

Einleitung

Radikale Wirklichkeiten

– Festivalarbeit als performatives Handeln

Julia Buchberger, Patrick Kohn, Max Reiniger

›Das‹ Theater gibt es nicht, sondern nur die Arbeit an ihm: dies gilt für die Aufführung wie für die Institution ›Theater‹.

Annemarie Matzke, Arbeit am Theater¹

Festivals haben einen festen Platz in der deutschsprachigen Kultur- und Theaterlandschaft. In ihrem 2009 erschienenen Band »Theaterfestivals: Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells« beschreibt Jennifer Elfert die Entwicklungen und Veränderungen des Theaterbetriebs durch die Zunahme von als »Festivals« oder »Festspiele« betitelten Veranstaltungen seit den 1940er Jahren². An diese Beobachtung lässt sich auch jetzt, zwölf Jahre später, anknüpfen: Es gibt über hundert Festivals im deutschsprachigen Raum, in deren Rahmen Theateraufführungen produziert und/oder gezeigt werden.

Ihre Organisation erfolgt meist in befristeten und teils prekären Arbeitsverhältnissen. Die sogenannte »Festivalisierung« des Theaterbetriebs lässt sich so auch als Reaktion auf den steigenden Produktionsdruck lesen, unter dem Theater- und Kulturschaffende stehen, welcher wiederum Symptom ökonomischer Anforderungen an den Theaterbetrieb ist.

Gleichzeitig gibt die zeitliche Bündelung, die eine meist jahres-zyklische Ausrichtung mit sich bringt, Festivals (und ihren Macher*innen) die Möglichkeit, programmatisch spezifischer zu sein, als beispielsweise Theaterinstitutionen mit einem laufenden Spielbetrieb.³ So verdichtet sich in ihrem Rahmen, was sonst eher

1 Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe, Bielefeld: transcript Verlag 2012.

2 Vgl. Elfert, Jennifer: Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells, transcript Verlag: Bielefeld 2009.

3 Vgl. das in diesem Band veröffentlichte Gespräch zwischen den Herausgebenden und Martine Dennewald.

spurenhaft in anderen Teilen des Theaterbetriebs zu finden ist: zukunftsweisende künstlerische Formate und Ästhetiken, internationale Vernetzung, diskursive Einordnung und Zusammenwirken verschiedener künstlerischer Arbeiten und Disziplinen.

Trotz dieser Gemeinsamkeiten sind Festivals schon aufgrund ihrer Vielzahl in unterschiedlichen Teilen des Theaterbetriebs angesiedelt: Einige von ihnen sind institutionell angebunden an Stadt- und Staatstheater, wie das Radikal Jung am Münchner Volkstheater oder die Internationalen Schillertage am Nationaltheater Mannheim, andere an Häuser der Freien Szene, wie das Internationale Sommerfestival auf Kampnagel oder entstehen in Kooperation zwischen Häusern der Freien Szene und Stadttheatern, wie das Outnow! Performing Arts Festival. Ebenso existieren einige als GmbH oder Verein organisierte, vom Bund, Städten, Kommunen oder Ländern getragene Festivals, wie beispielsweise die KunstFestSpiele Herrenhausen oder die Ruhrtriennale.

Neben ihrer Funktion als »Sprungbretter« in die Professionalisierung für junge Kunst- und Theaterschaffende (z.B. Freischwimmen Plattform für Performance und Theater und Körper Studio Junge Regie) oder als bedeutsame Stufen innerhalb einer künstlerischen Karriere (Theatertreffen) können Festivals viele weitere Positionen einnehmen: Sie gelten als Orte der künstlerischen Exzellenz (Best Off und Impulse Theater Festival) oder Orte der internationalen Vernetzung (Festival Theaterformen, Theater der Welt). Einige widmen sich einer bestimmten Sparte oder Kunstform innerhalb der Theaterlandschaft (Starke Stücke, Internationales Figurentheaterfestival Erlangen, Hart am Wind), andere stehen unter dem Anspruch, eine Plattform für Akteur*innen der Kunst- und Theaterszene zu bieten, die sonst meist zu wenig Aufmerksamkeit bekommen. So wurden beispielsweise ehemals im Rahmen des Beyond Belonging Festival Berlin oder aktuell auf dem KRASS Festival in Hamburg dezidiert transkulturelle und postmigrantische Perspektiven oder im Rahmen des No Limits Festivals Arbeiten von Künstler*innen mit Behinderung versammelt.⁴ Nicht zuletzt bilden Festivals Zentren einer studentischen Nachwuchs-Szene, wie u.a. das transeuropa Festival in Hildesheim, der Diskurs in Gießen oder das Zeitzeug in Bochum.

