

Inbetweens

Ein Dazwischen bei internationalen Festivals

Nicola Scherer

»I need a crowd of people, but I can't face
them day to day«

(On the Beach | Neil Young | 1974)

Festivals¹ zelebrieren das Zusammenkommen. Die Nachlese, Planung und Umsetzung einer Edition vollziehen sich meist im Rhythmus eines Kalenderjahres oder biennal. Hierbei konstituieren sich alle Handlungen um die Durchführung einer Festivaledition herum und eine Vielzahl an Akteur*innen operieren auf unterschiedlichsten Ebenen an einer Edition. Der Moment des Zusammenkommens (in Präsenz) ist für ein Festival zentral. Festivals formieren hierbei eine Vielzahl an Aktanten um sich. Sie präsentieren künstlerische, vermittelnde und diskursive Veranstaltungen, greifen in den Stadtraum ein, verschieben sozialräumliche Grenzen, verändern Wahrnehmungszustände und dispositive Zuschreibungen, sie generieren Zufallsmomente, integrieren Leerstellen, vernetzen Künstler*innen und Institutionen international, bieten Präsentationsraum für experimentelle neue Formate und stellen sich selbst infrage. In all diesen Handlungen dienen sie als Dispositiv für eine lokale, oder je nach Festival, einer internationalen (Kunst-)Szene.

Die mitgestaltenden Komponenten sind hierbei nicht nur die Festivalmacher*innen, ihre kuratorischen Konzepte und Produktionsumsetzungen, sondern auch die mitwirkenden künstlerischen Produktionen selbst, Objekte, Erinnerungsräume von Rezipierenden, temporär installierte Festivalzentren, Musiken, kurz, alle Entitäten, die in der Rahmung eines Festivals erscheinen, durch dieses überhaupt hervorgebracht werden, oder zufällig als Teil des Festivals in Erscheinung

1 Die Erkenntnisse basieren auf den in vorangegangener Forschung empirisch untersuchten internationalen Festivals im deutschsprachigen Raum (Österreich, Deutschland, Schweiz), die alle in ihrer Kuration kulturpolitische Ziele verfolgen und Künstler*innen einladen, die wachsam auf gegenwärtig Zustände reagieren. Die Erkenntnisse sind also als mögliche Potentiale bei Festivals zu lesen. Was in anderen globalen Räumen über Festivals »im Allgemeinen« zu sagen ist, muss noch weiter untersucht werden. Ebenso lassen sich die Erkenntnisse nicht zwingend auf Festivalformate wie Bayreuth, Karl-May-Festspiele o.Ä. anwenden.

treten können. Diese Dimension von Wirklichkeitshervorbringung am Beispiel internationaler Festivals eingehend zu untersuchen, wäre eine gute Ergänzung und ein sinnvolles Anschließen an die bereits durchgeführte, fünfjährige empirische Untersuchung zu internationalen Theaterfestivals, die im Folgenden kurz vorgestellt wird.

Innerhalb der Dissertation »Narrative internationaler Theaterfestival – Kuratieren als kulturpolitische Strategie«² sind Theaterfestivals als Akteursnetzwerke beschrieben. Diese Forschungsarbeit untersucht kuratorische Konzepte und kulturpolitische Strategien, die sich bei den handelnden Akteur*innen identifizieren lassen. Obgleich Festivalleiter*innen in Expert*inneninterviews nicht die Selbstbeschreibung kulturpolitischer Akteur*innen formulieren, lassen sich internationale Theaterfestivals als Akteursnetzwerke beschreiben, die international kuratieren und lokal vermitteln, wobei sie explizit kulturpolitische Ziele verfolgen. Sie bilden hierbei spezifische Profile aus, innerhalb derer sie wirksam werden. So leisten sie beispielsweise einen Beitrag zur Erweiterung des Repertoires an Geschichten, welche im deutschsprachigen Raum im Theater sichtbar werden. Theaterfestivals sind auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene wirksam und tragen zur Vielfaltigkeit der Theaterlandschaft bei. In der Kuration der Festivals lassen sich (gesellschafts-)politische Bezüge ablesen, die durch Kurator*innen bewusst programmiert werden. Ihre Wirkungsweise als kulturpolitische Akteur*innen wird in Handlungen wie internationales (Ko-)Produzieren, kulturpolitische Bezüge in der Kuration und deren Vermittlung, Einbindung lokaler Szenen und Akteur*innen (Community Building), Beteiligung an Diskursen, Hervorbringung neuer Narrative, Ästhetiken, Dramaturgien und Repräsentation erkennbar.

