

Auf den Betrachtungswiesen der Gegenwart

Facetten der Festivalberichterstattung

Esther Boldt

Ich weiß ja selbst auch nicht besser, wie das ginge:
Die Dinge, die ich beschreibe, mir nicht zu nehmen, sie nicht haben zu wollen
und nicht zu schmälern, so eindeutig zu bestimmen, sondern sie im Gegenteil
noch freier und unabhängiger zu machen, als sie es waren, bevor ich zum ersten
Mal ein Auge auf sie warf.

Dorothee Elmiger, Aus der Zuckerfabrik¹

Mir gegenüber sitzt eine junge Frau mit langem, braunem Haar. Ich weiß nichts über sie – noch nicht einmal ihren Namen. Im Laufe unseres Gesprächs werde ich herausfinden, dass sie mit drei Menschen zusammenlebt und ihre Mutter alleinerziehend war. Ich werde herausfinden, dass sie meinem Blick nicht ausweicht, dass sie recht gelassen auf ihrem Stuhl sitzt und präzise die Anweisungen ausführt, die wir erhalten. Mit »A Thousand Ways« hat das Künstler*innenduo 600 Highwaymen eine Performance für zwei Fremde geschrieben: Vor jeder von uns liegt ein Stapel nummerierter Umschläge auf dem Tisch. Sie enthalten Fragen oder Handlungsanweisungen, die wir im Wechsel vorlesen und/oder ausführen. Ein raffiniertes Gesellschaftsspiel zum gegenseitigen Kennenlernen, das zugleich die Unzulänglichkeiten dieses Prozesses, Vorurteile und Voreiligkeiten, stets mitreflektiert. Die Unverfügbarkeit meiner Co-Performerin, mit der ich mich doch durch das gemeinsame Tun, durch Gesten, Blicke, Fragen verbunden fühle.

Als ich das LOT-Theater in Braunschweig verlasse, bin ich berührt, irritiert, elektrisiert. Doch wie darüber schreiben? Über diese Begegnung, über dieses doppelte Involviert-Sein als Rezipientin und Performerin – in Abwesenheit der Künstler*innen? Fand das Festival Theaterformen in Braunschweig 2020 doch, pandemiebedingt, im realen wie auch im virtuellen Raum statt.

1 Elmiger, Dorothee: Aus der Zuckerfabrik, München: Hanser 2020, S. 155.

Theater der Welt, Mülheim an der Ruhr 2010: Auf dem vertrockneten Rasen zwischen der mehrspurigen Straße am Schloss Broich lockt per Plakat eine »Betrachtungswiese«, von der Julisonne braungebrannt.

In ihrem tradierten, immer noch wirkmächtigen Selbstverständnis wähnt sich die Theaterkritik in sicherer Distanz zu ihrem Gegenstand:

»*Kritiké*, beim Wort genommen, bedeutet Kunst des Unterscheidens und Urteilens. Das Wort suggeriert eine Distanz, aus der heraus Kritisierende unterscheiden, um zu entscheiden. Wer kritisiert, möchte entscheiden, ob etwas gut oder schlecht, richtig oder falsch, schön oder hässlich, virtuos oder dilettantisch ist.«²

Bei »A Thousand Ways« jedoch ist eine gesicherte, distanzierte Position zum Gegenstand unmöglich. Von Anfang an bin ich Teil des Spiels. Wie dies im Übrigen bei vielen zeitgenössischen Tanz- und Theaterformen der Fall ist, deren vielgestaltige Erscheinungsformen die Theaterfestivallandschaft in Deutschland prägen. Häufig gilt: »Ohne die Aktivität der Teilnehmer gibt es keine Aufführung. Sie *ist* unser Handeln.«³ Und obgleich die Performance, die Spielanordnung klar geskriptet ist (und als solche durchaus präzise beschreib- und analysierbar), wird bei »A Thousand Ways« jedes Spiel, jede Begegnung anders verlaufen. Wenn es aber meine eigene Performanz und die meines Gegenübers, wenn es unsere subjektiven Erfahrungen sind ebenso wie eine gewisse situative Kontingenz, die Eigendynamik, die sich breitmacht in den Leerstellen und Spielräumen, in dem, was nicht vor-geschrieben ist und schlicht entsteht – wenn es all dies ist, was die Aufführung allererst zum Erscheinen bringt, wird meine Position als Kritikerin massiv herausgefordert.