Diese hier nur angerissene Kategorisierung der Positionen, die Festivals innerhalb einer Theaterlandschaft einnehmen können, ist weder starr noch unüberwindbar; häufig überschneiden sich die verschiedenen Aspekte, ändern sich im Laufe der Jahre oder verschwimmen in der Selbst- und/oder Außenwahrnehmung. Trotzdem sind die hier aufgelisteten Festivals in teils sehr unterschiedlichen Bereichen der Kultur- und Theaterszene angesiedelt, was sich auf die spezifische Bedeutung auswirkt, die ihnen zukommt. Eine Gemeinsamkeit dieser Festivals besteht jedoch

4 Zur Gefahr von Essentialisierung durch Festivals vgl. den Beitrag von Yvonne Schmidt in diesem Band.

darin, dass sie sich als Knotenpunkte einer (international) vernetzten Szene beschreiben lassen, die sich in ihrem Rahmen nicht nur trifft, sondern hierdurch auch konstituiert.

Auch für die Theaterwissenschaften sind Festivals als Forschungsgegenstand in den letzten Jahren immer interessanter geworden. Die deutschsprachige theater- und kulturwissenschaftliche Forschung zur Entstehung und Entwicklung von Theaterfestivals wurde zunächst durch Jennifer Elferts umfassende Beschreibung des Organisationsmodells⁵ geprägt, und dann auch durch die in dem 2012 erschienenen Band »Theater und Fest in Europa«⁶ versammelten Beiträge. Im Jahr 2020 untersuchen neben Nicola Scherer in ihrer Dissertation »Narrative Internationaler Theaterfestivals«⁷ auch die Beitragenden des Sammelbands »Festivals als Innovationsmotor«⁸ die Position von Festivals im Theaterbetrieb und in der Gesellschaft. Darin zeigt sich der Anspruch der theaterwissenschaftlichen *festival studies*, Festivals im Wechselspiel mit der institutionellen und gesellschaftlichen Wirklichkeit, in der sie stattfinden, zu analysieren.

Als Herausgebende teilen wir ein Interesse an der Beschäftigung mit Theaterfestivals, speziell mit der damit zusammenhängenden Festivalarbeit, auf die wir in diesem Sammelband einen Fokus legen. Dieses Interesse gründet in dem gemeinsam durchlebten Arbeitsprozess innerhalb des kollektiv organisierten Leitungsteams von transeuropa fluid⁹, dem Europäischen Festival für Performative Künste, das im Mai 2018 in Hildesheim stattfand. Als neunköpfiges Team, in dem zuvor keine der beteiligten Personen ein Festival dieser Größenordnung geleitet hatte, war ein Großteil der Arbeit zunächst, herauszufinden, woraus der gefühlte »Berg an Arbeit«, als der sich das Festival darstellte, im Einzelnen überhaupt bestand. Durch die kollektive Struktur, in der wir uns im Leitungsteam organisierten, entstand eine ganzheitliche Betrachtungsweise »unseres« Festivals: Ausgehend von der Konzeption, über die Finanzierung, der Zusammenstellung eines Programms, der Einrichtung von Proben-, Aufenthalts- und Aufführungsräumen, der Organisation von Unterkünften für eingeladene Künstler*innen und der dramaturgischen Betreuung künstlerischer Arbeitsprozesse bis hin zum sich an das

5 J. Elfert: Theaterfestivals.

6 Fischer-Lichte, Erika/Warstat, Matthias/Littmann, Anna (Hg.): Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2012.

7 Scherer, Nicola: Narrative Internationaler Theaterfestivals. Kuratieren als kulturpolitische Strategie, Bielefeld: transcript Verlag 2020.

