

Bewerbung, Profilierung, Networking: Festivals und künstlerische Selbstvermarktungsarbeit

Benjamin Hoesch

Jedes Mal, wenn ich zwischen all den Kartons stehe, wird mir ein wenig schwindelig – wegen der Unübersichtlichkeit, aber auch schon ob der schiereren Menge an Material. Sie lässt mir oft jeden Anfang und jeden analytischen Zugriff unmöglich erscheinen. Wo immer ich eine Kiste öffne, strahlt mir Arbeit entgegen: Entwürfe einer neuen künstlerischen Arbeit, Dokumentationen früherer Arbeiten, die kuratorische Arbeit der Sichtung, Kategorisierung und Bewertung – und die wissenschaftliche Arbeit, die nötig wäre, um all dem in der Aufarbeitung vollständig gerecht zu werden.

Es handelt sich bei diesem Material um das Bewerbungsarchiv des internationalen Theater- und Performance-Festivals PLATEAUX – Neue Positionen Internationaler Darstellender Kunst, das von 2000 bis 2011 jährlich am Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt a.M. stattfand. Das Archiv sammelte sich über diese Jahre hinweg am Mousonturm an, wurde nach dem Ende des Festivals vor der Vernichtung bewahrt und gelangte an das Institut für Angewandte Theaterwissenschaft.¹ Dort wurde es zum Ausgangspunkt für das Forschungsprojekt »Nachwuchsfestivals – Zwischen Event und der Suche nach neuen Formen«², in dessen Rahmen eine erstmalige Durcharbeitung und Auswertung des Archivs vorgenommen wurde.³

In insgesamt 19 Umzugskartons verpackt, gibt das PLATEAUX-Archiv schon in seiner physischen Materialität ein gewichtiges Zeugnis vom immensen Verwaltungsakt und von der Mobilisierungswirkung durch das Bewerbungsverfahren ei-

-
- 1 Erhalt und Zugang des Archivs verdankt sich daher der persönlichen Initiative des damaligen Institutsmitarbeiters Philipp Schulte sowie der engen und vertrauensvollen Verbindung zwischen dem Künstlerhaus Mousonturm und dem Institut.
 - 2 In diesem Gießener Teilprojekt der ortsverteilten und interdisziplinären DFG-Forschungsgruppe »Krisengefüge der Künste. Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart« während der ersten Förderphase von 2018 bis 2021 ist der vorliegende Beitrag entstanden.
 - 3 Die Archivdurchsicht besorgte in wesentlichen Teilen Lukas Renner, an der Auswertung und Ergebnisdiskussion war zudem Asja Mahgoub beteiligt.

nes Festivals. Dabei wurde in jedem Jahr eine internationale Ausschreibung über Presse und Internet verbreitet, auf die hin Bewerbungen zur Festivalteilnahme eingereicht wurden. Diese trafen aus aller Welt in Frankfurt ein, jedoch deutlich überwiegend aus dem europäischen Ausland oder Deutschland, insbesondere aus Gießen und Berlin. Aus dem unvollständigen Archiv lässt sich auf eine schwankende Gesamtzahl zwischen 100 und 370 Bewerbungseingängen pro Jahr rückschließen.

Die eingereichten Bewerbungen waren Grundlage einer kuratorischen Auswahl von PLATEAUX, aus der das Programm für jedes Jahr hervorging. Getroffen wurden diese Entscheidungen von über die Jahre wechselnden Kurator*innen, in Absprache mit dem Mousonturm-Intendanten Dieter Buroch und unter Einberufung eines Künstlerischen Beirats aus international tätigen Dramaturg*innen und Festivalleiter*innen. Insgesamt wurden in zwölf Jahren gut 100 Produktionen eingeladen. Dies bedeutet jedoch, dass über 90 Prozent der Bewerbungen Absagen erteilt wurden, die darin investierte Arbeit ins Leere lief und die entworfenen künstlerischen Projekte zumindest bei PLATEAUX nicht zur Realisierung kamen.

Die Ausschreibung von PLATEAUX, die einen solchen Überschuss provozierte, zeichnete sich gegenüber anderen Festivals durch zwei Besonderheiten aus: Zum einen adressierte sie ausschließlich junge, noch nicht in den internationalen Netzwerken der Freien Szene etablierte Künstler*innen und stand somit allen offen, die eine künstlerische Berufskarriere in diesen Strukturen anstrebten; PLATEAUX kann daher zum Format des Nachwuchsfestivals gezählt werden, das Mitte der 1990er Jahre in der Freien Szene aufkam und dann in den 2000er Jahren auch an Stadt- und Staatstheatern weit um sich griff.⁴ Zum anderen ermöglichte die Ausschreibung zwei Arten von Bewerbungen: mit einer fertigen Theaterproduktion auf eine Einladung als Gastspiel oder mit einem Konzept für eine Neuproduktion, die im Rahmen einer künstlerischen Residenz am Künstlerhaus Mousonturm erarbeitet werden konnte.⁵ Der Schwerpunkt von PLATEAUX lag deutlich auf der letzteren Möglichkeit, womit man sich als Produktionsfestival der Herstellung und Präsentation des künstlerisch Neuen verschrieb. Ich sehe das Bewerbungs- und Kurationsverfahren von PLATEAUX daher als beispielhaft für überwiegend verborgene, aber äußerst folgenreiche Arbeitsprozesse, die Theaterfestivals insbesondere dann aufwerfen, wenn sie sich auf die ›Entdeckung‹ bislang unbekannter Künstler*innen sowie auf ästhetische Innovation verlegen.

4 Vgl. Hoesch, Benjamin: »Nachwuchsfestivals als kritisches Dispositiv. Zwischen institutioneller Öffnung und Einhegung von Kritik«, in: Olivia Ebert et al. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 471-479, hier S. 471f.

5 Zur Verbindung von Festivals und Residenzen vgl. den Beitrag von Anna Barmettler in diesem Band.

Bei der Archivdurchsicht lassen sich Gastspiel- und Konzeptbewerbungen aber nicht ohne weiteres auseinanderhalten, weil sie letztlich sehr ähnliche Überzeugungsarbeit betreiben. Die Bewerbungsunterlagen sind in Umfang und Gestaltung äußerst heterogen. Gemeinsam ist allen jedoch, dass sie einerseits die innovative Besonderheit des bereits fertiggestellten oder geplanten Theaterprojekts belegen wollen – durch Konzept- und Sekundärtexte, Fotografien und Skizzen, bisweilen auch Presseberichte und Videoaufzeichnungen – und andererseits die beteiligten Personen in ein möglichst positives Licht rücken – durch tabellarische Lebensläufe und Kurzbiografien, aufwändiges Dokumentationsmaterial zu bisherigen künstlerischen Projekten und pralle Portfolios von Ausbildungsabschlüssen, Stipendien und anderen Referenzen. Ein dritter und in der Ausschreibung von PLATEAUX verpflichtend eingeforderter Bestandteil war ein vollständiger Kostenplan für die Produktion und ihre Aufführung bei dem Festival, einschließlich der Beiträge von bereits gewonnenen Koproduktionspartner*innen. An diesen Zusammenstellungen ist nachzuvollziehen, wie die – vermuteten oder expliziten – Anforderungen und Präferenzen von Festivals die Praktiken der Selbstbeschreibung, Konzeption und Dokumentation von Künstler*innen prägen, die auf Festivaleinladungen angewiesen sind.

