produced numerous radio plays for SWR, Deutschlandfunk, rbb, and WDR, and has directed at Sophiensæle, Munich Residenztheater, Munich Volkstheater, Schauspiel Stuttgart, Konzerttheater Bern, and Stadttheater Klagenfurt. His works have received numerous awards, including the Nestroy Prize, the ARD German Radio Play Award, the Radio Play Prize of the War Blind, and the Prix Italia.

Ana Druwe

Die Passagen

43

Die Häuser auf den Bühnen sind alle zerstört worden, denn gebraucht werden sie nur so lange, wie es Figuren gibt, die eine Bleibe auf Zeit brauchen. Das Bühnenbild ist da, damit die Figuren da sein können [...] Auch diese Konstruktion wird bald verschwinden, denn diesen Raum gibt es nur, solange jemand hinsieht. [Ivana in *Reality Show*, MEXA, 2026]

Aufbruch

Dies ist die Geschichte von Praktiken, die bis heute fortbestehen. In den 1910er-Jahren spielten jüdische Wandertruppen, die durch Berlin zogen, regelmäßig in den Räumen des Berliner Handwerkervereins, die heute Sophiensæle heißt. Ihre Routen überschnitten sich vermutlich mit denen der Bewohner*innen des Scheunenviertels und der Spandauer Vorstadt. In deren Straßen und Gassen, die von Schulen, jiddischen Verlagen und Synagogen gerahmt wurden, hatten zugleich demokratische Vereine, Gewerkschaften und anarchistische Bewegungen ihren Sitz. Der Festsaal – der größte mit einer Bühne ausgestattete Saal des Handwerkervereins – diente sowohl politischen Kundgebungen als auch Feiern und war Treffpunkt für Aktivist*innen und Künstler*innen.

Seit ich nach Berlin gezogen bin, faszinieren mich die kulturellen Spuren der

jiddischen Welt, die dieses Viertel einst erfüllte und deren Überlebende später bis nach Nord- und Südamerika flohen. Auf die Geschichte des Festsaals stieß ich, als ich ein Gastspiel der Gruppe MEXA aus meiner Heimatstadt São Paulo begleitete.

Auf einer Liste jiddischer Inszenierungen, die in den 1910er-Jahren im Festsaal liefen, fiel mir der Name des Autors Abraham Goldfaden auf. Eines seiner bekanntesten Stücke, *Shulamith*, galt als jüdische Operette und verband Elemente der griechischen Tragödie mit Synagogengesang und Klezmer. Es wurde 1880 geschrieben und 1882 in New York uraufgeführt, ohne dass Goldfaden davon wusste. Das Jiddische wurde im Russischen Reich damals massiv verfolgt und jiddisches Theater war verboten. Viele Schauspieler*innen flohen in die USA; Goldfaden folgte ihnen wenige Jahre später.

Letztlich waren Goldfadens Geschichten Momentaufnahmen des Lebens in den Schtetls. Der Legende nach traf er in Rumänien auf eine Gruppe fahrender Musiker*innen und Troubadoure, die von Stadt zu Stadt zogen und auf Hochzeiten, in Biergärten, Weinkellern und auf Beerdigungen spielten. Der Komponist schloss sich ihnen an und schrieb kurze Dialogszenen, die zwischen den Liedern aufgeführt wurden. Dieses Format wurde ein Erfolg. Goldfaden engagierte Schauspieler*innen, schrieb weitere Hits, ging auf Tournee und bald übernahmen andere

Ensembles seine Stücke. *Shulamith* war später in Odessa, Berlin und Prag zu sehen. Die Prager Aufführungen besuchte Kafka 1911 mehrfach und schrieb ausführlich darüber in seinem Tagebuch. In Berlin brachten die großen jiddischen Bühnen wie das Gebrüder-Herrnfeld-Theater am Alexanderplatz Goldfaden als großes Spektakel heraus. Wie aus der Liste jiddischer Inszenierungen an den Sophiensælen hervorgeht, wurde es 1910 auch im Festsaal gezeigt. Vermutlich bescheidener vor einem Publikum der direkten Nachbar*innenschaft.

Die Kurven

Wir befinden uns nun auf der anderen Seite des Atlantiks. Im Jahr 1948 reiste Jakub Rotbaum, der einst ein berühmtes jiddisches Ensemble, die Wilnaer Truppe, leitete, nach Brasilien und inszenierte dort *A Dream of Goldfaden*. Das Stück wurde mit Schauspieler*innen und Musiker*innen vor Ort einstudiert. Es handelte sich um Laien, Mitglieder von Theatergruppen und Chören aus der Nachbar*innenschaft, jüdische Einwanderer*innen und Antifaschist*innen, die ihre politischen Erfahrungen aus Osteuropa mitbrachten: aus Kommunismus und Sozialismus sowie dem, was vom Allgemeinen Jüdischen Arbeiterbund geblieben war.
Es war die Nachkriegszeit und mit seiner

Südamerika-Tournee richtete sich Rotbaum genau an diese progressiven Gemeinschaften, die ihre Verbindungen in der Diaspora neu geknüpft hatten. Theater zu machen hieß, Erinnerung wachzuhalten, und Kultur war eine Möglichkeit, Politik zu betreiben.

Das Stück erzählt von einem Theater, das zu verschwinden droht. Nachdem der Hauptdarsteller von der Polizei verhaftet worden ist, sagt der Theaterbesitzer die Spielzeit ab und schlägt einen neuen Kurs ein. Schluss mit Künstler*innen, die sich in Politik einmischen, Schluss mit dem Jiddischen. Er lässt das Personal sämtliche Kostüme der Goldfaden-Figuren wegwerfen. Es ist Zeit für Neues. Zusammen mit den Kostümen und den Liedern, den Hexen und Babas, den Handwerker*innen und Partisan*innen verschwindet mit dem Theater auch das Leben der Shtetls. Kurios ist, dass ausgerechnet diese Laienaufführung im Theatro Municipal stattfand, einer der größten Bühnen São Paulos jener Zeit.

Parallel zu dieser Aufführung sammelte die Gruppe Geld, um in einem Kulturzentrum ihr eigenes Theater zu bauen. Sie nannten es Casa do Povo, das Haus des Volkes. 1953 wurde das Gebäude im Viertel Bom Retiro als antifaschistisches Denkmal eröffnet. Es verfügte über eine Schule auf der Dachterrasse, eine Bibliothek in den mittleren Etagen und ein Theater im Untergeschoss. Goldfadens Gespenster mit diesem

Stück zu wecken, hieß zugleich, dass Theater überall dort weiterlebt, wo eine Gemeinschaft besteht.

Wie die Sophiensæle war auch dieses Haus für kollektive Emanzipation und Feiern gedacht – als Ort, an dem politische Artikulation wachsen und sich bündeln kann. Es förderte auch Widerstandstheater, vor allem während der Militärdiktatur ab den 1960er-Jahren, als der Ort permanent überwacht wurde und einige seiner Mitglieder inhaftiert wurden.

Ich ziehe diese Linien zwischen den beiden Häusern, weil ich, bevor ich nach Berlin zog, eng an der Wiederbelebung der Casa do Povo beteiligt war. Wer mit Lebenden ebenso arbeitet wie mit Gespenstern, erkennt rasch, welche Orte sie bevorzugen. Ich habe von der revolutionär-linken Vergangenheit der Sophiensæle gehört, von Rosa Luxemburgs emanzipatorischen Reden an die Arbeiter*innen und von Erich Mühsam, der auf Versammlungen vor dem aufkommenden Faschismus warnte. Ich habe von einer Kegelbahn im Keller und einem Biergarten draußen gehört. Und ich habe von der gewaltsamen Vergangenheit gehört, davon, dass das Haus nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten zu einem Zwangsarbeitslager wurde. All diese Geschichten zeigen sich nicht auf den ersten Blick, sondern lagern in den Schichten der Wände, während sich das Haus erneut füllt: heute als lebendige Plattform für Tanz und Performance für

Künstler*innen aus Berlin und aus aller Welt.