8 Portmann, Alexandra/Hochholding-Reiterer, Beate (Hg.): Festivals als Innovationsmotor?, Berlin: Alexander Verlag 2020.

9 Vgl. www.transeuropa-festival.de/2018 (Leitungskollektiv: Sophie Blumen, Julia Buchberger, Carolina Brinkmann, Elena Fiebig, Sophie Hübner, Patrick Kohn, Max Reiniger, Nora Strömer, Till Wiebel)

Festival anschließenden Abbau und der Abrechnung waren wir mehr oder weniger an allen Prozessen direkt oder zumindest in zweiter Reihe beteiligt.

Der Arbeitsprozess an transeuropa fluid stellt den gemeinsamen Erfahrungshorizont dar, auf den wir im Nachdenken über Festivals und in der Konzeption dieses Bandes zurückgreifen. Als Nachwuchsfestival mit der damit einhergehenden Möglichkeit (und Erwartung) innovativer künstlerischer und organisatorischer Prozesse gewährte uns die Struktur des transeuropa-Festivals eine große Gestaltungsfreiheit. Hierdurch, ebenso wie durch unsere kollektive Arbeitsweise und den Anspruch, innerhalb des Leitungsteams die einzelnen Arbeitsschritte möglichst transparent und diskutierbar zu halten, wurde für uns im Nachhinein offensichtlich, wie komplex sich das Zusammenspiel aller Arbeitsbereiche, die es für die Durchführung eines Festivals benötigt, gestaltet. Diese Erkenntnis begründet das Interesse an einer ganzheitlichen Betrachtung von Festivalarbeit, innerhalb der die Prozesse des Arbeitens selbst in den Fokus rücken. Diese stellt das Machen und Zeigen von Theater jenseits der Einteilung in künstlerische und nichtkünstlerische Arbeit in Wechselbeziehung zur institutionellen Wirklichkeit, in der es stattfindet und die es mit hervorbringt – über die Zeit der einzelnen Aufführungen hinaus. Die Frage in diesem Band ist also weniger, *welches* Theater auf Festivals gezeigt wird, sondern *wie* dies geschieht.

Der vorliegende Sammelband erweitert durch die vielfältigen Beiträge die *festival studies* um Perspektiven, die sich auf die Arbeitsprozesse konzentrieren, welche Theaterfestivals als solche hervorbringen und in ihrer Form und Wirkung gestalten. Die Arbeit an Festivals wird so zum Aspekt ihrer theater- und kulturwissenschaftlichen Betrachtung.

Mit der Zusammenstellung der Texte im vorliegenden Band beginnen wir zu kartografieren und nachzuvollziehen, welche Arbeiten für und im Zusammenhang mit Theaterfestivals (also: welche Festivalarbeiten) ausgeführt werden; auf welche Arten und Weisen diese Arbeiten verrichtet werden, wie sie sich organisieren und was dabei eigentlich produziert wird. Der Titel des Bandes (»Radikale Wirklichkeiten – Festivalarbeit als performatives Handeln«) ist Ausdruck der Methode, der die Zusammenstellung der Texte folgt und die wir im Weiteren näher erläutern.

Radikalität

Mit dem Begriff »radikal« wird eine spezifische Betrachtungs- und Vorgehensweise im Sinne der Wortbedeutung »ganz und gar, vom Grunde auf, vollständig« beschrieben, die in diesem Sammelband verfolgt wird. Die radikale Betrachtungsweise markiert den Anspruch, die gesamte Arbeit, also die vielfältigen kuratorischen, künstlerischen, administrativen, koordinierenden und ausführenden Tätigkeiten, die zur Entstehung, Umsetzung und Nachbereitung eines Theaterfestivals beitra-

gen, gleichberechtigt zum Objekt der Betrachtung zu machen. Selbstverständlich gehört zu diesem Anspruch an eine Betrachtungsweise auch das Scheitern daran. Die vorliegende Sammlung von Texten bildet dementsprechend keine enzyklopädische Systematik von Festivalarbeit. Weder sind die Zusammenhänge zwischen den Arbeiten, die dieser Band insgesamt nachzuvollziehen beginnt, noch die einzelnen Arbeiten selbst, von denen in den Texten die Rede ist, sprachlich »ganz und gar« oder eben radikal abgebildet. Wenn dieser Sammelband den Anspruch einer radikalen Betrachtung von Festivalarbeit ins Spiel bringt, dann geschieht das auch, um die zwangsläufigen Leerstellen im Bewusstsein zu behalten, als permanente Erinnerung an den Versuch, wahrzunehmen, was sich dem bewussten Blick (noch) entzieht.

