

Julia Buchberger
Patrick Kohn
Max Reiniger
(Hg.)



RADIKALE WIRKLICHKEITEN

Festivalarbeit als
performatives Handeln

[transcript] Theater

Julia Buchberger, Patrick Kohn, Max Reiniger (Hg.)
Radikale Wirklichkeiten

Julia Buchberger ist Theater- und Festivalmacherin. Sie studierte Szenische Künste in Hildesheim, wo sie Teil der Leitungsteams von »transeuropa fluid – Europäisches Festival für Performative Künste« und des »State of the Art« Festivals war und verschiedene freie Theaterprojekte realisierte.

Patrick Kohn ist Festivalmacher und Kulturarbeiter. Neben dem Studium der Szenischen Künste an der Universität Hildesheim entwickelte und koordinierte er künstlerische Projekte und Publikationen. Als Teil des Leitungskollektivs realisierte er 2018 das »transeuropa fluid – Europäisches Festival für Performative Künste« und hat u.a. zum Format der Künstler*innenresidenz publiziert.

Max Reiniger ist freier Theatermacher und Autor. Während seines Studiums der Szenischen Künste veranstaltete er 2018 als Teil des Leitungskollektivs das »trans-europa fluid – Europäisches Festival für Performative Künste«.

Julia Buchberger, Patrick Kohn, Max Reiniger (Hg.)

Radikale Wirklichkeiten

Festivalarbeit als performatives Handeln

[transcript]

Herzlicher Dank gilt dem privaten Spender Manfred Königsdorff.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© Julia Buchberger, Patrick Kohn, Max Reiniger (Hg.)

Umschlaggestaltung: Patrick Kohn

Umschlagabbildung: Victoria Jung

Korrektur: Regina Menke

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5888-0

PDF-ISBN 978-3-8394-5888-4

<https://doi.org/10.14361/9783839458884>

Buchreihen-ISSN: 2700-3922

Buchreihen-eISSN: 2747-3198

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagung	9
-------------------------	---

Einleitung

Radikale Wirklichkeiten – Festivalarbeit als performatives Handeln

<i>Julia Buchberger, Patrick Kohn, Max Reiniger</i>	11
---	----

I Produktions- und Arbeitsumfeld

Bewerbung, Profilierung, Networking:

Festivals und künstlerische Selbstvermarktungsarbeit

<i>Benjamin Hoesch</i>	25
------------------------------	----

»Wir sind die Outsider«: Residenzen im Produktionsgeflecht

Ein Interview mit Juliane Beck (Projektleitung Residenzprogramme)
und Yvonne Whyte (Leitung Produktion & Projektentwicklung) von PACT
Zollverein

<i>Anna Barmettler</i>	43
------------------------------	----

A Never Ending Story

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

<i>Anne Bonfert</i>	53
---------------------------	----

Auf dem Weg in eine neue Klassengesellschaft:

Volunteering und Praktikum bei Transmedia Festivals

<i>Bianca Ludewig</i>	61
-----------------------------	----

II Strukturen und Ästhetik

Was bleibt? Diskriminierungskritische Festivals nachhaltig gestalten

Lisa Scheibner, Diversity Arts Culture 83

Wirklichkeit im Wechselspiel:

Struktureller Wandel und kuratorische Festivalarbeit

Ein Gespräch zwischen Martine Dennewald, Julia Buchberger und Patrick Kohn 101

WER SPRICHT, ÜBERGIBT –

Aporien des Gastgebens

Fanti Baum und Olivia Ebert 115

Performative Geschäftsführung beim Festival Theaterformen

Malte Wegner 135

Ästhetiken des Im/mobilen

Festivals im Spannungsfeld zwischen Inklusion und Exklusion

Yvonne Schmidt 145

III Wirkung und Wahrnehmung

Architektonik des Temporären

Szenografische Anordnungen und Potentiale

gemeinschaftsstiftender Strategien in Festivalarchitekturen

Verena Elisabeth Eitel 157

Inbetweens

Ein Dazwischen bei internationalen Festivals

Nicola Scherer 177

Aufgetischt: Kulinarische Kunstvermittlung auf Theaterfestivals

Ein Gespräch zwischen Thomas Friemel, Julia Buchberger und Patrick Kohn 189

Von »perfekten« Zuschauer*innen und (un)möglicher Kritik

Fragen und Überlegungen zum Format des Festivalcampus

Antonia Rohwetter und Philipp Schulte 195

Auf den Betrachtungswiesen der Gegenwart

Facetten der Festivalberichterstattung

Esther Boldt 205

Biografische Angaben 211

Danksagung

Wir möchten an dieser Stelle denjenigen danken, die diese Publikation unterstützt und ermöglicht haben: Zuerst natürlich allen Autor*innen und Gesprächspartner*innen, deren Texte und Gedanken diesen Band füllen. Wir freuen uns sehr, diese interessanten und wichtigen Beiträge hier versammeln zu können und sind dankbar für den Austausch und die Einblicke in eure Forschung und Perspektiven.

Dem Fachbereich II der Stiftung Universität Hildesheim, besonders Prof. Dr. Annemarie Matzke, Prof. Dr. Jens Roselt, Prof. Dr. Stefan Krankenhagen, Ekaterina Trachsel, Dr. Martina Groß und Anne Küper danken wir für den inhaltlichen Austausch und das hilfreiche Feedback.

Regina Menke, vielen Dank für das Korrektorat und deine schnelle und zuverlässige Arbeit.

Und nicht zuletzt geht unser herzlicher Dank an das Leitungskollektiv des transeuropa fluid Festivals, Sophie Blumen, Carolina Brinkmann, Elena Fiebig, Sophie Hübner, Nora Strömer und Till Wiebel, für die intensive gemeinsame Arbeit, die den Grundstein der Konzeption dieses Sammelbands bildet.

Abschließend danken wir den Institutionen, die dieses Projekt finanziell gefördert und ermöglicht haben: der Universitätsgesellschaft der Stiftung Universität Hildesheim, der Bürgerstiftung der Stadt Hildesheim, dem Regionalrat Ost-Niedersachsen und dem Studentenwerk OstNiedersachsen. Danke für Ihre Unterstützung, sowohl finanziell, als auch durch den freundlichen und zugewandten Kontakt.

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/Hochholdinger-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 Festivalsausgabe 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.

I Produktions- und Arbeitsumfeld

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 schieren 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. Paragraph: 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 Schwebezustand, 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 Abwärtsarbeit 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 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 Unvollständigkeiten 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 eintreten 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 undatierte 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 Verbünden 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 Festivalauftritte 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.

»Wir sind die Outsider«:

Residenzen im Produktionsgeflecht

Ein Interview mit

Juliane Beck (Projektleitung Residenzprogramme)

und Yvonne Whyte (Leitung Produktion

& Projektentwicklung) von PACT Zollverein

Anna Barmettler

PACT Zollverein wurde 2002 in Essen gegründet und gehört zu den wichtigsten Residenzen im Bereich der performativen Künste in Deutschland. Konzeptuell bildet die Institution einen Gegenpol zu Festivals als Orten der Präsentation: Der Akzent verschiebt sich von vollendeten Werken hin zu den Arbeitsprozessen der einzelnen Künstler*innen bzw. Kollektive. Die spezifischen Methoden der künstlerischen Produktion gewinnen dabei an Bedeutung und Visibilität und bilden ein Dispositiv an Legitimationsmöglichkeiten – auf der institutionellen wie auf der kulturpolitischen Ebene. Innerhalb der transnationalen Produktionsnetzwerke fungieren Residenzen als Stationen (auch offener) Arbeitsprozesse. Auch wenn verschiedene Residenzformate nicht zuletzt einer den Festivals konträren Logik und den Festivals konträren Prämissen folgen, verschränken sich beide institutionellen Modelle im Rahmen der Produktionsnetzwerke und beeinflussen sich reziprok.

Festivals und Residenzen entwerfen unterschiedliche institutionelle Modelle, die sich im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Produktion, Präsentation und Reflexion verorten lassen. Im Gespräch mit Juliane Beck und Yvonne Whyte sind die Aspekte wie Internationalisierung bei den Bewerbungen, die rebellischen Ursprünge von PACT und darauffolgende Bestrebungen nach Akzeptanz sowie langjährige, formatübergreifende Verbindungen zu Künstler*innen Thema. Trotz der Sonderstellung sehen die beiden Spezialistinnen die Residenz im Ruhrgebiet als einen wesentlichen Teil der Produktionsprozesse, wobei häufig auch infrastrukturelle Defizite verschiedener (u.a. lokaler) Systeme kompensiert werden. Nicht selten wird dabei Berlin zum abstrakten Gegenüber, das für ein forschendes Produktionsgetriebe und hohe Anforderungen an Künstler*innen als Projektleiter*innen steht.

Insbesondere in solchen Dimensionen wie Zeit/Dauer und Sichtbarkeit weisen Festivals und Residenzen gegensätzliche Muster auf – interessanterweise auch im Umgang mit gleichen Künstler*innen. Handelt es sich bei Festivals um relativ kurze Zeitspannen mit einem dichten Programm (idealerweise von einer hohen öffentlichen Resonanz), postulieren Residenzen wie PACT längere Arbeitsphasen und verzichten dabei auch bewusst auf aktive Öffentlichkeitsarbeit.

Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um eine kürzere Fassung eines Gesprächs vom 14. Dezember 2020 per Videokonferenz, das für die Dissertation »Residenzen im Produktionsgeflecht (AT)«¹ geführt wurde.

*Wie gestaltet PACT Zollverein die Residenzen für Künstler*Innen und Kollektive? Worauf legen Sie Wert? Wie würden Sie die Zielsetzung der Residenzen bezeichnen?*

Juliane Beck: Die Ausschreibung erfolgt zweimal im Jahr. Das ist ein Open Call, der durch viele Kanäle geht, mittlerweile wohl weit mehr durch das Internet und all die sozialen Medien als noch vor zehn Jahren. Dadurch wird auch das Bewerbungsverfahren international. Wir haben sehr viele Bewerbungen, teilweise bis 500-600 pro Open Call, und zwar aus allen Ländern dieser Welt. Es ist schön, bedeutet aber natürlich, dass wir uns mit den Bewerbungen ernsthaft beschäftigen und die Verantwortung für das Auswahlverfahren tragen.

Eine wichtige Frage ist die nach der Motivation dahinter, also: Warum bewirbt sich jemand aus Indonesien? Die Motivation ist da wahrscheinlich anders als bei einem Berliner Kollektiv, das in einem Produktionszusammenhang denkt: Jetzt brauchen wir zwei Wochen mit bestimmten Leuten und in einem Monat folgt die Premiere. Die Bewerbung ist dann auch anders strukturiert, was sehr spannend ist. Es bewerben sich auch Einzelpersonen, die gerne längere Zeit recherchieren und nicht unbedingt produzieren möchten.

Diese Diversität versuchen wir zu verstehen und entsprechende Möglichkeiten zu bieten, ohne das Eine oder das Andere auszuschließen. Unsere Kapazitäten sind da aber begrenzt, es sind meistens vier Studios, welche für Residenzen bestimmt sind. Wir stellen auch Unterkünfte in Form von Gästewohnungen zur Verfügung, haben ein festes Budget und bestimmte Rahmenbedingungen. Doch glaube ich, dass es uns gelingt, die unterschiedlichen Künstler*innen und Arbeitsformen unserer globalisierten Welt zu verstehen und miteinzubeziehen.

Die Auswahl trifft eine Jury, die auch immer gemischt ist, eingeladen werden drei externe Expert*innen, eine*r davon aus dem Ausland. Ihr Ziel ist, zu schauen,

1 Angegliedert an das Ambizione-Projekt »Festivals und institutionelle Veränderungen. Perspektiven auf transnationale Arbeitsweisen im Gegenwartstheater«, gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds, am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (CH).

dass wir den ausgewählten Bewerber*innen mit dieser Residenz ein gutes Angebot für ihr Projekt machen können. Bei der Bewerbung ist das Feld »Motivation« besonders wichtig, dazu kommt eine Projektbeschreibung (eine Kurz- und eine Langversion) und die Option, Videos, Links, gewünschte Zeiträume und weitere Fakten anzugeben. Trotzdem bleibt es relativ schlicht und abstrakt, falls wir die Menschen noch nicht kennen.

Yvonne Whyte: Wir haben 2000 angefangen, Residenzen zu vergeben, damals hatten wir allerdings kein dafür bestimmtes Budget. Wir waren ein bisschen vor unserer Zeit und die Gelder waren eigentlich für Koproduktionen und Förderung der Künstler*innen gedacht. Einen Teil davon haben wir für Residenzen verwendet, wobei Bühnenprojekte, also performative Künste im Vordergrund standen. Seit 2010 bekommen wir ein vom Land (Nordrhein-Westfalen) beschlossenes Budget, um das Residenzprogramm zu ermöglichen. Für uns war es ein richtiger Durchbruch.

Was die künstlerischen Disziplinen betrifft, hat sich das Programm mit der Zeit in die Richtung einer absoluten Öffnung bewegt. Klar, dass viele Bewerber*innen sich vom Performance-Profil angesprochen fühlen, ich finde aber, dass es sich sehr schön entwickelt hat. Jetzt kommen auch Videoleute, Autor*innen und Musiker*innen.

Künstlerische Bedürfnisse, Dispositive der Residenzen und Verlangen der Festivals

*Hat diese Entwicklung und die Tatsache, dass die Bewerbungen viel internationaler geworden sind und die Künstler*innen nicht nur performativ arbeiten, Auswirkungen auf das Profil der Residenz? Werden aus diesem Grund Ausschreibungen und Bedingungen angepasst? Welche Änderungen zeichnen sich angesichts der Bewerbungen, Themen und Erwartungen der Künstler*innen ab? Oder war das Residenzprogramm von Anfang an offen konzipiert und lässt flexible Lösungen nach wie vor zu?*

YW: Unsere technischen Möglichkeiten passen wir auf jeden Fall an. Am Anfang waren die Residenzen tatsächlich eher studiobasiert und für Tanz bzw. Performance bestimmt. Mittlerweile empfangen wir viele Künstler*innen, welche mit Multimedia arbeiten, und darauf richten wir unsere Infrastruktur und unsere Kompetenzen als Team aus. Damit sind die nötigen Ressourcen vorhanden und die Künstler*innen können produktiv arbeiten. Für uns steht die Voraussetzung im Zentrum, dass die Leute hier gut arbeiten können.

Die Bedürfnisse der Bewerber*innen haben sich markant geändert. Im Rahmen von Koproduktionen finden bei uns auch Residenzen im Sinne einer »Vor-

Produktion« statt, womit PACT den Künstler*innen die Teilnahme an Festivals ermöglicht. Festivals wollen unbedingt möglichst viele Premieren auf dem Programm, verfügen allerdings kaum über Produktionsinfrastruktur. Solche Anfragen erfolgen häufig für zwei Wochen Bühnenproben mit dem Bühnenbild und technischer Unterstützung unsererseits, die Premiere findet danach an einem Festival oder einem anderen Haus statt.

Auch wollten wir ursprünglich kein festes Ensemble und unser öffentliches Bühnenprogramm ist so getaktet, dass die Räume frei bleiben. Dies erlaubt uns eine intensive Zusammenarbeit mit den Künstler*innen, insbesondere, wenn es sich um junge Künstler*innen handelt. Sie brauchen vielleicht etwas mehr Zeit, um zu sehen, wie die Produktion zusammenkommt. Und bei unserem Open Call ist es wichtig, dass die Projekte auch ergebnisoffen formuliert werden dürfen, nicht unbedingt auf eine Premiere oder eine Buchveröffentlichung hinaus steuern und auch als Teil einer Recherche funktionieren.

JB: Teilweise ist es natürlich so, dass ein Projekt ganz anders durchgeführt wird, als es bei der Bewerbung skizziert wurde. Wir sehen da überhaupt kein Problem, weil wir der Meinung sind, dass das künstlerische Arbeiten nicht einfach mit der Planung eines Produktes gleichzusetzen ist. Das Schöne an solchen offenen Prozessen ist die Tatsache, dass sie viel mehr Chancen bieten. Denn wenn jemand im Voraus alles festlegt, besteht keine Möglichkeit mehr zu offener Recherche mit unterschiedlichen Beteiligten.

Residenzkünstler*innen am PACT können ihre Arbeit im Rahmen von internen Showings präsentieren, öffentliche Präsentationen sind nicht vorgesehen. Zu einem internen Showing kommen wir als Team und können danach, falls gewünscht, auch Feedback geben. Dazu kommt unsere Website und vor allem das Journal, wo Beiträge zur Residenz und zum Projekt veröffentlicht werden können.

YW: Ansonsten gibt es überhaupt keine Bedingungen. Die Künstler*innen sind nicht verpflichtet, uns etwas zu zeigen. Sie können einfach kommen und gehen, was allerdings nicht so oft vorkommt. Die Meisten suchen ein Gespräch mit uns. Das Programm ist, wie gesagt, sehr offen gestaltet und bleibt damit auch für uns stets spannend, auch dank der unterschiedlichen Sparten und Richtungen. Für mich als Theatermensch ist es immer interessant, mitzubekommen, was im Hause sonst passiert.

Generell ist Vermittlung an andere Häuser oder auch die Frage nach weiteren Möglichkeiten immer wieder ein Thema, insbesondere für Menschen aus dem Ausland, die zum ersten Mal in Deutschland sind. Da schauen wir, wo sie andocken können. PACT hat mittlerweile ja einen Namen und ist nicht mehr unbekannt. Für bestimmte Bewerber*innen ist eine Residenz sehr hilfreich, auch weil die Konkurrenz enorm ist.