Insgesamt lassen sich die Archivmaterialien so als Zeugnisse einer umfassenden künstlerischen Selbstvermarktungsarbeit verstehen, in die kreative und ästhetische Impulse ebenso eingehen wie karriere- und wettbewerbsbewusste Strategien der Selbstdarstellung und unternehmerische Kalkulationen. Über das konkrete Resultat der unveröffentlichten Bewerbungsunterlagen hinaus ist dieser Arbeitsinsatz hochgradig spekulativ, gleichwohl er auf ein eindeutiges Ziel, nämlich die kuratorische Auswahl und die Einladung zum Festival, ausgerichtet ist: Die Unterlagen imaginieren und konkretisieren nach Kräften eine Wirklichkeit, in der ihre künstlerischen Entwürfe bei PLATEAUX zur Aufführung kommen – und wissen doch darum, dass nur die Adressatenseite, die Kurator*innen des Festivals, das Eintreten dieser Wirklichkeit in der Hand haben.

Freilich ist das vorliegende Archiv sehr spezifisch für das – bereits historische – Festival PLATEAUX und dürfte bei anderen Festivals kaum unmittelbare Entsprechungen haben. Das liegt schon daran, dass nur die wenigsten Festivals – zumindest abseits des Nachwuchsfestival-Formats – mit offenen Ausschreibungen arbeiten und allein auf der Basis von Bewerbungsunterlagen kuratieren; stattdessen beruht die Praxis der Festivalkuration meist auf einer komplexen Dynamik aus persönlichen Aufführungssichtungen und wechselseitigen Festivalbesuchen, Empfehlungen und Kooperationsangeboten der internationalen Netzwerke sowie Marktbeobachtungen und eigenen Talentsichtungen.⁶ Dennoch kann davon aus-

6 Vgl. auch das Gespräch mit Martine Dennewald in diesem Band. Stellvertretend für die wachsende Auseinandersetzung und den Reflexionsstand um das Kuratieren in den Darstellenden

gegangen werden, dass dabei weiterhin Kommunikationsstrategien und Arbeitsformen zum Einsatz kommen, für die das Archivmaterial von PLATEAUX beispielhaft stehen kann. Immerhin lässt sich in den Marktmechanismen – insbesondere, aber nicht nur der Freien Szene – zweierlei beobachten: Zum einen kursieren vergleichbare Materialien nicht mehr nur in internen Bewerbungsverfahren, sondern werden längst in den Internetauftritten von Künstler*innen veröffentlicht, die dort beständig weiter an ihren Portfolios und Projektdokumentationen arbeiten; einige – besonders internationale – Festivals unterstützen diese virtuelle Selbstvermarktung, indem sie die Teilnehmenden in Publikationen und Webgalerien dauerhaft präsentieren.⁷ Zum andern kann ich aus meiner Forschung wie Praxiserfahrung bestätigen, dass die Bewerbung auf Ausschreibungen hin – sei es für Projektfinanzierungen, Produktionsresidenzen oder Gastspielförderungen – immer noch einen erheblichen und unverzichtbaren Teil der künstlerischen Arbeit ausmacht, deren Ergebnis dann auf Festivals zu sehen ist – und dass die Bewilligungsquote dabei nur in wenigen Verfahren über 5 Prozent liegt. Auch deshalb lässt sich sagen, dass sich hinter jeder Stunde eines Festivalprogramms hunderte Stunden unvergüteter Selbstvermarktungsarbeit verbergen – auch weil der allergrößte Teil der Künstler*innen, die in diese investieren, gar nicht zum Festival eingeladen wird.

Ausgehend von meinem Einblick in das nicht für die Augen der Öffentlichkeit bestimmte⁸ Bewerbungsarchiv von PLATEAUX möchte ich diese Arbeitsleistung ein Stück weit sichtbar machen und dafür in vier Schritten kultur- und arbeitswissenschaftliche Ansätze kombinieren: Zunächst argumentiere ich für ein Verständnis der Festivalbewerbung als ein *Performativ* mit besonders ungewissen

Künsten vgl. immer noch das Sonderheft *Curating Performing Arts* des *Fraccija: Performing Arts Journal* von 2010, darin besonders Malzacher, Florian: »Cause and Result – About a job with an unclear profile, aim and future«, S. 10-19.

- 7 Zu den Buchpublikationen des Nachwuchsfestivals Radikal Jung am Münchner Volkstheater vgl. Hänzi, Denis: *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld: transcript Verlag 2013, S. 317-324. Vgl. auch Hoesch, Benjamin: »Junge Kunst oder wahre Kunst? Institutionelle Reproduktion durch die Subjektivierung ›Nachwuchskünstler/in in Festivalformaten.«, in: Friedemann Kreuder/Ellen Koba/Hanna Voss (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 147-159. Zur Webgalerie des Branchentreff-Festivals *World Stage Design* vgl. Hoesch, Benjamin: »Young artists, international markets: legitimizing myths and institutional strategies«, in: Ulrike Garde/John R. Severn (Hg.): *Theatre and Internationalization. Perspectives from Australia, Germany, and Beyond*, London/New York: Routledge 2020, S. 215-231, hier S. 227f.
- 8 Da die Unterlagen zum Zweck der Sichtung und Beurteilung durch einen nicht abgegrenzten Personenkreis erstellt wurden, ist mein Einblick in das Archiv forschungsethisch unproblematisch. Anders verhielte es sich ungeachtet des zeitlichen Abstands mit der Veröffentlichung von Zitaten und Befunden daraus, wenn diese persönlich zuzuordnen wären – weshalb ich hier von der Nennung jeglicher Personen- und Gruppennamen Abstand nehme.

Gelingensbedingungen, das eine ästhetische Wirklichkeit einzusetzen verspricht und dabei erst erprobt, ob deren soziale Voraussetzungen überhaupt gegeben sind. Dann werfe ich einen Blick auf die Rückwirkung dieses Performativs auf das künstlerische Subjekt, das sich darin als eigenwillig und unverwechselbar, aber auch als verlässlich und leistungsfähig profilieren will. Eine Stabilisierung verspricht diesem Subjekt aber letztlich erst seine Eingliederung in die weitverzweigten Festival-Netzwerke, aus deren Dynamik und Produktivität weitere künstlerische Arbeit hervorgehen kann. Schließlich wird zusammenfassend diskutiert, inwiefern Festivals unter diesen Voraussetzungen professionelle Künstler*innen in Richtung des Typus der Arbeitskraftunternehmer*innen drängen, die ihre künstlerische Arbeitskraft als Ware anbieten und dabei die Bedingungen für deren Einsatz erst selbstverantwortlich schaffen müssen.