Einerseits stellen die folgenden Texte eine Sammlung von Tätigkeitsbeschreibungen dar, in denen jeweils ein spezifischer Aspekt von Festivalarbeit beschrieben und reflektiert wird. Andererseits bilden sie in ihrer Anordnung zueinander ein Netzwerk, in dem sich die Spuren der Tätigkeiten, die in einem Text beschrieben werden, in anderen Texten an unerwarteter Stelle wiederfinden. In einer Lesart, die sowohl das fokussiert, was sich *in* als auch das, was sich *zwischen* den Texten zeigt, tritt eine Qualität dieser Tätigkeiten hervor, die durch den Begriff der Arbeit weder im allgemeinen Sinne zweckgebundenen, planvollen Tuns, noch durch die klassische Engführung auf Lohn- bzw. Erwerbsarbeit erfasst wird.¹⁰

Performatives Handeln

Neben ihrer Charakterisierung als Arbeit treten die Tätigkeiten in diesem Band darum als performative Handlungen auf. Erika Fischer-Lichte benutzt den Begriff der Performativität in ihrer »Ästhetik des Performativen«¹¹, um auf den Wirklichkeitscharakter von (Theater-)Aufführungen hinzuweisen. In den 2010er Jahren stellt sich heraus, dass sich aus seiner Betrachtung auch die Frage nach dem Kontext der jeweiligen Aufführung ergibt. Annemarie Matzke zeigt in »Arbeit am Theater«¹², dass die Probe, die Arbeit an einer Aufführung, zugleich immer auch die Arbeit an ihrem institutionellen Rahmen ist. Umgekehrt rückt für eine Gruppe von Personen, die »Künstlerischer Leiter, Intendant, Dramaturg, Direktor, Produzent [sic!]¹³ hießen oder auch immer noch heißen, also im Herzen der Institution Thea-

10 Zur Schwierigkeit einer allgemeinen Definition von Arbeit vgl. Voß, G. Günter: »Was ist Arbeit?«, in: Fritz Böhle/G. Günter Voß/Günther Wachtler (Hg.): Handbuch Arbeitssoziologie, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2018, S. 15-84.

11 Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2004.

12 A. Matzke: Arbeit am Theater.

13 Malzacher, Florian: »Anwalt der Nische. Kurator der performativen Künste: Ein Job mit unklarem Profil, Ziel und Zukunft«, in: theater heute 04/2011, S. 6 -21, hier S. 6.

ter stehen und die beginnen, ihre Tätigkeiten »kuratorisch« zu nennen, die Arbeit am Kontext als Arbeit an der Wirklichkeitskonstitution von Aufführungen in den Fokus. Gemeinsamer gedanklicher Horizont bleibt dabei mal mehr, mal weniger explizit die Performativität von Aufführungen.

In diesem Band fragen wir nun, was eigentlich mit der Arbeit ist, die sich weder auf die Proben bezieht noch unter dem Label »kuratorisch« firmiert und nennen diese versuchsweise ebenfalls performativ.

So stellt sich die Arbeit an der Institution Theater mittelbar immer auch als Arbeit an ihren Aufführungen dar und die Arbeit an einer Aufführung mittelbar auch immer als Arbeit an der Institution. Ausgehend vom Begriff des Performativen treffen die verschiedenen Arbeitsbereiche von Theaterfestivals aufeinander, was ihre Verschränkung in der Betrachtung ermöglicht. Das Zeigen von Theater, sowohl als künstlerische als auch technische und organisatorische Arbeit, kann ebenso als performatives Handeln analysiert werden, wie beispielsweise die kuratorische Arbeit des Zeigen-Lassens von Theater oder die betriebswirtschaftliche Arbeit des Finanzierens von Theaterfestivals. So ermöglicht der Begriff des Performativen es, diese Tätigkeiten jenseits ihrer vertraglich regulierten Aufgabenprofile und damit die (noch) unbeabsichtigten, unbewussten Momente der Arbeit zu beschreiben: Sie sind nicht ausschließlich Arbeit, sie sind gleichzeitig ebenso performatives Handeln.