JB: PACT gehört zum Arbeitskreis deutscher internationaler Residenzprogramme, in diesem Netzwerk merken manche Residenzen, dass die Anzahl der Bewerbungen seit ein paar Jahren gestiegen ist, weil das Ganze immer internationaler funktioniert, und der Bedarf an solchen Räumen enorm groß ist. Für viele Künstler*innen ist eine Residenz ein wichtiger Schritt im beruflichen Werdegang. Diesbezüglich hat PACT einen großen Output.

Prägende Beziehungen – nachhaltige und formatübergreifende Zusammenarbeit mit Künstler*innen und lokalen Hochschulen

*Wie funktioniert tendenziell die Zusammenarbeit mit den Künstler*innen als eine Balance zwischen Anforderungen an die Residenz und den vorhandenen Ressourcen? Brauchen Nachwuchs- und internationale Künstler*innen mehr Betreuung bzw. wünschen sie sich mehr Feedback?*

YW: Da ist es ganz individuell und bedeutet für uns eine ziemliche Herausforderung. Dabei ist immer toll, wenn verschiedene Gruppen sich an PACT treffen und sich Synergien ergeben, weil sich Leute aus ganz verschiedenen Disziplinen begegnen und es auf diesem Weg zum Austausch kommt.

JB: PACT Zollverein ist eine ehemalige Waschkau, die zum UNESCO-Weltkulturerbe zählt. Architektonisch zeichnet es sich durch enorm große und hohe Räume mit all diesen Fliesen aus. Die Künstler*innen sind richtig begeistert vom Ort und der speziellen Atmosphäre. Es geht mit einer Art Abgekoppelt-Sein vom normalen Trubel und dem Stadtleben – so wie es in Berlin herrscht – einher. Viele Künstler*innen nutzen es tatsächlich dafür, in Ruhe zu arbeiten. Manche Gäste sehen wir so gut wie nie, andere sind sehr präsent, suchen Austausch und Feedback. Das ist total interessant. Wir versuchen irgendwie darauf zu reagieren.

YW: Was Feedback betrifft, ist es total unterschiedlich. Wenn man unsere Geschichte anschaut, gibt es viele Künstler*innen, wie z.B. Mette Ingvarlsen. Mit ihr arbeiten wir immer wieder zusammen, und zwar bereits seit den Zeiten ihres Studiums bei P.A.R.T.S.² Wir haben ihr allererstes Stück gezeigt und jetzt, 20 Jahre später, wäre sie morgen in einer Residenz bei uns.³

Durch dieses Programm lernen wir viele Künstler*innen kennen, die wir anschließend vielleicht auf anderen Wegen unterstützen können. Zunächst kommen

2 Performing Arts Research and Training Studio in Brüssel. [Anm. d. Hg.]

3 Die Residenz fiel pandemiebedingt aus.

sie für zwei Wochen für eine Probephase, woraus sich ein Showing ergibt. Wir können nicht überall sein, um neue Impulse mitzukriegen, aber wenn wir die Künstler*innen hierherholen, dann haben wir eine bessere Chance, mehr mitzubekommen. Ehemalige Residenzkünstler*innen bestreiten dann häufig einen Teil unseres öffentlichen Programms.

JB: Genau, es gibt ja noch andere Formate am Haus, die sich verweben. So nehmen ehemalige Residenzkünstler*innen an Plattformen mit symposium-ähnlichen Veranstaltungen teil. Verknüpfungen gibt es auch zwischen dem Residenzformat und dem Atelier, einem Abendprogramm, bei welchem im ganzen Haus entweder performt oder ausgestellt wird – je nachdem, was Künstler*innen eben tun. Viele Bewerber*innen kommen wiederholt in die Residenz. Einmaliges Auftauchen kommt selten vor.

*Welche Nuancen gibt es in Zusammenarbeit mit lokalen, nationalen und internationalen Künstler*innen: Die Frage bezieht sich auf Ihre bisherigen Erfahrungen, aber auch auf die aktuellen Herausforderungen zu Zeiten der Corona-Pandemie.*

YW: Die aktuelle Corona-Situation hat Vieles offenbart. Im Zusammenhang mit Festivals und Residenzen wurde zum Beispiel klar, wie eng die Etappen und Institutionen in diesen Produktionsketten miteinander verbunden sind. Kippt eine Residenz, kommt Einiges ins Wanken.

JB: Geografisch versuchen wir die ganze Breite immer zu berücksichtigen und auch bei Residenzen haben wir immer einen Anteil an lokalen Künstler*innen – aus Essen, Nordrhein-Westfalen, Deutschland.

YW: Das Lokale ist natürlich sehr wichtig, aber auch eine gute Mischung. Allerdings haben wir keine Quoten, im Sinne von 10 Prozent oder 20 Prozent für lokale Künstler*innen. Klar handelt es sich dabei um ein kleines Politikum: Wir wissen, wo wir sind und von wem wir unsere Gelder bekommen. Ich würde aber nicht von Kompromissen in diesem Spektrum zwischen dem Lokalen, dem Nationalen und dem Internationalen sprechen. Natürlich haben wir einen Groove als ein internationales Haus: Vor Ort sind unsere vielfältigen Verbindungen unübersehbar, nicht zuletzt dank der Künstler*innen, die hier arbeiten.

In dieser Region mit ihrer Dichte an Universitäten haben wir richtig Glück. Besonders gute Verbindungen haben wir zur Folkwang Universität der Künste in Essen und zur Fachhochschule Dortmund. Einerseits bringt es uns Publikum – wir laden Studierende zu möglichst vielen Veranstaltungen ein. Andererseits können die Residenzkünstler*innen mit Studierenden zusammen Projekte realisieren. Der lokale Bezug ist also durchaus wichtig, es muss aber nicht unter Zwang erfolgen.

Wir sind einfach da und jede*r Künstler*in kann sich bei uns bewerben. Was sie auch tun.

JB: Und zwar sehr vielseitig. So kommen einige Residenzkünstler*innen von der Kunsthochschule für Medien in Köln und bringen eine andere Perspektive mit ein. Zwar handelt es sich dabei um lokale Bewerber*innen, die Hintergründe sind aber sehr unterschiedlich. Ich glaube, alle Künstler*innen, die an PACT kommen, sind an einem Austausch interessiert, der über das Lokale hinausgeht. Sie freuen sich also, auf andere Leute zu treffen und nehmen deswegen auch gerne an Symposien teil.

YW: Dramaturgisch gestalten wir das Programm so, dass die lokale Szene gut vertreten ist und die Möglichkeiten für Netzwerkarbeit bekommt.

Prozesse und Resultate für Öffentlichkeit und (Kultur-)Politik

*In der Praxis künstlerischer Residenzen existieren zwei Gegenpole – das konzentrierte Arbeiten, häufig in ländlicher Umgebung, steht einem Aufenthalt in einer Großstadt mit diversen Kontakten und einer Fülle an Eindrücken gegenüber. Welche Position nimmt hier PACT ein? Lassen Sie es offen für die Künstler*innen – abhängig davon, was sie genau brauchen?*

JB: Die Residenzen laufen so wie Achsen durch unser öffentliches Programm. Es heißt, die Künstler*innen können sich ein bis zwei Shows anschauen, eventuell an einer unserer Plattformen teilnehmen oder sich mit anderen Residenzkollektiven austauschen.

YW: Die Bedürfnisse sind unterschiedlich. Manche Künstler*innen sehnen sich danach, acht Wochen lang keine Leute zu sehen und nur für sich zu sein. Andere fragen uns alle zwei Tage, ob wir vorbeikommen und uns etwas anschauen wollen. Ein einfaches Rezept gibt es hier nicht.

JB: Das Einzige ist der Zeitraum der Residenz. Wir versuchen, die Künstler*innen zu ermutigen, mal in vier Wochen zu denken und nicht nur in zwei, auch wenn es nicht für alle möglich ist. Weil es nicht nur darum geht, einfach das Programm mit den Leuten durchzuziehen, die man sich zusammengesucht hat. Bei einer Gruppe ist der Fokus auf das Produzieren noch klarer als bei Einzelkünstler*innen. Häufig entwickelt sich eine frühe Phase so, dass jemand noch eine zweite Person für eine gemeinsame Recherche einlädt und das Projekt erst Jahre später weiterentwickelt wird.

YW: Die anderen Künstler*innen funktionieren wiederum völlig in diesem Geflecht – eine Reihe der Residenzen, wobei sie das Haus mit einem bestimmten Ergebnis verlassen möchten.

JB: Diese Kritik kenne ich als Residenz-Hopping, wenn man von einer Residenz zur anderen wandert und sich so eine Struktur aufbaut bis eben dieses Stück am Schluss irgendwo gezeigt wird. Die Frage dabei ist: Wie schlecht sind die existierenden Produktionsbedingungen, dass die Residenzprogramme solche Defizite auffangen müssen? Teilweise müssen sich Künstler*innen kreuz und quer bewerben, auch für Residenzen, die nicht in der Nähe des eigenen Wohnorts sind. Der Aufwand für den Aufbau einer eigenen Produktionsstruktur ist groß und gleichzeitig ein Symptom der institutionellen Bedingungen, die nicht vorhanden sind.

YW: Aber einen anderen Weg gibt es im Moment nicht wirklich. Wir sind ein Teil dieses Systems. Die Koproduktionsanfragen, welche wir bekommen, beinhalten fast immer auch eine Anfrage für Residenz.

*Eine Residenz bietet Zeit und Raum für künstlerische Prozesse und stellt einen Gegenentwurf zu kritischen Phänomenen im Bereich der performativen Künste wie Produktionsdruck und Eventisierung dar, welche den Festivals immanent sind. Verstehen sich PACT-Residenzen als ein alternatives Modell zur Unterstützung der Künstler*innen? Wie kann sich eine Residenz im neoliberalen Klima positionieren, das auch in der Kulturförderung vorherrscht? Erwartet werden in der Regel Resultate und Produkte, die evaluierbar sind.*

JB: Während der Corona-Zeiten wurde klar, dass die Allgemeinheit bzw. die Politik der Meinung ist, dass wir von heute auf morgen die Türen wieder öffnen können. Weil es scheinbar kein Verständnis dafür gibt, dass es bestimmte Vorbereitungen bzw. Prozesse braucht und die Künstler*innen nicht spontan auf der Bühne auftreten. Solche Zusammenhänge künstlerischer Arbeit müssen wir immer wieder erklären.

YW: Für uns war es von Anfang an klar: Wenn wir nicht immer wieder versuchen, Verbindungen zu neuen Künstler*innen zu knüpfen oder sie zu unterstützen, werden wir bald weder in den Ausstellungen noch auf der Bühne etwas Spannendes sehen. An PACT ist die Möglichkeit zu Scheitern gegeben, aber es herrscht kein Druck, ein fertiges Produkt zu präsentieren. Andererseits sind wir doch ein Teil dieser Kultur der Produktfertigung, was sich für mich doch ziemlich ausgewogen anfühlt. Unsere Unterstützung gilt aber primär der Recherche, neuen Verbindungen zwischen Sparten und Wissenschaften – im Sinne eines *thinktanks*, welcher den Künstler*innen neue Erfahrungen ermöglicht.

*Als Residenzen werden einerseits Auslandsstipendien für Künstler*innen, andererseits empfangende Institutionen wie PACT bezeichnet. Wo sehen Sie entscheidende Unterschiede?*

JB: Die Künstler*innen, die zu uns kommen, bringen eine bestimmte Perspektive mit, von der aus PACT ein bisschen befragt wird. Der kulturelle Austausch findet in Form von Gesprächen statt, wobei die Fragen »Wie arbeitet man hier?« und »Wie arbeiten wir zuhause?« zentral sind. So liefern wir uns gegenseitig neue Impulse auf einer ganz anderen Ebene, als wenn ich ins Ausland entsendet werde, dann zurückkomme und meinen Freund*innen erzähle, wie lustig es in New York war. Die Leute halten uns einen Spiegel vor und eigentlich sollten wir sie noch stärker einbeziehen.

YW: Am Anfang war es für PACT schwierig, die Frage seitens der Politik zu beantworten: Wie könnten Sie zeigen, was für Arbeit Sie leisten? Das macht zum Beispiel das Goethe-Institut, dessen Arbeit durchaus sichtbar ist, auch weil die Stipendiat*innen Abschlussberichte über ihre Aufenthalte schreiben. Bei uns ist es ganz anders. Wir haben versucht, unser Bühnenprogramm als eine Art Schild zu denken, nach außen zu schauen und gleichzeitig das Residenzprogramm voranzubringen. Mit der Zeit hat sich das Verständnis gewandelt und die Rechercheansätze finden viel mehr Zuspruch.

Wir sind die Outsider, dass merken wir, auch für unsere Kolleg*innen. Wir sind diejenigen, die auf Recherche setzen und die Leute zusammenbringen wollen. Ursprünglich war es ein Taktieren, aber mittlerweile haben wir unseren Weg gefunden. Zusammen mit HAU, Hellerau und anderen etablierten Häusern der Freien Szene gehören wir zum Bündnis internationaler Produktionshäuser. In diesem Rahmen ergeben sich sehr produktive Kontakte, aber auch hier war früher eine gewisse Skepsis unserem Profil gegenüber zu spüren.

JB: PACT wurde eher aus der Perspektive der Künstler*innen gedacht, und sie sind stets sehr dankbar für diese Räume und Zeiten.

YW: Wir gehen nicht in die Proben zum Fotos machen. Unsere Presseabteilung muss es zwar ein bisschen im Blick haben, aber wir sind da vorsichtig und möchten die künstlerischen Prozesse nicht stören.

*Beobachten Sie bestimmte Entwicklungen bei Ihren Koproduktionspartner*innen, Festivals, Veranstalter*innen, eventuell auch an Stadttheatern, welche sich den Prinzipien einer Residenz – wie nachhaltige Produktionsweisen oder längere Recherchephasen – ähneln? Etwas genereller: Wie haben Residenzen die Produktionsbedingungen- und Konventionen beeinflusst?*

JB: Es kommt darauf an, um welche Art von Festivals es geht. Ich glaube, es betrifft weniger die größeren Festivals, die zu einem bestimmten Zeitpunkt eine prominente Produktion bringen und alles darauf ausrichten. Es gibt aber auch experimentellere Festivals, welche versuchen, sich über längere Zeiträume zu strecken oder neue Formate zu entwickeln.

YW: Eigentlich ist es so, dass Festivals kaum auf uns zukommen, sondern die Künstler*innen direkt. Das einzige Festival, zu dem wir quasi dazugehören und im engeren Austausch sind, ist die Ruhrtriennale. Dies hat mit unserer Entstehungsgeschichte zu tun und mit dem Umstand, dass wir im Rahmen des Festivals mitprogrammieren und mit jeweils zwei bis drei Stücken dabei sind. Mit Festivals ist es also offen, bei anderen Häusern kommt es darauf an, wie sie organisiert sind.

JB: Wenn Künstler*innen in Berlin eine Produktion vorbereiten, suchen und bezahlen sie einen Proberaum und müssen dies bei der Organisation und im Budget berücksichtigen. Wir bieten dagegen ein relativ großes Paket sowie viel Vertrauen und Selbstständigkeit.

YW: Darum arbeiten so viel Berliner*innen bei uns, was zuweilen sehr auffällig ist.

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.

Auf dem Weg in eine neue Klassengesellschaft: Volunteering und Praktikum bei Transmedia Festivals

Bianca Ludewig

»Zwischendurch tauchte immer mal wieder eine hektische Laura im Produktionsbüro auf. Sie ist auch Praktikantin bei CTM und war total genervt. Die Arme musste ganz alleine mit einem Volunteer beide Backstages im Stadtbad betreuen und bestücken, die zudem auch noch weit auseinander lagen. Nach zehn Tagen Nachtarbeit war sie mit ihren körperlichen Kräften ziemlich am Ende, erklärte sie. Das wäre aber nicht das Hauptproblem, sondern sie war verärgert, weil sie ständig wie ein Volunteer behandelt würde, was sie faktisch nicht sei. Ich denke, dass sie Respekt und Wertschätzung im Umgang vermisst. Aber warum ist es ok, wenn man Volunteers so behandelt?«
(Feldnotizen 1.2.2014, CTM Festival).

Der Titel meines Textes ist eine bewusste Anlehnung an den Titel von Oliver Marcharts Einleitung »Auf dem Weg in die Prekarisierungsgesellschaft« zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*¹ und zugleich eine Zuspitzung. Damit möchte ich auf das grundlegende Problem der zunehmenden Prekarisierung in der Kulturlandschaft hinweisen, welche eine Grundannahme dieses Textes ist und den Hintergrund bildet. Dieser Text soll keine theoretischen Abhandlungen über Prekarisierung bieten, sondern empirische Einblicke in Tätigkeiten, die auch symptomatisch für zunehmende Prekarisierung sind, wie Volunteering und Praktikum im Rahmen von Musikfestivals.² Aus meiner Perspektive (ich habe insgesamt fünfmal auf drei verschiedenen Festivals als Volunteer geholfen und ein Praktikum absolviert) ist die mangelnde Wertschätzung, wie sie

-
- 1 Marchart, Oliver: *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*, Bielefeld: transcript Verlag 2013.
 - 2 Volunteering, Praktika, Freiwilligenarbeit, ehrenamtliche Betätigung (minus Gemeinnützigkeit) – alles lässt sich letztlich unter Praktikum subsumieren. Seit der Einführung des Mindestlohns ist die Situation in Deutschland, dass solche unbezahlten Tätigkeiten nur möglich sind, wenn sie nicht länger als drei Monate andauern. Wenn ein Praktikum länger als drei Monate geht, muss der Mindestlohn gezahlt werden. Nur wenn das Praktikum für Studium oder Ausbildung verlangt wird, darf man auch länger ohne Bezahlung arbeiten.

auch in dem Eingangszitat zum Ausdruck kommt ein Problem. Dies führt auch dazu, dass sich Hierarchien und Konkurrenzdenken reproduzieren.