Ähnlich verhielt es sich mit der Casa do Povo. Ihre ursprüngliche Funktion wurde für uns zu einer Passage, um dort andere Formen von Gemeinschaft zu erproben und das Haus für die heutigen Kämpfe unserer Stadt nutzbar zu machen. Inzwischen beherbergt es einen antifaschistischen Boxclub, eine psychoanalytische Ambulanz, einen unabhängigen Verlag und eine jiddische Bibliothek, in der mittlerweile auch Guaraní-Sprachkurse stattfinden. In jedem Stockwerk kann man auf Tanz- und Theatergruppen stoßen, die in den großen Sälen proben. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft treffen sich in der Spirale.

Ein Pendel

Eine einfache Art, über Zeit nachzudenken, stammt von Leda Maria Martins, einer großen Denkerin der Wegekreuzungen. Laut ihr ist die Zeit ein Pendel, das vor und zurück schwingt, dabei sowohl in die Zukunft als auch in die Vergangenheit blickt, nichts überschreibt und nie an denselben Punkt zurückkehrt. Ihr Denken ist in den Fäden des brasilianischen Gesellschaftsgewebes und in den afroatlantischen Erfahrungen von kolonialer Gewalt, Vertreibung und Genozid verankert. Die Wegekreuzung steht hierbei für einen Treffpunkt, an dem diese Erfahrungen

zusammenfließen und auf neue treffen – manchmal in unwahrscheinlichen Begegnungen, häufiger jedoch in Spannung und Konflikt.

In *Performances of Spiral Time* denkt Leda Maria Martins die Zeit nicht als lineares Fortschreiten, sondern als Spirale, die gleichzeitig und diskontinuierlich verläuft. Zeit lässt sich ontologisch als Bewegung erfahren, als Umkehrbarkeit, Dehnung und Verdichtung, als Nichtlinearität, Kontraktion und Entspannung. Gleichzeitigkeit und Diskontinuität der Zeit schreiben sich in die Handlung, Geste, Stimme und Choreografie des Körpers ein, wenn er sich bewegt.

Die Rituale bewegen sich mit dem Körper. Räume machen dieses Zusammenfließen erst möglich. Wenn ein Volk migriert, wird das rituelle Wiederaufführen zu einer Weise, Erinnerung zu formen. Theater wird zu einem lebenswichtigen Akt der Weitergabe. Die Gespenster begegnen den Lebenden, denn die Bewegungen der Rückwirkung und der gleichzeitigen Ausdehnung haben weder klare Richtung noch kohärente Logik, doch sie gewinnen an Bedeutung, sobald sich der Boden verschiebt. Jeder Raum, der diese Rituale aufnimmt und hält, ist eine Passage, in der die Reise weitergeht.

Ankunft

Wir überqueren den Atlantik ein weiteres Mal. Im Juni 2026 reiste MEXA von São Paulo nach Berlin, um im Rahmen des Internationalen Performance-Festivals *Never Work* in den Sophiensælen aufzutreten. Vor dem Aufbruch zum Flughafen treffen sie sich wie üblich in der Casa do Povo. Dort kommt die Gruppe seit fast zehn Jahren in immer wieder anderen Konstellationen zusammen.

MEXA entstand in Bom Retiro, in einer städtischen Unterkunft für wohnungslose trans Personen. Die Gruppe gründete sich nicht mit dem Ziel, Theater zu machen, sondern um die Gewalt, der die Mitglieder ausgesetzt sind, und die ständige Gefahr, zu verschwinden, anzuprangern. Indem sie ihre eigenen Geschichten spielen, setzen sie ihre Wege fort und brechen sie ab, verschmelzen miteinander und mit den anderen Räumen, die sie einnehmen. Ihre Geschichten lösen die Grenze zwischen dem, was wahr sein könnte, und dem, was es vielleicht nicht ist, auf. Ist das Theater ein Ort, an dem die Wirklichkeit selbst aufgeführt wird, oder einer, an dem sie zu Fiktion wird, um eine andere mögliche Zukunft entstehen zu lassen?

Es ist das zweite Mal, dass die Gruppe in den Sophiensælen auftritt. Diese Institution unterscheidet sich gar nicht so sehr von der Casa do Povo. Wenn wir diese alten Gebäude

durchqueren, hören wir, wie in ihren Wänden Prozesse Gestalt annehmen, und wir spüren die Spirale der Zeit darin. Wir sind zu Hause.

Während der Vorbereitungen zur Premiere in den Sophiensælen wird MEXAs Probe für eine Besuchsgruppe unterbrochen. Die Besucher*innen werden durch das Haus geführt, und sie erfahren von der militanten Vergangenheit des Handwerkervereins durch den Körper der Künstlerin Laurie Young. Young ruft die Erinnerung an Milly Witkop auf, eine feministische Anarchistin, die hier die syndikalistische Bewegung anführte. Daneben legt sie ihre eigene Erinnerung an ihren ersten Auftritt als Tänzerin auf dieser Bühne in den 1990er-Jahren. Das Theater ist zugleich ein Ort der Erinnerung und der Fantasie.

Auch wenn beide Institutionen in asynchronen Zeiten entstanden sind, zeigt die konkrete Gegenwart laut und deutlich, wie wichtig es ist, dass sich diese Räume ihrer eigenen Zeit stellen. Bom Retiro unterscheidet sich kaum von Berlin-Mitte. Die Gentrifizierung treibt die Mieten in die Höhe, verdrängt alteingesessene Bewohner*innen und löst Institutionen durch kommerzielle Betriebe ab. Fürsorgeprogramme müssen aufgrund steigender Kosten eingestellt werden, Kulturhäuser kämpfen darum, ihre Türen offen zu halten, und Künstler*innen müssen den Stadtteil verlassen. Aber wohin?

In ihrer jüngsten Arbeit *Reality Show* (2026), die beim Festival *Never Work* in den Sophiensælen zu sehen war, baut MEXA ein Glashaus auf die Bühne, das zur Welt einer Reality-Show wird. Die Gruppe teilt ihren Alltag und tritt gegeneinander an: wer am überzeugendsten ist, gewinnt den Hauptpreis. Das Publikum entscheidet. Manchmal wirkt dieses Glashaus wie ein Zuhause, meistens aber bleibt es ein fades Fernsehstudio. Zwischen TikTok-Tänzen, Geständnissen und einem Tauziehen offenbart sich nach und nach die Frage der Gruppe. Während die einen gewinnen und die anderen verlieren, stoßen ihre Körper an die eigenen Grenzen der Zurschaustellung. Verletzlichkeit und Intimität werden zur Währung eines Geschäfts, das darüber entscheidet, wer den Preis am meisten verdient und wer es noch verdient, Künstler*in zu sein. Sie können aussteigen, den Wettbewerb verlassen, die Bühne verlassen. Aber wohin dann?

> [...] Wer glaubt, irgendwohin zu kommen, und wer glaubt, dieses Irgendwo sei längst hier? Dass es nur diesen einen Ort gibt. Dass jeder Ort dich hierher zurückbringt. Und selbst wenn du versuchst, dir eine andere Zukunft vorzustellen, landest du am Ende immer hier. Du landest am Ende immer hier. Du landest am Ende immer hier.