Ich sitze im Zwiespalt. Dort, wo die Sprache versagt. Meine Position ist ebenso schwer benennbar wie das Kunstwerk, das ich hier gerade rezipiere und aufführe, und zunächst unter dem »umbrella term« der Performance subsumiere. Performances wie »A Thousand Ways« fordern eine Kritiker*innenhaltung ein, die um ihre Grenzen weiß, die beweglich ist und in der Lage, sich stets neu zu justieren, zu positionieren. Und die doch auf ihrem journalistischen Anspruch besteht, sich aufgrund von Kompetenz und Seherfahrung eine lesenswerte, ebenso interessante wie übertragbare, gültige Perspektive auf das Gesehene zu erschreiben, oder auch: Es sprachlich zu durchdringen. Es sprachlich zu eröffnen. Es eröffnend zu

2 Huber, Jörg/Stoellger, Philipp/Ziemer, Gesa/Zumsteg, Simon: »Wenn die Kritik verdeckt ermittelt«, in: dies. (Hg.): *Ästhetik der Kritik. Verdeckte Ermittlung*, Zürich: Edition Voldemeer 2007, S. 7-22, hier S. 7.

3 Siegmund, Gerald: *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*, Hamburg: Junius 2020, S. 36.

(be)schreiben. Diese geschmeidige Haltung der Kritikerin hat Martin Seel in einer Typologie der Kritik als die einer Opportunistin beschrieben:

»Er [der Opportunist] ist Agent seiner eigenen Überraschungen [...]. Er genießt es, sich zu ärgern, aber ebenso, sich fesseln zu lassen. Grundlage seiner Kritik ist – nichts Bestimmtes; er hat kein Anliegen, ist kein Experte, verfügt über keinen gesicherten Stand, weder im Kopf noch im Herzen. [...] Sein primäres Medium ist das eigene Sensorium für Dinge, die es noch nicht gibt. Sein primäres Ausdrucksmittel ist die gedankliche Improvisation – das Zur-Sprache-Bringen von Ereignissen, die es ihm wert erscheinen, über den Augenblick hinaus festgehalten zu werden.«⁴

Eine derart bewegliche, ja gesetzlose Haltung steht, wiederholten Infragestellungen zum Trotz, noch immer im Widerspruch zur gegenwärtigen Praxis des Kulturjournalismus, in dem die Figur des Kritikers und der Kritikerin als autoritäre Figur, als Richter*in weiterhin fest verankert ist.⁵ Im Folgenden jedoch wird Theaterkritik nicht »aus der Gewissheit der Distanz, sondern aus dem Involviertsein in eine Lage«⁶ verstanden, nicht als Vorgang der »(Er-)Klärung, sondern der Eröffnung, der Unterbrechung, der Irritation«.⁷ Statt blind gewordene Forderungen nach Neutralität und Objektivität zu wiederholen⁸ gilt es, einen offenen Umgang mit den eigenen Vorurteilen und Annahmen zu pflegen, nach Fairness und Genauigkeit zu streben.⁹

Festival Implantieren, Frankfurt a.M. 2020: Am Osthafen wird ein Wal gesichtet.

Ästhetische Kritik wird, so verstanden, zu einer Praxis, die sich – durchaus in Verwandtschaft zu zeitgenössischen Tanz- und Theaterformen, die ihre eigenen Mittel immer wieder auf den Prüfstand stellen, sie zu erweitern, strapazieren, zu befragen suchen – auch mit ihren eigenen Mitteln und Möglichkeiten beschäftigt. Sie urteilt nicht aus der Distanz, sondern zeichnet sich durch genaue Kenntnis,

4 Seel, Martin: »Gestalten der Kritik«, in: Huber et al. 2007, S. 21-27, hier S. 25.

5 Vgl. Stadelmaier, Gerhard: Regisseurstheater. Auf den Bühnen des Zeitgeistes, Springe: Zu Klampen Verlag 2016, S. 45ff.