Dieser Text behandelt einen Ausschnitt meiner empirischen Forschung, die ich zwischen 2013 und 2020 bei einer Reihe von Festivals durchgeführt habe. Diese bezeichne ich als Transmedia Festivals. Von etwa 20 Festivals, die ich besuchte, habe ich bei zehn Daten erhoben und ausgewertet, drei davon waren in Deutschland und fünf in Österreich. Am intensivsten und umfangreichsten habe ich beim Berliner CTM Festival geforscht, weshalb sich viele der folgenden Beispiele mit diesem beschäftigen. Im Zentrum meiner ethnografischen Forschung stehen Praktiken und Diskurse zu Sound sowie zur Arbeit auf den urbanen Transmedia Festivals; Theorien zur Netzwerk- und Prekarisierungsgesellschaft³, zu Eventisierung und Gentrifizierung funktionieren als Interpretationsfolien.

In vielen Ländern Europas sind für den Bereich der Kulturarbeit freiberufliche Tätigkeiten mit zeitlich begrenzten Vertragsverhältnissen und symbolisch vergütete oder unbezahlte Praktika sowie der Einsatz von freiwilligen Mitarbeiter*innen, sogenannten Volunteers, charakteristisch geworden. Davon sind auch viele international agierende Transmedia Festivals geprägt. Sie sind Kristallisationspunkte von technologisch-ökonomischen und sozial-politischen Verschiebungen, so meine These. Ich untersuche die Transmedia Festivals als Wirklichkeitsausschnitte der Spätmoderne. Anhand der Festivals wird deutlich, wie die Events dieser Szenen immer stärker mit ökonomischen und politischen Aspekten der Gesellschaft verflochten sind und dass Selbstbestimmtheit, Kreativität, Mobilität, Flexibilität, Performanz, Improvisation oder Innovationsfreude nicht nur kein Gegenbild mehr zu Arbeit darstellen, sondern vielmehr zum Leitbild einer neuen Arbeitswelt geworden sind. Teil dieses Prozesses sind auch die kulturellen Events, zu denen Transmedia Festivals gehören.

Meine Forschung zu Transmedia Festivals systematisiert erstmals eine neue Form von Festivals. Ihre Besonderheit liegt im Zusammenbringen von Musik mit anderen Künsten, mit Medien, Technologien und Diskursformaten. Dies geschieht über eine Programmgestaltung aus Performances, Konzerten, DJ-Sets, aber auch durch Filme, Diskussionen, Vorträge, Installationen, Kunstaussstellungen und Workshops. Musikalische Aufführungen werden häufig von Visuals begleitet. Die Festivals loben Preise aus, vergeben Residenzen und Auftragsarbeiten. All diese verschiedenen Elemente, Formate und Perspektiven machen diese Events

3 Oliver Marchart unterbreitet den Vorschlag, »die gegenwärtigen Gesellschaften des Westens, soweit sie den fordistischen Kompromiss der Nachkriegszeit und den Wohlfahrtsstaat hinter sich lassen, als Prekarisierungsgesellschaften zu verstehen«. In Prekarisierungsgesellschaften ist laut Marchart das soziale Gefüge einem Prozess der Verunsicherung ausgesetzt, der tendenziell alle Arbeits- und Lebensverhältnisse erfasst. O.Marchart: Facetten der Prekarisierungsgesellschaft, S. 7.

zu dem, was sie sind. Diese Herangehensweise erfasse ich mit dem Begriff transmedial. Hier findet sich die ganze Bandbreite künstlerischer Praktiken, die mit verschiedenen Medien, Formaten, Technologien und Diskursen verschaltet werden. Ebenso könnte man von multimedialen oder interdisziplinären Festivals sprechen. Da heute jedoch fast alle Events multimedial aufgestellt und interdisziplinär ausgerichtet sind, ist der Begriff des Transmedialen meiner Meinung nach zielgenauer.

Transmedia Festivals eignen sich für eine Gegenwartsanalyse, da sie sowohl die Kulturalisierung der Städte⁴, die Ästhetisierung der Lebensstile sowie die Prekarisierung und Entwertung von (Kultur-)Arbeit verdeutlichen. Andreas Reckwitz spricht von einer Kulturökonomisierung der Arbeitsformen, in der an Einzigartigkeitsgütern gearbeitet und sich an kulturellen Elementen und Design orientiert wird, meist in projektförmiger Arbeit mit starker intrinsischer Motivation. Die Arbeitswelt der Moderne werde dadurch mit Kultur und Affektivität aufgeladen.⁵ Reckwitz beschreibt auch, wie die kulturelle Produktion immer mehr zur Performanz wird. Performanzarbeiter*innen sind für Reckwitz Schauspieler*innen, Sänger*innen, Therapeut*innen, Schriftsteller*innen, Architekt*innen usw. Performanz existiere aber auch im Inneren von Organisationen. Hier würden alle vor- und miteinander performen. Gerade die Projektarbeit der Organisationen würde mit erheblichen Performanzanforderungen an die Arbeitssubjekte einhergehen.⁶ »Bei der Auswahl neuer, junger Mitarbeiter durch die Organisation erlangt Performanz geradezu schicksalhafte Bedeutung«⁷. Die Beurteilung von Performanz hänge nun von impliziten und subjektiven Kriterien ab – »von gänzlich fachfremden Bauchgefühlen«⁸. Gleichzeitig sorgt die Orientierung an der Performanz des Arbeitssubjekts innerhalb von Organisationen dafür, »dass auch dort die Wettbewerbskonstellation auf Dauer gestellt wird: Niemand kann sich mehr auf seinen Qualifikationen ausruhen, wenn immer wieder neu die Besonderheit der Performanz gefragt ist«⁹. Das Ergebnis sei Ungewissheit und Verunsicherung. Dadurch werde Arbeit immer weniger zur Leistung und immer mehr zu einer Kultur des Erfolgs.

Die freiwillige Mitarbeit auf Veranstaltungen ist vor allem ein wirtschaftlicher Faktor, der in den letzten Jahren an Aufmerksamkeit gewonnen hat. Dazu gehören

4 Vgl. Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin: Suhrkamp Verlag 2012.

5 Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, Berlin: Suhrkamp Verlag 2017, S. 181ff.

6 Ebd. S. 209.

7 A. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 210.

8 Ebd.

9 Ebd. S. 212.

potentiell auch Praktikant*innen, da es im Kulturbereich, zumindest in Deutschland, lange üblich war, diese Tätigkeit nicht oder nur symbolisch zu vergüten. Die wirtschaftliche Relevanz zeigt sich auch daran, dass die Literatur zum Thema überwiegend aus ökonomischen Studiengängen, wie Management Studies und Event Management Studies, kommt, was auch für die meisten Forschungen zu Festivals gilt.¹⁰ Daran lässt sich bereits eine Ökonomisierung von Kultur und die Kulturalisierung von Arbeit erkennen, oder zumindest erahnen. Wie die Ökonomisierungsprozesse auf die Arbeitsverhältnisse einwirken, wird aber meist von Seite der Veranstaltenden wenig reflektiert, was nicht nur mit ihrer (teilweise) eigenen Unterfinanzierung zusammenhängt, sondern auch unmittelbar mit dem Wesen der Festivalorganisation selbst, denn diese ist stressig. Deshalb spricht Jan Rohlf, einer von drei CTM Festivaldirektoren, oft von der Herausforderung, »den Kopf aus diesem ständigen Tagesgeschäft raus zu bekommen«.¹¹ Dies ist besonders vor dem Hintergrund eines flexiblen und ästhetischen Kapitalismus schwierig, da eine Entgrenzung von Arbeit stattfindet. Damit ist eine Dekontextualisierung von Arbeit und Freizeit gemeint, weshalb nach Klaus Schönberger für eine Untersuchung von Arbeitsverhältnissen heute die gesamte Lebenswelt betrachtet werden muss, um diese Neuerungen zu greifen. »Es ist die Entwicklung der gesellschaftlichen Arbeit selbst, ihr zunehmend allumfassender, das ganze Leben durchdringender, sprich biopolitischer Charakter«,¹² welcher hier mit Entgrenzung gemeint ist. Dieser wirkt auch auf die Wahrnehmung von Arbeit und Arbeitssituationen zurück. Im Folgenden möchte ich vor allem Akteur*innen der Transmedia Festivals zu Wort kommen lassen. Das sind sowohl die Veranstalter*innen als auch die Personen, welche Praktika und Volunteering ausführen.

10 Obschon es in den letzten fünf bis zehn Jahren mehr kulturwissenschaftliche Forschungen gab. U.a. Delanty, Gerard/Giorgi, Liana/Sassatelli, Monica: *Festivals and the Cultural Public Sphere*, Abingdon/New York: Routledge 2011; Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival. Formate, Entstehung und Potenziale*, Bielefeld: transcript Verlag 2013; Robinson, Roxy: *Music Festivals and the Politics of Participation*, Abingdon/New York: Routledge 2015; St. John, Graham: *Weekend Societies. Electronic Dance Music Festivals and Event-Cultures*, London: Bloomsbury Academics 2017; Anderton, Chris: *Music Festivals in the UK*, London/New York: Routledge 2019.

11 Interview mit Jan Rohlf 2020.

12 Schönberger, Klaus: »Methodische Entgrenzungen: Ethnografische Herausforderungen entgrenzter Arbeit«, in: Sabine Hess et al. (Hg): *Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte*, Berlin: Reimer Verlag 2013, S. 127–150, hier: S. 131.

Die Veranstalter*innenperspektive

Obwohl Unterfinanzierung im kulturellen Bereich und auch für viele der von mir untersuchten Festivals und vor allem für die Festivals der Freien Szene ein Dauerzustand ist, ist der Umgang mit Praktikant*innen und Volunteers sehr unterschiedlich, was verdeutlicht, dass es hierin unabhängig von der finanziellen Situation der Festivals Gestaltungsspielräume gibt.

Die Tätigkeiten, die in Deutschland Volunteers übernehmen, sind in Österreich noch mit Mindestlohn bezahlte Jobs, mit denen viele Student*innen und Künstler*innen dazuverdienen. Viele machen diese Festival-Jobs regelmäßig. So ist die Ars Electronica (AE) ein wichtiger Arbeitgeber; nicht nur für Linz, denn auch aus Wien und der umliegenden Region arbeiten viele für das Ars Electronica Festival. Praktika, so erläutert der Betriebsrat 2014 sind dort manchmal auch höher bezahlt als in Österreich in der Kulturbranche üblich bezahlt.¹³ Und Christopher Lindinger, damals noch der Leiter des Futurelab¹⁴, erläuterte, dass man sich beim Futurelab gänzlich gegen Praktikant*innen und Freelancer entschieden habe, um stattdessen Aufträge an regionale Unternehmen zu vergeben.¹⁵ Volunteers sind beim Ars Electronica Festival eigentlich nicht vorgesehen, aber 2014 gab es durch eine Kooperation doch einige, so zum Beispiel eine Gruppe unbezahlter Volunteers aus Frankreich.¹⁶ Das Festival war die Jahre zuvor von massiven finanziellen Kürzungen betroffen, was es vor allem durch eine steigende Anzahl von internationalen Kooperationen auszugleichen suchte. Deshalb ist davon auszugehen, dass auch die Zahl der Volunteers beim AE Festival gestiegen ist.

Auch beim Elevate Festival in Graz wird mit Volunteers gearbeitet, wie Daniel Erlacher, einer der drei männlichen Kuratoren¹⁷ beschreibt. Es gibt hier deutlich weniger Volunteers, die Zahl wird auf ungefähr 20 geschätzt:

»Ja, es gibt Volunteers, eigentlich von Anfang an, dazu rufen wir auch auf der Website auf. Es gibt einen Festivalpass und jeden Tag etwas zu essen. Maximal arbeitet man fünf Stunden am Tag, maximal an fünf Tagen, es können aber auch mal nur zwei Stunden sein, je nachdem. Und wenn man bei Veranstaltungen arbeitet, kann man währenddessen auch sitzen und zuhören, es sind keine stressigen Jobs

13 Vgl. Interview mit AE Betriebsrat Wolfgang König 2014.

14 »The Ars Electronica Futurelab is a laboratory and atelier for future systems« und wird als »the think-and-do tank of the Ars Electronica« bezeichnet. Ars Electronica: <https://ars.electronica.art/futurelab/de/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

15 Vgl. Interview mit Christopher Lindinger 2014.

16 Vgl. Feldnotizen AE September 2014.

17 Ich hebe dies hervor, weil es im gesamten Sample nur sehr wenige Kuratorinnen gibt.

oder mit Verantwortung. [...] Aber wir machen grundsätzlich eine Anstrengung, dass möglichst alle Leute bezahlt werden.«¹⁸

Chris Koubek, einer der beiden Kuratoren des Heart of Noise Festivals, handelt das Thema kurz ab: »Wir haben keine Volunteers oder Praktikanten. Ausbeutung ist nicht unsere Stärke, nur die Selbstausbeutung (er lacht). Aber ich finde, wer nur ein bisschen reinschnuppert, muss auch nicht voll bezahlt werden.«¹⁹ Anders verhält es sich beim UH Festival in Budapest, András Nun, einer der Kuratoren, beschreibt aufgrund der lokalen Gegebenheiten einen egalitären Ansatz für Volunteering: »We worked with volunteers from the beginning, including the organizers, so we all work for free to do this festival.«²⁰ Dieses Jahr habe man mit 46 Volunteers gearbeitet. Diese bekommen für ihr Engagement ein Festivalticket zum halben Preis oder können drei Veranstaltungen ihrer Wahl besuchen. Den Call habe man aber frühzeitig von der Website nehmen müssen, da es zu viele Bewerber*innen gegeben habe. Die Motivationen seien zahlreich: »I believe that people are into the volunteering because politically the country is so divided and paralyzed, so that people look for opportunities where they can be active. [...] I believe that it is a kind of political statement as well. Instead of following commercial interests, partying or being passive you demonstrate engagement. And a festival is a nice place to meet people with mutual interests.«²¹

Beim Cynetart Festival in Dresden wurde auch schon immer mit Volunteers gearbeitet. Ein Mitglied aus dem Vorstand des Festivals berichtet von der Notwendigkeit des Volunteering, da das Festival unterfinanziert sei. Im Jahr 2017 hatten 14 Volunteers mitgearbeitet, was als zu wenig beschrieben wurde, es hieß, man hätte eher 20 Volunteers benötigt. Es habe kein Stundenpensum erreicht werden müssen, um ein Ticket zu erhalten, sondern es sei danach gefragt worden, wie viele Ressourcen vorhanden seien: »Wir haben gefragt, wie viel und wann sie können und das haben wir dann genutzt.«²² Die Zahlen der abgeleisteten Stunden variierten; von zweimal drei bis zu zweimal sechs Stunden. Einige Volunteers kamen täglich. Laut Vorstand wurde darauf geachtet, dass die Volunteers ausreichend Zeit hatten, um die Inhalte wahrnehmen zu können. Und es gab bei Nachfrage auch Bescheinigungen für das Volunteering. Das ist eine andere Herangehensweise an Volunteering als beim Berlin Atonal, wo ein Pfand von 100 Euro hinterlegt werden musste, als Absicherung, damit die Volunteers zu ihren Schichten erscheinen.

Eine Person aus dem Team des Future Everything Festival in Manchester beschreibt ein Bemühen um einen progressiven Umgang mit der Thematik: »We do

18 Interview mit Daniel Erlacher 2015.

19 Interview mit Chris Koubek 2016.

20 Interview mit András Nun 2017.

21 Ebd.

22 Interview mit Vorstandsmitglied 2019.

work with volunteers and interns during the festival. But we are also taking one apprentice and one intern from a consortium for people with difficult circumstances. [...] The volunteers get guestlist or even options for bigger roles with some paid work«. ²³ Auch bei der Ars Electronica, wo Künstler*innen vergleichsweise schlecht bezahlt werden, versucht man sich dafür anderweitig für sie einzusetzen; auf eine ähnliche Weise versucht das Future Everything, seine Volunteers und Praktikant*innen zu fördern: »If somebody is particularly good at something we try to boost them – we can facilitate contacts to people we know. The volunteers are incredibly important to us. And the festival wouldn't work without volunteers. 2014 we had a team of about 60 volunteers«. ²⁴

Ein Spitzenreiter in Bezug auf die Anzahl von Volunteers ist das CTM Festival. In einigen Jahren, beispielsweise 2014 und 2015, hatte es über 100 Volunteers angestellt. Praktikant*innen gab es aber in diesen Jahren nur drei oder vier. Im Interview mit den Direktoren des CTM Festivals ist das Thema Praktikum ein emotionales Thema. Meine Nachfrage, warum die Arbeitsbedingungen nicht ebenso anspruchsvoll wie das Musikprogramm gestaltet seien, kann Oliver Baurhenn nicht nachvollziehen, da er selbst nur wenig verdiene. Er ergänzt, dass Praktikant*innen nicht jemanden ersetzen sollen, sondern jemanden unterstützen. »Es ist eine Art kleine Zusatzausbildung. Mehr als 100 Euro können wir nicht zahlen und wir nehmen damit auch in Kauf, dass Dinge schief gehen können. Wir sagen auch ganz klar: es geht eben nicht mehr«. ²⁵ Diese Argumentation des Sachzwangs ²⁶ sorgt dafür, dass kein moralisches Dilemma entsteht zwischen politischen Ansprüchen an die Gestaltung von Arbeitsverhältnissen und der eigenen Praxis, die dazu im Widerspruch steht. Der Widerspruch legitimiert sich durch den Widerspruch zur etablierten Kultur, zum System. Laut Baurhenn müsse niemand ein Praktikum machen, wenn man mit den Bedingungen nicht einverstanden sei. Ein Praktikum sei lediglich dazu da, um in das Unternehmen »hineinzuschnuppern« und viele bräuchten ein Praktikum für ihr Studium. Dies widerspricht einander, denn wenn

23 Interview mit Teammitglied, Anonym 2015.

24 Ebd.

25 Interview mit Jan Rohlf und Oliver Baurhenn 2014.

26 Allgemein schildert Baurhenn, dass man beim Hauptstadt Kulturfonds (HKF) keine Praktikant*innen abrechnen könne, weil diese per se kein Geld bekommen müssten und man die günstigste Variante wählen muss. In den Förderkriterien des Hauptstadtkulturfonds finden sich für diese Aussage keine Hinweise. Es ist dort allerdings hinterlegt, dass Projekte von Menschen, die zum Zeitpunkt der Förderung immatrikuliert sind, von einer Förderung ausgeschlossen sein sollen. Mit Praktikant*innen in den Projekten hat das aber nichts zu tun. Vgl. *ht tps://hauptstadtkulturfonds.berlin.de/Downloads/de/fo %CC %88rderkriterien-ii-2021.pdf* (zuletzt abgerufen am 15.7.2020). Auf Nachfrage habe ich lediglich einen Link vom HKF zu sozialen Standards erhalten, einer Liste, welche Bezahlung für welche Arbeiten empfohlen wird. Praktikant*innen und Volunteers tauchen hier nicht auf.

ein Praktikum gebraucht wird, muss es absolviert werden, auch wenn man mit den Arbeitsbedingungen nicht einverstanden ist.