Internationale Theaterfestivals als Akteursnetzwerke

Festivals lassen sich als eine autarke, komplexe Ansammlung von Entitäten beschreiben, die transkulturell, transstrukturell und somit fluide sind. Im Rahmen der Dissertation »Narrative internationaler Theaterfestivals - Kuratieren als kulturpolitische Strategie« wurde das Modell »Internationale Theaterfestivals als Akteursnetzwerk« entwickelt, das alle Aktanten und angegliederten Narrative und kulturpolitischen Strategien in ihrem Funktionszusammenhang darstellt. Mit Akteur*innen sind alle Subjekte wie Objekte gemeint, die in der Akteur-Netzwerk-Theorie als potentiell handelnde Akteure in Netzwerken und sozialen Situationen in Erschei-

2 Scherer, Nicola: Narrative internationaler Theaterfestivals – Kuratieren als kulturpolitische Strategie, Bielefeld: transcript Verlag 2020.

nung treten können.³ Das zentrale Anliegen eines Theaterfestivals ist es, Kunst zu zeigen (Kerntätigkeiten). Hierbei hat jedes Festival eine genuin eigene Struktur, die meist über Jahre gewachsen und in Zusammenhang mit der Organisationsstruktur zu reflektieren ist. Die Ausrichtung des Festivals kann durch die Fördermittelgeber*innen (Akteur*innen der Kulturpolitik) beeinflusst sein, wie beispielsweise im Fall von Festivals die kommunal oder vom Land gefördert sind und den Einbezug einer lokalen Theaterszene programmatisch festlegen. Andere Festivals legen einen Fokus auf die Präsentation von experimentellen Formen oder insbesondere internationalen Produktionen.

