

A Never Ending Story

Zur Arbeit freier darstellender Künstler*innen und Performer*innen im Kontext Theaterfestival

Anne Bonfert

Das Theaterfestival als sozial-ästhetische Raum-Zeit-Verdichtung

Das Format »Festival« konstituiert sich als Ausnahmerraum mit einer besonderen Intensität. Dieser erstreckt sich als Erfahrungsraum sowohl auf das Partizipieren an diesem als auch auf das Arbeiten in ihm. Entsprechend bilden Theaterfestivals einen spezifischen Arbeitsraum von darstellenden Künstler*innen und Performer*innen.

Auf dem Theaterfestival treffen innerhalb eines recht kurzen Zeitraums sehr viele unterschiedliche Menschen aufeinander, um miteinander ästhetische Erfahrungsräume zu teilen und intensive Diskurse zu führen – nicht zuletzt über Arbeitsergebnisse von Künstler*innen. Damit ist das Theaterfestival nicht nur ein ästhetischer, sondern auch ein sozialer Raum. Darüber hinaus ist dieser ästhetische und soziale Raum durch eine enorme Raum-Zeit-Verdichtung geprägt. Das Geschehen konzentriert sich zum einen auf einige wenige Festivaltage, die dafür mit einem vollen Programmangebot aufwarten. Zum anderen finden sich in diesem zeitlich verdichteten Programm unterschiedliche künstlerische Positionen wieder, die, aus ganz unterschiedlichen geografischen Ursprüngen kommend, im Theaterfestival neu kontextualisiert werden. So fungiert das Theaterfestival zugleich als »Fenster zur Welt« aktueller Theaterarbeiten. Ihre räumliche Manifestation findet diese sozial-ästhetische Raum-Zeit-Verdichtung im Festivalzentrum, das, als neuralgischer Knotenpunkt eines Theaterfestivals, der Ort der Begegnung schlechthin, in der Regel auch das Zentrum des Rahmenprogramms bildet. In ihm wird nicht nur das Anliegen deutlich, gemeinsam auf die künstlerischen Arbeiten und – über diese vermittelt – gemeinsam auf die Welt zu blicken. Hier zeigt sich zugleich die soziale Funktion des Fests, das den Rahmen liefert, um sich eben nicht nur diskursiv, sondern auch als Gemeinschaft zu versichern. Theaterfestivals bilden also eine spezifische Form künstlerischer Orte aus, in deren Kontext auf unterschiedlichsten Ebenen künstlerische und soziale Produktion entsteht und performt wird.

Zugleich ist dieser Vorgang Arbeit von vielen Menschen. Und dieser Umstand bedingt, dass neben der ästhetischen und politischen Konzeption des jeweiligen Festivals dem Format an sich stets auch eine ökonomische Funktion für das Theaterfeld inhärent ist. Bei der Betrachtung unterschiedlicher Aspekte von Arbeit im Kontext von Theaterfestivals müssen entsprechend die ästhetischen, sozialen und wirtschaftlichen Dimensionen von Arbeit der unterschiedlichen Akteur*innen berücksichtigt werden.