Baurhenn führt weiter aus, er wisse nicht, wo er noch Geld für Praktikant*innen abziehen solle: »Ich sehe das ja bei den ganzen Personalkosten, das ist einfach wahnsinnig viel. Ob 400 Euro oder 2000 Euro im Monat macht einen riesigen Unterschied.«²⁷ Dringender brauche man Geld, um die Mitarbeiter*innen über die sechs Monate hinaus noch mitzutragen. Auch im Sinne einer Verstetigung. Baurhenn versteht nicht, was an 100 Euro pro Monat problematisch sei. Sein Fokus sei die bessere Bezahlung des Teams. Auch Jan Rohlf verweist auf die chronische Unterfinanzierung im Kultursektor. Wäre mehr Geld da, könne man auch mehr verteilen.²⁸

Ende 2014 wurde das Mindestlohngesetz in Deutschland eingeführt, das auch für Praktikant*innen gilt. Bis Ende 2017 gab es eine Übergangszeit für besonders betroffene Gewerbe. Für die Festivalbranche in Deutschland war dies ein Problem, weil, wie in der Betrachtung der Beispiele deutlich geworden ist, Praktikant*innen üblicherweise in der Branche nicht bezahlt werden bzw. nur mit einem symbolischen Betrag. Dies ist nachvollziehbar, wenn die Festivaldirektor*innen teilweise selbst nicht den Mindestlohn verdienen. Vorhersehbar war daher auch die Reaktion: Die Lücke wurde gesucht und gefunden. Man würde sich auf Praktikant*innen beschränken, die aus dem Ausland kommen oder das Praktikum für ihre Ausbildung brauchen, da in diesem Fall das Gesetz nicht greife, was Remco Schuubiers, einer der drei Festivaldirektoren erläuterte.²⁹ Die Idee, Praktika bei dieser Gelegenheit neu zu denken, kam nicht auf und der Umgang mit dem Thema hat sich bis einschließlich 2019 kaum geändert. Zwar wurde der Beitrag von 100 auf 150 Euro erhöht, was jedoch keinen entscheidenden Unterschied macht.³⁰

Das Thema Praktikant*innen blieb auch 2020 im Interview emotional. Bei erneuter Nachfrage zum Thema artikuliert Baurhenn ein langes und nachdenkliches Knurren, bevor er antwortet: »Praktikanten muss man eigentlich nichts zahlen, wenn sie nur drei Monate arbeiten. Wir zahlen ihnen etwas, obwohl man das nicht machen müsste.«³¹ Die Fördersystematik setzt der Bezahlungsmöglichkeit Grenzen, das betont auch Rohlf, denn als Empfänger von Zuwendungen aus Steuergel-

27 Interview mit Rohlf/Baurhenn 2014. Das Gesamtbudget betrug 2014 424.000 €, davon 60 % aus öffentlichen Förderungen.

28 Ebd.

29 Interview mit Remco Schuubiers 2015.

30 Die Beschreibungen der Tätigkeiten und Anforderungen im CTM Call for Interns erstrecken sich über etwa zwei Seiten. Unter Details ist zu lesen, dass sich das Praktikum an Personen richtet, die ein studienbegleitendes Praktikum absolvieren müssen und zuletzt, dass eine monatliche Aufwandsentschädigung in Höhe von 150 € bei einem Arbeitsaufwand von vier Tagen pro Woche bezahlt wird.

31 Interview mit Baurhenn/Rohlf 2020.

dern sei man immer dazu angehalten, das wirtschaftlich Günstigste zu nehmen. Mit der Einführung des Mindestlohngesetzes stellt sich aber eine neue Frage, nämlich wer überhaupt noch die Möglichkeit hat, unter diesen Bedingungen ein Praktikum zu absolvieren. Wer nicht studiert, kann mit großer Wahrscheinlichkeit kein Praktikum mehr absolvieren, es sei denn es wird eine Regelung mit den Arbeitsagenturen gefunden, die Praktika häufig fördern, wenn sie zu einer Anstellung führen könnten. Aber auch Studierende müssen ihren Lebensunterhalt finanzieren, bei 30 Stunden pro Woche Praktikum bleibt nicht viel Zeit für eine weitere Tätigkeit zum Geldverdienen. Es ist anzunehmen, dass unter diesen Bedingungen lediglich (finanziell) privilegierte Menschen aus der Mittel- und Oberschicht oder Studierende tätig werden können, die ihr Studium über BAföG oder ein Stipendium finanzieren. Auf bizarre Weise zeigt sich hier eine Polarisierung der Arbeitswelt, die auch Reckwitz betont, wenngleich der Mindestlohn genau diesen Entwicklungen entgegenwirken sollte.³²

2019 veränderte sich jedoch die Situation des CTM Festivals, da eine lang-ersehnte und -erkämpfte Förderung aus einem neuen Festivalfonds erstmals die Förderung für drei Jahre festlegte. Im Call for Interns für 2020/2021 hat dadurch auch erstmals eine Erhöhung auf 400 Euro für ein Praktikum beim CTM Festival stattgefunden.

Mihaela Vasile, eine Hälfte des Kurator*innenteams vom Rokolectiv Festival in Bukarest, hatte selber unschöne Erfahrungen als Praktikantin gemacht und deshalb als eine der wenigen Veranstaltenden einen anderen Blick auf das Thema. Im Rahmen ihres Studiums absolvierte sie ein Praktikum in Paris:

»It is horrible to be an intern in Paris. They are used to do all the work with interns, the state gives you 200 Euro per month, so the companies don't have to pay and most of the companies are running with two employees and tons of interns that change every six months. I will never work with interns in this way! It was really traumatizing for me and I never want this to happen with Rokolectiv. It's one thing if you involve people for the festival or if all your work relies on interns, who you treat like shit. In Paris 200 Euro is nothing...«³³

Auch ging es ihr dabei nicht nur um die Bezahlung, sondern auch um den Umgang. So sei ihre Kommunikation mit den Vorgesetzten in Paris sehr schwierig

32 Eine Studie des Deutschen Gewerkschaftsbundes (DGB) zeigt, dass einige Praktikant*innen nach wie vor eine Praktikumsvergütung unter dem Mindestlohn erhalten. Manche Unternehmen werden sehr kreativ, um das Mindestlohngesetz umgehen zu können. Vgl. <https://www.wiwi-treff.de/Praktikum/Ausbeutung-im-Praktikum-Was-hat-der-Mindestlohn-geändert/Artikel-8389> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

33 Interview mit Mihaela Vasile 2015.

gewesen, obschon diese in nur zwei Meter Entfernung gearbeitet hätten. Letztendlich hätte es in Paris keinen Respekt und keine Wertschätzung für die Arbeit von Praktikant*innen gegeben, so Vasile.

Die Zwiespältigkeit von Freiwilligkeit

Weil die Kulturarbeit zunehmend prekär ist, kommt am unteren Ende der Hierarchie am Wenigsten an, was von jenen, die es ausführen, manchmal als ›nichts‹ empfunden wird oder aber als gleichwertiger Austausch. Ein Umstand, den Toraldo, Contu und Mangia in ihrem Text »The Hybrid Nature of Volunteering«³⁴ als »Janus-köpfig« beschreiben.³⁵ Die Autor*innen sehen den Kern des Volunteering als Austausch und verweisen darauf, dass Volunteering mehrdimensional, facettenreich und ein komplexes Phänomen sei: »we suggest that volunteering possesses two faces, which are expressed in complementary antagonism by its economic and symbolic features. We argue that tense relations between different dimensions seem constitutive of voluntary work as they reflect conflicting views of the concept«.³⁶ Gerade in Berlin gibt es viele Menschen in den Kunst- und Kulturszenen, die prekär beschäftigt sind und sich nicht ohne weiteres 100 Euro oder mehr für einen Festivalpass leisten können. Es lässt sich daher vermuten, dass aufgrund zunehmender Prekarität auch die Bereitschaft für Volunteering steigt.

Volunteering scheint sich derzeit auf Europäischer Ebene in den jeweiligen Ländern unterschiedlich zu entwickeln. Toraldo et al. haben bei drei britischen Musikfestivals Feldforschungen durchgeführt.³⁷ Volunteering wird nicht mehr von den Festivals selbst durchgeführt, sondern outgesourct. Wie die Autor*innen feststellen, hat sich der Musik-Festivalsektor professionalisiert und die Organisation des Volunteering übernehmen nun häufig externe (Sub-)Unternehmen.³⁸ Unter

34 Toraldo, Maria Laura/Contu, Alessia/Mangia, Gianluigi: »The Hybrid Nature of Volunteering: Exploring Its Voluntary Exchange Nature at Music Festivals«, in: *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly* 2016 Vol. 45 (6), S. 1130–1149.

35 Die Autor*innen kommen aus den Bereichen Management Studies und den Organisationswissenschaften. Die Literatur, auf die sich die Autor*innen beziehen, stammt zu 80 % aus dem Forschungsbereich zum »Non-Profit and Voluntary Sector«, aus der Management Forschung und Wirtschaft. Nur etwa 20 % kommen aus der Soziologie, der Arbeitsforschung und Organisationswissenschaft.

36 M. Toraldo/A. Contu/G. Mangia: *The Hybrid Nature of Volunteering*, S. 1132.

37 »Latitude Festival«, »Camp Festival« und »Reading Festival«. Basis ihres Textes waren Feldnotizen aus Teilnehmendenperspektive und ergänzende Interviews u.a. mit dem Management der Firmen, die Volunteers engagieren (nicht mit den Festivals selbst).

38 »[F]estival operations have become increasingly commercially and market oriented (Stone, 2009), which has been paralleled by a growing professionalization of their activities [...]. This is particularly true of their use of volunteering, which, from being a spontaneous and loosely

den Firmen gibt es *charity*, *for-profit* und *not-for-profit* Unternehmen. Diese Entwicklung erscheint einerseits nachvollziehbar, da sich die Festivalmacher*innen so auf ihre Kernkompetenzen konzentrieren können, aber es untergräbt das tragende »Wir-Gefühl« auf Festivals. Und Outsourcing ist grundsätzlich als problematisch einzuschätzen, da es darauf abzielt, Kosten einzusparen, was in der Regel durch die Einsparung von Personalkosten oder auf Kosten der Umwelt geschieht.³⁹ Auch hat es bei den Festivals laut Toraldo et al. zu Überwachung und Kontrolle geführt. Hier wurde der Geldpfand nicht nur als Sicherheit, sondern auch strategisch instrumentalisiert, damit die Volunteers länger arbeiten. Ein Volunteer, der bei *Bars for Equality* seine Schicht ableistet, wo Pausen und Ausschankmengen genau berechnet sind und Kameras zur Überwachung installiert wurden, berichtet, dass ein Volunteer nur dazu da sei, um die anderen zu kontrollieren, damit sie nichts klauen oder keine Freigetränke ausgeben.⁴⁰ Die Autor*innen deuten dies auch als Bestätigung von Unternehmer*innenseite, dass hier die Produktivität im Vordergrund stehe und ökonomischer Wert generiert sowie geschöpft werde. In meinem Forschungsfeld ist die Organisation der Freiwilligen bisher glücklicherweise noch nicht ausgelagert worden.

Ich wollte auch wissen, wie sich Förderinstitutionen zu Volunteering und Praktika positionieren und sprach diesbezüglich mit der Leiterin des Musicboard des Berliner Senats (Musicboard Berlin GmbH): »In Wirklichkeit ist das mittlerweile verboten«,⁴¹ sagt mir die Geschäftsführerin Katja Lucker.

»Bei unserem Festival Popkultur würden wir das nicht machen und wir dürfen das auch gar nicht. Bei uns bekommt jeder Mindestlohn, auch die Praktikanten. Den Antragstellern sagen wir auch, dass das nicht geht, wenn das doch passiert, dann wissen wir das nicht. Die *Berlinale* hatte immer ganz viele Volunteers und die haben nun keine mehr oder sie nennen es jetzt anders, denn man darf das nicht mehr«.⁴²

organized phenomenon, has been transformed[...]« (M. Toraldo/A. Contur/G. Maniga: *The Hybrid Nature of Volunteering*, S. 1133).

39 Vgl. Zalewski/Jacqueline M.: *Working Lives and in-House Outsourcing: Chewed-Up by Two Masters*, London/New York: Routledge 2018. »Instead work is becoming stressful for many in the job force as fear from economic uncertainty in markets is placed directly on the backs of laborers with outsourcing and other nonstandard employment forms« (S. 155). Vgl. auch: Nygaard, Arne/Ndubisi, Nelson Oly: »Outsourcing Bad Behaviour in Multinational Companies«, in: *Journal of Business Strategy* 2016. »During the past decade, private equity investors have put pressure on costs. Consequently, the cost focus is driving outsourcing strategies. [...] [T]he true cost of the environmental and social impact of outsourcing is hidden behind a complex network of contractual relationships [...]« (keine Seitenzahlen vorhanden).

40 M. Toraldo/A. Contur/G. Maniga: *The Hybrid Nature of Volunteering*, S. 1142.

41 Interview mit Katja Lucker 2017.

42 Ebd. Letztendlich wird bei Praktikum & Co – de facto – nur die Papierlage geprüft.

Ein Festival wie die Fusion hingegen, das keine öffentlichen Gelder bekommt, könne weiterhin unbezahlte Volunteers einsetzen oder auch kleine Festivals, hingegen große Veranstaltungen mit hohen Förderungen von Stadt und Land nicht. Das Problem sei aber, dass man nicht mitbekomme, ob mit Volunteers gearbeitet werde oder nicht. Auch über die Anzahl der Volunteers ist Katja Lucker nicht im Bilde und schätzt die Anzahl viel zu niedrig ein. 2021 frage ich erneut beim Musicboard und Hauptstadtkulturfonds nach, aber es gibt kein Wissen hierzu, keine Zahlen und offenbar nur wenig Interesse an dem Thema. Obschon Lucker 2017 abschließend kommentiert: »In der Kultur findet auch so eine Entwertung von Arbeit statt, aber das ist wirklich falsch«. ⁴³ Eine andere Tragweite bekommt Entwertung von Arbeit, wenn diese von Betroffenen erwähnt wird. Eine langjährige (bezahlte) Helferin beim CTM Festival erläutert, dass diese Handhabung langfristig für alle Beteiligten schädlich sei. Antonia erzählt mir, dass sie zunehmend den Eindruck gewinne, dass im Vergleich zu früher das Wohlbefinden der Mitarbeiter*innen abseits des Kernteams keine große Relevanz mehr habe: »Das Volunteering, also dass Leute für den Eintritt arbeiten, das gab's damals noch nicht. Vielleicht ist es für ganz junge Menschen eine gute Gelegenheit, aber es führt dazu, die ohnehin prekären Verdienstmöglichkeiten in der Kulturbranche weiter zu zerstören«. ⁴⁴

Auch wenn Outsourcing bei den Transmedia Festivals noch nicht zur Alltagspraxis gehört, deutet einiges darauf hin, dass die Entwicklung für Festivals in diese Richtung gehen wird. Die Gebote des Wachstums und der Kosteneinsparung, die zu Outsourcing führen, dominieren allorts. Und auch Warenmarken und Großkonzerne drängen zunehmend in den Markt der Musikfestivals. ⁴⁵ Für Berthold Seliger existiert das Konzert- und Festivalgeschäft, wie wir es einmal kannten, schon jetzt nicht mehr.

Die Perspektive der ausführenden Akteur*innen

Zentrale Motive für freiwillige Arbeitsleistungen ohne Entgelt sind nach Toraldo et al. Networking, soziale Beziehungen und Verbundenheit zum Festival. Weitere zentrale Motivationen sind Vergnügen (*enjoyment*), also das Gefühl, dass das Festival als ein besonderer und festiver Moment wahrgenommen wird, aber auch das Gefühl, ein Insider zu sein und einen speziellen Status zu haben. ⁴⁶ Zum Genuss

43 Interview mit Katja Lucker 2017.

44 Interview mit Antonia 2017.

45 Seliger, Berthold: Vom Imperiengeschäft. Konzerte-Festivals-Soziales: Wie Grosskonzerne die kulturelle Vielfalt zerstören, Berlin: Fuego 2019, S 68.