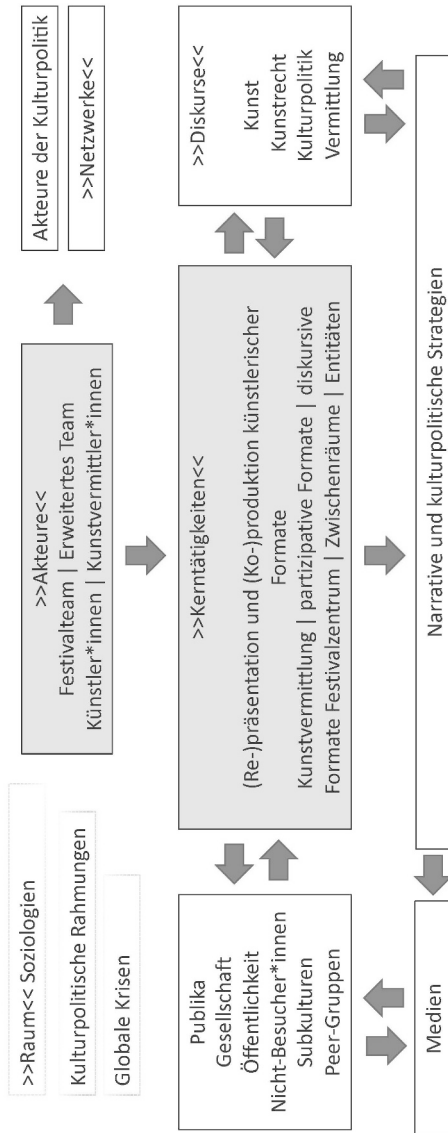
Festivals als Akteursnetzwerke

Das Modell Theaterfestivals als Akteursnetzwerke zeigt hierbei, dass die Festivals neben ihrer Kerntätigkeiten (Re-)Präsentation, (Ko-)Produktion künstlerischer Formate, Kunstvermittlung, Umsetzen von partizipativen und diskursiven Formaten und dem Installieren und Gestalten eines Festivalzentrums während der Festivalzeit in vielen weiteren Wirklichkeiten wirksam werden. Sie stehen in einer stetigen Kommunikation mit Öffentlichkeit(en) (Publika, Gesellschaft, Öffentlichkeit, Nicht-Besucher*innen, Subkulturen, Peer-Gruppen) indem sie Audience Development für das Festival betreiben. Sie werben für das Festival, stellen ihr Programm vor, bauen Kontakt zu spezifischen Zielgruppen auf (z.B. Schüler*innen, Studierende), erproben neue Kommunikationswege, um Nicht-Besucher*innen zu erreichen. Sie agieren in Netzwerken und beteiligen sich hier am Diskurs, um konkrete Belange der Branche zu thematisieren und mitzugestalten, dienen dem Fachdiskurs als konkrete Untersuchungsbeispiele der gegenwärtigen Praxis und stehen auch selbst mit Positionen des Fachdiskurses im Austausch. Sie sind beispielsweise angeschlossen an Diskurse in den Künsten, an die Theater-, Tanz-, Performance-, Musik-, Medienwissenschaften; Kunstrecht, Kulturpolitik, Vermittlung/Kulturelle Bildung und durch die wache Auseinandersetzung mit (global-)politischen Themen auch an gesellschaftspolitische und soziologische Diskurse zu Fragen von Nachhaltigkeit, Demokratie, Intersektionalität, diskriminierungsfreie Arbeit oder Postkolonialismus. Ein Weg, wie sie im Austausch mit diesen Diskursen sind und diese gleichsam mitgestalten, entsteht durch das Einladen von Professionals zu ihren Veranstaltungen, als Rezipient*innen, Rezensent*innen, Diskutant*innen oder Akteur*innen in partizipativen Formaten.

In all diesen Handlungen, der beständigen Kommunikation mit Öffentlichkeiten, dem Inkludieren diverser Akteur*innengruppen in das Festival, dem Aus-

3 Vgl. Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York: Oxford University Press 2007.

Abb. 1: Festival als Akteursnetzwerke



Eigene Darstellung.

tausch mit kommunaler und internationaler Kulturpolitik und seinen Netzwerken, in Auseinandersetzung mit künstlerischen Szenen und Formaten, im Austausch mit der Fach- und Medienwelt, bringen sich Wirklichkeiten hervor.

Wirklichkeitshervorbringung bei Festivals

Wirklichkeit ist hier kein feststehendes Momentum, sondern die Idee eines kollektiv oder individuell wahrnehmbaren, dem stetigen Wandel unterliegenden Zustandes, in dem, in Form einer Ist-Zustandsbeschreibung, zusammengefasst wird, was der Fall sei. Folgt man dem dekonstruktivistischen und poststrukturalistischen Gedanken, wird deutlich, dass diese Beschreibung dessen, was sei, individuell und im Moment der Ist-Zustands-Wahrnehmung schon wieder von der eigenen Dekonstruktion betroffen sein kann. Die Wahrnehmung des Ist-Zustandes ist zusätzlich nur aus der Wahrnehmung des*der wahrnehmenden Akteur*in heraus konstruiert, so dass nachvollziehbar wird, warum zwischen dem, was Ist und was Sein könnte zum einen Zwischenräume – und -zeiten – liegen, aber auch Differenzen vorherrschen können. Dieser Umgang mit *différance*⁴, also das was über den Text, die Performance, das Bild hinausgeht oder dazwischen liegt, ist ein Thema für die Kurator*innen der Festivals. Festivalleiter*innen benennen in der geführten empirischen Untersuchung explizit den Wunsch, oder auch den selbst gestellten Auftrag, Differenzflächen herzustellen, sie tun dies aus unterschiedlichsten Motivationen heraus. Um näher auf die Motivationen für die Erstellung von Differenzflächen einzugehen, bzw. deren Notwendigkeit, ist es zunächst wichtig, die sozialräumlichen Dimensionen, in die Festivals hineinwirken, ausführlicher zu betrachten.

Inbetweens bei Festivals

Das Akteursnetzwerk veranschaulicht, welche Vielfalt von sozialräumlichen Dimensionen ein Festival erzeugen kann und welche kulturpolitischen Strategien Theaterfestivals in ihrem vielfältigen Agieren explizit und implizit verfolgen. Dieser Artikel möchte sich einer wichtigen Fehlstelle der vorangegangenen Forschung widmen: Den Inbetweens. Unter diesem Begriff ist das Nicht-Intendierte, Nicht-Kuratierte, das Unabsichtsvolle, das Offene⁵ gefasst. Der Kurator und Theatermacher Ong Keng Sen beispielsweise vertritt die Idee des »curating nothing« oder

4 Derrida, Jacques: »Die Différance«, in: Peter Engelmann: Postmoderne und Dekonstruktion, Stuttgart: Reclam 2015, S. 80f.