Akteur*innen im Arbeitsfeld Theaterfestival

An der Realisierung eines Theaterfestivals sind viele unterschiedliche Akteur*innen mit ineinandergreifenden Arbeitsfeldern beteiligt. Hier lässt sich zunächst die Gruppe der Festivalmachenden konstatieren, der neben der kuratorisch-künstlerischen Arbeit auch obliegt, die administrative, koordinierende und operative Durchführung des Festivals zu organisieren. Das heißt, bereits die Tätigkeitsbeschreibungen der Arbeitenden innerhalb dieser Gruppe fallen sehr divers aus, was ihre Aufgaben, aber vor allem die zeitliche Verortung ihrer Aufgaben im Verhältnis zum Durchführungszeitraum des Festivals betrifft. Ein fester Stab an künstlerisch und administrativ hauptamtlich Beschäftigten bereitet die jeweilige Festivalsausgabe vor, nach und die nächste wieder vor. Die Arbeit im Feld der Festivalmachenden ist damit in sehr unterschiedliche Phasen geteilt, die den Beteiligten unterschiedliche Funktionen abverlangen und in einer für den Zeitraum des Festivals durchgehenden Arbeitsphase ihren Höhepunkt findet. Auf dieser Ebene ist auch die kuratierende Arbeit der Festivalleitung verortet. Hier entsteht weit im Vorfeld der eigentlichen Durchführung die ästhetische, politische und soziale Konzeption des Festivals. Gleichwohl werden während des Theaterfestivals nicht nur Arbeitskräfte benötigt, die als konkrete Ansprechpartner*innen und Organisationskräfte den Ablauf begleiten. Denn vor allem im Kontext der Durchführung des Rahmenprogramms sind die künstlerisch-kuratierenden Kräfte auch während des Theaterfestivals in Funktion. Mit dem Auftrag, die Konzeption zu füllen und in eine Realität zu überführen, werden damit auch die Festivalmachenden im Verlauf des Theaterfestivals zu Akteur*innen desselben.

Die rahmende Arbeit der Festivalmachenden ist zugleich die Voraussetzung für die Arbeit der am Festival teilnehmenden Künstler*innen. Die Künstler*innen sind allerdings nicht nur dazu eingeladen, ihre vorbereitete künstlerische Arbeit zu präsentieren, mit der Einladung ist vielmehr die in der Regel informelle Erwartung verbunden, auch jenseits der verabredeten Gastspiele dem Festival als aktive Teilnehmer*innen beizuwohnen. Dies geschieht, neben der Einbindung der eingeladenen Künstler*innen in das Rahmenprogramm, unter anderem auch durch die Verknüpfung der Verpflegung mit Wertmarken für das Festivalzen-

trum oder Verabredungen zum gemeinsamen Treffen bei einer Diskussion oder auf einem Konzert. Vom Festivalteam umsorgt, haben die teilnehmenden Künstler*innen den Auftrag, die ästhetische, soziokulturelle und politische Konzeption des Festivals auch durch ihre Präsenz zu füllen und so die Angebote der Festivalmachenden zur Realisierung der Festivalkonzeption aufzugreifen und zugleich weitere Impulse für die Realisierung des konkreten ästhetischen und sozialen Raums zu liefern. Denn für die Realisierung des in der Konzeption angelegten sozialen und ästhetischen Raums braucht es eine Gesellschaft, die sich versammelt und gemeinsam die ästhetischen Impulse und sozialen Angebote aufgreift, verhandelt, verwirft oder weiterträgt. Die Präsenz als Künstler*innen ist damit mit einer spezifischen Erwartungshaltung verbunden: Sie impliziert sowohl eine soziale Performance als auch eine Performance als Künstler*innensubjekt. Die performative Präsenz der Festivalteilnehmenden hat zugleich den unterschiedlichen Dimensionen der Konzeption des Festivals entsprechend ebenfalls künstlerische, soziale und politisch-diskursive Funktionen – denn die sich kontinuierlich gestaltende Festivalgesellschaft, zu der auch die Festivalteilnehmer*innen gehören, bildet für das Gelingen eines Theaterfestivals eine zentrale Position. Sie konstituiert sich durch die Gesamtheit der Festivalbesucher*innen und Festivalteilnehmenden. Ihr obliegt die ästhetische, soziale und diskursive Rezeption und Interaktion. Entgegen der Aufgabe der externen Festivalbesucher*innen, deren Übernahme individuell motiviert und mit dem Entrichten eines Teilnahmebeitrages verbunden ist, haben die am Festival teilnehmenden Künstler*innen und die Festivalmachenden einen offiziellen und entlohnenden Arbeitsauftrag. Allerdings ist dieser eben oft mit einer informellen Erwartungshaltung seitens des Festivals verknüpft.