46 M. Toraldo/A. Contur/G. Maniga: The Hybrid Nature of Volunteering, S. 1140.

gehört vor allem auch der künstlerische Inhalt des Festivals, im Falle der Autor*innen und in dem von mir untersuchten Feld ist das primär die Musik, ebenso wie das Gefühl, Teil der Produktion zu sein und an etwas Großem mitzuarbeiten, hier steht die kollektive Erfahrung im Mittelpunkt und das Gefühl, nicht nur Konsument*in zu sein.

Eine Volunteer auf dem Berlin Atonal Festival glaubt, dass das Volunteering ein Ergebnis der Unternehmensstrategien für Praktika sei, also dass das inflationäre Aufkommen schlecht oder gar nicht bezahlter Praktika dafür gesorgt habe, dass sich auch Volunteering unhinterfragt verbreiten konnte. Sie war zu diesem Zeitpunkt noch Praktikantin bei einer Grafikdesign Firma, weshalb sie sich ein Festivalticket nicht hätte leisten können:

»I remember at one internship in London there was a nice girl working with me and she said: ›It's wrong to do this what you are doing unpaid. This way you are going to prevent people from getting paid‹. But I was desperate, I couldn't find a paid internship and wanted to get away from Milano. Afterwards I made sure to get a paid internship, and I found one here in Berlin for 600 Euro. I was lucky to find a supercheap room so I could survive with that internship money. Everybody is taking their advantage, but some have some sort of work ethics«.⁴⁷

Ihre Erzählung verdeutlicht, dass Praktika meist mehr als ein »Reinschnuppern« sind und dass selbst bezahlte Praktika häufig eher symbolisch honoriert sind. Dabei gehört Grafik Design – in Gegensatz zu Kulturarbeit – zu dem Teil der sogenannten Creative Industries, die profitorientiert arbeiten anstatt mit Förderungen. Aber nur, weil die Arbeit vermeintlich »kreativ« ist, ist die Tätigkeit nicht automatisch ein Vergnügen und daher Lohn genug. Ihre Aussagen zeigen auch, dass es wichtig für sie war, darauf hingewiesen zu werden und dass das Nicht-Hinterfragen zu Nachteilen für alle in der Branche führt.

Unter den Volunteers gibt es häufig ehemalige Praktikant*innen und umgekehrt, so wie Felix, der ein sechsmonatiges Praktikum beim CTM Festival absolvierte und in den Folgejahren stets auf freiwilliger Basis mithalf. Adrian gehört zu den wenigen Personen, die im Laufe der Jahre auch immer wieder kleinere Jobs im Rahmen des Festivals bekommen haben. Er übersetzt Texte für Vice und manchmal auch für CTM oder arbeitet am Infocounter des Festivals. Seine Treue hat sich bewährt, ein Wunsch, der für viele aber unerfüllt bleiben muss, denn es gibt nur wenige bezahlte Jobs in der Festivalbranche. Adrian macht gerne das Volunteering und gibt zu bedenken: »Trotzdem wird auch bei CTM niemand reich. Und die müssen das ganze Jahr daran arbeiten, wenn ich da 24 Stunden arbeite, stimmt für mich das Preis-Leistungsverhältnis«.⁴⁸

47 Interview mit Julia 2015.

48 Interview mit Anna und Felix 2014.

Ein Stein des Anstoßes war für viele Volunteers die auffällige Diskrepanz zwischen den erbrachten Arbeitsstunden und dem Preis des Festivalpass. So musste man beim CTM Festival 24 Stunden für einen Festivalpass arbeiten. Wenn man Glück hatte, konnte man die Stunden in drei Schichten abarbeiten, wenn man Pech hatte, mussten sehr viel mehr Schichten absolviert werden, wobei sich auch die An- und Abfahrtszeiten summierten. Beim CTM Festival gab es unter den Volunteers oft Unzufriedenheiten über unnötig ungünstig verteilte Schichten. Anna hatte sich extra Urlaub genommen, um das Volunteering machen zu können, und war über beides enttäuscht:

»Ich hätte auch am liebsten drei volle Tage durchgearbeitet, stattdessen waren es sieben Tage. Am Ende habe ich 30 Stunden für den Pass gearbeitet. [...] Jeden Tag haben sich die Zeiten geändert, vier bis fünf Mal wurden meine Schichten getauscht. Das war anstrengend. Das fand ich auch ein bisschen viel für einen Pass [...]«. ⁴⁹

Sie fügt hinzu, dass dies »ein ganz mieser Stundenlohn«⁵⁰ sei. Denn wenn man den Mindestlohn von 9,35 Euro ansetzt und durch den Preis eines Festivalpass von 130 Euro teilt, müsste man 14 Stunden dafür arbeiten, nicht 24. Trotz ihrer vielen Schichten konnte Anna die Acts nicht sehen, die ihr wichtig waren, da diese Konzerte nur mit einem Goldpass oder gegen Erwerb eines zusätzlichen Tickets zugänglich waren. Oftmals hatten Volunteers außerhalb von ihren Schichten kaum die Gelegenheit etwas vom Festival zu sehen, weil sie nebenher weiterhin arbeiten mussten. So wie Hannah, die 2020 beim CTM Festival Volunteer war und feststellt, dass es sich dabei um Notwendigkeiten sowie Privilegien handelt:

»Ich konnte es mir zeitlich einfach im Moment leisten und hatte Lust darauf. Die Leute, mit denen man zu tun hat, sind ja nicht komplett verkehrt, aber klar ist, dass die Art und Weise, wie Dinge vermittelt werden – man sei Teil einer Gemeinschaft und am kulturellen Geschehen der Stadt beteiligt, das ist für mich reiner Schwachsinn. Die meisten Volunteers, mit denen ich gesprochen hatte, sind entweder super jung und etwas naiv oder wirklich Leute, [...] die das Geld für's Festival gar nicht ausgeben können oder wollen«. ⁵¹

Viele erhoffen sich von einem Volunteering Einblicke hinter die Kulissen, aber bei großen Festivals wie CTM oder Berlin Atonal ist das eigentlich nicht möglich. CTM Volunteer Cecile beschreibt es charmant: »As a volunteer you are a working bee and you never know about the queen bee«. ⁵² Die junge Studentin Ella

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Interview mit Hannah 2020.

52 Interview mit Lotta 2014.

erzählt, dass die Volunteers ganz unterschiedliche Leute aus verschiedensten Ländern und Szenen waren: »Finnland, Polen, USA... Einige sind ganz weit gereist, nur um dieses Festival zu sehen. Es war interessant zu hören, was sie damit verbinden und assoziieren. Viele haben selber Musik gemacht«. ⁵³ Auch sie kritisiert am Volunteering, dass man nur ein Getränk und eine zu kleine Mahlzeit in acht Stunden bekommen habe und dass man zu viele Stunden für den Pass arbeiten musste. Anstatt eines Geldpfandes wünscht sie sich eine Vertrauensbasis.

Nora ist über Freunde zum Volunteering beim Berlin Atonal gekommen. Wie auch andere hat Cristina nicht nur beim Atonal, sondern auch beim CTM Festival Volunteering durchgeführt. Sie hatte das Glück, durch persönliche Netzwerke direkt einer Person, die sie kannte als Volunteer beim CTM Festival assistieren zu können. ⁵⁴ Cristina hatte zu der Zeit drei Tage die Woche in einem Café gearbeitet, weshalb sie sich für diese Zeit frei nehmen musste, denn ihre Aufgaben als Fahrerin gingen weit über das Fahren hinaus:

»Ich habe den Künstlern ihre Verträge und Gagen gegeben und hatte auch Zugang zum Safe, wo die ganzen Gelder waren. Und am Infopoint für die Besucher habe ich mitgearbeitet – Tickets verkauft, über das Programm informiert. Das hat mir Spaß gemacht, mit den ganzen Besuchern zu sprechen [...]. Ich habe die Räume in Bethanien auf und zugeschlossen und den Schlüssel verwaltet. [...] Ich habe zehn Tage lang gearbeitet, jeden Tag von 11 Uhr bis nachts spät, meistens bis 4 Uhr morgens, aber manchmal auch nur bis 2 Uhr, weil ich keine Kraft mehr hatte. Und am Ende habe ich 0 Euro bekommen. Wenn man es finanziell betrachtet, ist es nicht gut«. ⁵⁵

Maria, eine Praktikantin beim CTM Festival, berichtet im Interview, dass sie die Arbeitsatmosphäre als angespannt empfunden hat: »Ich finde die Arbeit im Team nicht so toll. [...] Aber mir fehlt... es ist irgendwie so... ein bisschen steif. Die Leute reden gar nicht miteinander und ich habe dann gemerkt, dass ich auch mit der Zeit so werde: im Büro ankommen, E-Mails beantworten und so vor mich hinarbeiten und auch kaum mit jemandem reden«. ⁵⁶ Sie erzählt, dass es manchmal auch nichts zu tun gab, sie dann aber nie nach Hause geschickt wurde, obschon sie parallel an ihrer Diplomarbeit zu arbeiten hatte. In Bezug auf Jobperspektiven ist Isa ernüchtert, trotz vieler Festivalbesuche, Volunteering und Praktika habe sich für sie keine Perspektive ergeben. Alles würde zwar über Kontakte funktionieren, aber die hätte sie jetzt und käme trotzdem nicht weiter: »eigentlich weiß ich gar nicht von so vielen, für die sich das dann helfend ausgewirkt hat, aber es wird

53 Interview mit Ella 2015.

54 Interview mit Nora 2015.

55 Ebd.

56 Interview mit Maria 2014.

versucht«. ⁵⁷ Über das Arbeitspensum berichtet sie, dass sie während des Festivals gute zwölf Stunden pro Tag gearbeitet habe, und in der Vorfestivalphase durchschnittlich neun Stunden, an vier, fünf oder manchmal auch sechs Tagen, je nach Arbeitsanfall.

»Ich habe mir auch geschworen, dass dies mein letztes Praktikum sein wird, denn ich habe schon genug Praktika in meinem Leben gemacht, hauptsächlich im kulturellen Bereich, da waren auch einige dabei, wo es gar kein Geld gab, weshalb ich mich sogar gefreut habe, dass es 100 Euro gibt. Was mich genervt hat, war, dass ich jeden Monat diesen 100 Euro hinterherlaufen musste. [...] Das finde ich nicht in Ordnung«. ⁵⁸

Isa fragte sich, ob die Festivalleiter früher nicht selbst Erfahrungen mit prekären Arbeitsverhältnissen gemacht hätten. Ein weiterer Punkt, den sie kritisiert, ist, dass sie zu keinerlei Treffen mitgenommen wurde. »Das hätte ich, wie bei der Pressekonzferenz, jedes Mal erbetteln müssen und das war mir dann auch zu doof. [...] Wenn man schon kein Geld bekommt, sollten einem solche Möglichkeiten wenigstens offenstehen. [...] Obwohl man nah dran war, hat man eigentlich niemanden kennengelernt«. ⁵⁹

Marc Walker ⁶⁰ findet, man müsse für Arbeitsbedingungen und das Zunehmen unbezahlter Tätigkeiten Awareness entwickeln. ⁶¹ Er formuliert einige Gefahren der gängigen Praxis. Zunächst schaffen Volunteering und Praktika eine Möglichkeit zur Ausbeutung von Arbeitskraft und Verzerrung des Wettbewerbs. Beides führe zu einer Reduzierung von Einstiegsjobs. ⁶² Außerdem beschreibt er, dass Arbeit ohne Entlohnung demoralisierend wirken kann, vor allem wenn sie wiederholt stattfindet. Darüber hinaus befördere es elitäres Denken. Walker beschreibt, dass Volunteering durch die Veränderungen in den Systemen der sozialen Absicherung zu einem Zwang zur Arbeit durch Arbeitsvermittlungsagenturen und damit zu einer unfreiwilligen Freiwilligkeit führen kann.

Abschließend macht er *Best-Practice*-Vorschläge und empfiehlt, unbezahlte Praktika zu verbieten, da dies dazu beitragen würde, die Zugangsbeschränkungen für Menschen in finanziell benachteiligten Positionen zu minimieren. »Being unpaid, or lowly paid, means that only those with other financial means can consider

57 Ebd.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Walker, Marc: »Own Transport Preferred«. Potential Problems with Longterm Volunteering and Internships«, in: ECOS: A review of nature conservation 39 (6) 2018, keine Seitenangaben.

61 Walker beschreibt zwar Volunteering und Praktika im Bereich Umweltschutz, jedoch sind seine Vorschläge auch auf die Kulturbranche anwendbar.

62 M. Walker: »Own Transport Preferred«. Vgl. hierzu auch Gerada, Charlotte: Interns in the Voluntary Sector. Time to end exploitation, London: Intern Aware and Unite the Union 2013.

becoming interns. This effectively filters out those from low socio-economic backgrounds«. ⁶³ Praktikant*innen sollten eindeutige Verträge erhalten, welche die beidseitigen Rollen klären. Volunteers sollten eine Freiwilligenvereinbarung erhalten, um ihre Rechte und Pflichten besser zu verstehen, auch wenn diese nicht rechtsverbindlich sind. Walker ermutigt abschließend dazu, Websites zu nutzen, auf denen Organisationen danach bewertet werden, wie sie Freiwillige und Praktikant*innen behandeln. ⁶⁴

Fazit

Grundlegende Faktoren für die Entwicklung der Phänomene des Volunteering und der Praktika sind meines Erachtens für beide Seiten – die der Festivalveranstalter*innen und der Ausführenden – Prozesse wie Prekarisierung und Ökonomisierung sowie steigender Wettbewerb.

Es wurden eine Reihe von Motivationen für das Absolvieren von Praktika und Volunteering deutlich. Die Hauptmotivation der Praktikant*innen und Volunteers speist sich stark aus den Inhalten des Festivals. Weitere Motivationen sind das Erlernen von Fähigkeiten oder die Möglichkeiten für Vernetzung und Kontakte. Beim Volunteering stehen Einblicke hinter die Kulissen und ein Festivalbesuch im Vordergrund, der über das Konsumieren hinausgeht. Hier ist auch das Soziale ein wesentlicher Aspekt und der Genuss daran, gemeinsam etwas zu organisieren und zu erleben. Das schließt nicht aus, Volunteering auch im Lebenslauf verwenden zu wollen. Vielen Betroffenen ist außerdem bewusst, dass die Möglichkeit eines Praktikums oder Volunteerings zunehmend zu einem Privileg wird. Gemeint ist damit, es sich leisten zu können, für Selbstaussbeutung zur Verfügung zu stehen. Scherzhaft wurde vom Heart of Noise-Festivaldirektor angeführt, dass sie nicht mit Praktikant*innen oder Volunteers arbeiten, da man lieber sich selbst ausbeute als andere. Aber auch das muss man sich leisten können. In Österreich geht das eben noch besser als in Deutschland.

Auf der Seite der Veranstalter*innen wurde deutlich, dass es wenig Reflexion über Alternativen oder Awareness bei Volunteering und Praktikum gibt. Einzig Vasilie vom Rokolectiv zeigte eine kritische Haltung gegenüber den gängigen Praktiken, die sie als »horrible« bezeichnete. Es konnte aber auch aufgezeigt werden, dass es weitaus mehr Möglichkeiten gibt, ein Praktikum oder Volunteering zu gestalten, als es von den meisten Festivals wahrgenommen oder versucht wurde. Insgesamt gibt es hier bisher wenig Best-Practice-Beispiele oder Freiwillige Selbstkontrolle.

63 M. Walker: ›Own Transport Preferred‹.

64 Z.B.: <https://www.kununu.com>; oder: <https://www.praktikumsstellen.de/praktikumsbewertungen.html> (jeweils zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

Praktika und Volunteering bei Musikfestivals wird durchaus einerseits als Entwertung von Arbeit wahrgenommen, aber aufgrund von mangelnden Alternativen wird dies in Kauf genommen. Bei denjenigen, die schon viele solcher unbezahlten Tätigkeiten absolviert haben, ist mehr Unmut vorhanden, als bei denen, die gerade erst damit beginnen. Die empirischen Befunde von Toraldo et al. machten außerdem deutlich, dass die neoliberalen Praktiken in England auch zunehmend auf die Festivalarbeit einwirken, da dort Volunteering inzwischen häufig ausgelagert und von externen Unternehmen gemanagt wird. In meinem Forschungsfeld ist dies bislang noch unüblich und alle Festivals, die mit Volunteers arbeiten, organisieren deren Arbeitseinsätze selbst.

Es lässt sich feststellen, dass der Umgang mit Praktikum und Volunteering auch in der Festival- und Kulturarbeit dazu führt, prekäre Bedingungen festzuschreiben, anstatt ein Umdenken herbeizuführen. Die prekären Bedingungen stehen in einem ambivalenten Verhältnis zu der Kunst und Musik, die präsentiert wird, welche innovativ und experimentell sein sowie zu kritischen Diskursen und (Selbst-)Reflexionen inspirieren soll. Auch gibt es in der Festivalarbeit vergleichsweise nur wenig Aufstiegschancen. Wie dargestellt, werden oft mehrere solcher Praktika oder Volunteerings absolviert, aber diese führen keinesfalls regelhaft zu weiteren bezahlten Tätigkeiten.