5 Heinicke, Julius: Die Sorge um das Offene. Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater, Berlin: Theater der Zeit 2019.

auch »curating no-thing«⁶. Gemeint ist hier die radikale Auseinandersetzung mit dem Lokalen anstelle des Hineintragens oder Übertragens von künstlerischen Produktionen als »Show cases« auf internationalen Festivals. Er distanziert sich von kuratierten Programmen, die über die Aufmerksamkeit für ein genuin eigenes Kunstwerk die Erzählung eines größeren Ganzen legen und somit das Kunstwerk für die eigene Narration subsumieren.

Festivals können diese *third spaces*, Möglichkeitsräume und *empty spaces*⁷ hervorbringen. Dies wird im Folgenden durch einige Beispiele und Interviewausschnitte anschaulich gemacht.

Ausgehend von dem der Soziologie zuzuordnenden *spatial turn* wird im Folgenden näher veranschaulicht, welche Inbetweens, wie z.B. Zwischenzeiten, Zwischenräume und Differenzflächen, durch Festivals hervorgebracht werden. Ein kurzer Exkurs zum Begriff des *spatial turn* dient hierbei als Grundlage für die darauf folgenden Praxisbeispiele.

Seit dem *spatial turn* der 1980er Jahre⁸ wird Raum nicht mehr nur als ein geografischer Raum definiert. Er ist nicht mehr nur »Behälter«, in welchem Menschengruppen und Kulturen versammelt sind, sondern wird als Ergebnis sozialer Beziehungen verstanden. Der Raum wird dekodiert durch die Raumwahrnehmung der im Raum befindlichen Akteur*innen, sie konstruieren und dekonstruieren Raum durch ihre individuelle Rezeption und sind auch potentiell Handelnde, Aktanten. Ihr Agieren kann den Raum oder die Regeln in diesem verändern. Durch post-strukturalistische Perspektiven kommt zusätzlich die Gleichwertigkeit von Subjekten und Objekten, oder die Auflösung dieser Dualität, in den Diskurs. Entitäten sind - verkürzt - anwesende Dinge, Subjekte, wie Objekte, die in einer sozialen Situation zu Aktanten (potentiell Handelnden) werden können. Diese Potentiale des Handelns beschreibt unter anderem Homi Bhabha in der »third space theory«⁹, die einen dritten Ort, einen Möglichkeitsraum beschreibt, der die Dekonstruktion von Handlungs- und Denkmustern begünstigen kann. Die pandemische Situation hat zusätzlich zu einem verstärkten Ausweiten auf den digitalen Raum geführt. Insbesondere in den Künsten haben sich viele Akteur*innen hier vermehrt unter Verwendung des Digitalraumes, paradoxerweise mit dessen Überwindung beschäftigt. So wird sich beispielsweise gefragt: Wie kann ich eine Quasi-Leibpräsenz

6 Vgl. bspw. die Beschreibung einer Lecture Serie im Mai 2020 auf der Website von T: >works: <https://theatreworkssg.wordpress.com/curators-training/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

7 Brook, Peter: *The empty space. A Book about the Theatre*. Deadly, Holy, Rough, Immediate, New York: Scribner 1968.

8 Vertreter*innen: Martina Löw: *Raumsoziologie* (2001); Michel Foucault: *Von anderen Räumen* (1967); Henri Lefebvre: *Die Produktion des Raums* (1974); Michel de Certeau: *Praktiken im Raum* (1980); Pierre Bourdieu: *Sozialer Raum, symbolischer Raum* (1989).

9 Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, London/New York: Routledge 1994.

erzeugen? Wie wird etwas nahbar? Wie lässt sich etwas mit unterschiedlichen Sinnen im Digitalraum vermitteln? Wie lässt sich die Leibanwesenheit hinter der Bildfläche thematisieren? Diese rasante, nicht immer gelungene Ausweitung auf den digitalen Raum benötigt wiederum eine Erweiterung des Raumverständnisses im Diskurs.

Im Folgenden werden beispielhaft konkrete Dimensionen vorgestellt, so dass deutlich wird, wie umfangreich Festivalarbeit ist und auf welchen zeitlichen, räumlichen und diskursiven Ebenen sich diese abspielt.