Bewerbung als spekulatives Performativ

Als Performativ bezeichnet die Kulturwissenschaft bekanntlich Sprechakte, die nicht eine vorgängige Wirklichkeit repräsentieren, sondern überhaupt erst Wirklichkeit herstellen, indem sie das als Handlung vollziehen, was sie benennen: »Eine performative Äußerung konstituiert, was sie konstatiert«⁹, so fassen dies Sybille Krämer und Marco Stahlhut zusammen. Auch die Bewerbungen für PLATEAUX beschreiben nichts, was es auch ohne sie geben würde: Jede Aufführung bei dem Festival geht ursächlich auf eine Bewerbung zurück und wurde erst als ihr zeitverzögertes Resultat Wirklichkeit. Doch reicht ein solches Kausalverhältnis schon aus, um von Performativa zu sprechen, da die Bewerbungsunterlagen doch zu einem großen Teil auch vergangene Projekte und bisherige Lebensläufe repräsentieren?

Immerhin würde man sich durch eine solche Perspektive die Frage nach der Aufrichtigkeit dieser – immer geschönten, geglätteten, verkürzten und spektakulär zugespitzten – Darstellungen ersparen. Denn an die Stelle der Unterscheidung von wahr und falsch rückt bei Performativa die Frage nach Gelingen und Misslingen des Handlungsvollzugs, die wiederum von äußeren Bedingungen abhängig ist. Zunächst wiederholen die klassischen Performativa dafür eine vorgeprägte Form, durch deren Einhaltung sie sich kenntlich machen und sozial verorten.¹⁰ Schon die gängige formelhafte Erklärung »hiermit bewerbe ich mich« zeigt, dass auch Bewerbungen ein solches Formbewusstsein eigen ist. Nachdem die Ausschreibung von

9 Krämer, Sybille/Stahlhut, Marco: »Das ›Performative‹ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie«, in: Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hg.): Theorien des Performativen. Paragrafa: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 10 (1) 2001, S. 35-64, hier S. 37.

10 Ebd. S. 39.

PLATEAUX in den ersten Jahren die Form der Bewerbung völlig offenließ, wurde bald ein einseitiges Formular mit Namen, Projekttitel und Kurzbeschreibung zum verpflichtenden Bestandteil. Andererseits muss die Form für die jeweilige Situation individuell gefüllt werden, um keine leere Hülle zu bleiben: Der deutlich überwiegende und vermutlich ausschlaggebende Teil einer PLATEAUX-Bewerbung war daher weiterhin frei zu gestalten. Trotzdem erzeugt das Bewerbungsverfahren mit diesem ersten Schritt zur Formalisierung schon denselben Zwiespalt zwischen einer übersichtlichen Systematisierung der Eingänge und einer qualitativen Würdigung der individuellen künstlerischen Positionen, in dem auch meine analytische Auswertung steht.¹¹

Die Einhaltung der Form – wie auch etwa der zeitlichen Bewerbungsfrist – war indes die einzige Gelingensbedingung, deren Erfüllung vollständig in der Macht der Bewerber*innen lag. Die Wirklichkeit, die sie herstellt, ist aber erst einmal nur genau dieser Bewerber*innen-Status – ein ungewisser Schwebestand, der allein die Teilnahme an einem Begutachtungs- und Bewertungsverfahren garantiert und damit auch die Autorität der kuratorischen Entscheidungsträger*innen bestätigt. An dieser Stelle kommt eine Besonderheit zum Tragen, die künstlerische Bewerbungen – nicht nur bei PLATEAUX – gegenüber anderen Bewerbungsverfahren auszeichnet: Wer sich normalerweise auf eine Ausschreibung hin – etwa auf eine Anstellung oder eine Wohnung – bewirbt, kann die Auswahlkriterien und die daraus folgenden Erfolgsaussichten recht gut einschätzen – die Gelingensbedingung besteht in einer möglichst vollständigen Passung des eigenen Angebotsprofils mit dem Anforderungsprofil, die erst in Grenzfällen durch individuelle Portfolios oder den persönlichen Eindruck entscheidend beeinflusst wird. Künstlerische Bewerbungsverfahren dagegen vermeiden die Explikation von Anforderungen, wohl mit der Prämisse, kreative Prozesse nicht einzuengen und keine frühzeitigen Ausschlüsse nonkonformer Projekte zu produzieren. So gab auch die Ausschreibung von PLATEAUX keine Hinweise auf ein Thema, Genre, ästhetische Präferenzen oder technische und finanzielle Grenzen einer Festivalproduktion. In der Folge bleibt jedoch Künstler*innen völlig unklar, worauf es in der Bewertung eigentlich ankommt und woran sie ihre künstlerische Arbeit orientieren könnten, um die Auswahlchancen zu erhöhen. Sie senden also – mit oft erheblichem Aufwand – ihre Bewerbung ein, ohne überhaupt gänzlich zu wissen, was deren Gelingensbedingungen sind. In der Vermeidung expliziter Ausschlusskriterien durch die Ausschreibung liegt daher eine ambivalente Offenheit: Sie wirkt integrativ und gibt den Kurator*innen die Gelegenheit, ihre Entscheidungskriterien erst im Prozess zu finden und zu schärfen; gleichzeitig bleibt die Erwartung und ästhetische

11 Um das Archivmaterial als Datensammlung erfassen und dennoch die individuelle Prägung berücksichtigen zu können, haben wir in der Auswertung verschiedene Zugänge über Codierungen und statistische Erhebungen sowie über paradigmatische Stichproben kombiniert.

Ausrichtung des Festivals so der Spekulation der Künstler*innen überlassen, was auch Bewerbungen ermuntert, die nie wirklich infrage kommen.

Tatsächlich erweist sich die Bewerbung gerade durch die »konstitutionelle Nachträglichkeit« infolge ihres ungewissen »Zukunftsbezuges«¹² als ein klassisches Performativ: Egal, wie klar die Zeichen stünden oder wie viel Mühe zur Absicherung aufgewendet wurde – es wird sich immer erst hinterher herausstellen, ob die Gelingensbedingungen für dieses gegeben waren und ob sie nicht durch unvorhersehbare Misslingensbedingungen ausgestochen werden: So konnte die Erfolgsaussicht einer Bewerbung, die das ästhetische Interesse der Kurator*innen geweckt und durch die technische Realisierbarkeit des Vorhabens überzeugt hatte, durch die Konkurrenz mit einer anderen Bewerbung, zu großer Ähnlichkeit mit bereits bekannten künstlerischen Positionen oder durch erkenntliche Finanzierungslücken zunichte gemacht werden. Es bleibt daran zu erinnern, dass sich nur in einem Bruchteil der Bewerbungen die erfüllten Gelingensbedingungen letztlich durchgesetzt haben – in beinahe dekonstruktivistischer Manier könnte man sagen, dass das Misslingen der Normalfall war, dem ab und an ein unwahrscheinliches Gelingen unterlief.