Insgesamt drängt sich bei der Forschung zur Kulturarbeit die Frage nach der Relevanz von Klasse in der Arbeitswelt und Gesellschaft auf. Andreas Reckwitz spricht von einer spätmodernen Klassenstruktur, die sich herausbildet, in welcher Prozesse der Valorisierung und Entwertung von Arbeit prägend sind. Er erkennt zwar an, dass Bildung im Vergleich zu früher keine Garantie mehr für einen sozialen Aufstieg ist, und in der Kulturbranche arbeiten in der überwiegenden Mehrheit Personen, die einen akademischen Abschluss haben, aber Not oder Entwertung sieht Reckwitz lediglich bei dem unteren Drittel (»service class«) ohne akademischen Abschluss. Dass dies nicht stimmt, zeigte sich nicht nur in meiner Forschung.⁶⁵ Es wird deutlich, sobald man die Umstände von Personen mit hohem Bildungsgrad, wie Kulturarbeiter*innen, empirisch untersucht. Und hier reicht meines Erachtens sogar ein Ausschnitt, wie dieser hier formulierte zu Volunteers und Praktikant*innen, die in der überwiegenden Mehrheit einen Studienabschluss

65 Vgl. u.a. Goehler, Adrienne: *Verflüssigungen*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2006; Hesmondhalgh, David/Baker, Sarah: *Creative Labour: Media work in three cultural industries*, London/New York: Routledge 2011; Menger, Pierre-Michel: *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2006; neue Gesellschaft für bildende Kunst: *Prekäre Perspektiven*, Berlin: neue Gesellschaft für bildende Kunst 2006; Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«, Deutscher Bundestag 2007, <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021); Haak, Carroll: *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern*, Wiesbaden: Springer 2008.

haben. Trotz dieses Blinden Flecks, macht Reckwitz die wichtige Feststellung der erneuten Herausbildung einer Klassengesellschaft, die ich teile: »Wir haben es in der Spätmoderne (wieder) mit einer Klassengesellschaft zu tun«. ⁶⁶ Die noch in den 1980er und 1990er Jahren von Soziolog*innen angenommene Pluralisierung gleichberechtigter Lebensstile hätte sich aus heutiger Sicht als »optische Täuschung« ⁶⁷ erwiesen. Es habe ein Wandel von der nivellierten Mittelstandsgesellschaft zur kulturellen Klassengesellschaft stattgefunden: »Wir gewinnen erst jetzt allmählich ein Gespür dafür, dass die Kulturalisierung und Singularisierung des Sozialen in der Spätmoderne nicht das Ende, sondern den Anfang einer neuen Klassengesellschaft markieren«. ⁶⁸

66 A. Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 275.

67 Ebd. S. 276.

68 Ebd. S. 276.

II Strukturen und Ästhetik

Was bleibt? Diskriminierungskritische Festivals nachhaltig gestalten

Lisa Scheibner, Diversity Arts Culture

Festivals sind Interventionen in den Alltag. Für ein paar Tage werden die üblichen Regeln außer Kraft gesetzt: eine Eingangshalle wird zur Performance-Bühne und zum Diskussionsort, Seminarräume oder Probebühnen bieten Workshops und Künstler*innengespräche, große Plakatwände werden mit Ideen beschriftet, im Hof gibt es einen gemeinsamen Ort, um das von der Cafeteria extra zubereitete Essen zu genießen oder frische Luft zu schnappen. Die Teilnehmenden treffen alte Bekannte und lernen neue Menschen kennen. Im Raum der studentischen Selbstorganisation toben Kinder herum.

Das ist meine Erinnerung an unsere Konferenz »Vernetzt euch! Strategien und Visionen für eine diskriminierungskritische Kunst- und Kulturszene«, die ich 2015 als Teil eines fünfköpfigen Kernteams von Kulturschaffenden zusammen mit weiteren Kooperationspartner*innen¹ in der Universität der Künste in Berlin organisiert habe. Wir wollten wissen: »Wie können bestehende Strukturen in Kulturinstitutionen machtkritisch verändert werden? Wie können wir eigene alternative und nachhaltige Strukturen aufbauen? Wie können wir uns Community-übergreifend und intersektional vernetzen? Welche gesellschaftliche Verantwortung tragen Kulturarbeiter_innen und wie können sie dieser gerecht werden ohne dabei paternalistische Strukturen zu reproduzieren?«² Wir wollten diese Fragen gemeinsam mit Kulturschaffenden diskutieren, die sich seit Jahren mit Diskriminierung im Kunst- und Kulturbetrieb auseinandersetzen. Vieles war auch für uns neu, zum Beispiel, wie es gelingen könnte, sowohl Rassismus als auch Ableismus gleichberechtigt als Themen auf die Agenda zu setzen. Am Ende der zwei Tage hatten wir die Fragen nicht abschließend beantwortet. Aber es gab eine Fülle von Impulsen, die seitdem die Arbeit aller Teammitglieder sowie die unserer Wegbegleiter*innen beeinflusst und nicht zuletzt auch zur Gründung von Diversity Arts Culture beigetragen haben.

1 Interflugs, Migrationsrat Berlin und Jugendtheaterbüro.

2 Siehe Website Vernetzt euch!: www.vernetzt-euch.org/ueber-uns/ (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

Die Arbeit von Diversity Arts Culture

Als Diversity Arts Culture 2017 die Arbeit aufnahm, war das Ziel, eine Konzeptions- und Beratungsstelle für Diversitätsentwicklung im Berliner Kulturbetrieb aufzubauen, die im Auftrag der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa Strategien und strukturelle Maßnahmen entwickelt, um die gesellschaftliche Vielfalt im Berliner Kulturbetrieb zu fördern.³ Die Diversität der Stadtgesellschaft sollte sich in Zukunft auch in den Kulturinstitutionen wiederfinden, die noch immer vor allem geprägt sind durch weiße, nicht-behinderte Akteur*innen, die zumeist einen bildungsbürgerlichen Hintergrund haben.⁴ Dieser Auftrag war zunächst vor allem auf die fachliche Beratung von Berliner Kulturinstitutionen und der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa zu diversitätsrelevanten Themen angelegt. Diversity Arts Culture sollte Expertise zu Antidiskriminierung und Diversitätsorientierter Organisationsentwicklung vermitteln und die Institutionen bei ihren Fragen unterstützen und begleiten.

Inzwischen hat sich gezeigt, dass darüber hinaus viele weitere Angebote notwendig sind: Diversity Arts Culture organisiert ein offenes Workshopprogramm für Kulturschaffende zum Erwerb individueller Diversitätskompetenz, um unter anderem auch die Freie Szene zu erreichen, gestaltet verschiedene Empowerment-

3 Die Einrichtung einer strategisch beratenden »Servicestelle für Diversitätsentwicklung« war eine der vorgeschlagenen Maßnahmen in den 2016 erschienenen »Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors« von Citizens For Europe Berlin/Vielfalt entscheidet, die dann durch die Berliner Kulturverwaltung umgesetzt wurde. Citizens For Europe Berlin/Vielfalt entscheidet: »Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors«, 2016. Online abzurufen unter: <https://vielfaltentscheidet.de/handlungsoptionen-zur-diversifizierung-des-berliner-kultursektors/?back=101>, Seite 16f. (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

4 Ausnahmen wie das Ballhaus Naunynstraße oder das Maxim-Gorki-Theater machen nur einen geringen Teil der öffentlichen Förderung aus. Leider gibt es bisher keine aussagekräftigen Erhebungen zu Diversität im Kulturbetrieb. Studien wie »Frauen in Kultur und Medien« (Deutscher Kulturrat, 2016) und »Macht und Struktur im Theater« (Thomas Schmidt, 2019) zeigen vor allem die Unterrepräsentation von Frauen in höheren Positionen im Medien- und Kulturbereich, bzw. die strukturell verankerte Diskriminierung von Frauen im Theaterbereich auf. Hier wurde jedoch nur nach zwei Geschlechtern gefragt, Rassismus- oder Ableismuserfahrungen wurden nicht erhoben. Studien zu Klassismuserfahrungen im Kulturbereich gibt es bisher auch nicht, obgleich diese Erfahrungen für Zugangsbarrieren eine große Rolle spielen dürften. Die Studie »Vielfalt im Film«, die 2020 von Citizens für Europe unter Mitgliedern der Plattform Crew United durchgeführt wurde, zeigt auf, wie verbreitet Sexismus und Rassismus sowie andere Formen der Diskriminierung in der Filmbranche sind und dass keine ausreichenden Hilfsangebote im Diskriminierungsfall vorhanden sind: <https://vielfaltimfilm.de/ergebnisse/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

angebote für Kulturschaffende of Color⁵ und/oder mit Behinderung⁶ und bietet Fortbildungen für Antidiskriminierungstrainer*innen an, die ihre eigene Praxis auf die besonderen Gegebenheiten des Kulturbetriebes ausrichten wollen.

Diversity Arts Culture arbeitet ausschließlich mit Institutionen und Kulturschaffenden, die selbst ein Interesse an der Weiterentwicklung der eigenen Diversitätskompetenz haben. Für die Zusammenarbeit mit Institutionen, die bisher noch nicht an Diversitätsthemen interessiert sind, fehlt die Kapazität sowie ein entsprechender kulturpolitischer Rahmen, innerhalb dessen definiert wäre, welche Mindestanforderungen öffentlich geförderte Kulturinstitutionen in Bezug auf Diversität erfüllen müssen.⁷ Aussagekräftige Daten zu Diskriminierung und Repräsentation im Kulturbetrieb wären dafür eine wichtige Grundlage.⁸

Ein Großteil der Arbeit von Diversity Arts Culture besteht im Sammeln und Zurverfügungstellen von Wissen zu Antidiskriminierungsarbeit im Kulturbetrieb und in der Vernetzung verschiedener Akteur*innen⁹ im gesamten deutschsprachigen Raum.

-
- 5 Wörterbuchartikel »Person of Color«, Website Diversity Arts Culture: <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/poc-person-color> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).
 - 6 Wörterbuchartikel »behindert werden«, Website Diversity Arts Culture: <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/behindert-werden> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).
 - 7 Der Arts Council England beispielsweise erhebt jährlich in einer Umfrage Daten zur Diversität der Beschäftigten an den öffentlich geförderten Kulturinstitutionen des Landes: <https://www.artscouncil.org.uk/developing-creativity-and-culture/diversity> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021). Damit verbunden ist die Pflicht, sich als Organisation Ziele zur stärkeren Repräsentation von marginalisierten Perspektiven zu setzen. Werden diese nicht ernsthaft verfolgt, können Kürzungen in der Förderung die Folge sein: Brown, Mark: »Arts bodies threatened with funding cuts over lack of diversity«, The Guardian 18.02.2020, online abzurufen unter: <https://www.theguardian.com/culture/2020/feb/18/arts-bodies-threatened-with-funding-cut-s-over-lack-of-diversity> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).
 - 8 Um aussagekräftige Studien zu Diskriminierung im Kulturbetrieb zu erhalten, ist spezifische Expertise in der Gestaltung der Umfrage wichtig. Die in vielen Studien verwendete Kategorie »Migrationshintergrund« hat beispielsweise keine große Aussagekraft in Bezug auf Rassismuserfahrungen. So leben in Deutschland viele Schwarze Personen und Personen of Color, die keinen Migrationshintergrund haben, aber Rassismus erfahren. Weitere zu beachtende Kriterien werden in der Handreichung »Wer nicht gezählt wird, zählt nicht« von Vielfalt entscheidet ausführlich erklärt. Citizens For Europe/Vielfalt entscheidet: Wer nicht gezählt wird, zählt nicht. Antidiskriminierungs- und Gleichstellungsdaten in der Einwanderungsgesellschaft – eine anwendungsorientierte Einführung, S. 9 ff. Online abzurufen unter: <https://cloud.citizensforeurope.org/index.php/s/7gkZjZfSHDpZTRp#pdfviewer> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).
 - 9 Es gibt viele Initiativen und Akteur*innen, die sich in unterschiedlichen Kunstsparten mit dem Abbau von Diskriminierung beschäftigen, oft mit Fokus auf bestimmte Diskriminierungsformen. Als Beispiel sei Berlinklusion, das Netzwerk für Zugänglichkeit in Kunst und Kultur genannt, das Kulturinstitutionen und Projekte zu Barriereabbau berät. Website Berlinklusion: <https://www.berlinklusion.de/de/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

Was ist mit Diversität gemeint?

Wir verwenden den Begriff Diversität diskriminierungskritisch. Das bedeutet, wir stellen die Frage, welche gesellschaftlichen Gruppen marginalisiert¹⁰ werden und in Folge dessen weniger Zugänge zum öffentlich geförderten Kunst- und Kulturbetrieb haben. Das Allgemeine Gleichbehandlungsgesetz und die UN-Behindertenrechtskonvention schreiben vor, dass Schutz vor Benachteiligung oder Diskriminierung zu gewährleisten und Zugänge zu ermöglichen sind.¹¹ In der Praxis wird dies allerdings selbst im öffentlichen Sektor nicht umfassend umgesetzt, und es ist ein mühsamer Weg, sich die eigenen Rechte zu erstreiten, den nicht jede*r gehen kann oder will. Das Berliner Landesantidiskriminierungsgesetz, das vor Diskriminierung in öffentlichen Stellen schützt, bietet immerhin die Möglichkeit, dass Vereine oder Selbstorganisationen marginalisierter Gruppen Rechte für diese geltend machen. Der Abbau von Diskriminierung und struktureller Benachteiligung ist aber grundsätzlich eine gesamtgesellschaftliche Verantwortung. So ist es auch die Aufgabe vor allem öffentlich finanzierter Einrichtungen und Projekte, sich ernsthaft um längst überfällige Diversitätsentwicklung zu bemühen.

Unter Diversitätskompetenz verstehen wir daher ein Wissen um die Wirkungsweisen von struktureller Diskriminierung und Privilegierung – ein Verständnis dafür, dass die Ungleichheiten in den Strukturen angelegt sind und nicht nur einzelne »Vorfälle« von Diskriminierung zwischen Individuen betreffen. Neben dem Wissen um gesellschaftliche Strukturen beinhaltet Diversitätskompetenz auch Wissen um die Geschichte und die politischen Kämpfe marginalisierter Gruppen in Deutschland und über die Wirkweisen einzelner Diskriminierungsformen wie Rassismus, Ableismus, Sexismus etc. Diversitätskompetenz kann durch einen eigenständigen und kontinuierlichen Weiterbildungsprozess erworben werden. Sie ermöglicht Kulturschaffenden, die eigenen Spielräume für Antidiskriminierungsarbeit auszuloten und gemeinsam mit engagierten Kolleg*innen Diversität im eigenen Team und die künstlerische Vielfalt im eigenen Programm zu stärken und letztlich an einem diversitätsorientierten Strukturwandel im Kulturbetrieb mitzuwirken. Dies erfordert jedoch eine gründliche und selbstkritische Auseinanderset-

10 Wörterbuchartikel »Marginalisierung«, Website Diversity Arts Culture: <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/marginalisierung> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

11 Wir orientieren uns an den Diskriminierungsformen, die das Allgemeine Gleichbehandlungsgesetz nennt: Es schützt vor Benachteiligung (Diskriminierung) aufgrund von Rassismus, Behinderung, (Hetero-)Sexismus, Religion/Weltanschauung, Alter und Sexueller Identität. Für unsere Arbeit ergänzen wir die Kategorien sozio-ökonomischer Status/Klassismus und Ostsozialisierung und betrachten diese Diskriminierungsdimensionen in ihrer intersektionalen Verschränkung. In Berlin sind auch das Landesantidiskriminierungsgesetz (LADG) sowie das Landesgleichberechtigungsgesetz (LGBG) gute Orientierungsgrößen, um Diskriminierungen zu benennen.

zung mit eigenen Privilegien. Die großen Kulturinstitutionen wie Theater, Museen oder Opern sind stark durch patriarchale, weiße Machtstrukturen und Hierarchien geprägt, was sich auf die Betriebskultur auswirkt und Diskriminierung begünstigt.¹² Auch einzelne Angestellte of Color oder hier und da eine Frau in der Leitung ändern nicht viel daran, dass es für marginalisierte Kulturschaffende ungleich schwerer ist, in einflussreiche Positionen zu gelangen. Die freie Kunst- und Kulturszene ist teilweise etwas flexibler, aber auch hier ist ein beträchtliches Maß an Privilegien notwendig, um sich trotz der oft prekären Arbeitsbedingungen langfristig im Kulturbetrieb behaupten zu können. Wer bereits von Haus aus den anerkannten Bildungskanon vermittelt bekommen hat, im Studium, Praktikum oder in Krisenzeiten mit finanzieller Unterstützung von Familie oder Freund*innen rechnen kann, wer mit der deutschen Sprache und Bürokratie sicher umgehen kann, eine Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis hat und sich über die Zugänglichkeit von Antragsformularen, Gebäuden oder Informationen¹³ keine Gedanken machen muss, hat einen enormen Vorsprung bei einer Karriere im Kulturbereich. Etablierte Kulturorte sind noch immer so wenig divers, weil hier vieles vorausgesetzt wird, das für große Teile der Bevölkerung nicht selbstverständlich ist. So bleiben kulturelle Räume einer kleinen, meist weißen und nicht-behinderten Gruppe von Menschen vorbehalten und repräsentieren im Personal, im Programm und im Publikum sehr unzureichend die tatsächliche Diversität der Gesellschaft, von der sie immerhin finanziert werden.

Dies ist nicht nur ungerecht, sondern bedeutet auch, dass viele talentierte Künstler*innen ihre (innovativen) Ideen nicht entwickeln und ihre Perspektiven nicht sichtbar machen können. Dieses künstlerische Potential und Wissen geht unserer Kunst- und Kulturszene und damit unserer Gesellschaft verloren.

Um daran etwas zu verändern, gilt es als engagierte Gruppe innerhalb einer Institution oder als Projektgruppe eine kritische Selbstbetrachtung vorzunehmen

12 Kaempff, Simone: »Die One-Man-Show funktioniert nicht mehr«, Interview mit Thomas Schmidt über seine Studie zu Macht und Machtmissbrauch an deutschen Theatern, *Nachtkritik*.de 11.10.2019. Online abzurufen unter: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17226:interview-mit-thomas-schmidt-ueber-seine-studie-zu-macht-und-machtmissbrauch-an-deutschen-theatern&catid=101&Itemid=84#einkommen (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

Genannt werden einige statistische Beispiele aus der Studie: 55 % der Teilnehmenden haben Machtmissbrauch im Theater in Form von psychischen, verbalen oder auch sexuellen Übergriffen erlebt. 51 % geben an, nicht oder »gerade so« von ihrem Einkommen leben zu können.