Geografische Verortung von Festivals

Die geografische Verortung eines Festivals hat Einfluss auf die Ausgestaltung des Festivals selbst. In Zentraleuropa besteht die höchste Festivalsdichte, so dass neben pragmatischen Parametern, wie einer kostengünstigen Touringlogistik innerhalb Europas, hier auch der Großteil der Selektionsmacht der internationalen Festival-szene liegt. Hinzu kommt die im globalen Vergleich hohe Förderdichte der Künste. In diesen strukturellen Begebenheiten dekolonialisierend zu agieren, ist eine Herausforderung für Festivals, der sich manche Festivals explizit stellen, in dem sie beispielsweise ihre Produktions- und Ko-Produktionsstrukturen überdenken, neue Formen des Zusammenarbeitens finden oder auch prozessorientierte und langfristige Zusammenarbeit mit Akteur*innen aus dem globalen Süden anstreben.¹⁰

Ein Beispiel für ein Festival, welches die eigene geografische Verortung bewusst reflektiert, ist beispielsweise das Festival steirischer herbst. Es findet in Österreich an der Grenze zu Ungarn statt und hat sich insbesondere in Folge der Flucht-bewegungen 2015 durch das gesamte kuratorische Konzept als Opposition zu den in Österreich stattfindenden Renationalisierungsprozessen positioniert. Das Festivalzentrum mit dem Titel »Arrival Zone«¹¹ wurde absichtsvoll mitten in das Grazer Annenviertel, den Stadtteil, der den höchsten migrantischen Anteil im Stadtgefüge vorweist, gebaut, und es wurden explizit Migrant*innen und Menschen mit Fluchterfahrung zum Festivalzentrum eingeladen.¹² Diesen Raum zu öffnen ist in Zeiten von Renationalisierungsprozessen als Zeichen, als anderer Ort, als safe space und als konkreter Möglichkeitsraum für einen Austausch, neue Begegnungen und neue Erfahrungen relevant. Die Positionierung des Festivalzentrums in einem Stadtgefüge ist folglich zentral für die Wirksamkeit in einen Stadtraum hinein. Welche

10 Mehr zum Thema postkoloniales Kuratieren findet sich in N. Scherer: Narrative internationaler Theaterfestivals.

11 Für nähere Informationen: <http://2016.steirischerherbst.at/deutsch/Programm/Arrival-Zone> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

12 Näheres hierzu in N. Scherer: Narrative internationaler Theaterfestivals.

Akteur*innen sind vor Ort, in direkter Umgebung, inwieweit stellt das architektonische Konstrukt einen Fremdkörper in der Umgebung dar? Ist es ein produktiver Störfaktor in den alltäglichen Sehgewohnheiten innerhalb eines Stadtviertels, geht das Festivalzentrum Allianzen mit lokalen Akteur*innen ein? Bei der Edition des Favoriten Festivals 2016 in Dortmund wurde beispielsweise ein Autoscooter auf dem Festivalgelände aufgebaut, um einen andersartigen Anreiz zu schaffen, mit dem Versuch, unterschiedlichste Interessensgruppen durch den geschaffenen Anreiz »Autoscooter« zu versammeln und in Interaktion zu bringen. Bei der Platzierung eines Festivalzentrums im Stadtraum geht es keineswegs um ein widerspruchsfreies Unterfangen. Ein Festivalleiter kommentiert im Interview wie folgt:

»[...] Es geht nicht darum [...] homogene Flächen zu erzeugen, auf denen alles im Gleichklang von Stadtgesellschaft, Kreativwirtschaft und alle dürfen mitmachen verläuft [...], sondern es geht darum, dass wir die Sachen so verschieben, dass sie durchaus auch Konflikte inkludieren.«¹³

I need a crowd of people, but I can't face them day to day. In dem Song »On the Beach« spricht Neil Young von seinem ambivalenten Verhältnis zu seinen Fans und den Nachteilen von Ruhm, aber auch von seiner Sorge um den Zustand der Welt. Wenn man für einen Moment diese crowd of people im Sinne eines »Ich bin Viele« als diverse Identitätsfacetten des Selbst annehmen würde, wird klar, dass eine day to day Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Veränderung, Verschiebung und Verneinung des Selbst eine Aufgabe ist, die eine Bereitschaft und Offenheit braucht. Wenn es Räume gibt, die eher eine Lust an der Veränderung des Selbst und ein offenes Spiel damit erzeugen können, ist dies sicher hilfreich und lädt anderes ein als die Angst vor dem Fremden¹⁴ im Selbst, die Renationalisierungsprozesse zum Ergebnis haben kann. Festivals installieren bewusst Räume in dem Versuch, einen produktiven Umgang mit *différance* zu ermöglichen. Beispielsweise, indem sie Theoretiker*innen zu ihren Festivals einladen.