Wir landen am Ende immer hier, in den Theatern, den lebendigen Institutionen. Ihre Räume tragen die Zeit in den Wänden und erinnern uns an das, was sich nicht geradlinig bewegt. Es sind Räume, in denen Diskontinuitäten, Asynchronien und Ungleichzeitigkeiten laut werden. Theater sind Zeug*innen der Zeit – sie klagen die Zeiten an, in denen wir leben. Angesichts der anhaltenden Erosion und der Kürzungen, die wir heute in Berlin erleben, lohnt es sich, immer wieder daran zu erinnern, warum wir in diesen Räumen arbeiten, nämlich um Passagen zu bauen, in denen sich andere mögliche Versionen von Zukunft in einem machbaren Maßstab proben lassen. Vielleicht sind die Theater jene Räume, in denen so viele Gespenster Zuflucht finden, Goldfadens etwa. Vielleicht sind es die Theater, die es einer Gruppe wie MEXA ermöglichen, sich immer wieder neu zusammenzusetzen. Die Gruppe fragt sich, wann es Zeit sein wird, andere Figuren zu spielen, damit die Enden andere sind und ihre Figuren nicht sterben oder verschwinden. Wohin gehen sie, wenn der Vorhang fällt?

Ana Druwe ist Kulturarbeiterin und bewegt sich zwischen Kuration, Redaktion und Forschung. Sie ist in São Paulo ansässig und lebt derzeit in Berlin, wo sie Teil des Sonderforschungsbereichs Intervening Arts an der Freien Universität ist. Parallel promoviert sie an der Leuphana Universität Lüneburg zu Porosität und diasporischen Institutionen. Zwischen 2014 und 2025 war sie maßgeblich an der Wiederbelebung der Casa do Povo beteiligt, einem Kulturzentrum und lebendigen Denkmal in São Paulo. Dort arbeitete sie an Projekten zur Reaktivierung des Archivs, zu gemeinschaftsbasierten Formen der Selbstverwaltung und zu Kooperationen mit Künstler*innenkollektiven und Nachbarschaftsvereinen. Sie ist Redakteurin von *Nossa Voz*, einer im Viertel Bom Retiro verwurzelten Zeitschrift, und Herausgeberin des Buchs *Casa do Povo: An Institution in the Making*. 2025 war sie Artist Fellow am Leuphana Institute for Advanced Studies (LIAS).

Ana Druwe

The Passages

57

The houses on top of the stages have all been destroyed, because they are only necessary as long as there are characters who need a temporary space to live. Scenery exists so that characters can exist too [...] This construction will soon disappear as well, because this space only exists while someone is watching it. [Ivana in *Reality Show*, MEXA, 2026]

Departure

This is a story of practices that persist. In the 1910s, the spaces in the building of the Berlin Craftsmen's Association, known today as Sophiensæle, were frequently used as theater stages by Jewish troupes passing through the city. Their route was possibly linked to the residents of the Scheunenviertel and Spandauer Vorstadt, whose streets and paths, lined with schools, yiddish publishing houses, and synagogues, were shared with democratic associations, workers' unions, and anarchist movements. The Festsaal (Ballroom), the biggest space of the Craftsmen's Association's building equipped with a stage, alternated between political rallies and celebrations, activists and artists.

Since moving to Berlin, I have been intrigued to learn about the cultural remains of Yiddishland that once filled this area, whose surviving residents later fled to places

such as the Americas. I became interested in the history of the Festsaal while I was there following a tour by MEXA, a theater group from my hometown of São Paulo.

Abraham Goldfaden's name stood out to me on a short list of Yiddish authors whose plays were staged at Sophiensæle in the 1910s. One of his famous plays, *Shulamith*, was known as a Jewish operetta, a very popular drama blending elements of Greek tragedy with synagogue and klezmer songs. Written in 1880, it is interesting to note that this play premiered in New York in 1882, without the director's knowledge. The Yiddish language faced strong persecution by the Russian Empire at the time; Yiddish theater was banished. Many actors fled to the U.S., and Goldfaden would join them a few years later.

Goldfaden's stories were, after all, a glimpse of life in the shtetls. Legend has it that he met a group of popular musicians in Romania—troubadours who roamed from city to city, enlivening weddings, beer gardens, wine cellars and funerals alike. The composer began traveling with them, writing short dialogues to be performed between the songs. The format became a success: Goldfaden hired actors, wrote more hits, went on tour, and the plays came to be restaged by other companies. *Shulamith* would be presented afterwards in cities such as Odessa, Berlin, and Prague. The latest was even seen several times by Kafka, in 1911,

who wrote extensively about it in his diary. While in Berlin, the big Yiddish theaters such as the Gebrüder-Herrnfeld-Theater at Alexanderplatz presented Goldfaden as a big spectacle. As the list of Yiddish productions at Sophiensæle shows, it was also performed in the Festsaal in 1910. Presumably on a more modest scale, before an audience of immediate neighbors.

The curves

We are now on the other side of the Atlantic. In 1948, Jakub Rotbaum, former director of the famous Vilna Troupe, traveled to Brazil and staged *A Dream of Goldfaden*. The play was entirely remounted with local actors and musicians. They were amateurs, members of community theater clubs and choirs, Jewish immigrants and antifascists who brought their political experiences from Eastern Europe, from communism, socialism, and remnants of the General Jewish Labor Bund. This was the post-war period, and Rotbaum's tour in South America was addressed to those progressive communities that had rebuilt their bonds in the diaspora. Making theater was a way to keep memory alive, and culture was a form of doing politics.

The play tells the story of a theater at risk of disappearing. After the main actor is arrested by the police, the theater owner cancels the season and decides to change course: enough artists meddling in politics and enough of Yiddish. He orders the theater's staff to throw away all the costumes of Abraham Goldfaden's characters. It is time for the new. Together with the costumes and the popular songs, the witches and the babas, the craftsmen and the partisans, the life of the shtetls disappears alongside the theater. It is curious to note that, although performed by non-professionals, the play was staged at the Theatro Municipal, one of São Paulo's biggest venues at that time.

Alongside that performance, the group of actors was raising money to build their own theater in a cultural center they called Casa do Povo (People's House). The building was inaugurated in Bom Retiro neighborhood in 1953 as an antifascist monument, placing a school on the terrace, a library on the middle floor, and a theater underground. Awakening Goldfaden's ghosts with that play also meant that theater lives on wherever a community remains.

Like Sophiensæle, that building was created for collective emancipation, celebration, and as a place to foster and coordinate political articulation. It also promoted resistance theater, especially during the military dictatorship in the 1960s, when the space was constantly monitored and some of its members faced arrest and imprisonment.

I draw the connections between the two venues, as I was closely involved in the

reactivation of Casa do Povo in São Paulo, before moving to Berlin. For those who work with the living as well as with ghosts, it is easy to discern their favorite places. I have heard the revolutionary left was part of Sophiensæle's past, with Rosa Luxembourg's emancipatory speeches addressed to workers while Erich Mühsam warned of the rise of fascism during assemblies. I have heard about a Kegelbahn in the cellar and a beer garden outside. I have also heard about its violent past, when the building was converted into a forced labor camp after the Nazis seized power. These stories are not revealed at first glance, but they are kept in the layers of the walls, while the building is filled once more, now a living platform for dance and performance for both local and international artists in Berlin today.

In a similar register, the original function of Casa do Povo somehow served as a passage for us to experiment with other ways of making community there, and to put the building to use for present-day struggles in our city. Today, it is inhabited by an antifa boxing club, a psychoanalytic clinic, an independent publishing house, and a Yiddish library that now also hosts Guarani language classes. On every floor, it's possible to come across dance and theater groups using the large halls for rehearsal. Past, present, future —they meet in the spiral.

A pendulum

A simple way to understand time, as conceived by the great thinker of crossroads, Leda Maria Martins, is as a pendulum moving forward and backward, looking to the future and the past simultaneously, but never overwriting or returning to the same point. Her thoughts are grounded in the threads of the Brazilian social fabric and the Afro-Atlantic experiences marked by colonial violence, forced displacement, and genocide. The crossroads symbolizes a meeting point for the confluences of these experiences that find new others, sometimes shaped by unlikely encounters, but more often by tension and conflict.

In *Performances of Spiral Time*, Leda Maria Martins figures time not as a linear unfolding toward progress, but as a spiral: simultaneous and discontinuous. Time can be ontologically experienced as movements of reversibility, dilation, and containment; of non-linearity, contraction, and relaxation. The simultaneity and discontinuity of time are registered in the body as it moves in action, in gesture, vocality, and choreography.