Ästhetik

Die radikale Betrachtungsweise von Festivalarbeit, die mit diesem Band angestrebt und entwickelt wird, impliziert gleichermaßen eine Erweiterung unserer bewussten Wahrnehmung der Wirkungen dieser Tätigkeiten. Diese Neuordnung des Sinnlichen, mit der die Bewusstwerdung über die Handlungsfähigkeit und die Verflochtenheit der vielschichtigen Arbeit an Theaterfestivals einhergeht, lässt sich im Diskurs der Ästhetik verorten.

Der französische Philosoph Jacques Rancière beschreibt unsere Wahrnehmung als selektiv.¹⁴ Die Muster der Auswahl zwischen bewusster und unbewusster Wahrnehmung seien hierbei keineswegs als selbstverständlich oder starr zu begreifen. Wie und was unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehe – und was davon ausgeschlossen bleibe – sei das Ergebnis eines dynamischen gesellschaftlichen Vorgangs. Hierfür verwendet er den Begriff der »Aufteilung des Sinnlichen«¹⁵, der beschreiben soll, wie Gesellschaften Dispositive der Wahrnehmung herausbilden. Durch kulturelle und gesellschaftliche Prozesse und insbesondere künstlerische Praktiken

14 Vgl. Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen, Berlin: b_books 2006.

15 Vgl. ebd.

werden Menschen, Tätigkeiten, Dinge und Räume zueinander in Beziehung gesetzt und bekommen einen spezifischen Platz im sozialen Raum zugewiesen. Diese Aufteilung ist jedoch umstritten und umkämpft, sie wird immer wieder aufs Neue verhandelt und hervorgebracht. Es sind gerade die Künste und Medien, die zugleich als Schauplätze sowie Einsätze im Kampf um die »Aufteilung des Sinnlichen« auftreten. In diesem Vorgang kommt der Ästhetik eine tragende Rolle zu. Rancière versteht sie als den Diskurs, der das Verhältnis zwischen Poiesis und Aisthesis, zwischen einer Art des Machens und einer Art des Seins reguliert.¹⁶ Ein Prozess, der mitunter bestimmt, welche Tätigkeitsformen mit einem »Sinn« versehen und dadurch bewusst wahrnehmbar und welche als »Lärm« ausgeblendet werden.

Die in diesem Band angestrebte radikale Betrachtungsweise der vielschichtigen Arbeiten an Theaterfestivals ist ein Versuch, die unterschiedlichen Tätigkeitsfelder gleichberechtigt wahrzunehmen, sie ästhetisch zu denken und zu betrachten. Rancière begreift Ästhetik nicht als eine Theorie, die eine Definition von Kunst aufgrund ihrer Wirkungen auf die Sinne aufstellt, sondern als eine »spezifische Ordnung des Identifizierens und Denkens von Kunst«:

»Ästhetik ist eine Weise, in der sich Tätigkeitsformen, die Modi, in denen diese sichtbar werden, und die Arten, wie sich die Beziehung zwischen beiden denken lässt, artikulieren, was eine bestimmte Vorstellung von der Wirksamkeit des Denkens impliziert.«¹⁷

So stellt sich für diesen Band heraus, dass die Frage nach der die formale Regulierung übersteigenden Dimension von Arbeit, die sich aus einer radikalen Betrachtung ergibt und durch den Begriff des Performativen gedacht werden kann, eine ästhetische Fragestellung ist. Indem wir die vielfältigen Arbeiten an Festivals gleichberechtigt betrachten und als performatives Handeln interpretieren, markieren wir einen doppelspurigen ästhetischen Zugriff auf Festivalarbeit: Wie und wo lässt sich Festivalarbeit ästhetisch denken und betrachten? Aber auch: Welche ästhetischen Dispositive bedingen die Festivalarbeit?

Diese Betrachtungsweise der Arbeit an Theaterfestivals ist nicht zuletzt der Versuch, unsere Sinne für das zu schärfen, was wir eigentlich hervorbringen, wenn wir arbeiten.

16 Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien: Passagen Verlag 2008, S. 17f.

17 J. Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 23.

Wirklichkeiten

Was hat das nun mit der Wirklichkeit zu tun? Indem Festivalarbeit als performatives Handeln interpretiert wird, eröffnet sich für Menschen, die Festival- und Theaterarbeit verrichten, eine neuartige Möglichkeit, die eigene Arbeitswirklichkeit zu hinterfragen. Festivalarbeit nicht ausschließlich als zweckgebundene und ausrichtende Arbeit für Festivals zu denken, sondern sie im Kontext des Performativen unter ästhetischen Gesichtspunkten zu betrachten, ermöglicht eine (selbst-)bewusste Wahrnehmung des eigenen Tuns sowie Haltung innerhalb der Prozesse, in denen sich das Theater selbst hervorbringt.