Das Theaterfestival als ökonomischer Raum für freie Theaterschaffende

Die Einladung zu einem Theaterfestival ist für freischaffende Theatermacher*innen immer auch mit einer ökonomischen Dimension verknüpft. Das Theaterfestival eröffnet die Möglichkeit, die eigene Arbeit in einem überregionalen, die regulären eigenen Arbeitskontexte übersteigenden Setting zu präsentieren. Vor allem aber bieten Theaterfestivals durch ihre ökonomische Funktion als »Schau« und verdichtetes Sichtungsangebot für Kuratierende anderer Theaterfestivals darstellen den Künstler*innen die Chance, den Horizont der eigenen Sichtbarkeit über die Multiplikator*innenebene deutlich zu steigern. Die konkreten Ergebnisse dieser erweiterten Reichweite können dabei sehr unterschiedlich ausfallen: Von der Buchung für ein Gastspiel über die Einladung zur Teilnahme an einem Rahmenprogramm oder zu dessen Gestaltung bis zum Auftrag zur Entwicklung einer spezifischen Produktion für ein Theater. Die Vielfalt der sich im Kontext des Theaterfestivals ergebenden Kontakte und möglichen Formen einer künftigen Kooperation

geht einher mit entsprechend vielfältigen Präsentationsebenen und -modi auf Seiten der Künstler*innen. Insofern offenbart sich das Theaterfestival als spezifischer Arbeitsraum von Künstler*innen, der auf unterschiedlichen Ebenen von einer permanenten performativen (Netzwerk-)arbeit und Performance als Künstler*in geprägt ist.

Mit dem Blick auf die eigene Professionalisierungsbiografie beschreibt Annemarie Matzke neben der Erarbeitung von Theaterproduktionen in der Freien Szene auch ihre Beteiligung an »Podien und Diskussionsveranstaltungen [...], Vorträge[n] und Interviews, Workshops im theaterpädagogischen wie künstlerischen Bereich [...] bis hin zu kulturpolitische[r] Arbeit«¹ als Facetten ihrer Tätigkeiten, die letztlich zu einer Anerkennung als professionelle Performancekünstlerin geführt haben. Matzke nutzt diese Selbstbeobachtung, um eine Verschiebung in den Professionalitätskriterien szenischer Darstellung zu beschreiben. Matzke beschreibt, dass »[sich] im Konzept der Selbstdarstellung [...] die anthropologische und ästhetische Ebene der Performance [überlagern]«². Sie erklärt: »Die Konstitution der schauspielerischen Darstellung als Selbstaussstellung vor anderen stellt das Theater als künstlerische Praxis und stellt damit zugleich den Status des Schauspielers als Künstler in Frage.«³ Diese Perspektive auf die Künstler*innenperformance stellt sich im Kontext Theaterfestival interessanterweise anders dar. Denn die als Herausforderung beschriebene fehlende Distanz zwischen künstlerischem Subjekt und künstlerischem Objekt⁴ steigert sich nicht nur zu einem vollständigen Zusammenfallen der beiden Pole, sondern sie ist konstitutiv für das Funktionieren des Formats Theaterfestival. Im Kontext des Arbeitsraums Theaterfestival offenbart sich damit die von Matzke beobachtete Verschiebung als reguläre Anforderung an die Künstler*innen. Aus ökonomischer Perspektive der Künstler*innen zeigt sich hier vielmehr die Anforderung der Selbstdarstellung, die Künstler*innenperformance, als weiterer Arbeitsbereich.

Auch das, was Matzke als Teil des *re-skilling*s-Auftrags für Performancekünstler*innen beschreibt – das überzeugende Erzählen und Theoretisieren der eigenen Konzepte⁵ –, gehört von vornherein zum mit der Einladung zum Theaterfestival verknüpften Arbeitsauftrag an Künstler*innen. Die anthropologische Ebene offenbart sich im Fall der Darstellungsarbeit von Künstler*innen im Kontext Theaterfestival mit einer starken Fokussierung auf die soziale Dimension ihrer Arbeits-

1 Matzke, Annemarie: »Sich selbst professionalisieren – zur Figur des Performancekünstlers im gegenwärtigen Theater«, in: Stefan Krankenhagen/Jens Roselt (Hg.): *De-/Professionalisierung in den Künsten und Medien. Formen, Figuren und Verfahren einer Kultur des Selbermachens*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2018, S. 108.