The rituals move together with the body. Spaces make these confluences possible. When a people migrates, reenacting through ritual becomes a way to shape memory. Theater becomes a vital act of transmission.

The ghosts meet the living as the movements of retroaction and simultaneous expansion lack a clear direction and coherent logic, but take on meaning as the ground shifts. Every space that welcomes and holds these rituals is a passageway for the journey to continue.

Arrival

We are crossing the Atlantic once more. In June 2026, MEXA traveled from São Paulo to Berlin and performed at Sophiensæle during the International Performance Festival *Never Work*. Before heading to the airport, the usual meeting point is Casa do Povo. There, they have been gathering, in various configurations, for almost a decade.

MEXA was born in the central area of Bom Retiro in a municipal shelter that provides housing for the unhoused trans population. The group initially did not arise to make theater, but to denounce the violence taking place in their lives and the constant risk of disappearance. While enacting their personal stories, they continue and discontinue their journeys, fusing with each other and with the other spaces they occupy. Their stories dissolve the boundaries between what may be true and what may not be. Would the theater be a place to perform reality itself, or to turn it into fiction so that another possible future might exist?

It is the group's second time at Sophiensæle. That institution is not that different from Casa do Povo: when we cross the old buildings, we hear the sound of processes taking shape inside their walls, and we sense the spiral of time within them. We are home.

During preparations for the premiere at Sophiensæle, MEXA's rehearsals are paused for a group of visitors. They are on a walking tour of the building, learning about the militant past of the Craftsmen's Association through the body of artist Laurie Young. Young brings in the memory of Milly Witkop, a feminist anarchist who led the sindicalist's movement there, and shares it alongside her own experience as a dancer who performed there for the first time in the 1990s. Theater is at the same time a space for memory and fabulation.

Although both institutions were created in asynchronous times, the concrete present speaks loudly, and reveals the need for these spaces to confront their times. Bom Retiro is also not so different from Berlin-Mitte: gentrification raises rents and displaces longtime residents; institutions are defunded and replaced by commercial ventures; care programs are interrupted as costs increase; cultural institutions struggle to keep their doors open, and artists are forced to leave. But to where?

In *Reality Show* (2026), their latest piece presented at the festival *Never Work* at Sophiensæle, MEXA builds a glass house on stage, which becomes the world of a reality TV show. The group shares their daily lives and competes against one another; the most convincing participant wins the final prize. The audience decides. At times, that glass house looks like a home, but for the most part it remains a bland TV set. Between TikTok dances, confessions, and a tug-of-war, the group's trajectory is gradually revealed. As some win and others lose, their bodies start to find their own limits of exposure, with vulnerability and intimacy becoming the currency of a transaction that will determine who deserves the prize most, who still deserves to be an artist. They can opt out and leave the competition—leave the stage—but go where?

> [...] Who believes they will get somewhere, and who believes that somewhere is already here? That this is the only place. That every place brings you back to this one. And even if you try to imagine another future, this is always where you end up. This is always where you end up. This is always where you end up.

We always end up here, in the theaters, the living institutions. Their spaces carry time within the walls and remind us what doesn't move in a straight line. They are spaces where discontinuities, asynchronies, and non-simultaneities speak loud. Theaters are witnesses to time; they denounce the times we live in. Faced with the ongoing erosion and defunding we see today in Berlin, it's always worth remembering why we work in these spaces, to build passages, so that they can rehearse other possible versions of the future on a feasible scale. Perhaps the theaters are the spaces where so many ghosts, like Goldfaden's, can take refuge. Perhaps it is the theaters that make it possible for a group like MEXA to be reconstructed time and again. The group asks itself, when will it be time to play other characters, so that the endings may be different and their characters do not die or disappear? Where do they go when the curtain falls?

Ana Druwe is a cultural worker moving between curation, editing and research, based in São Paulo. Currently living in Berlin, she is part of the Collaborative Research Centre Intervening Arts at Freie Universität while pursuing a PhD at Leuphana Universität Lüneburg with a project on porosity and diasporic institutions. Between 2014 and 2025, she was actively involved in the reactivation of Casa do Povo, a cultural center and living monument in São Paulo, where she worked on projects focused on archival reactivation, community-based governance, and collaborations with artistic collectives and neighborhood associations. She edits *Nossa Voz*, a magazine rooted in the Bom Retiro community and the book *Casa do Povo: An Institution in the Making*. In 2025, she was an Artist Fellow at the Leuphana Institute for Advanced Studies (LIAS).

Olympia Bukkakis

Freiheit, Perfektion und die fucking Miete zahlen

71

> [...] während in der kommunistischen Gesellschaft, wo Jeder nicht einen ausschließlichen Kreis der Tätigkeit hat, sondern sich in jedem beliebigen Zweige ausbilden kann, die Gesellschaft die allgemeine Produktion regelt und mir eben dadurch möglich macht, heute dies, morgen jenes zu tun, morgens zu jagen, nachmittags zu fischen, abends Viehzucht zu treiben, nach dem Essen zu kritisieren, wie ich gerade Lust habe, ohne je Jäger, Fischer, Hirt oder Kritiker zu werden.[1]

Karl Marx' Beispiel für einen idealen Arbeitstag mag klingen wie der verzweifelte Versuch eines unerträglichen hetero Mannes der 2010er, wieder Anschluss an eine fiktive Ur-Männlichkeit zu finden. Doch wir könnten die Tätigkeiten genauso gut durchs Haareschneiden, Putzen oder Programmieren ersetzen – der Kern der Aussage bliebe derselbe: In einer freieren Gesellschaft wären wir nicht so sehr an unsere Jobs gebunden, und sie würden weder bestimmen, wer wir sind, noch einschränken, wie kritisch wir uns mit unserer Umwelt auseinandersetzen können.

Daddy Karl begegnete mir zum ersten Mal im Bachelor, als ich Sozialtheorie studierte. Geld verdiente ich damals in diversen Callcentern: Ich erklärte Leuten ihre unverschämt hohen Handyrechnungen, drehte Rentner*innen, die mich am Telefon kaum hören konnten, Mobilfunktarife an, während ich ihnen

vorlas, was sie gleich unterschreiben sollten, und machte Marktforschung, nach der kein Mensch gefragt hatte. Scheißjobs, allesamt. Acht Stunden am Stück saß ich mit Headset an den Schreibtisch gekettet, während der Rechner jede meiner Regungen sekundengenau protokollierte. Weil ich diese Scheißjobs machen musste, verflog meine postmoderne Skepsis gegenüber dem Sozialismus und seinen großen Erzählungen schlagartig, als ich Marx zum ersten Mal las. Hier war endlich jemand, der mir tatsächlich helfen wollte, mein eigenes Arbeitsleben zu verstehen.

„Die Arbeit produziert Wunderwerke für die Reichen, aber sie produziert Entblößung für den Arbeiter. Sie produziert Paläste, aber Höhlen für den Arbeiter. Sie produziert Schönheit, aber Verkrüppelung für den Arbeiter. Sie ersetzt die Arbeit durch Maschinen, aber sie wirft einen Teil der Arbeiter zu einer barbarischen Arbeit zurück und macht den andren Teil zur Maschine. Sie produziert Geist, aber sie produziert Blödsinn, Kretinismus für den Arbeiter."[2] Was für ein Banger. Ich erinnere mich, wie damals manche süffisant darauf hinwiesen, Marx habe das Internet und sein zeit- und arbeitssparendes Potenzial nicht kommen sehen, als würde das sein Argument irgendwie entkräften, dass Technologie eingesetzt wird, um Arbeiter*innen zu beherrschen. Niemand von diesen Leuten hatte je in einem Callcenter gearbeitet.