Für Theaterwissenschaftler*innen wiederum ergibt sich ein erweiterter Blick auf Theater selbst. Da Festivalarbeit als performatives Handeln auch Arbeit an einer Institution ist, die unter anderem das Hervorbringen von Aufführungen organisiert, steht Festivalarbeit in Wechselwirkung mit diesen Aufführungen. Die ästhetische Betrachtung der Hervorbringung von und der Aufführungen selbst erweitert sich durch diese Feststellung auch um die Betrachtung der Festivalarbeit.

Die radikale Betrachtungsweise der Arbeit an Theaterfestivals entspringt nicht zuletzt aus dem Anliegen, Kulturproduktion als eine ganzheitliche Praxis zu begreifen. Den Blick zu weiten, hin zu all jenen Tätigkeiten, Arbeitsbereichen und ungeplanten Momenten, die für gewöhnlich nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, und sie in ihrer Wirksamkeit als performatives Handeln zu analysieren, ist eben auch der Versuch, sich die komplexen Wechselspiele der Kulturproduktion bewusst werden zu lassen. Damit geht der Anspruch an eine radikale Gleichstellung sowohl der unterschiedlichen Arbeiten als auch der Arbeitenden einher. Insbesondere vor dem Hintergrund aktueller Debatten um Führungskultur im Theater wäre es fahrlässig, Theaterfestivals einzig auf ihr Innovationspotential für neue künstlerische Formen zu reduzieren. Denn, wie dieser Band aufzuzeigen vermag, liegt ihre Wirksamkeit eben auch auf den Veränderungen von Strukturen, von Wahrnehmungsordnungen, die unsere Betrachtung von Kulturproduktion erweitert, uns die Verstrickungen und Widersprüche, die Komplexität und das Wechselspiel von Arbeit, Ästhetik und Ökonomie erkennen lässt: als radikale Wirklichkeiten.

Über diesen Band

Die Anordnung der Beiträge des vorliegenden Sammelbands ist in drei Kapitel gegliedert, in denen die Autor*innen jeweils unterschiedliche Perspektiven auf die Arbeit werfen, die verrichtet wird, damit Theaterfestivals entstehen. Im ersten Kapitel werden in vier Beiträgen Theaterfestivals in ihrer Funktion und Wirkungsweise als Produktions- und Arbeitsumfeld betrachtet.

Benjamin Hoesch konzentriert sich in seinem Beitrag auf die Bewerbungsarbeit von Künstler*innen, die Theaterfestivals zeitlich vorangestellt stattfindet, deren Wirklichkeit aber maßgeblich prägt. Er begreift den Vorgang der Bewerbung als ein Performativ, das gleichzeitig eine ästhetische Wirklichkeit einzusetzen verspricht und dabei erprobt, ob die Gelingens-Bedingungen hierfür überhaupt gegeben sind. Er analysiert die Subjektivierungspraktiken von Künstler*innen in Rückbezug auf die durch Theaterfestivals und ihre Bewerbungsverfahren an sie gestellten Anforderungen. Dabei wird die Frage diskutiert, inwiefern die Bedingung der Eingliederung in die bestehenden Festival-Netzwerke als vermeintlich alternativer Weg in Richtung Professionalisierung dazu führt, dass Künstler*innen in den Typus der Arbeitskraft-Unternehmer, wie Hans J. Pongratz und Gerd-Günter Voß ihn beschreiben, gedrängt werden.

In ihrem Beitrag beschäftigt sich **Anna Barmettler** mit dem Wechselspiel zwischen Residenzformaten und Theaterfestivals. Ihr Interview mit Juliane Beck und Yvonne Whyte vom PACT Zollverein zeigt wichtige Ansatzpunkte für eine Analyse des Geflechts der internationalen künstlerischen Produktionsstätten, innerhalb dessen Festivals ebenso wie Residenzen wichtige Positionen übernehmen. Hierbei kommen die Verbindungen, die zu und zwischen Künstler*innen im Rahmen von Residenzformaten entstehen, ebenso zur Sprache wie die infrastrukturellen Defizite (lokaler) Produktionssysteme, die durch solche Formate ausgeglichen und kompensiert werden können.