2 Ebd. S. 116.

3 Ebd. S. 117.

4 Vgl. ebd. S. 117.

5 Vgl. ebd. S. 120.

performance. Es geht nicht nur um ein Präsentieren des eigenen künstlerischen Arbeitsproduktes und die Performance als künstlerisches Subjekt, sondern auch um das Performen der Arbeit als Künstler*in an sich. Diese Dimension der Arbeit folgt bislang der Intention des Unsichtbar-Machens.⁶

Ausgehend vom Diskurs, der mit dem Blick auf die künstlerische Arbeit von Performance-Künstler*innen eine Überlagerung von »Work performance« und »Stage performance«⁷ konstatiert, weist Matzke mit Bourdieu darauf hin, dass der Zugang zur Anerkennung als Künstler*in im Feld des Theaters einem permanenten Aushandlungsprozess unterworfen ist.⁸ Im Wissen um die ökonomische Funktion des Theaterfestivals für das Theaterfeld⁹ und die soziologischen Analysen der Veränderung der Arbeitswelt und des Arbeitsverständnisses in den vergangenen 50 Jahren¹⁰, Entwicklungen rund um einen »Kreativitätsimperativ«¹¹ und die Entstehung von Figuren wie dem »unternehmerischen Selbst«¹², zeigen sich an der Arbeit von eingeladenen Künstler*innen im Kontext Theaterfestival paradigmatisch die Überlagerung unterschiedlicher Arbeitsebenen, die auch hinsichtlich ihrer produktionsästhetischen Implikationen interessant zu betrachten wären, hier jedoch lediglich in Bezug auf ihre ökonomische Funktion inspiziert werden.

Die soziale Dimension dieser Arbeitsperformance wird in der Funktion des*der Künstler*in als aktiver Festivalteilnehmer*in deutlich. Während neue Kontakte geknüpft und alte gefestigt werden, gilt es, die vorbereitete eigene künstlerische Produktion in den Kontext einer künstlerischen und gesellschaftspolitischen Programmatik zu stellen und deren Schnittmengen mit der Konzeption des Festivals deutlich werden zu lassen. Dazu gehört ebenso, mögliche Differenzen als ästhetische Erfahrungsräume und gesellschaftspolitische Reibungsflächen herauszustel-

6 Das normative Künstler*innenbild basiert nach wie vor auf der Vorstellung des*der Künstler*in als nicht ökonomisch denkendem Wesen, weshalb Praxen der Verschleierung von Kunst als Arbeit noch immer weit verbreitet sind. Die Veränderungen dieses Künstlerbildes und einige daraus resultierende Konsequenzen für das Feld beschreibt Andreas Reckwitz in seinem Aufsatz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2012.

7 Vgl. A. Matzke: Sich selbst professionalisieren, S. 115.

8 Ebd. S. 109.

9 Vgl. Bonfert, Anne: »Ökonomien im Zirkulationsfeld Theaterfestival« In: Beate Hochholdinger-Reiterer/Géraldine Boesch (Hg.): itw : im dialog. Spielwiesen des Globalen. Forschungen zum Gegenwartstheater, Band 2, Berlin: Alexander Verlag 2018.

10 Vgl. Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: »Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel«, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Berlin: Kadmos Verlag 2010.

11 Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2012.

12 Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2013.

len, um einen produktiven Diskurs zu ermöglichen. Die Anforderung an die Performance als künstlerisches Subjekt bewegt sich dabei im Spannungsfeld der Erzählung erkennbarer Charakteristika, die eine plastische Figur erkennen lassen und der Präsentation als (sympathischem) Mitmensch. Entsprechend konstatiert Tim Etchells, wenngleich im Original nicht im ökonomischem, sondern ästhetischem Kontext: »Der Performancekünstler investiert sich selbst, seine Biografie, seinen Körper.«¹³