Dort hatten sämtliche technischen Wunderwerke des 19. und 20. Jahrhunderts, Elektrizität, fließendes Wasser, Telegrafie, Computer und Internet, eine Situation hervorgebracht, in der ich in Meetings mit meiner Teamleitung die Länge meiner Toilettenpausen rechtfertigen musste. Zu allem Überfluss hatte ich an der Uni als klug gegolten und gute Noten bekommen (sofern ich es geschafft hatte, meine Essays rechtzeitig abzugeben), auf der Arbeit aber war ich plötzlich irgendwie langsam, begriffsstutzig, vielleicht gutwillig, aber in den Augen der kleinlichen Loser, die meine Vorgesetzten waren, oft auf nervtötende Weise inkompetent. Die Struktur meines Jobs gab mir das Gefühl, ein Idiot zu sein. Bis mir eines Tages, bei den Proben zu einer Theaterparodie von *Vom Winde verweht*, eine Erleuchtung kam: Genau das will ich machen. Anders als in meinem Brotjob im Callcenter fühlte ich mich intelligent, nützlich und kompetent. Mir lag etwas an dem Produkt, das ich da herstellte, und ich würde (zumindest zum Teil) als seine Urheberin gewürdigt werden. Ich hatte eine weniger entfremdete Arbeit gefunden, und abgesehen von der Performance selbst konnte ich aufs Klo gehen, wann immer ich wollte.

Nach dem Abschluss bekamen meine Freund*innen, die Ingenieurwesen oder Kommunikation studiert hatten, prompt Jobs und starteten Karrieren in ihren Fächern, während ich benommen zurückblieb und die

Berufsaussichten einer Dragqueen mit Ausbildung im Verfassen marxistischer Essays zu sondieren versuchte. Sie waren … nun ja, überschaubar. Ich beschloss, dass es eine genauso gute Idee wie jede andere war, alles hinzuschmeißen, Deutsch zu lernen und nach Berlin zu ziehen. Hier angekommen nahm ich jeden Job, den ich kriegen konnte, und arbeitete nebenher an meinem Deutsch. Ich machte ein paar Schichten als (bedauerlich durchschnittliche) Stripperin, übernahm die Nachtschicht in einem Hostel und landete dann in einer Bar. Das war Jahre vor der Einführung des Mindestlohns – ich stand also sieben Stunden hinterm Tresen und ging mit 70 Euro nach Hause, Trinkgeld inklusive. Es dauerte nur ein paar Monate, bis ich begriff, dass ich dasselbe Geld für eine dreieinhalbminütige Drag-Nummer bekommen konnte. Ich war zurück bei dem, was ich eigentlich wollte. Ein paar Jahre lang, mitten in den 2010ern, kam ich mit Drag über die Runden, ergänzt um ein paar Barschichten. Ich hatte nicht viel Geld, aber ich tat, was ich liebte, und das Leben war großartig.

Die Erinnerungen an diese Zeit kamen in aller Deutlichkeit zurück, als ich Vincenzo Latronicos *Die Perfektionen* las – einen Roman, der das rastlose Leben zweier „Kreativer“ aus dem Expat-Milieu verfolgt, die sich im Berlin der 2010-er ein ideales Leben zu kuratieren versuchen. Die Erzählstimme zitiert niemanden direkt, nicht einmal die

Protagonist*innen Anna und Tom. Deren diverse Versuche, in ihrem gemeinsamen Leben einen höheren Sinn zu finden oder gleich selbst zu erfinden, erreichen uns nur referiert, in gewandter, zynischer Prosa. Die Erzählstimme weiß so gut wie wir, dass die beiden ein bisschen albern sind. Ihr Sex ist okay, aber langweilig, sie gehen in Galerien, aber nicht auf richtig authentische Weise, sie stürzen sich aufs Kochen, aber nur, um Fotos davon zu posten, und ihre Beziehungen zu anderen sind unbeständig und um gelegentlichen Drogenkonsum und viel freie Zeit herum gebaut. Man begreift schnell, dass diese freiberuflichen Webdesigner*innen erfolgreicher darin waren, ein Bild des guten Lebens zu erzeugen, als es tatsächlich zu leben. Während sie den Anschein von Freiheit und Selbstbestimmung aufrechterhalten, finden sie sich erschöpft und ausgebeutet wieder, ohne Ersparnisse und ohne nennenswerte Zukunftspläne. Mehr als eine befreundete Person merkte an, dieses Buch sei „ein bisschen zu nah dran“ für die von uns, die damals hier gelebt haben. Ich musste mir eingestehen, dass ich damals, den größten Teil dieser vermeintlich großartigen Zeit hindurch, tatsächlich erschöpft und deprimiert war und ständig Geldsorgen hatte. War das also die Realität der weniger entfremdeten Arbeit, die das Künstler*innendasein in Berlin versprach?

Bojana Kunst zeichnet nach, wie die Pionierinnen des modernen Tanzes (Isadora Duncan, Mary Wigman etc.) einem Gefühl von Bewegungsfreiheit nachjagten, das in direktem Gegensatz zur entfremdeten Fabrikarbeit stand, in der die choreografischen Anforderungen der Maschinen die Körper der Arbeiter*innen in eine strenge, strafend unfreie physische Routine zwangen.[3] Außerhalb der Fabriken boten diese Tänzerinnen „eine bewegte Alternative zu jener kinästhetischen Erfahrung hinter den Fabriktoren, die strikter Rationalisierung und Effizienz unterworfen war – einer Erfahrung, die sich völlig von den freien Beziehungen zwischen Freizeitsubjekten unterschied.“[4] Doch seitdem hat sich etwas verändert: „Wir leben nämlich in einer Zeit, in der die Grenze zwischen Fabrik und Freizeit verschwindet, in der das Potenzial des Individuums und die autonome Kreativität ins Zentrum der Produktion rücken.“[5] Der Trick des postfordistischen Kapitalismus besteht darin, uns etwas zu verkaufen, das aussieht wie der freie, autonome Selbstausdruck moderner Tänzer*innen, während er zugleich mit technologischen Mitteln den Produktionswert jener Impulse abschöpft, die wir früher unserer Freizeit vorbehalten hatten. „Unvorhersehbarkeit, nicht-hierarchische Strukturen, Affektivität und sprachlich-körperliche Expressivität haben Einzug in die postindustrielle Produktion gehalten und bilden den

Kern des Postfordismus – jener neuen Produktionsordnung, in der wir leben. Die Autonomie von Kreativität und ästhetischer Erfahrung, die so wichtig war, als der Widerstand gegen die Rationalisierung der Arbeit zuerst aufkam, stellt heute eine wichtige Quelle von Produktionswert dar."[6] Anna und Tom (und ich) hatten keine Chef*innen, und doch schufteten wir uns kaputt auf der Jagd nach einer Freiheit (oder Perfektion), die immer knapp außer Reichweite blieb. Die Technologien von Smartphone und Social Media machten aus mir und meinen Drag-Kolleg*innen eine Generation von *cunty* Tantalusen. Mit juwelenbesetzten Händen griffen wir verzweifelt nach einem finanziell abgesicherten Leben jenseits von Fabrik und Callcenter, doch es blieb hartnäckig unerreichbar.