Diskursraum bei Festivals

Festivals ziehen neue Bezugstheorien heran, die einen Blick von außen und eine (Selbst-)Reflexion des Festivals mit seinen diskursiven und künstlerischen Formaten ermöglichen sollen. Theoretiker*innen wie Nikita Dhawan (steirischer herbst

13 Interview mit Holger Bergmann in seiner Rolle als künstlerischer Leiter des Favoriten Festivals Dortmund.

14 Nick, Peter: Ohne Angst verschieden sein. Differenzenerfahrung und Identitätskonstruktionen in der multikulturellen Gesellschaft, München: Campus Verlag 2002.

nimmt Etchells zum Anlass, im Alphabet of Festivals niederzuschreiben, was ein Festival sein könnte.

Beginn des »Alphabet of Festivals« von Tim Etchells:

A – Audience

As in who are you talking to anyway?

Who are you talking with?

Who's coming, who's walking through the doors?

B – Bar. The Festival Bar, the centre stained with a luminous green.

C – Community

Connection. Community. The possibility of community – in the world, in the city, across the city, in the theatre or performance space.

Belonging. The possibility of belonging. From the perspective of artists and audiences.

To be part of something

To take part in something

To see something

To share something

To share questions and frame answers about something.

What is it to belong?

Here in that space – the space of the theatre,
or in the larger space of a festival programme:
(what you are working on is)

The formation of temporary community

The time of the festival itself unfolding, negotiating its way into the city, into dialogue with audiences, and the idea of what's possible.¹⁷

Das Alphabet of Festivals erzählt gleichsam von einer Sehnsucht nach einem Ort, an dem »the idea of what's possible« (vor-)gefunden werden kann. Zuweilen gelingt das, wie ein Interviewausschnitt mit dem Künstlerischen Leiter des Internationalen Sommerfestivals Kampnagel verdeutlicht:

»Wir sind ein Ort der großen Themen, wie Migration, [...] unser ZENTRUM, vom Festival ist ein Raum, der ganzjährig von neuen Hamburgern, also ehemals Geflüchteten oder Hamburgerinnen, bespielt wird, [...] und man merkt, dass Leute, die hier hinkommen, danach eine andere Offenheit haben. [...] Und das darf man nicht unterschätzen, was das bringt, dieser Austausch hier auf dem Gelände. Nicht nur zwischen Leuten, die aus anderen Ländern gekommen sind und

17 Ebd.

Leuten, die hier schon seit ein paar Generationen leben. Sondern auch der Austausch zwischen verschiedenen sozialen Klassen, der hier stattfindet. Einfach, dass die Community, die sich hier bildet aus unterschiedlichen sozialen Schichten, Hautfarben und Genderidentitäten besteht. Du hast hier Arbeiten, sowas wie Florentina Holzinger, da sitzen dann Leute drin, die sich noch NIE mit dem Thema Feminismus auseinandergesetzt haben.«¹⁸

Wenn die Dämonisierung des Anderen¹⁹ das Angstgefühl gegenüber der Fremdheit, der man in sich selbst begegnet, gegenüber Gefühlen wie »das kenne ich nicht, das ist mir nicht ähnlich, hier finde ich mich nicht wieder, ich fühle mich ausgegrenzt«, beschreibt, dann wäre eine zu prüfende These, ob dritte Räume insbesondere dann gelingen können, wenn eine Lust am Austausch mit dem Fremden in sich selbst geweckt werden kann.

Neben dem Nachhall der Interaktion mit Kunstwerken enthalten die Festivalzentren Inbetweens. Sie können Zeit und Raum für Gespräche lassen, für neue (internationale) Kooperationen oder Koproduktionen, Einzelgespräche und Diskussionen, sowie lokale Allianzen zwischen Stadtakteur*innen initiieren. Eine bedachte Verortung der Festivalzentren kann hierbei produktiv zur Neudeutung und Neunutzung des Ortes beitragen. Festivals können dadurch Grenzverschiebungen erzeugen und so genuine und unerwartete Wirklichkeiten hervorbringen.

»The world is turnin'. I hope it don't turn away.[...]«²⁰

18 András Siebold (Künstlerischer Leiter Internationales Sommerfestival Kampnagel HH) im Expert*innen-Interview 2018).

19 do Castro Valera, María/Mecheri, Paul (Hg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart, Bielefeld: transcript Verlag 2016.

20 Beginn Song »On the Beach« von Neil Young, Music Records 1974, Reprise.