13 Ein Beispiel: Ein Netzwerk nicht-behinderter und behinderter Tanz- und Theaterschaffender formulierte im Februar 2021 ausführlich die Barrieren bei der Antragstellung zum Programm Neustart Kultur: »Barrieren beim Neustart der Kultur«, Website Making a Difference: <https://making-a-difference-berlin.de/offener-brief-barrieren-beim-neustart-der-kultur/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

und sich dafür möglichst auch Unterstützung durch diskriminierungskritische Perspektiven von außen zu holen. Die beste Strategie, um langfristig Diversität und Antidiskriminierung im Kulturbereich zu verankern, ist, sich insgesamt für gute Arbeitsbedingungen für alle einzusetzen.¹⁴

Diskriminierungskritische Festivals gestalten, die eigene Motivation befragen

In Bezug auf Festivals bedeutet das, strukturelle Diskriminierung, Barrieren und fehlende Zugänge zu erkennen und zu ihrem Abbau beizutragen sowie geeignete Mittel zur nachhaltigen Stärkung von Kulturschaffenden mit Diskriminierungserfahrung zu ergreifen und ein diskriminierungssensibles Umfeld zu gestalten.

Ein Vorteil des fluiden, temporären Charakters von Festivals kann sein, dass es die Möglichkeit gibt, mit neuen Formen und Inhalten zu experimentieren, sich sonst anderweitig genutzte Räumlichkeiten anzueignen, diese zu verändern und ein Publikum zu erreichen, dass sich sonst selten angesprochen fühlt.

Dafür gilt es jedoch, sich bestimmte Fragen gleich zu Anfang in einer gründlichen Vorarbeit zu beantworten: Warum wollen wir ein diskriminierungskritisches Festival?

Im Zuge der weltweiten Aufmerksamkeit der »Black Lives Matter«-Bewegung haben im Jahr 2020 plötzlich auch viele Kulturschaffende das Thema Rassismus neu für sich entdeckt. Leider werden dabei noch immer zu wenig Bezüge zu Rassismus in Deutschland hergestellt: Die Morde bzw. Terroranschläge von Halle, Hanau oder des NSU haben ein vergleichsweise kleines Echo in der Mehrheitsgesellschaft wie im Kulturbereich hervorgerufen, obwohl sie offensichtlich im Kontext einer gewaltvollen rassistischen Kontinuität begangen wurden. Diese zeigt sich nicht nur in struktureller Form in der behördlichen Aufarbeitung der Morde und vieler anderer weniger bekannt gewordener Gewalttaten, die immer wieder als fragwürdig und ungenügend kritisiert wird, sondern auf andere Art und Weise auch in weiterhin tolerierten Alltagsrassismen, die sich nicht zuletzt in bildungsbürgerlichen

14 Dazu gehören etwa die Einführung einer betrieblichen Beschwerdestelle (dies gehört laut AGG §13 zu den Pflichten des Arbeitgebers), die Fortbildung der Betriebsrät*innen und Gleichstellungsbeauftragten zu Antidiskriminierung sowie die Einführung einer Antidiskriminierungsklausel für freie Mitarbeitende nach dem Vorbild der Anti-Rassismus-Klausel für die Vertragsgestaltung an Theatern von Julia Wissert und Sonja Laaser, online unter: <https://www.antirassismusklausel.de/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021). Auch sollten Praktika und ähnliche Tätigkeiten grundsätzlich angemessen vergütet werden (auch in der freien Projektarbeit sollte darauf geachtet werden, keine unentgeltliche Arbeit vorauszusetzen). Honorar- und Lohnordnungen sollten transparent, die Arbeitszeitgestaltung für Mitarbeitende, die Erziehungs- oder Pflegearbeit leisten, flexibel sein und vieles mehr.

Kreisen hartnäckig halten.¹⁵ Wenn eine Auseinandersetzung mit Diskriminierung stattfinden soll, ist es wichtig, die eigene Motivation auf den Prüfstand zu stellen: Geht es uns darum, aktuelle Diskurse um Diversität nicht zu verpassen und hier und da etwas Abwechslung ins Programm zu bringen, oder gibt es ein echtes Interesse, die eigenen Grundannahmen, Leerstellen und bisherigen Arbeitsweisen diskriminierungskritisch zu beleuchten und neue Standards zu setzen, die auch über den Festivalzeitraum hinaus Bestand haben? Sind wir bereit, Zeit, Aufmerksamkeit und Geld in Diversitätsentwicklung zu investieren und unsere Plattform solidarisch und gleichberechtigt zu teilen, um Kunschtchaffenden, die bisher aufgrund ausschließender Strukturen im Kulturbetrieb wenig Sichtbarkeit erhalten, Platz einzuräumen?

Ausgehend von unserer Arbeitspraxis bei Diversity Arts Culture habe ich einen Überblick zusammengestellt, welche Fragen und Maßnahmen bei der diskriminierungskritischen Konzeption und Umsetzung eines Festivals (oder einer Veranstaltung, eines Projektes) helfen können. Die Liste ist selbstverständlich nicht vollständig und viele Punkte sind nur beispielhaft aufgeführt. Die Sammlung soll dazu einladen, selbst damit zu arbeiten, sie in der eigenen Arbeitspraxis zu ergänzen und zu verfeinern. Angesprochen sind hier vor allem diejenigen, die selbst Festivals und Projekte planen und umsetzen. Viele der Fragen sind aber übertragbar auf andere Arbeitskontexte sowie auf die eigene Rezeption von Kulturveranstaltungen.

Vorbereitung/Antragsphase

Diversitätsverständnis klären

Wann ist ein Programm divers aufgestellt? Sobald Personen of Color darin vertreten sind? Oder wenn Selbstorganisationen marginalisierter Communitys gleichberechtigt in die Konzeption eingebunden werden? Im Team gibt es eventuell verschiedene Ideen dazu. Darüber austauschen und eine gemeinsame Basis für ein diskriminierungskritisches Verständnis von Diversität erarbeiten. Eigene Motivation, Arbeitsbegriffe und Kapazitäten überprüfen: was brauchen wir, um mit nachhaltigem, strukturellen Ansatz Diversitätsentwicklung im Projekt umzusetzen?

15 Wenn etwa die Diskussion über verletzende Sprache in Kinderbüchern, Feuilletons oder auf Theaterbühnen immer wieder so geführt wird, dass die Bedürfnisse derjenigen, die ihren Sprachgebrauch nicht verändern wollen, mehr Raum bekommen als die der Menschen, die von gewaltvoller Sprache verletzt werden. Susan Arndt erklärt in einem Interview sprachliche Gewalt in Bezug auf Rassismus und Kolonialismus: Änne Seidel im Gespräch mit Susan Arndt: »In rassistischen Wörtern steckt sehr viel Gewalt«, Deutschlandfunk 23.08.2020. Online abrufbar unter: https://www.deutschlandfunk.de/sprache-dekolonisieren-in-rassistischen-woerten-steckt.911.de.html?dram:article_id=482811 (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

Diskriminierungskritische Leitlinie für das Festival formulieren

Haltet euer Diversitätsverständnis und eure geplanten Maßnahmen zum Abbau von Diskriminierung und Barrieren in einer Leitlinie fest. Diese kann sich im Laufe der Vorbereitungen weiter entwickeln und ihr könnt daran immer wieder überprüfen, ob ihr eure gemeinsam formulierten Ziele noch aktiv verfolgt. Ihr könnt die Leitlinie dann auch auf eurer Website veröffentlichen, um Vertrauen aufzubauen und Publikum und künstlerischen Gästen die Möglichkeit zu geben, mit euch in einen Dialog über Antidiskriminierung zu treten.¹⁶ Wichtig ist allerdings, dass die Leitlinie tatsächlich angewandt wird und nicht nur als Dekoration dient. Findet daher eure eigene Sprache und beschreibt so konkret wie möglich, wie ihr eure Ideen umsetzen wollt.

Fortbildungen zu Antidiskriminierung und Privilegien

Gleich zu Anfang beginnen, sich als Team und individuell mit Rassismus, Klassismus, Sexismus und Ableismus sowie eigenen Privilegien im Kulturbetrieb auseinanderzusetzen bzw. das eigene Wissen zu erweitern. Fortbildungen, Workshops oder eine fachliche Begleitung für das ganze Team organisieren und/oder externe Veranstaltungen zu diesen Themen besuchen und sich gemeinsam darüber austauschen. Für den Anfang gibt es online zahlreiche Ressourcen.¹⁷ Die Menschen im Team machen unterschiedliche Erfahrungen und haben unterschiedliche Privilegien im Arbeitskontext. Deswegen ist es wichtig, eine Kultur der Besprechbarkeit zu entwickeln, in der das adressiert werden kann.

Wer sind die Zielgruppen?

Uausgesprochene Vorannahmen über das Publikum analysieren. Wer wird ausgeschlossen, wenn wir die Veranstaltung in erster Linie so gestalten, dass sie für uns selbst ansprechend, zugänglich und angenehm wäre? Warum werden bestimmte Menschen nicht erreicht? Die britische Performerin und Festivalkuratorin Jess Thom, die mit Tourette lebt, spricht in vielen Interviews darüber, dass sie erst als Performerin Zugang zu bestimmten Orten bekam, der ihr als Zuschauerin ver-

16 Ein gutes Beispiel ist das Festival Theaterformen, das eine diskriminierungskritische Leitlinie entwickelt und diese veröffentlicht hat: <https://www.theaterformen.de/leitlinie> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

17 Eine Sammlung verschiedener Links zu Diskriminierung, Privilegien und Intersektionalität findet sich im Magazin auf der Website von Diversity Arts Culture: »Arbeitskoffer für das Selbststudium«. Online abrufbar unter: <https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/arbeitskoffer> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

wehrt wurde: »[Veranstalter*innen, die keine Relaxed Performances¹⁸ anbieten] möchte ich fragen: Sind Sie bereit mir eine Liste mit Personen zusammenzustellen, die Sie nicht bei Ihrer Performance dabeihaben wollen? Wenn Sie gegen eine Relaxed Performance sind, dann sind Sie dagegen, dass ich mir Ihre Arbeiten anschau. Wen gibt es sonst noch der sich Ihre Kunst nicht anschauen soll?«¹⁹ Klar für das eigene Konzept formulieren, welche marginalisierten Communitys, etwa Menschen, die behindert werden, oder Communitys of Color, angesprochen werden sollen und wie dies zu erreichen ist.

Ausschlüsse erkennen

Diskriminierung vieler potentieller Zuschauer*innen beginnt nicht bei den Treppeinstufen am Eingang zum Veranstaltungsort oder dem Aussprechen rassistischer Begriffe auf der Bühne. Sie beginnt an dem Punkt, wo durch die gängige Praxis viele potentiell interessierte Menschen fast wie selbstverständlich aus der Zielgruppe herausfallen und damit systematisch ausgeschlossen werden. Im Kunst- und Kulturbetrieb trifft dies vor allem Menschen, die Rassismuserfahrungen machen und/oder die aufgrund von Ableismus²⁰ oder Klassismus²¹ Ausschlüsse erleben. Um diese Barrieren abzubauen, ist eine aktive diskriminierungskritische Planung und Durchführung von Veranstaltungen notwendig. Der bloße Wunsch, nicht diskriminierend zu sein, verändert den Status quo nicht.

Wessen Kreativität wird sichtbar?

Menschen mit Marginalisierungserfahrung und Expertise zu Antidiskriminierung nicht nur als Künstler*innen einladen, sondern ihnen bereits in der Konzeption der Programmplanung Gestaltungsspielraum geben. Dafür ein Leitungsteam mit verschiedenen Erfahrungsperspektiven zusammenstellen, das sich gut ergänzt.

-
- 18 Ebd.: Wörterbuchartikel »Relaxed Performance«: <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/relaxed-performance> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).
- 19 Ebd.: Magazinartikel »Ein behinderter Mensch zu sein ist ein politischer Akt«: <https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/ein-behinderter-mensch-zu-sein-ist-ein-politischer-akt> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).
- 20 Ebd.: Wörterbuchartikel »Ableismus«: <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/ableismus> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).
- 21 Ebd.: Wörterbuchartikel »Klassismus«: <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/klassismus> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

Leerstellen anerkennen und Verantwortung übernehmen

Offen mit eigenen Wissenslücken zum Thema Diskriminierung umgehen, selbstverantwortlich daran arbeiten, diese zu schließen. Für die Fortbildung sind nicht die Teammitglieder zuständig, die sich in jahrelanger Arbeit dieses Wissen mühsam angeeignet haben und erst recht nicht jene, die selbst Diskriminierungserfahrungen machen; Diversitätskompetenz sollte eigenverantwortlich erworben oder durch externe Expertise beauftragt werden.

Beratung finanziell einplanen

Im Finanzplan ausreichend Mittel für fachliche Beratung budgetieren (etwa zu Barriereabbau oder für die Kommunikation mit bisher nicht erreichten marginalisierten Communitys).

Barriereabbau finanziell einplanen

Um Barriereabbau realistisch zu budgetieren, ist bereits ein Grundwissen zu möglichen Maßnahmen notwendig.²² Wenn dieses nicht vorhanden ist: Frühzeitig Beratung beauftragen (bevor das Budget finalisiert wird). Großzügig planen.

Kriterien für Stellenausschreibungen/-besetzungen überprüfen

Hürden abbauen für Bewerbungen von Menschen mit Marginalisierungserfahrungen und die Ausschreibung sprachlich einladend formulieren. Welche Kenntnisse und Fähigkeiten sind tatsächlich gefragt? Abschlüsse bestimmter Universitäten oder Praktika an renommierten Institutionen sind nicht für alle gleich zugänglich. 12-Stunden-Tage ohne Pausen sind nicht für jede*n physisch, psychisch oder organisatorisch leistbar. Wertvolle Expertise kann auch die umfassende persönliche Beschäftigung mit Diskriminierung im Kulturbetrieb, das durch eigene Diskriminierungserfahrung erworbene praktische Wissen zu bestimmten Barrieren und Zugängen und die Anbindung zu marginalisierten Communitys sein. Möglichkeiten zu Teilzeitarbeit oder mobiler Arbeit machen die Arbeitsstelle zugänglicher. In einem Abschnitt »Was wir bieten« kann die diskriminierungskritische Ausrichtung des Festivals beschrieben und Vertrauen aufgebaut werden (siehe dazu auch: Leerstellen anerkennen, Leitlinie formulieren).

22 Einen Überblick über mögliche Maßnahmen zum Barriereabbau gibt die Website Ramp-Up.me des Vereins Sozialheld*innen: <http://ramp-up.me/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

Antidiskriminierungsmaßnahmen für das Team

Kein Raum ist frei von Diskriminierung, egal wie alternativ oder basisdemokratisch er geplant ist. Daher lieber proaktiv Schutzstrukturen schaffen und Unterstützung organisieren. Diskriminierungskritische Supervision (im Konfliktfall Mediation) sowie Empowermentangebote für marginalisierte Teammitglieder einplanen, damit sich nicht Machtstrukturen einschleichen, die zu Diskriminierung führen können.

Nachwuchsförderung

Ein Festival ist eine gute Gelegenheit, sich auszuprobieren und Praxiserfahrung zu sammeln. Zeit und Geld einplanen, um noch nicht etablierten Künstler*innen und Kulturschaffenden Raum für Experimente und Erwerb von fachlichen Kompetenzen zu ermöglichen. (Quer-)Einstiegsmöglichkeiten für marginalisierte Akteur*innen schaffen. Unterstützung durch Mentoring/Begleitung (gegebenenfalls durch Externe) anbieten. Dabei die eigenen Kapazitäten realistisch einschätzen und einen Rahmen schaffen, in dem die Nachwuchskünstler*innen das Festival als bereichernd und empowernd erleben können.

Planungsphase

Geeigneten Veranstaltungsort auswählen

Möglichst barrierearmen Veranstaltungsort auswählen und diesen frühzeitig evaluieren. Was lässt sich verbessern, wenn ein bestimmter Ort genutzt werden muss, der nicht ideal ist? Toilettenschilder lassen sich beispielsweise leicht überkleben, um genderneutrale Toiletten anzubieten, kleine Stufen mit mobilen Rampen überbrücken. Beratung zu Barriereabbau gleich zu Anfang einholen. Der erste Gedanke ist oft: Treppenfreier Zugang, rollstuhlgerechte Toiletten. Es gibt allerdings noch weitere Hindernisse: Gute Lichtverhältnisse sind etwa für eine Gebärdensprachverdolmetschung wichtig, ein klar nachvollziehbares Raumkonzept und Orientierungssystem für blinde und sehbehinderte Menschen. Zusätzliche Räume, die bei Bedarf einen ruhigen Ort im Trubel bieten, unterschiedliche Sitz- bzw. Liegemöglichkeiten oder aber auch gute Erreichbarkeit mit barrierearmen Transportmitteln sind für verschiedene Personengruppen essentiell. Die Maßnahmen zum Barriereabbau kommen in der Regel allen Besucher*innen und Mitarbeiter*innen zugute.

Barrierearme Gestaltung der Website und Informationsquellen

Die Person oder Agentur, die die Website programmiert, sollte Erfahrung mit barrierearmem Design haben, da es eine sehr umfangreiche Aufgabe ist. Beratung einholen, das zugängliche Design finanziell einplanen und bestmöglich umsetzen: Zum Beispiel Kompatibilität mit Lesegeräten, Anpassbarkeit von Kontrasten und Schriftgrößen, Übersichtlichkeit und Auffindbarkeit der Informationen, Bildbeschreibungen und barrierearme Navigation.²³ Wenn das Budget begrenzt ist, prüfen, welche Grundvoraussetzungen trotzdem erfüllbar sind. Website von Expert*innen testen lassen, die auf die jeweiligen Zugänge angewiesen sind.