Was aber blieb Künstler*innen, um das Gelingen ihrer Bewerbung nicht gänzlich dem zufälligen Spiel der Bedingungen zu überlassen? Sie malten sich und den Kurator*innen so dringlich und verlockend wie möglich eine Wirklichkeit aus, in der sie zu PLATEAUX eingeladen sind und dort eine Aufführung zeigen. Im performativen Rahmen der Bewerbung wurden so auch alle repräsentierenden Bestandteile weniger zur Information als zur suggestiven Einwirkung auf die Abwägungsarbeit der Kurator*innen in die Waagschale geworfen. Um die Wirklichkeit ihrer Festivaleinladung mit Nachdruck geradezu herbeizureden, schöpften die Künstler*innen alle medialen Möglichkeiten aus, die ihnen in Schriftform und in audiovisuellen Dokumentationsmedien zur Verfügung standen. Ihre Bereitschaft zu hoher Arbeitsinvestition in die Bewerbung zeugt dabei auch von einer imaginativen Lust an der Herstellung ihrer performativen Kraft – als Performativ ist die Bewerbungsarbeit offenbar nicht allein in Zeitaufwand zu kalkulieren, sondern entfaltet auch einen affektiven Reiz auf die Bewerber*innen.

Auf der anderen Seite zeigt sich einmal mehr der Zwiespalt des Kurationsverfahrens, jeder Bewerbung so gerecht wie möglich werden zu wollen und gleichzeitig die Masse an Einsendungen und Beigaben handhabbar zu halten. Im PLATEAUX-Archiv finden sich daher Spuren sowohl eines qualitativ-ästhetischen als auch eines quantitativ-bürokratischen Zugriffs: Letzterer wurde etwa mit der sporadischen Nutzung eines Bewertungsformulars verfolgt, in das mehrere beteiligte Kurator*innen im Umlauf eine Punktzahl zwischen 0 und 5 sowie

12 S. Krämer/M. Stahlhut: Das »Performative« als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie, S. 39.

ihre jeweiligen Pro- und Contra-Argumente eintragen konnten; dass jedoch der subjektive Zugriff gegenüber solchen objektivierenden Techniken stets die Oberhand behielt, zeigt sich darin, dass dieses System gerade gegenüber den letztlich ausgewählten Bewerbungen meist geflissentlich ignoriert wurde. Es ist daher auch mit meinem Archiveinblick nicht umfassend zu rekonstruieren, was bei den Auswahlverfahren letztlich den positiven Ausschlag gab – die für die Bewerbung aufgewandte Arbeit war aber offensichtlich kein Kriterium: In den ausgewählten Bewerbungen finden sich mitnichten die ausführlichsten Texte oder aufwändigsten Portfolios; oft zeichnen sie sich gerade durch ihre Knappheit aus – aber haben offenbar aufgrund persönlicher Bekanntschaft, durch eine einflussreiche Empfehlung oder mit einer* einem renommierten Koproduktionspartner* in einen entscheidenden Überzeugungsvorsprung gegenüber der Bewerbungsmasse.

Im Moment der kuratorischen Auswahl wurde das Performativ einer Bewerbung auf die Realisierung der entworfenen Festivalaufführung hin verlängert. Stand eine Zusage in Aussicht, konnte über Unvollständigheiten in der Bewerbung hinweggesehen und ausstehender Klärungsbedarf – meist nur noch zu technischen, weniger zu ästhetischen Fragen – in direkter Kommunikation bewältigt werden. In den Datensätzen der ausgewählten Bewerbungen ist oft der ausgedruckte E-Mail-Verkehr oder ein dokumentierter Verhandlungsverlauf umfangreicher als die eingereichten Unterlagen selbst. Recht frühzeitig wurde in formellen Gesprächsnotizen der organisatorische Rahmen von vorgesehenem Aufführungsort, Personal- und Unterbringungsbedarf sowie dem angebotenen Koproduktionsbeitrag von PLATEAUX festgehalten. Nun erst waren damit sehr konkret die Gelingensbedingungen abgesteckt, unter denen die beworbene Festivalteilnahme schließlich Wirklichkeit werden konnte – und zwar recht endgültig: Im Archiv konnte ich keine Hinweise auf eine erfolgreiche Nachverhandlung der einmal gesetzten Bedingungen finden, genauso wenig jedoch Zeugnisse einer gescheiterten Absprache oder vom Rückzug einer einmal ausgewählten Bewerbung. Nachdem im Ausschreibungsverfahren noch auf völlig unklare Gelingensbedingungen spekuliert werden musste und durfte, waren die ausgewählten Künstler*innen offenbar immer in der Lage, sich auf die Bedingungen von PLATEAUX einzustellen, um mit ihrer Erfüllung die Festivalteilnahme zu verwirklichen. Gegenüber der oft überraschend flüssigen und zielgerichteten Kommunikation mit den ausgewählten Künstler*innen wird das überbordende Archiv der abgelehnten Bewerbungen zu einem Monument des Scheiterns, für die es in einer *ex ante*-Kommunikation über ästhetische Ereignisse zahllose Gründe geben kann.

Subjektivierung als Profilierung

Als performativer Akt bleibt die Bewerbung nicht ohne eine konstitutive Rückwirkung auf das Subjekt, dem dieser Akt zuzurechnen ist. Das künstlerische Subjekt, das sich einem Bewerbungsverfahren unterwirft, ist ein fundamental anderes als jenes, das ästhetischem Schaffen zugrunde liegt.¹³ Im Modus der Bewerbung rückt das künstlerische Subjekt gegenüber der ästhetischen Praxis in den Vordergrund, weil es im Erfolgsfall als Autor*in und Geschäftspartner*in für das Gelingen einer künftigen Aufführung entstehen muss. Tatsächlich drehen sich in den meisten Bewerbungen des PLATEAUX-Archivs wesentliche, bisweilen gar überwiegende Teile um die Bewerber*innen selbst. Es obliegt offenbar dem künstlerischen Subjekt, die radikale Ungewissheit der Festivalkuration durch Verlässlichkeit und Leistungsvermögen aufzufangen – und sich damit seinerseits dieser Ungewissheit gewachsen zu zeigen.