Wie sind wir in diese Falle getappt? Ein konfuses Verständnis unserer eigenen Klassenposition dürfte nicht geholfen haben. In einem Essay von 2017 schreibt Vika Kirchenbauer: „Die Umstände der Kunstproduktion werden häufig übersehen, vermutlich weil Künstler*innen fälschlich als Arbeiter*innen verstanden werden. Viele Künstler*innen sind aber keine Arbeiter*innen, sondern Unternehmer*innen, die auf Kommission produzieren oder in der Hoffnung, einen Markt zu finden, sei er institutionell oder kommerziell. Eine bildende Künstlerin will ihre eigene Chefin sein: die Hoheit über die Bedingungen ihrer Arbeit

behalten und doch bereitwillig an der eigenen Ausbeutung mitwirken. Dabei übersieht sie, dass sie damit auch zur Chefin anderer wird, und missversteht ihre Ausbeutung dieser anderen als Geste der Unterstützung, als geteilte Hingabe und Aufopferung, als echtes politisches Anliegen."[7] Kunstarbeiter*innen, die der Herrschaft ihrer Arbeitgeber*innen zu entkommen versuchen, indem sie ihr eigenes Unternehmen werden, gehen einen ausgetretenen Pfad, der geradewegs in die Existenzangst der Mittelschicht, in brutale Selbstdisziplin und die Selbstausbeutung führt. Um es mit Willam zu sagen: „Ich hab keinen Boss, aber meine Managerin ist eine echte Bitch."[8] In den institutionell etablierteren Bereichen der freien Szene wächst mit der Höhe der Budgets auch das Missverständnis unserer eigenen Klassenposition. Und je größer dieses Missverständnis, desto unklarer wird, wozu wir ethisch verpflichtet sind. Je mehr Geld und je mehr Beteiligte in einem Projekt stecken, desto leichter verliert man den Überblick darüber, wer für wen arbeitet, wie lange und für wie viel Geld. Die Struktur der freien darstellenden Künste in Berlin und anderswo kann dazu führen, dass diejenigen von uns, die das Glück haben, Projekt- oder Strukturförderung zu erhalten (eine winzige Minderheit im Feld), dazu verleitet werden, sich selbst und die Teams rücksichtslos ausbeuten, die wir uns mit jedem bisschen Förderung aufs Neue zusammen-

schustern. Kirchenbauer schreibt zwar spezifisch über den Markt der bildenden Kunst, aber die Struktur der freien darstellenden Künste in Berlin und anderswo wirkt ganz ähnlich. Wer von uns das Glück hat, Projekt- oder Strukturförderung zu erhalten (eine winzige Minderheit im Feld), wird nur allzu leicht dazu verleitet, sich selbst rücksichtslos auszubeuten, und mit sich die Teams, die wir mit jedem bisschen ergatterter Förderung aufs Neue zusammenwürfeln. Schön, dass uns keine direkten Chef*innen zu Überstunden in der Fabrik zwingen. Aber was ist diese Freiheit wert, wenn die ganze Welt zur Fabrik wird und jeder zweite Gedanke darum kreist, ob eine bestimmte Bewegung, ein Wort oder ein ästhetisches Phänomen „Material" sein könnte? Lässt sich diese widersprüchliche Emanzipation wirklich rechtfertigen, wenn sie auf Kosten der Arbeit geht, die wir unseren Kolleg*innen abverlangen?

Wenn also der Traum, als postfordistische*r Künstler*in (halb Arbeitskraft, halb eigenes Unternehmen) eine weniger entfremdete Arbeit zu finden, immer schon eine Falle war, was hat sich dann in den vergangenen Jahren verändert? Wohin ist das freiere Leben verschwunden? Latronicos Novelle deutet die Antwort an, geht aber leider darüber hinweg. Die Vermieter*innen und Bosse haben es uns genommen, zusammen mit den Politiker*innen, die sie in ihren Taschen

haben. Künstler*innen in Berlin hatten damals keine freiere, erfüllendere Arbeit – wir hatten niedrigere Mieten und Lebensmittelpreise und deshalb mehr freie Zeit für die Projekte, die wir liebten. Die Erosion unserer freien Zeit und unseres Geldes verschlechtert nicht nur unsere Lebensqualität, sie schadet unmittelbar unserer Kultur im Gesamten. Mit Blick auf den Rückgang der Beteiligung der Arbeiter*innenklasse am Kunstbetrieb in Großbritannien schreibt Mark Fisher: „Wenn es einen Faktor gibt, der mehr als alles andere zum kulturellen Konservatismus beiträgt, dann ist es die enorme Inflation der Miet- und Hypothekenkosten."[9] Wir steuern auf gesellschaftliche Verhältnisse zu, in denen sich nur noch reiche Kids leisten können, Kunst zu machen, und das verkleinert drastisch den Pool an Inspiration und Talent, aus dem unser Feld schöpft. Steigende Mieten nehmen uns nicht nur unsere Wohnungen, sie nehmen uns allen die Kunst, die Menschen machen könnten, wenn sie nicht bloß dafür schuften müssten, die ohnehin vollen Taschen irgendeines Reichen weiter zu füllen.

Während ich an diesem Text schrieb, war der Journalist Caspar Shaller zu Gast in meiner Talkshow *Queer and Present Dangers: The Nation at Work*. Als wir über unsere Wünsche für die Zukunft der Arbeit sprachen, brachte er das Marx-Zitat vom Anfang dieses Textes ins Spiel, mit dem Scherz, Marx habe damit bereits die postfordistische

Bindestrich-Existenz vorhergesehen. Ich entgegnete: Aber wenn ich Dragqueen, Choreografin, Moderatorin und Empress of Despair bin und alle diese Jobs erfüllend finde, warum fühle ich mich dann nicht frei? Seine Antwort war simpel: „Wir müssen weniger arbeiten, und wir müssen gemeinsam entscheiden, wie diese Arbeit auszusehen hat." Es geht nicht darum, als Einzelne interessantere Jobs zu haben. Wenn wir als Gesellschaft die Produktion regulieren, wird es möglich, den Verlauf unseres Arbeitslebens demokratisch zu planen, sodass unser Leben freier und angenehmer wird. Davon sind wir natürlich noch ein Stück entfernt, aber bis dahin können wir uns an Projekten und Bewegungen beteiligen, die unsere kollektive Erfahrung von Leben und Arbeit verbessern, und diesem Ideal so näherkommen. Zeitgenössischer Tanz e.V. leistet beispielsweise wichtige Arbeit für bessere Arbeitsbedingungen für Choreograf*innen und Tänzer*innen, und die Drag Resources Action Group (D.R.A.G.) Berlin kämpft für bessere Gagen und sicherere Arbeitsbedingungen in ihrem Feld. Wir können Kampagnen für niedrigere Mieten wie Deutsche Wohnen & Co. Enteignen unterstützen und uns bei Die Linke oder anderen linken Parteien engagieren, um eine echte Alternative zu einer Politik des Eigeninteresses und der Gier aufzubauen. Ein Arbeiter*innenparadies demokratisch organisierter Arbeit mag wie

ein utopischer Wunschtraum klingen, aber es ist allemal ein realistischeres und nachhaltigeres Ziel, als ein glücklicher postfordistischer Bindestrich-Kunstprofi zu werden.

1 Karl Marx und Friedrich Engels: „I. Feuerbach. Gegensatz von materialistischer und idealistischer Anschauung", in: dies.: Die deutsche Ideologie (1845/46), Marx-Engels-Werke, Bd. 3, Berlin: Dietz 1958, online unter: https://mlwerke.redflag.ps/me/me03/me03_017.htm#I_I (letzter Zugriff: 01.08.2026).
2 Karl Marx: „Die entfremdete Arbeit", in: ders.: Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844 (1844), Marx-Engels-Werke, Bd. 40, Berlin: Dietz 1968, S. 510–522, online unter: www.marxists.org/deutsch/archiv/marx-engels/1844/oek-phil/1-4_frem.htm (letzter Zugriff: 01.08.2026).
3 Bojana Kunst: „Movement, Duration and Post-Fordism", in: dies.: Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism, Winchester: Zero Books 2015, S. 102 f. (Deutsch durch den Übersetzer).
4 Ebd., S. 103.
5 Ebd., S. 110.
6 Ebd., S. 114.
7 Vika Kirchenbauer: „Aesthetics of Exploitation. The Artist as Employer" (2017), Online unter: vk0ms.com/aesthetics_of_exploitation.html (letzter Zugriff: 02.08.2026; Deutsch durch den Übersetzer).
8 „RuPaul's Drag Race Mistreated Us | Willam | RnR with Courtney Act", YouTube-Video, hochgeladen von Moguls of Media, 17.7.2025, 23:09 Min., www.youtube.com/watch?v=d32Z5wA7S6U (letzter Zugriff: 02.08.2026; Deutsch durch den Übersetzer).
9 Mark Fisher: Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures, Winchester: Zero Books 2014, S. 14 (Deutsch durch den Übersetzer).