Anne Bonfert beschreibt Theaterfestivals als intensive zeitliche Verdichtung ästhetischer und sozialer Räume, die sich durch die Partizipation aller Teilnehmenden realisieren. Zugleich stellen Theaterfestivals vor allem für selbstständige Theaterkünstler*innen einen ökonomischen Raum dar, der ihnen eine spezifische Form von informeller Selbstdarstellungs-Arbeit im Sinne einer Künstler*innenperformance abverlangt. Diese Performance-Arbeit und Arbeits-Performance wird im Kontext eines sich ändernden gesellschaftlichen Arbeitsverständnisses verortet.

Bianca Ludewig wirft in ihrem Beitrag einen arbeitssoziologischen Blick auf Praktika und Volunteering im Rahmen von Transmedia Festivals, der in Ansätzen auch auf Theaterfestivals anwendbar ist. In ihrer empirischen Untersuchung lässt sie sowohl die Festivalveranstaltenden als auch Praktikant*innen und Volunteers zu Wort kommen und zeigt anhand mehrerer Interviews und Festivals auf, wie die Motivation für das Absolvieren von sowie der Umgang mit Praktika und Volunteering letztendlich dazu führt, prekäre Arbeitsbedingungen fortzuschreiben. Es sind Prozesse wie Ökonomisierung, Prekarisierung oder Konkurrenzdruck, die charakteristisch für die Arbeit an Festivals sind und nicht zuletzt in einem ambivalenten Verhältnis zu der gezeigten Kunst stehen, die oftmals zu kritischem Denken und (Selbst-)Reflexion anregen soll. Nichtsdestotrotz verweist Ludewig auf die weitaus größeren Handlungsspielräume in der Gestaltung von Praktika und Volunteering,

als sie von den meisten Festivalmacher*innen wahrgenommen werden und rückt abschließend die Relevanz von »Klasse« im Kontext von Kulturarbeit in den Blick.

Das zweite Kapitel dieses Sammelbands ist dem Wechselspiel zwischen den (institutionellen) Strukturen und den ästhetisch wahrnehmbaren Aspekten von Festivals gewidmet.

Lisa Scheibner stellt die Arbeit von Diversity Arts Culture, des Berliner Projektbüros für Diversitätsentwicklung, vor, das sowohl Institutionen als auch Einzelpersonen im Kulturbetrieb berät. Der Text gibt einen praxisorientierten Einblick in die beratende Tätigkeit von DAC und skizziert, auf welche Weise die Überprüfung der eigenen Arbeitsstrukturen zur Entwicklung inklusiver Kulturbetriebe gehört.

Martine Dennewald beschreibt im Gespräch mit den Herausgebenden ihre Erfahrungen als Künstlerische Leiterin des internationalen Festivals Theaterformen und stellt die kuratorischen Aspekte ihrer Arbeit in Zusammenhang mit der Arbeit an der Organisationsstruktur innerhalb des Festivalteams: Wie lässt sich ein diskriminierungskritischer Blick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit, in der das Festival stattfindet, für ein Publikum erfahrbar machen und welche Schritte kann eine Künstlerische Leitung gleichzeitig gehen, um dafür zu sorgen, dass auch innerhalb der Arbeit an dem Festival ein gemeinsamer Umgang mit diskriminieren den Strukturen gefunden wird?

Fanti Baum und Olivia Ebert widmen sich in ihrem Beitrag, als Künstlerische Leiterinnen von Theaterfestivals, den Aporien des Gastgebens und fragen danach, welche (Un)Möglichkeiten die Geste des Gastgebens in sich trägt. Als ein radikales Infragestellen der eigenen Souveränität und der eigenen Strukturen lassen sie eine Vielzahl an Stimmen zu Wort kommen, die die Herausforderungen, Widersprüche und Verwicklungen des Gastgebens hörbar werden lassen. Im Wechselspiel von theoretischen Überlegungen und der Reflexion der eigenen Praxis formulieren sie eine (Un)möglichkeit des Gastgebens, die das Unverhoffte zulässt, sich gegen Identifizierungsmechanismen wehrt sowie Raum und Zeit gibt.