Georg Döcker hat unlängst argumentiert, dass die internationalen Netzwerke der Freien Szene primär der Produktion künstlerischer Subjekte dienen und Künstler*innen als »subjects of potential«, »subjects of need« und »subjects of risk«¹⁴ entwerfen – ein Befund, der in besonderer Weise auf Nachwuchskünstler*innen passt und mit dem auch das Archivmaterial deutlich resoniert.¹⁵ Die Richtung dieser Subjektivierung wird bereits von der Ausschreibung zu PLATEAUX vorgegeben,¹⁶ gerade auch durch ihre Leerstellen: Sie richtet sich zwar explizit an »junge Künstler«, gibt aber weder Altersgrenzen noch einen bestimmten Berufsstatus vor, also keinerlei Kriterien dafür, wer unter diesem Schlagwort teilnahmeberechtigt ist. Auch die künstlerische Disziplin bleibt maximal offen, genannt werden nicht weniger als »zeitgenössischer Tanz, Theater, Musik, Performance und Bildende Kunst, ergänzt durch: Neue Medien, Literatur, Film, Hörspiel und Clubart«. Da keine ausschließenden Anforderungsprofile an Künstler*innen existieren, sind diese allein durch ihr kreatives Potential, alles Denkbare und Undenkbare zu sein oder zu schaffen, definiert: »the profile of a practitioner is

-
- 13 Zur Ambivalenz des Subjektbegriffs zwischen Identität und Unterwerfung vgl. Foucault, Michel: »Subjekt und Macht«, in: Daniel Defert/François Ewald (Hg.): Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV: 1980-1988, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2001, S. 269-294.
 - 14 Döcker, Georg: »Potential, need, risk. On control and subjectivation in contemporary production networks«, in: Christopher Balme/Tony Fisher (Hg.): Theatre Institutions in Crisis. European Perspectives, London/New York: Routledge 2021, S. 194-205.
 - 15 Zur Subjektivierung von Nachwuchskünstler*innen als privilegiert-prekäres Paradox zwischen Förderbedarf und Zukunftsdominanz vgl. Hoesch 2017, S. 149-152.
 - 16 Ein undatiertes Ausschreibungstext ist auf der Website des Goethe Instituts bis heute archiviert: <https://www.goethe.de/de/kul/tut/ser/thr/1802707.html> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

never outlined in any way, which is to say that *ex negativo* she is characterised precisely by her nothingness, by her being nothing, which inversely converts into pure potentiality, into the potential of being or creating everything«¹⁷.

Dafür stellt die Ausschreibung umso ausführlicher die Leistungen des Produktionsfestivals für die eingeladenen Künstler*innen heraus und präsentiert dieses als »eine der wenigen Nachwuchsförderungen im Bereich Darstellender Kunst, die junge Künstler dabei unterstützt, sich auf den internationalen Wettbewerb vorzubereiten und zu behaupten«. Während der Festivaljahre baute das Künstlerhaus Mousonturm seine Probenräume und Werkstätten sowie hausinternen Unterkünfte umfassend aus. Mit PLATEAUX fordert es also nicht einfach die Verwirklichung kreativen Potentials ein, sondern will die organisationalen Voraussetzungen dafür schaffen, kommt den angenommenen Bedürfnissen der Künstler*innen entgegen und adressiert diese damit als »subjects of need«. In der Unterstützung und Sorge kann jedoch auch sanfte Kontrolle ausgeübt werden, die das zunächst formlose kreative Potential in konkrete Produktivität leitet: »the construction of network artists as subjects of need is an essential step toward securing that their potential will not be lost or wasted, but actually invested in successful work that yields performance results«¹⁸.

Kreatives Potential birgt jedoch immer ein Risiko, das keine Kontrolle vollends ausräumen kann. Es liegt in den Blockaden und Selbstüberschätzungen des künstlerischen Prozesses, in den materiellen und symbolischen Vorabinvestitionen, in der Unvorhersehbarkeit der Publikumsreaktion. Mit seinem Fokus auf ästhetische Innovation stellt PLATEAUX klar, deren Risiko nicht zu scheuen, sondern zu suchen und zu radikalieren: Der Mousonturm gewann so Anerkennung dafür, im Namen der Kunst Risiken einzugehen, deren Ertrag nicht vorherzusehen war, und mobilisierte mit dem Reiz dieses Unternehmens ein Publikum, das sich selbst als risikofreudig versteht und auf künstlerische Wagnisse einlässt. Schließlich forderte das Festival auch von den Künstler*innen als »subjects of risk« ästhetische, organisationale und persönliche Risiken ein, die umso höher ausfallen können, als sie von Künstler*innen, Veranstalter*innen und Publikum gemeinsam getragen werden: »The logic at play is very simply that the more the risk is shared, the more risk can and should be taken[.]«¹⁹ Gerade in ihrer Vernetzung unterschiedlicher Instanzen der Produktion und Rezeption sowie ihrer Betonung des ästhetischen Ereignisses als unberechenbar und unersetzlich tendieren Festivals zur Risikobewältigung durch Risikomaximierung.

Die Künstler*innen selbst tragen ab der Einreichung einer Bewerbung aktiv zu ihrer Subjektivierung bei – behaupten sie darin doch bereits ihr kreatives Potential,

17 G. Döcker: Potential, need, risk, S. 199.

18 Ebd. S. 200.

19 Ebd.S. 202.

gestehen ihren Bedarf einer Residenzförderung ein und beweisen die Bereitschaft, zur Realisierung ihrer Potentiale auf unwahrscheinliche, ihnen bislang nicht offenstehende Arbeitsverbindungen zu setzen. Sie zeigen sich damit in jedem Fall schon als »subjects of risk«: Je geringer die Erfolgchance einer Ausschreibung, umso mehr macht sie diejenigen, die es dennoch probieren, zu Risikospekulant*innen im Dienste ihrer künstlerischen Vision. Der unbedingte subjektive Schaffensdrang erweist sich erst in der Teilnahme an schier aussichtslosen Selektionsverfahren – also in der eigentlich irrationalen Investition von Arbeit. Im Gegenzug werden Bewerber*innen damit auch zu »subjects of potential«, können sich schon in dieser Teilnahme, nicht erst in der erfolgreichen Auswahl, als Künstler*innen identifizieren. Der Beurteilung ihres kreativen Potentials unterziehen sie sich schließlich als »subjects of need«, die gewohnt sind, ihre künstlerische Arbeit in Abhängigkeiten zu stellen. Entscheidend ist dabei einerseits, dass sich das Potential nicht gänzlich von der fremden Unterstützung abhängig macht, sondern sich auch unter widrigen Umständen durch subjektives Insistieren Bahn bricht; andererseits, dass die künstlerischen Bedürfnisse nie gestillt sind, weil immer eine Weiterentwicklung oder Expansion in einem neuen Projekt angestrebt wird. »Subjects of need« bleiben die Künstler*innen somit unabhängig von der Förderung und den Erfolgen, die ihnen zuteilwurden. Im Archivmaterial zeigen sie sich in der Bewerbungsarbeit geübt und selbstbewusst, als würden sie sich regelmäßig in solchen Verfahren bewegen; in kaum einer Bewerbung findet sich ein Hinweis auf die erstmalige Teilnahme an einer Ausschreibung, wohingegen sich einige Künstler*innen auch über mehrere Jahre hinweg bei PLATEAUX bewerben – und manche von ihnen nach mehreren Absagen doch noch mit einer Einladung belohnt werden.