Olympia Bukkakis – Queen of the Heavens and of the Earth, Empress of Despair and Architect of Your Eternal Suffering – ist eine Drag Queen und Choreografin, Moderatorin und Autorin. Ursprünglich aus Australien lebt sie seit 2012 in Berlin und organisiert queere Performancenächte wie z. B *Get Fucked*, *Queens Against Borders* und *Apocalypse Tonight*. 2019 schloss sie den SODA-Master am HZT Berlin ab. Seitdem feierten *Gender Euphoria* (Tanztage Berlin, 2019), *Under Pressures* (Gessnerallee, 2019), *Boys Night Out* (Melbourne, 2020), *A Touch of the Other* (Sophiensæle, 2020), *Too Much* (Sophiensæle, 2021), *replay* (Sophiensæle, 2023) und *Unsex Me Here* (mit Maria F. Scaroni, Sophiensæle, 2026) Premiere. Olympia hat mehrere Texte veröffentlicht, darunter *Gender Euphoria: Trans and Non-binary Identities in Drag* als Teil von *Contemporary Drag Practices and Performers: Drag in a Changing Scene* (Bloomsbury) und die Polemik *A Case for the Abolition of Men* als Teil von *Counter Readings of the Body* (Spector Books). Ihre künstlerische Praxis ist in den Spannungsfeldern und Überschneidungen zwischen queerem Nachtleben, zeitgenössischem Tanz und Performance verortet – und schöpft daraus ihre Inspiration.

Olympia Bukkakis

Freedom, Perfection, and Paying the Fucking Rent

> [...] in communist society, where nobody has one exclusive sphere of activity but each can become accomplished in any branch [they wish], society regulates the general production and thus makes it possible for me to do one thing today and another tomorrow, to hunt in the morning, fish in the afternoon, rear cattle in the evening, criticise after dinner, just as I have a mind, without ever becoming hunter, fisherman, herdsman or critic.[1]

Karl Marx's example of an ideal working day may sound like that of an insufferable straight guy in the 2010s trying desperately to reconnect with a fictional *Ur*-masculinity. But substitute the listed activities with hairdressing, cleaning, and programming and the point stands: in a freer society we wouldn't be so tied to our jobs and they wouldn't define who we are or limit our capacity to critically engage with our environment.

I first came across Daddy Karl when I was studying social theory in undergrad. At the time, I was supporting myself by working in call centers, explaining obscenely high mobile phone bills, selling phone plans to pensioners who could barely hear me read out the contracts they were committing to, and conducting market research that no one needed or wanted. These were shit jobs. I was chained by my headset to a desk for 8 hours at a time, while the computer tracked

my movements to the second. Having to work these shit jobs meant that when I first actually read Marx I immediately dropped my post-modern skepticism of socialism and its grand narratives. Here was someone actually trying to help me understand my working life.

"It is true that labor produces for the rich wonderful things—but for the worker it produces privation. It produces palaces—but for the worker, hovels. It produces beauty—but for the worker, deformity. It replaces labor by machines, but it throws one section of the workers back into barbarous types of labor and it turns the other section into a machine. It produces intelligence – but for the worker, stupidity, cretinism."[2] What a banger. I remember people smugly pointing out that Marx failed to foresee the internet and its time and labour-saving potential, as though this invalidated his argument that technology is used to dominate workers. None of these people worked in call centers. In call centers, all the technological wonders of the 19th and 20th centuries, like electricity, running water, the telegraph, computing, and the internet, had produced a situation in which I was justifying the length of my toilet breaks to my team leader. To make matters worse, at university I was considered clever and I got good marks (when I managed to hand in my essays on time), but at work I was suddenly somehow slow, dull, perhaps

well-meaning but often irritatingly incompetent in the eyes of the petty losers who managed me. The structure of my job made me feel like an idiot. Then one day while rehearsing a play parody of *Gone With the Wind*, I had an epiphany: this is what I want to do. In contrast to my day job in the call center, this work made me feel intelligent, useful, and capable. I was invested in the product I was making and I would (at least in part) be appreciated as the maker of my work. I had found a less alienated labour and, apart from during the actual show, I could go to the bathroom whenever I wanted.

After graduating, my friends who were studying engineering or communication promptly got jobs and started careers in their fields, as I was left dazed trying to work out the career possibilities for a drag queen trained in writing Marxist essays. They were … not abundant. I decided that dropping everything, learning German, and moving to Berlin was as good an idea as any. Once here, I took any job I could while working on my German. I did a couple of shifts as a (woefully average) stripper, worked the night shift at a hostel, and then in a bar. This was years before the introduction of the minimum wage (it became mandatory for all workers in 2015), so I'd work a 7-hour bar shift and end up with 70 euros, including tips. It was only a couple of months before I realised I could get the same amount of money for

doing a drag number for three and a half minutes. I was back doing what I wanted. That's how, for a couple of years in the 2010s, I got by with doing drag supplemented by a couple of bar shifts. I didn't have much money but I was doing what I loved and life was great.

The memories of this time came back in vivid detail when I read Vincenzo Latronico's *Perfection*, which tracks the restless lives of Anna and Tom, two expat "creatives" as they try to design an ideal life in the Berlin of the 2010s. The narrator never directly quotes the protagonists, or anyone else, and their various attempts to find or make a greater purpose in their life together are related with deft, cynical prose. The narrator knows, and we know, that the protagonists are a bit silly. Their sex is fine but boring, they go to art galleries but not in a properly authentic way, they get really into cooking but only to post photos of it online, and their relationships with others are fickle and structured around casual drug use and lots of free time. The reader soon realises that these freelance web designers have been more successful at creating an image of the good life than actually living it themselves. While managing to maintain an appearance of freedom and self-determination, they find themselves exhausted, exploited, and with no savings or meaningful plans for the future. More than one friend remarked that this book was

"a little too close to home" for those of us who lived here during this time. I was forced to admit that back then I was actually exhausted, depressed, and anxious about money for most of this great time in my life. Could this have been the reality of the less-alienated labour that being an artist in Berlin offered?

Bojana Kunst outlines how the female pioneers of modern dance (Isadora Duncan, Mary Wigman etc.) pursued a sense of freedom of movement that stood in direct contrast to the alienated labour of the factory, in which the choreographic demands of machines forced the bodies of workers into a strict and punishingly unfree physical routine.[3] Outside the factories, these dancers "provided a moving alternative to the kin-aesthetic experience behind the factory door; subject to strict rationalisation and efficiency, which experience was completely different to the free relations between free time subjects."[4] But something has changed since then, "we are namely living in a time when the door between the factory and leisure is being erased, when the potentiality of the individual and autonomous creativity are at the center of production."[5] The trick of post-fordist capitalism is that it sells us something that looks like the free, autonomous self-expression of the modern dancer, but simultaneously uses technology to harness the production value of the impulses we previously kept for our free time. "Unexpectedness,

non-hierarchical structures, affectivity and linguistic/bodily expressiveness have entered post-industrial production and represent the core of post-Fordism as the new organisation of the production we live in. The autonomy of creativity and aesthetic experience, which was so important when the resistance to the rationalisation of labour first emerged, now represents an important source of production value.'"[6] Anna and Tom (and I) didn't have bosses, and yet we worked ourselves to the bone in the pursuit of a freedom (or perfection) that remained *just* outside our grasp. The technologies of smart phones and social media turned myself and my drag colleagues into a generation of cunty Tantaluses, reaching desperately with bejewelled hands for a financially secure life, free from the factory/call center, which remained forever out of reach.