6 J. Huber et al.: Wenn die Kritik verdeckt ermittelt, S. 8.

7 Ebd.

8 Zu den Gespenstern journalistischer Neutralität, Objektivität und Unabhängigkeit vgl. u.a. Hostwriter/CORRECTIV (Hg.): Unbias the news. Warum Journalismus Vielfalt braucht, Essen: CORRECTIV Verlag 2019.

9 Penny, Laurie: »Read. Get paid. And don't give up. Laurie Penny's advice for young journalists«, in: New Statesman 10.2.2015, www.newstatesman.com/laurie-penny/2015/02/read-get-paid-and-dont-give-laurie-pennys-advice-young-journalists (zuletzt aufgerufen am 25.05.2021).

Wahrnehmung und Erkundung ihres Gegenstandes aus, durch das unbedingte Interesse, das Anliegen der Künstler*innen zu verstehen – um auch mit diesem Wissen beurteilen zu können, ob ihr Vorhaben gelungen ist, interessant, relevant. Die Kritikerin geht »in die Materie hinein«, [...] wählt Strategien und Taktiken und bedenkt und gestaltet dabei immer auch die eigenen Verfahren und Vollzüge mit.«¹⁰ Ein selbst-bewusster und selbstreflexiver, spielerischer und aufmerksamer Umgang mit der kritischen Tätigkeit, bei dem auch die Position der Schreibenden auf dem Spiel steht, schreibend aufs Spiel gesetzt wird. Denn nicht zuletzt gibt es in jeder Kritik einen Überschuss, eine Verselbstständigung des Schreibprozesses (als allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben), der jenseits von Intentionalität liegt: »The review writes me.«¹¹

Festival Theaterformen, Hannover 2019: Leichter Pferdegeruch weht durch die Prinzenstraße, wo Schimmel Corazón einen temporären Stall in der Einfahrt des Staatstheaters bewohnt.

Im Kontext eines Festivals treten künstlerische Arbeiten zudem in einen Dialog, oder besser, in einen Polylog miteinander: Festivals bilden verdichtete Erfahrungsräume, in denen heterogene Kunsterfahrungen zusammenkommen. Jede Theaterarbeit steht in einem Wechselverhältnis, durchaus auch in Konkurrenz mit den anderen geladenen Performances, Installationen, Audiowalks, Musiktheaterstücken, Filmen – ja, auch mit zufälligen Begegnungen und Entdeckungen im Stadtraum, die sich im Zeitraum des Festivals ergeben. 600 Highwaymen treten in Beziehung zu der Video- und Klanginstallation »Thirst« von Voldemārs Johansons im Braunschweiger Schauspielhaus, zu Ogutu Murayas Scribble-Filmerzählung »The Ocean will always try to pull you in«, die ich auf der Heimfahrt im ICE sehe, zu den Briefen verschiedener Künstler*innen, die ich einige Tage später aus meinem Briefkasten ziehe. Über den Zeitraum eines Festivals bildet sich so ein Netz aus Blind- und Querverweisen aus. Ein Theaterabend vermag den anderen in den Schatten zu stellen oder aber herauszuheben, zu intensivieren. Es stellen sich Übersprünge her, die von den Künstler*innen selbst nicht angelegt, sondern durch den Kontext, die kuratorische Auswahl geschaffen werden, sich manchmal aber auch schlicht ergeben – nicht zuletzt durch die jeweilige, notwendig unvollständige Auswahl der rezipierten Arbeiten, den je eigenen Weg durch den Spielplan.

10 J. Huber et al.: Wenn die Kritik verdeckt ermittelt, S. 9.

11 Siegmund, Gerald: »Some personal reflections on my criticism which I am reluctant to call my ›Poetics‹«, in: Sarma. Laboratory for discursive practices and expanded publication 05.11.2002, www.sarma.be/docs/976 (zuletzt aufgerufen am 25.05.2021).