Insofern die Festivaleinladung mindestens ebenso sehr dem künstlerischen Subjekt wie seiner Produktion gilt, eröffnet das Bewerbungsverfahren um eine solche Einladung auch einen Wettbewerb der Subjekte. In diesem kann es nicht nur um Genie, Exzentrik und Inspiration gehen, genauso wenig aber allein um Verlässlichkeit und Integrität. Gesucht wird vielmehr die richtige Mischung in einem unverwechselbaren künstlerischen Zugriff, der dennoch schon gute Aussichten auf sein Gelingen bietet. Die Selbstauskünfte der Künstler*innen im PLATEAUX-Archiv geben daher nicht einfach persönliche Informationen preis, sondern ordnen und gestalten diese zu einem künstlerischen Profil, das aus dem Ausbildungsweg und bisherigen Karriereverlauf seine Kontur gewinnt und mit dem künftigen Projektvorhaben weiter geschärft wird. Diesen Profilbildungen ist offenbar bewusst, dass sie unter zahlreichen Mitbewerber*innen stehen und sich von diesen abheben müssen. Sie bemühen sich sichtbar – darin dem Aufbau einer Verkaufsmarke nicht unähnlich – um Eingängigkeit und Pointierung, indem sie sich etwa in eine Genretradition stellen, diese jedoch mit einer spezifischen thematischen oder formalen Verschiebung versehen und daraus eine ganze Reihe möglichst unterschiedlicher Projekte gewinnen. Andererseits müssen die Profile

auch darauf achten, verständlich und nachprüfbar zu sein und grundlegende Erwartungen an einen künstlerischen Werdegang zu erfüllen.

Hierfür kommt dem Aufruf der Namen von Ausbildungsstätten, bekannten Künstler*innen, renommierten Produktionshäusern und Veranstalter*innen, Stipendienggeber*innen und Förderorganisationen eine zentrale Rolle als *Referenzen* zu. Die Profile behaupten zwar im bisherigen Karriereverlauf die Kohärenz eines Oeuvres, lassen aber auch keinen früheren Arbeitskontext aus, weil zum einen die Fülle und Vielfalt von Projekten die Produktivität des künstlerischen Subjekts belegt und zum anderen nie feststeht, welche Referenz durch welche persönlichen Assoziationen und organisationalen Interessen womöglich einen positiven Ausschlag geben kann. Die Profilierungen des künstlerischen Subjekts arbeiten also in einem Spannungsfeld zwischen Konformität mit institutionellen Strukturen und individueller künstlerischer Eigenwilligkeit: Mal reihen insbesondere internationale Bewerber*innen mit einem Hintergrund in der Bildenden Kunst über mehrere Seiten Ausstellungs- und Projektbeteiligungen tabellarisch aneinander, mal wird die Geschichte eines Theaterkollektivs nacherzählt. In beiden Fällen – und allen weiteren dazwischen – stellen sich formale Konventionen ein, ohne dass deren Erfüllung sicherstellen könnte, dass die individuellen Inhalte überhaupt wahrgenommen werden. Ob durch irgendeine Bewerbungsstrategie ein bestimmtes künstlerisches Subjekt von sich aus hervorstechen kann oder dieses immer nur aufgrund externer Merkmale und Referenzen zugeschrieben und dann entsprechend imaginär gefestigt wird, bleibt einmal mehr unvorhersehbar.

Working the network

Indem sie sich in ein undurchsichtiges Netz von Referenzen stellen, zeigen sich die Künstler*innen in den Bewerbungen als gänzlich andere Subjekte als die autonomen, aus sich selbst heraus schöpferischen Geniesubjekte der romantischen Tradition. Sie sind Netzwerksubjekte, fügen sich also nach Möglichkeit in schon etablierte Produktionsnetzwerke ein, bestehen nur als Knotenpunkte der Netzverbindungen, die durch sie hindurch laufen, und bieten sich bislang unverbundenen Punkten zur Ausweitung und Verdichtung des Netzwerks an.

Gerade das letztgenannte Potential visierte die Ausschreibung für PLATEAUX an, indem sie den Koproduktionsbeitrag des Festivals auf maximal 70 Prozent des jeweiligen Produktionsbudgets – unabhängig von dessen absoluter Höhe – beschränkte. Dies implizierte als Gelingensbedingung den Auftrag an die Künstler*innen, weitere Netzwerkpartner*innen in die Koproduktion einzubringen, seien dies Produktionsstätten, andere Festivals oder Geldgeber*innen. Auf diese Weise konnte PLATEAUX über die Jahre in seinen Programmheften ein weites Spektrum an regionalen wie internationalen Kooperations- und Koproduktionspart-

ner*innen für die Neuproduktionen verzeichnen – von renommierten Spielstätten über staatliche Förderprogramme bis zu privaten Kunst- und Kulturstiftungen –, die nicht nur die Spielräume des Festivalbudgets erweiterten, sondern als einmal aktivierte Netzwerkverbindungen auch für künftige gemeinsame Projekte potentiell bereitstanden. Hierzu muss man wissen, dass sich das Künstlerhaus Mousonturm in den 2000er Jahren in einer Etablierungs- und Expansionsphase befand, in deren Zuge es nicht nur zur zentralen Adresse Frankfurts für die Freie Szene aufstieg, sondern auch in den nationalen und internationalen Produktionsnetzwerken verstärkt auf den Plan trat. Gegenüber späteren Verbänden wie der 2004 gestarteten Nachwuchsplattform Freischwimmer (heute: Freischwimmen), der das Künstlerhaus Mousonturm erst 2013 beitrug, oder dem Bündnis internationaler Produktionshäuser, den es 2015 gemeinsam mit den sechs größten Häusern der Freien Szene in Deutschland gründete, nimmt das informelle Netzwerk des PLATEAUX-Festivals eine offenbar wichtige Vorreiterrolle ein.

Dass es sich bei diesem Netzwerk nicht um ein zufälliges Nebenprodukt, sondern um ein zentrales Ziel des Festivals handelte, stellen erst Programmhefttexte der späteren Jahre rückblickend heraus. Hier wird etwa der Begriff des künstlerischen Nachwuchses, mit dem auch die Öffentlichkeitsarbeit von PLATEAUX immer wieder operierte, auf das Wachstum eines Netzwerks der Freien Szene hin gewendet:

»Die internationale Szene aus experimentellem Theater, Live Art, Performance, aktionistischer Kunst und allem, was dazwischen liegt, treibt immer neue und schönere Blüten. Wächst, gedeiht, gärt nert vor sich hin und schlägt immer neue Wurzeln – zufällig oder gezielt. Dieses Netzwerk ist mit den Jahren enorm gewachsen, dichter geworden und hat sich in spannende, ästhetisch vielfältige Positionen ausdifferenziert.«²⁰

Die Freie Szene hat sich damit emphatisch einer »Netzwerkökonomie« hingegeben, wie sie Luc Boltanski und Ève Chiapello beschrieben haben. Den Anforderungen dieser Ökonomie ist demnach nur ein veritabler »Netzwerkmensch«²¹ gewachsen, der seine Persönlichkeit und Lebensführung restlos darauf einstellt, sich polyvalent, reibungslos und flexibel in die unterschiedlichsten Netzverbindungen einzubringen. Für die Künstler*innen hat dies ambivalente Konsequenzen: Einerseits können sie darauf hoffen, im Netzwerk stets neue Anknüpfungspunkte für die eigene Praxis zu finden und deren Risiko mit anderen Instanzen zu teilen; auch aus

20 Buroch, Dieter/Baasch, Martin: »Seeds to be sown, on an on...«, in: Künstlerhaus Mousonturm: Plateaux – Neue Positionen Internationaler Darstellender Kunst, Programmheft 2009, S. 3.