How did we fall into this trap? A confused understanding about our class positioning can't have helped. In a 2017 essay Vika Kirchenbauer explains how "The circumstances of art's production are frequently overlooked, probably due to misunderstanding artists as workers. Many artists are not, however, workers, but entrepreneurs who produce upon commission or in hopes of finding a market, be it institutional or commercial. A visual artist desires *to be her own boss*: to hold authority over the conditions of her own work and yet acquiesce in facilitating her own exploitation, while

simultaneously overlooking that she takes the role of *being someone else's boss*, mistaking her own exploitative measures over others as gestures of support, shared dedication and sacrifice or *real* political purpose."[7]Arts workers who try to escape domination by their employers by becoming their own businesses walk a well trodden path into middle class existential anxiety, brutal self-discipline, and exploitation. Many of us may not be workers in the traditional sense but as the drag queen Willam puts it, "I don't have a boss but my manager's a real bitch."[8]

In more institutionally recognised fields in the independent scene, the misunderstanding of our class positioning and its capacity to confuse our ethical obligations grows in direct correlation to the size of our budgets. The more money and collaborators involved in a project, the easier it is to lose track of who's working for whom, for how long, and for how much money. The structure of the independent performing arts scene in Berlin and elsewhere can lead those of us lucky enough to receive project or structural funding (a tiny minority of those in the field) to engage in ruthless exploitation of ourselves and the teams we cobble together every time we get a bit of funding. It's nice that we don't have direct bosses that force us to do overtime in the factory, but what is that freedom worth when the whole world becomes the factory, and every

second thought is about whether a particular movement, word, or aesthetic phenomenon could be "material"? And can we really justify this contradictory emancipation when it comes at the cost of the labour we extract from our colleagues?

So if the dream of the less-alienated post-fordist artist worker/entrepreneur was always a bit of a trap, then what changed in the last few years? Where did the more free life go? The answer is hinted at in Latronico's novella but unfortunately glossed over: the landlords and bosses, as well as the politicians in their pockets, took it from us. Artists in Berlin didn't have freer, more fulfilling work back then, we had lower rents and cheaper grocery bills, and as a result more free time to dedicate to projects we loved. The erosion of our free time and money not only degrades our living quality, it has a direct negative impact on our culture as a whole. In outlining the decline in working class participation in the arts in the U.K., Mark Fisher writes, "if there's one factor above all else which contributes to cultural conservatism, it is the vast inflation in the cost of rent and mortgages."[9] We're heading to a social situation where only rich kids can afford to make art, and that drastically reduces the pool of inspiration and talent that our field draws on. Higher rents don't just deprive us of our homes, they deprive us collectively of the art that could have been

made by people who weren't labouring just to fill a rich person's already full pockets.

While writing this piece, I hosted the journalist Caspar Shaller in my talk show *Queer and Present Dangers: The Nation at Work*. As we discussed our desires for the future of work, he brought up the Marx quote at the start of this text, quipping that he managed to foresee the post-fordist hyphenate professional. I replied: But if I'm a drag queen, choreographer, moderator, and Empress of Despair, and I find all of these jobs fulfilling, then why don't I feel free? His answer was simple, "we need to work less and we need to decide together what that work looks like." The point isn't to have more interesting jobs as individuals. If we as a society could regulate production, it would be possible to democratically plan the way our working lives play out so that our lives are more free and enjoyable. Of course we're probably not going to achieve that in the near future, but in the meantime participating in projects and movements that improve our collective experience of life and work can help us make progress towards this ideal. Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V. is doing important work to improve all of our working lives, and the Drag Resources Action Group (D.R.A.G.) Berlin is trying to establish better fees and safer working conditions for workers in the field. We can support campaigns that aim to reduce rents such as Deutsche Wohnen &

Co. Enteignen and involve ourselves in Die Linke to provide a real alternative to politics driven by self-interest and greed. A workers' paradise of democratically organised labor might seem like a utopian pipe dream, but it's definitely a more realistic and sustainable goal than becoming a happy post-fordist hyphenate arts professional.

1 Marx, Karl, and Friedrich Engels. The German Ideology. "Part I: Feuerbach. Opposition of the Materialist and Idealist Outlooks." 1845. Marxists Internet Archive, 2000, www.marxists.org/archive/marx/works/1845/german-ideology/ch01a.htm#a3 (last accessed August 1, 2026; translation edited by the author).
2 Marx, Karl. "Estranged Labour." Economic and Philosophical Manuscripts of 1844, 1844. Marxists Internet Archive, 2000, www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/labour.htm (last accessed August 1, 2026)
3 Bojana Kunst, "Movement, Duration and Post-Fordism," in Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism (Winchester, UK: Zero Books, 2015), 102–3.
4 Ibid. 103.
5 Ibid. 110.
6 Ibid. 114.
7 Kirchenbauer, Vika. "Aesthetics of Exploitation: The Artist as Employer." vk0ms.com. 2017. https://vk0ms.com/aesthetics_of_exploitation.html (last accessed August 1, 2026).
8 "RuPaul's Drag Race Mistreated Us | Willam | RnR with Courtney Act," uploaded by Moguls of Media, YouTube video, 23:09, July 17, 2025, https://www.youtube.com/watch?v=d32Z5wA7S6U (last accessed August 1, 2026).
9 Mark Fisher, Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures (Winchester, UK: Zero Books, 2014), 14.

Olympia Bukkakis, Queen of the Heavens and of the Earth, Empress of Despair, and Architect of Your Eternal Suffering, is a drag queen and choreographer, moderator, and writer. Originally from Australia, she has lived and worked in Berlin since 2012, organizing queer performance events such as *Get Fucked*, *Queens Against Borders*, and *Apocalypse Tonight*. After graduating from the SODA Master at HZT Berlin in 2019, she presented *Gender Euphoria* (2019 Tanztage Berlin), *Under Pressures* (2019 Gessnerallee), *Boys Night Out* (2020 Melbourne), *A Touch of the Other* (2020 Sophiensæle), *Too Much* (2021 Sophiensæle), *replay* (2023 Sophiensæle) and *Unsex Me Here* (with Maria F. Scaroni, Sophiensæle, 2026). Olympia has published a number of writing pieces, such as *Gender Euphoria: Trans and Nonbinary Identities in Drag* as part of *Contemporary Drag Practices and Performers: Drag in a Changing Scene* and a polemic titled *A Case for the Abolition of Men* as part of *Counter Readings of the Body* (Spector Books). Her practice is situated within, and inspired by, the tensions and intersections between queer nightlife, contemporary dance, and performance.

Sophiensæle Forever
3/3 Eldorado

Erstausgabe / First printing 2026
ISBN 978-3-00-085589-4

Herausgeber*innen / Publishers:
Sophiensæle GmbH
Jens Hillje, Lena Kollender, Andrea Niederbuchner
und/and Mateusz Szymanówka

Redaktion / Editing:
Lena Kollender, Mateusz Szymanówka, Elias Capelle,
Miriam Seise und/and Sebastian Sury

Lektorat englische Texte / Copyediting English texts:
Louise Trueheart

Übersetzung / Translation:
Alex Piasente-Szymański

Gestaltung / Graphic Design:
KaranKobel, karankobel.com

Schrift / Typefaces:
Sophiensæle Diatype, Otto (ABC Dinamo)

Papier / Paper:
Fedrigoni Constellation Snow
Holmen TRND

Druck / Printing:
Druckhaus Sportflieger GmbH
Printed in Berlin, Germany

©2026 Sophiensæle
und die Autor*innen / and the authors

Sophiensæle GmbH
Sophienstraße 18, 10178 Berlin-Mitte
+49 (0)30 278 900-30, sophiensaele.com
Amtsgericht Berlin Charlottenburg: HRB 82562
Steuernummer: 30/538/31213, UID: DE 218 255 467

Gefördert durch / Funded by:

BERLIN
Senatsverwaltung
für Kultur und
Gesellschaftlichen Zusammenhalt

1/3 Tanztage ISBN: 978-3-00-085587-0
2/3 Never Work ISBN: 978-3-00-085588-7
3/3 Eldorado ISBN: 978-3-00-085589-4