In der Inszenierung als Künstler*in verbirgt sich eine Menge Arbeit, deren Anstrengung in der Regel nicht nur unsichtbar ist, sondern im Anliegen, die Künstler*innen als Teil der sich im Festival konstituierenden Gesellschaft zu betrachten, auch möglichst unsichtbar bleiben soll. Dabei ist mit dieser dreifachen Performancearbeit die Arbeit auf dem Theaterfestival mit einer zeitlichen Entgrenzung verbunden – zumindest für den Zeitraum der Anwesenheit auf dem Theaterfestival. In dieser Kombination offenbart sich die mit der Arbeit im Kontext Theaterfestival verbundene Verausgabung. Soziologische Beobachtungen beschreiben Verausgabung als ein sich mit der zunehmenden Projektisierung von Arbeit auch außerhalb des Theaterfeldes in den letzten zwanzig Jahren als Teil einer neuen Arbeitsnormalität etablierendes Phänomen¹⁴. Allerdings stellt sich die Arbeit auf dem Theaterfestival durch die Überlagerung der unterschiedlichen Arbeitsebenen als ein nicht unterbrochener Arbeitszeitraum dar, in dem sich die verschiedenen Performanceaufgaben naht- und pausenlos abwechseln. So ergibt sich ein Arbeitsfeld, das sich zwar aufregend und intensiv präsentiert, sich aber eben auch als verausgabend und erschöpfend erweist. Damit zeigt sich die Arbeitsrealität des Theaterfestivals als radikale Verschmelzung von Künstler*innenperformance, Präsentation künstlerischer Produkte und privatem wie professionellem Netzwerken in einem Setting zeitlich verdichteter Entgrenzung. Eine wesentliche, mit dieser Arbeitswirklichkeit verbundene Herausforderung besteht also in der Permanenz und Performanz der Arbeitsanforderung.

Gleichzeitig wird die persönliche Verantwortung deutlich, die mit der Arbeit als freischaffende Künstler*in verbunden ist. Es gibt keine*n Arbeitgeber*in, keinen Arbeitsvertrag und keinen Arbeitsschutz – sämtliche formale Regelungen beziehen sich »nur« auf den Teil der vorbereiteten künstlerischen Präsentation, ggf. deren Vorbereitung, die Unterkunft und Verpflegung oder Beteiligung an einem spezifischen Teil des Rahmenprogramms. Der gesamte Arbeitsbereich der Künstler*innenperformance, in dem soziale Performance und Arbeitsperformance zusammenfallen, der jedoch für die Künstler*innen ebenso wichtig ist wie die künstlerische Performance, ereignet sich informell und wird bislang kaum als

13 Etchells, Tim: *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*, London/New York: Routledge 1999, S. 48f.

14 Vgl. L. Boltanski/É. Chiapello: *Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel*.

Arbeit der anwesenden Künstler*innen wahrgenommen. Damit kommt der Selbstführung und -kontrolle als selbstständige Arbeiter*innen eine zentrale Funktion zu. Der*die Künstler*in muss selbstständig auf den eigenen Kräftehaushalt achten und kontinuierlich abwägen, nicht nur wie die eigene Performance gelesen wird, sondern auch mit wie viel Energie und Präsenz diese an welcher Stelle versehen wird. Es gilt, eine Balance zwischen den professionellen Anforderungen an das Künstler*innensubjekt und den Bedürfnissen des Menschen herzustellen. Wie diese Ausbalancierung gelingt und mit welchen Herausforderungen und Kraftanstrengungen sie jeweils verbunden ist, hängt davon ab, aus welcher Lebens- und Arbeitsrealität die Künstler*innen in den Kosmos Theaterfestival eintauchen und auf wie vielen Theaterfestivals sie in einer Saison jeweils präsent sind. Eine Möglichkeit, diesem Umstand zu begegnen, könnte darin liegen, die informelle und unsichtbare Arbeit stärker als offizielle Arbeit anzuerkennen. Welche Strategien sich daraus für eine soziale und ästhetische Markierung der Arbeitsperformance ergeben und auf welche Art und Weise eine bewusste Berücksichtigung dieser Arbeit Eingang in das Vertragsverhältnis zwischen Festivalmachenden und Festivalteilnehmenden findet, bleibt zunächst offen.