21 Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006, S. 160.

PLATEAUX sind neue Kooperationen zwischen Künstler*innen, Festivaleinladungen und Anschlussproduktionen hervorgegangen. Andererseits erhöhen sich die unsicheren Investitionen in die Netzwerkarbeit, weil jede erfolgreich geknüpfte Verbindung nur kurzfristig aktualisiert ist. Die zentrale Arbeitseinheit der Netzwerkökonomie ist nach Boltanski und Chiapello das Projekt, das die unterschiedlichsten Beteiligten für eine begrenzte Zeit zu immer neuen Herausforderungen zusammenführen kann. Weil aber kontinuierliche Arbeit überhaupt nur als eine Serie von Projekten möglich wird, entscheidet sich ihr Gelingen nicht innerhalb des einzelnen Projektes, sondern erst im erfolgreichen Übergang *zwischen* Projekten. Für die Künstler*innen im PLATEAUX-Archiv bedeutet dies, dass selbst mit der höchst unwahrscheinlichen Festivaleinladung noch nicht mehr gewonnen war als eine einmalige Arbeitsgelegenheit; erst wenn diese auch genutzt werden konnte, um Anschlussprojekte auf den Weg zu bringen, kamen Künstler*innen ihrer Etablierung im Netzwerk einen Schritt näher.²²

Nach Döckers Analyse können die Künstler*innen jedoch nie vollständig in das Netzwerk integriert werden, eben weil sie es als *externer* Impuls am Leben halten: »After all, if the artists were fully assimilated, they would no longer be a source, but rather a mere receiver within the network, or, differently put, if the artists were entirely devoured by the network, the network feeding itself the artists' potentials would structurally amount to cannibalism, leading eventually to the network's decline.«²³ Bei PLATEAUX bleibt die Außenstellung der Künstler*innen schon dadurch gewährleistet, dass jedes Jahr neue Bewerber*innen zugelassen werden und selbst die wenigen Eingeladenen keine weiteren Ansprüche über die einmalige Festivalteilnahme hinaus erwerben. Ein großer Teil der künstlerischen Arbeit, zumindest in der Konzeptions- und Entwicklungsphase, wird damit weiter außerhalb der etablierten Netzwerke verortet, die Künstler*innen bleiben in der initialen Realisierung ihres Potentials auf sich allein gestellt. In der Netzwerkökonomie werden laut Boltanski und Chiapello die bisherigen Unterscheidungen zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit, Beruf und Hobby ersetzt durch den Maßstab der »Aktivität«: Sie ist die permanente Bereitschaft des Netzwerkmenschen, neue Projekte ins Leben zu rufen oder sich Projekten anzuschließen – »d.h. niemals um ein Projekt oder eine Idee verlegen zu sein, unablässig Pläne zu schmieden, gemeinsam mit anderen an einem Projekt zu sitzen«²⁴. Aktivität in diesem Sinne bedeutet für Künstler*innen jedoch vor aller künstlerischen Arbeit, immer wieder neue Konzepte zu entwerfen, keine Ausschreibung zu verpassen und immer mehr Bewerbungen zu erstellen, um für jede noch so unwahrscheinliche Netzverbindung bereit zu sein. Nach Döckers

22 Zur Anforderung permanenter Performanz an Künstler*innen im Rahmen des Festivalereignisses vgl. auch den Beitrag von Anne Bonfert in diesem Band.

23 G. Döcker: Potential, need, risk, S. 199.

24 L. Boltanski/É. Chiapello: Der neue Geist des Kapitalismus, S. 156.

Argumentation können allein die Künstler*innen von außen die selbstreferentielle Risikomaximierung des Netzwerks decken – bis diese Funktion sie in die physische und psychische Verausgabung treibt: »The practitioner as a subject of risk is pushed to risk her own potential, the very capacity that caused her to be of interest for the network in the first place.«²⁵ Um dem eigenen Zusammenbruch – oder der Formierung von Widerstand durch die Künstler*innen – zu entgehen, müsse sich daher jedes Netzwerk immer wieder neu ausrichten.

Im Fall des Künstlerhaus Mousonturm wandelte sich die Netzwerkdynamik erst mit dem Ende von PLATEAUX: Zur letzten Festivalsausgabe von 2011 wurde kein Ausschreibungsverfahren mehr lanciert, stattdessen entschied man, ausschließlich Künstler*innen aus früheren Festivaljahren mit ihren aktuellen Produktionen zum erneuten Gastspiel einzuladen. An die Stelle der Ausdehnung seines Netzwerkes durch immer neue Künstler*innen und weitere Koproduktionspartner*innen setzte das Haus damit die Konsolidierung und Pflege der gewonnenen Verbindungen durch ihre Reaktualisierung. Mit einigen der PLATEAUX-Künstler*innen – jedoch längst nicht allen – verbindet das Künstlerhaus Mousonturm bis heute eine regelmäßige, verlässliche Arbeitsbeziehung in seinem ganzjährigen Programm. Eine solche strebt das Haus seither mit allen Künstler*innen an, denen es eine Koproduktion anbietet – seien diese regional ansässig oder international verstreut; die *einmalige* Einladung erfolgt in der Regel nur noch aufgrund inhaltlicher Passung zu neueren Themenschwerpunkten oder Festivals.

Fazit: Festivals und Arbeitskraftunternehmertum

Angesichts dieser programmatischen Wende und der auch in der Freien Szene möglichen Alternative kontinuierlicher Zusammenarbeit zwischen Produktionshäusern und Künstler*innen ist daher zu überlegen, ob die Unsicherheiten und Überschüsse der künstlerischen Arbeit, wie sie sich im PLATEAUX-Archiv spiegeln, in seiner Struktur als Festival angelegt sind. Anders gefragt: Liegt es am Festival und der Festivalisierung der Freien Szene, dass die Selbstvermarktungsarbeit von Künstler*innen überhandnimmt?

Tatsächlich sprechen mehrere strukturelle Eigenheiten des Festivalbetriebs dafür: Im Festival werden die Zeiträume künstlerischer Arbeit in besonderer Weise verkürzt, was auch die Akquise weiterer Netzwerkverbindungen und Arbeitsgelegenheiten unter Zeitdruck versetzt. Zudem erfordern Festivals eine hohe Mobilität der Künstler*innen, was nicht nur physische Beanspruchung zufolge hat, sondern auch die persönlichen Kontaktgelegenheiten sowie lokale Vernetzungen begrenzt

25 G. Döcker: Potential, need, risk. S. 202.

und Formen virtueller Selbstdarstellung wichtiger macht. Schließlich werden dabei auch möglichst prägnante und marktgängige Profilierungen begünstigt, weil das Festival selbst mit den eingeladenen Künstler*innen Öffentlichkeitsarbeit betreiben und Publikum für diese interessieren muss.