Diese Übersprünge sind Momente, die ich als Kritikerin suche. Schreibend spüre ich den Verbindungslinien nach, ästhetischen oder inhaltlichen, assoziativen oder offensichtlichen, kuratorischen Setzungen und gesellschaftspolitischen Kontexten. Auch und vor allem, um für meine Leser*innen einen roten Faden auszulegen im Festivalgewebe. Nichts ist so unbefriedigend (und unlesbar) wie eine serielle Rezension, das Aneinanderreihen von Kritiken einzelner Arbeiten eines Festivals! Da muss eine Gesamterzählung her – auch um den Preis, dass bei dieser etwas hintenüberfällt, wenn es sich partout nicht einbinden lässt. Und so gibt es mitunter Festivalmomente, über die ich nie geschrieben habe, die ich, kostbar und verschwiegen, für mich behalten habe. Eine Gesamterzählung, die auch dem kuratorischen Impuls folgen kann, der für die Kritikerin eine Art Sparringspartner bildet, dessen Gedankenspielen sie ein Stück weit folgt, die sie überprüft, befragt, von denen sie sich, erneut, herausfordern lässt. Eine Gesamterzählung, die im besten Falle zugleich die Eigenheiten der einzelnen künstlerischen Arbeiten zur Sprache bringt und die Verbindungslinien zwischen ihnen. Die die Atmosphäre des Festivals aufgreift, spürbar macht, die nagenden Fragen und fortlaufenden Diskurse, die mich als professionelle Zuschauerin durch den Festivalzeitraum begleitet haben. Und die diese Atmosphären, Fragen und Diskurse in Bezug setzt zu gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklungen, Fragestellungen und Verfasstheiten: In welchem Kontext, ästhetisch wie gesellschaftlich, lokal wie international, situiert sich das Festival? Erscheint mir das wichtig, notwendig, zwingend? Was eröffnet es mir? Und was spart es aus? – Was natürlich auch eine mitunter umfangreiche Recherche voraussetzt, um komplexe verhandelte Themen (wie beispielsweise den Postkolonialismus und seine künstlerische Verhandlung), aber auch mir unbekannte Künstler*innen, ihre Ästhetik und ihre Kontexte adäquat einordnen und einschätzen zu können.

Wiesbaden Biennale, Wiesbaden 2016: Wiesbaden Biennale, Wiesbaden 2016: Auf dem Faulbrunnenplatz, an der Grenze zwischen jugendstilhübscher Innenstadt und betongrauem Westend im 1960er-Jahre-Look, steht ein sorgsam aufgeschichteter Wall aus Sperrmüll.

Nicht zuletzt verhält es sich mit der Festivalberichterstattung ähnlich wie mit den regelmäßigen Berichten über ein Theater in meiner Stadt (denn Theaterjournalismus ist, notwendig und zuallererst, Lokaljournalismus): Festivals, die ich mehrere Jahre begleite, über Leitungswechsel, inhaltliche Schwerpunktsetzungen und ästhetische Moden hinweg, bilden ihre eigenen Historien, Diskursräume und Bezugnahmen aus. Sei es ein Festival wie »Theater der Welt«, das alle drei Jahre in einer anderen Stadt, geleitet von anderen Kurator*innen oder Kuratorien stattfindet. Das jedes Mal in ganz anderem Gewand erscheint. Und dessen Konzeptionen

und Durchführungen sich allenfalls punktuell vergleichen lassen. Oder seien es Festivals wie die »Theaterformen«, wie »Impulse« in Nordrhein-Westfalen oder das Berliner »Tanz im August«, die stets an vertraut werdenden Orten, über mehrere Jahre unter derselben Leitung stattfinden. Hier wie dort aber reiht sich jede neue Festivalsausgabe ein in den Kontext einer (auch persönlichen, auch unvollständigen) Rezeptionsgeschichte, setzt sich in Beziehung zu Erinnerungen und Erwartungshaltungen, zu persönlichen Begegnungen und der Wiederkehr an Spielstätten und Plätze, die bereits gezeichnet sind.

Diese Schichten und Geschichten prägen und grundieren auch den kritischen Blick. So begleiten mich Festivals und ihre Künstler*innen im besten Falle durch die gesellschaftlichen, sozialen, politischen Fragen unserer Gegenwart, sie machen Angebote der Auseinandersetzung und Überprüfung, sie verführen und verstören. Bezugnahmen auf gegenwärtige Turbulenzen, Narrative und Ästhetiken, die ich für die Lesenden aufzuschließen, zu vermitteln suche, indem ich sie mir schreibend allererst selbst erschließe.