Vor dem Hintergrund seiner eigenen Erfahrung als Geschäftsführer des Festivals Theaterformen untersucht **Malte Wegner** diesen Bereich der Festivalarbeit hinsichtlich seines performativen Potentials. Die Erfahrung der pandemiebedingten Notwendigkeit einer Umstrukturierung der Festivalausgabe 2020 und der Abgleich mit dem »exzellenten Kulturbetrieb« Armin Kleins dient ihm als Anlass, aufzuzeigen, wie Entscheidungen und Aufgaben, die in den Bereich der Geschäftsführung fallen, das Festival in seiner Wirkung beeinflussen und mitgestalten.

In ihrem Beitrag untersucht **Yvonne Schmidt** Disability Arts Festivals, die einerseits als Wegbereiter der Inklusion eine Schlüsselrolle in der Theater- und Tanzlandschaft einnehmen, andererseits aber auch Gefahr laufen, neue Formen der Exklusion zu produzieren. Die Handlungsmöglichkeiten der Festivals bestehen nicht nur darin, auf künstlerischer Ebene neue, zugänglichere Theatersprachen zu erpro-

ben und damit spezifische Ästhetiken hervorzubringen, sondern auch auf struktureller Ebene Vorreiter*innen für eine barrierearme Theater- und Tanzszene zu sein.

Im dritten und letzten Kapitel dieses Bandes werden unter den Schlagworten »Wirkung und Wahrnehmung« Teile der Festivalarbeit in den Blick genommen, die vornehmlich während der Veranstaltung sicht- und wahrnehmbar werden.

In ihrem Beitrag konzentriert sich **Verena Eitel** auf die besonderen Architekturen, die im Rahmen von Festivals entstehen, mit Fokus auf solchen, die sich im Sinne einer Aufführung »ereignen« können. Anhand von vier künstlerischen Beispielen untersucht sie die Einbindung einer Öffentlichkeit durch Festivalarchitekturen und stellt sich hierbei der Frage, ob die übergreifenden gemeinschaftsbildenden Strategien, die in diesem Rahmen entwickelt und erprobt werden, als modellhaft gelten können und inwiefern sich dieser Modellcharakter auch am exklusiven Rahmen Festival und dessen ausgenommener Publikumsadressierung messen lässt.

Nicola Scherer beschreibt Theaterfestivals als Akteursnetzwerke und zeigt damit ihre kulturpolitische Wirksamkeit auf. Sie legt mit ihrem Beitrag den Fokus auf die nichtabsichtsvollen Momente der Begegnung und des Austauschs, die sich im Besonderen in den Festivalzentren verorten lassen, in denen sich *Inbetweens*, Zwischenräume und Zeiten für Diskussionen, internationale Co-Kreation und lokale Allianzen bilden können.

Thomas Friemel, Mitgründer der freitagsküche, erläutert, wie Festivalgastonomie und Vermittlung in Beziehung zum künstlerischen Programm eines Festivals gebracht werden können oder ohnehin stehen. Im Gespräch mit den Herausgebenden thematisiert er den Anspruch an das Schaffen horizontaler Gesprächssituationen zwischen Künstler*innen und Festivalbesucher*innen und spricht über das besondere Verhältnis, in dem die freitagsküche zu den Festivals steht, auf denen sie stattfindet.

Antonia Rohwetter und Philipp Schulte untersuchen eine spezifische Form des Festivalbesuchs: die Teilnahme an einem Festivalcampus. Als Leiter*innen eines solchen Formats werfen sie einen kritischen Blick auf ihre eigene Arbeit und beschreiben ihre Beobachtungen hinsichtlich der Frage, wie die Anwesenheit von fachversierten und -interessierten Studierenden nicht nur während Aufführungen, sondern auch darüber hinaus eine Festivalgemeinschaft prägt.

Ausgehend von einer Performance des Duos 600 Highwaymen entwickelt **Esther Boldt** die Notwendigkeit eines Selbstverständnisses als involvierte Theaterkritikerin. Diesen Modus der Involviertheit findet sie auch im Schreiben über Festivals wieder, in dem es nicht nur um die Rezension einzelner Aufführungen, sondern nicht zuletzt auch darum geht, sich die Gesamterzählung eines Festivals schreibend zu erschließen.