Allerdings bezeichnen diese Tendenzen keine feststehenden Gesetzmäßigkeiten des Festivals, sodass unmittelbar zahlreiche Beispiele und Strategien einfallen, wie Festivals diesen entgegenwirken können: Zunächst müssten Aufführungshonorare und Koproduktionsbeiträge eine Höhe erreichen, die Künstler*innen erlaubt, nicht erst von einer Vielzahl jährlicher Festivauftritte auskömmlich zu leben. Dann sind durchaus längerfristige Verbindungen zwischen Künstler*innen und Festivals möglich, die sie etwa als wiederkehrende Gäste präsentieren oder ihnen für gemeinsame Neuproduktionen ausreichend Raum und Zeit zur Verfügung stellen. Dabei sind sie im günstigsten Fall schon vor Produktionsbeginn mit so vielen weiteren Koproduktionspartner*innen verbunden, dass eine ausreichende Zahl von Gastspielen garantiert ist. Auf Basis einer längerfristigen Beziehung können Festivals durchaus dem Publikum auch Künstler*innen näherbringen, deren Profil komplizierter ist oder die etwa einer marginalisierten Identitätsgruppe angehören. Durch solche Strategien würde sich eine Selbstvermarktungsarbeit wie im Rahmen von PLATEAUX weitestgehend erübrigen oder sich als Nebenprodukt der Zusammenarbeit von Festival und Künstler*innen wie von selbst ergeben.

Dass Festivals dagegen in den vergangenen Jahrzehnten die Selbstvermarktungsarbeit von Künstler*innen forciert haben, würde ich eher in den Kontext eines gesamtgesellschaftlichen Wandels der Arbeit stellen. In denselben Jahren, in denen PLATEAUX entstand, wurde in der Soziologie das Aufkommen eines normativen Arbeitsmodells diskutiert, das Hans J. Pongratz und Gerd-Günter Voß als »Arbeitskraftunternehmer« beschrieben haben: Demnach wurden Beschäftigte seit Beginn der 1990er Jahre durch einen Umbau der Arbeitsstrukturen hin zu verstärkter Selbstorganisation zunehmend zu Unternehmern ihrer eigenen Arbeitskraft, die sie zu formen und auf freien oder betriebsinternen Märkten als Ware anzubieten haben. Für die Pflege und Weiterentwicklung ihrer Arbeitskraft, etwa durch Qualifikation oder Kompetenzerweiterung, sowie für die Umwandlung ihres Arbeitspotentials in konkrete Arbeitsleistung sind Arbeitskraftunternehmer vollkommen selbst verantwortlich.²⁶ Doris Eikhof und Axel Haunschild haben das Konzept auf Ensembleschauspieler*innen an Stadt- und Staatstheatern angewandt

26 Vgl. Voß, Gerd-Günter/Pongratz, Hans J.: »Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft?«, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 50 (1) 1998, S. 131-158. Vgl. außerdem: Pongratz, Hans J./Voß, Gerd-Günter: Arbeitskraftunternehmer. Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen. Berlin: Ed. Sigma (Forschung aus der Hans-Böckler-Stiftung 47.) 2003, S. 9-32.

und sind dabei auf eine weitgehende Übereinstimmung mit den neuen Arbeitsansprüchen gestoßen.²⁷ Noch viel stärker ausgeprägt dürfte das Modell jedoch bei Künstler*innen der Freien Szene sein, für die Festivals einen zentralen Arbeitsort ausmachen.

Tatsächlich lässt sich das Bewerbungsverfahren von PLATEAUX schon fast als ein Trainingsprogramm zur Durchsetzung des Arbeitskraftunternehmertums verstehen. Pongratz und Voß zufolge wird dieses durch die drei Prinzipien »Selbst-Kontrolle«, »Selbst-Ökonomisierung« und »Selbst-Rationalisierung« getragen: Der Selbst-Kontrolle überließ PLATEAUX schon die Zusammenstellung der Produktionsteams, die Themen-, Material- und Formatwahl sowie die Gestaltung der Bewerbungsunterlagen, schließlich auch den künstlerischen Arbeitsfortschritt der eingeladenen Künstler*innen in den angebotenen Produktionsstrukturen. Darauf, dass die künstlerische Arbeit den Rahmen des Festivals nicht sprengt, konnte man sich aufgrund der Selbst-Ökonomisierung verlassen, die mit der frühzeitigen Einforderung und konsequenten Einhaltung eines Kostenplans sichergestellt war. Darin mussten Künstler*innen nicht zuletzt ohne jeden Orientierungswert die Honorare für ihre eigene Arbeitskraft kalkulieren, sodass es unter den Festivalteilnehmenden je nach Vermarktungsgeschick zu unterschiedlichen Einkommen kam; generell wurden jedoch sehr knappe Personalbudgets, teils unter explizitem Gagenverzicht, aufgesetzt, sodass ein rein ökonomisches Interesse der Festivalteilnahme ausgeschlossen blieb. Schließlich setzte PLATEAUX auch eine Selbst-Rationalisierung des Privatlebens seiner Künstler*innen voraus, durch die sie ungeachtet ihrer Herkunft oder anderweitiger Verpflichtungen im Residenzzeitraum vor Ort für eine intensive Produktionsarbeit zur Verfügung standen. Die Bereitstellung von Unterkünften im selben Gebäude wie Proben- und Aufführungsorte verschränkte Arbeits- und Freizeit hin zu einer »Verbetrieblichung der alltäglichen Lebensführung«²⁸.

Nun ist mit dem Analysemodell des Arbeitskraftunternehmertums keineswegs zwangsläufig eine Verurteilung von Arbeitsbedingungen verbunden. Pongratz und Voß sehen in dessen Aufkommen durchaus auch mögliche Gewinne an Autonomie, Eigenverantwortlichkeit, Kreativität und Selbstentfaltung – aber eben auch die Gefahr einer Polarisierung der Arbeit durch erweiterte Leistungsanforderungen, Selbstausbeutung und verschärften Wettbewerb. Die Arbeitsstruktur von Festivals wird also künftig auch danach zu beurteilen sein, wie sie die künstlerische Arbeit vor diesen Risiken des Arbeitskraftunternehmertums schützen, um »aus den

27 Vgl. Eikhof, Doris/Haunschild, Axel: »Die Arbeitskraft-Unternehmer. Ein Forschungsbericht über die Arbeitswelt Theater.«, in: Theater Heute 55 (3) 2004, S. 4-17.

28 G.Voß/H.J. Pongratz: Der Arbeitskraftunternehmer, S.131.

erheblichen Freiheiten und Gestaltungsmöglichkeiten seiner Arbeitssituation eine neue Arbeits-, Lebens- und Gesellschaftsqualität zu schaffen«²⁹.

29 Ebd., S. 152.