Kooperation mit Selbstorganisationen marginalisierter Communitys

Wenn Zielgruppen erreicht werden sollen, die bisher nicht zum Kernpublikum gehören, kann es sinnvoll sein, mit Selbstorganisationen oder Vereinen der jeweiligen Communitys zusammenzuarbeiten. Das kann beispielsweise auf inhaltlicher Ebene sein oder indem Räume gemeinsam genutzt werden. Hierbei die Machtverhältnisse im Blick behalten: Wie wird sichergestellt, dass beide Partner*innen profitieren? Gegenseitige Erwartungen und die jeweiligen Gestaltungsspielräume gleich zu Beginn klären: Welche Entscheidungen werden gemeinsam getroffen? Welche nicht? Marginalisierte Akteur*innen erleben oft, dass sie nur oberflächlich einbezogen werden und ihre Interessen und Forderungen letztlich keinen Raum bekommen. Der Kontaktaufbau ist daher nicht zuletzt Vertrauensarbeit.

Einladende Räume

Wer fühlt sich in der Festivalatmosphäre wohl? Verbindungen zum Festival schaffen, z.B. ein Café, einen Garten zum Sitzen, einen einladenden offenen Raum einrichten (drinnen oder draußen), die auch Leute nutzen können, die keine Tickets gekauft haben. Auch Programm mit freiem Eintritt anbieten.

Video-Live-Übertragungen und Video-Dokumentation

Seit der Pandemie hat sich die Bereitschaft zum Online-Veranstalten/Übertragen erfreulicherweise vergrößert, wovon viele Menschen profitieren. Dabei daran denken, Maßnahmen zu größtmöglichem Barriereabbau einzuplanen (die Übertra-

23 Grundlage ist hier in der Regel die Barrierefreie-Informationstechnik-Verordnung (BITV 2.0), die Konzeption einer barrierearmen Website ist jedoch auch darüber hinaus praktisch zu prüfen, da die Bedarfe und das Nutzungsverhalten bei verschiedenen Personen sehr unterschiedlich sein können.

gung an sich ist nicht automatisch für alle zugänglich), etwa durch Verdolmetschung in Deutsche Gebärdensprache, Live-Untertitel sowie technische Unterstützung und die Nutzung barrierearmer Online-Plattformen. Den Teilnehmenden vorab eine sorgfältige Beschreibung des Ablaufs und der Barrieremaßnahmen schicken sowie eine Kontaktmöglichkeit für Fragen (per Telefon und E-Mail) aufzeigen.²⁴

Selbstrepräsentation marginalisierter Positionen im Programm

Personen mit verschiedenen Marginalisierungserfahrungen und Antidiskriminierungskompetenzen in die Programmplanung einbinden. Diversitätskriterien für die Auswahl der Stücke bzw. Performer*innen formulieren. Wen soll das Programm ansprechen, wer soll sich repräsentiert sehen, wer bekommt Raum, die eigene Kunst zu präsentieren? Darauf achten, aus wessen Perspektive Marginalisierung thematisiert wird und wer die künstlerischen Entscheidungen trifft. Selbstrepräsentation ermöglichen.

Barrieren vor und hinter der Bühne

(Technische, künstlerische) Auswahlkriterien für Beiträge überprüfen: für wen sind diese erfüllbar? Für wen ist der Backstagebereich zugänglich? Welche Bedarfe bestehen in der Kommunikation? Wer übernimmt die Kosten für Hilfsmittel, Verdolmetschung, Assistenz? Bedarfe frühzeitig abfragen (zum Beispiel in einem personalisierten Access Rider),²⁵ Barrieren abbauen (sprachlich, räumlich, finanziell).

Gemeinsame Verantwortung für Antidiskriminierungsmaßnahmen

Ein Festival barrierearm und diskriminierungskritisch zu gestalten ist eine weitreichende Aufgabe, die sich über alle Bereiche der Planung und Durchführung erstreckt. Diese Aufgabe kann nicht bei einigen wenigen Teammitgliedern liegen. Darauf achten, dass die Arbeit an der Diversitätsentwicklung gerecht verteilt und für alle realistisch umsetzbar ist. Sich gegenseitig unterstützen.

24 Siehe: »Barrierefreie Online-Veranstaltungen«, Website des Accessibility Consultants Domingos de Oliveira: <https://www.netz-barrierefrei.de/wordpress/gesellschaft/barrierefreie-online-veranstaltungen/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

25 Siehe: »Access Rider. Wie formuliere ich meine Zugangsvoraussetzungen«, Website Diversity Arts Culture: <https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/access-rider> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

Kommunikation

Bestehende Barrieren kommunizieren

Die Barrieren, die ihr identifiziert habt, und Maßnahmen zu ihrem Abbau gut beschreiben, so dass auf einen Blick ersichtlich wird, welche Teile der Veranstaltung für wen zugänglich sind (und welche nicht).²⁶

Diskriminierungssensibel kommunizieren

Mehr als zwei Geschlechter in der Sprache berücksichtigen, Selbstbezeichnungen marginalisierter Personen oder gesellschaftlicher Gruppen verwenden. Perspektive, aus der die Texte geschrieben sind, überprüfen: Wer ist das »wir«, das einlädt und wer wird angesprochen?²⁷

Zugänglich kommunizieren

Mehrere Sprachen zur Verfügung stellen (zum Beispiel auch Deutsche Gebärdensprache oder Leichte Sprache), nicht automatisch Englischkenntnisse voraussetzen, verständliche Sprache nutzen, Fachbegriffe und wichtige Diskurse kurz erklären.

Geduld beim Erreichen neuer Publikumsgruppen/Zeit einplanen

Erschließen neuer Publika und künstlerischer Netzwerke ist jahrelange Vertrauensarbeit. Nicht auf schnellen Erfolg setzen, sondern nachhaltig arbeiten und Kontakte pflegen.

Verschiedene Zielgruppen zu erreichen, ist aufwändig und kostet Zeit, da es gilt, sich in die jeweiligen Kommunikationskanäle einzuarbeiten. Einfach nur eine E-Mail an einen Verteiler weiterzuleiten, bringt oft nicht viel.

26 Beispiele: »Barrierefreiheits-Angebote«, Website No-Limits-Festival: www.no-limits-festival.de/barrierefreiheit/oder »Barrierefreiheit«, Website Sophiensaele: <https://sophiensaele.com/de/service/barrierefreiheit> (beide zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

27 Beispiel: ein Angebot für Jugendliche, in dem über diese aus Erwachsenenperspektive geschrieben wird, wirkt nicht ansprechend für die eigentliche Zielgruppe.

Durchführung

Kein zu straffer Zeitplan

In der Planung Raum für Flexibilität, Feedback und Anpassungen lassen. Ein rigide durchgetakteter Ablauf macht Barriereabbau und achtsame Zusammenarbeit schwierig. Lieber etwas weniger Programm, das dafür zugänglich ist.

Platzkontingente freihalten

Bei begrenzter Platzkapazität: Anmeldung nicht nur nach dem Prinzip »Wer zuerst kommt« organisieren, denn dann reservieren vermutlich die am schnellsten, die ohnehin schon im Verteiler sind. Gegebenenfalls Kontingente frei lassen für Zuschauer*innen mit Marginalisierungserfahrung.

Relaxed Performances anbieten

Relaxed Performances²⁸ sind im anglophonen Raum bereits etwas bekannter als im deutschsprachigen. Sie richten sich an ein Publikum, das von einer entspannteren Theater- und Veranstaltungsatmosphäre profitiert, Zuschauer*innen, die beispielsweise unkontrollierbare Geräusche oder Bewegungen machen oder die durch die strengen Regeln in Aufführungsräumen ausgeschlossen werden, aber auch an diejenigen, die sich in einer inklusiveren Umgebung wohlfühlen.

Zugang ist kein Luxus

Zugangsbedarfe und Vorkehrungen, um allen einen sicheren, angenehmen Aufenthalt zu bieten, sind kein Luxus. Respektvoll mit geäußerten Bedarfen umgehen, auch wenn man* sich nicht auf Anheb etwas darunter vorstellen kann. Zuhören und dazulernen.

Diskriminierungsschutz beim Festival

In den Leitlinien festhalten, wie mit diskriminierendem Verhalten umgegangen wird und betroffene Personen geschützt werden können.

Diskriminierung lässt sich trotz guter Vorbereitung leider nicht immer verhindern. Geeignete Ansprechstrukturen und Verfahren einplanen, so fällt schnelles

28 Siehe: »Relaxed Performances. Ein Orientierungspapier«, Website Diversity Arts Culture: <http://diversity-arts-culture.berlin/magazin/relaxed-performances> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

Reagieren leichter. Ansprechpersonen benennen, auf die Gäste oder Künstler*innen zugehen können, wenn sie unangenehme Situationen erleben (Diskriminierung, Belästigung, sprachliche oder sexualisierte Gewalt, Barrieren). Gegebenenfalls Unterstützung anbieten; dabei unbedingt auf den Bedarf der betroffenen Person oder Personen reagieren und nur in Absprache mit dieser oder diesen handeln.

Lernen durch Feedback

Gezielt Räume für Feedback schaffen (von Team, Kooperationspartner*innen und Publikum). Kritik ist ein Kommunikationsangebot und eine Chance, dazu zu lernen.

Ansprechbar sein, Verantwortung übernehmen. Kritik achtsam und professionell aufnehmen und geeignete Verbesserungsideen umsetzen. Auch hier gilt: sich im Team mit dem Feedback auseinandersetzen, so dass nicht nur die Personen mit dem meisten Publikumskontakt Kritik auffangen müssen.

Nachbereitung

Gemeinsam feiern, was gut geklappt hat!

Sich im Team für die gemeinsame Arbeit belohnen. Lob und Wertschätzung schon während des Arbeitsprozesses aussprechen (auch für kleine, aber wichtige Details, die selbstverständlich erscheinen, Stichwort: Wertschätzende Arbeitskultur!). Mit welchem Gefühl das Team, die Kooperationspartner*innen, die Künstler*innen aus der gemeinsamen Zeit herausgehen, bestimmt die Qualität der zukünftigen Arbeit, individuell und gemeinsam.

Vorwärts scheitern

Auswerten, was nächstes Mal besser laufen könnte. Dran bleiben, auch bei Rückschlägen. Nicht jede neue Idee lässt sich gleich perfekt umsetzen. Die Erfahrungen damit sind wertvoll für das nächste Mal. Absolute Barrierefreiheit ist schier unerreichbar und ein Programm, das alle gesellschaftlichen Gruppen gleichermaßen erreicht, vermutlich auch. Es ist sinnvoll, sich zunächst auf einige Ziele zu fokussieren und die eigene Zugänglichkeit nach und nach auszubauen.

Dokumentieren!

Dokumentation rechtzeitig beginnen und von Anfang an Erkenntnisse und gute Lösungen festhalten, um diese für das nächste Festival und den Regelbetrieb wei-

terzuentwickeln. So können neue Grundvoraussetzungen etabliert werden, an denen sich auch andere orientieren können.

Die diskriminierungssensible Öffnung der eigenen (Festival-)Strukturen ist ein Prozess; das Wissen wächst mit jeder Veranstaltung, individuell und als Team. Sich zu viel vorzunehmen, ist nicht immer zielführend. Sich mit wenigen, punktuellen Lösungen zufrieden zu geben, allerdings auch nicht.

In unserer Arbeit als Diversity Arts Culture beobachten wir, dass ernsthafte und nachhaltige Bemühungen um Antidiskriminierung meistens von engagierten Einzelpersonen in Institutionen oder von Gruppen ausgehen, die sich zusammentun, um ein Diversitätskonzept oder Leitbild zu entwickeln, und die diskriminierungskritische Maßnahmen anstoßen. Diese Arbeit ist herausfordernd, gerade wenn sie zusätzlich zu den Kernaufgaben und gegen Widerstände (von der Leitung, aber auch von Kolleg*innen) zu leisten ist. Gleichzeitig bietet sie die Möglichkeit, sich in der eigenen Gruppe um eine gute, solidarische Praxis zu bemühen und Standards zu setzen für eine gerechtere, zugänglichere und vielfältigere und damit letztlich auch interessantere Kulturarbeit.

Wirklichkeit im Wechselspiel: Struktureller Wandel und kuratorische Festivalarbeit

Ein Gespräch zwischen Martine Dennewald, Julia Buchberger und Patrick Kohn

Das Gespräch fand am 21. September 2020 zwischen der ehemaligen künstlerischen Leiterin des Festivals Theaterformen, Martine Dennewald, und den Herausgebenden Julia Buchberger und Patrick Kohn statt.

JB: Das Festival Theaterformen ist unter anderem dafür bekannt, sich vor allem in den letzten Jahren viel mit den eigenen Strukturen auseinandergesetzt zu haben. Darüber, wie ihr an und in diesen Strukturen gearbeitet habt, möchten wir gerne mit dir sprechen. Zunächst einmal interessiert uns, wie die strukturellen Gegebenheiten des Festivals aussehen. Worin unterscheidet sich das Festival Theaterformen auf strukturell-institutioneller Ebene von den beiden Staatstheatern, an die es angebunden ist?

MD: Die Grundlage des Festivals Theaterformen ist ein Kooperationsvertrag zwischen den drei Einheiten, die es ausrichten: dem Staatstheater Braunschweig, dem Staatstheater Hannover und dem Land Niedersachsen. Darin ist festgelegt, wie diese Zusammenarbeit funktioniert, unter anderem, dass beide Staatstheater die Häuser spielfertig zur Verfügung stellen. Finanziert wird das Festival durch Mittel vom Land Niedersachsen, durch die Subventionen, die es von beiden Städten und von zwei großen Stiftungen abwechselnd erhält sowie durch Drittmittel, die es zusätzlich durch Projektanträge einwirbt. Da es keine eigene Rechtsform hat, sondern zum Staatstheater Hannover gehört, hat es keinen eigenen Aufsichtsrat, aber einen sogenannten Festivalbeirat, der sich aus sieben Partner*innen zusammensetzt. Zu diesen gehören die beiden Staatstheater, das Land Niedersachsen, die Kulturdezernent*innen Braunschweigs und Hannovers, die Stiftung Niedersachsen und die Stiftung Braunschweiger Kulturbesitz. Dieser Beirat trifft sich zweimal im Jahr.

Wesentlich ist, dass das Festival künstlerische Hoheit über das Programm behält. Ich bin als künstlerische Leiterin laut Vertrag im Hinblick auf das Programm den Intendant*innen gegenüber nicht weisungsgebunden. Bei vielen anderen Festivals, die an ein Haus angebunden sind, behält die Intendanz künstlerisch das

letzte Wort und kann Dinge durchsetzen, wenn das gewollt ist. Somit sind es alles in allem ziemlich luxuriöse Grundvoraussetzungen, unter denen wir ein Festival machen.

JB: Obwohl es rechtlich gesehen keine Institution ist, hat das Festival in seiner Struktur doch einen sehr institutionalisierten Charakter. Gab es in den sechs Jahren, in denen du als Künstlerische Leiterin für das Festival Theaterformen gearbeitet hast, Punkte, an denen du diese Struktur verändern konntest? Wo lagen innerhalb dieses Aufbaus deine oder eure Handlungsspielräume und Möglichkeiten, Dinge zu verändern und neu zu gestalten?

MD: Im künstlerischen Bereich und in der kuratorischen Ausrichtung sind diese Spielräume so gut wie unbegrenzt. Ich hatte immer das Gefühl, in den Entscheidungen über das Ziel des Festivals, die Aussagen, die wir damit treffen wollen und in der Frage, mit wem wir zusammenarbeiten wollen, die größtmögliche Freiheit zu haben.

Über die Jahre hinweg haben wir uns mehr und mehr auch dafür interessiert, die Strukturen, in denen das Festival stattfindet, zu hinterfragen und daraufhin tatsächlich auch zu ändern. Als Grundlage für die Arbeit an den Strukturen ist es einerseits wichtig, ein gewisses Vertrauen zu genießen und andererseits auch gut, klarzustellen, dass ein paar bestimmte Grundkomponenten nicht in Frage gestellt werden. Wenn ich alle möglichen Mitarbeiter*innen von heute auf morgen entlassen, nur noch Gastspiele aus einer einzigen Region eingeladen oder viel zu wenige Tickets in den Verkauf gebracht hätte, wäre es schwierig gewesen, dafür die nötige Unterstützung zu bekommen.

Interessant ist aber auch die Frage, was man ungefragt als Teil des Konzepts nach außen kommuniziert und bei welchen Dingen man auf Nachfrage wartet. Wenn man im Nachhinein gut argumentieren kann, wieso bestimmte Entscheidungen getroffen wurden und solange wir nichts Illegales und nichts, was dem Auftrag des Festivals widerspricht, tun – und der ist weit genug gefasst, dass man darin einen sehr großen Spielraum hat – ist man im Grunde genommen auf der sicheren Seite.

PK: Wie sah eure interne Arbeitsstruktur aus? Wie war die Arbeitsteilung und in welchem Verhältnis standest du als Künstlerische Leitung zu anderen Arbeitsbereichen?

MD: Im Kernteam gibt es vier Arbeitsbereiche plus meine Assistenz, das sind alles Festanstellungen. Diese Bereiche sind: die Künstlerische Leitung, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Geschäftsführung und Produktionsleitung. Neben diesen festen Stellen ist jeweils eine Person für die Technische Leitung und die Konzertku-

ration freiberuflich engagiert. Der Bereich der Vermittlung kam in meiner Zeit hinzu, auch hierfür wurde eine freiberuflich arbeitende Person eingestellt, jedoch erst im dritten Jahr meiner Zeit als Künstlerische Leitung.

Abgesehen von der Vermittlung habe ich diese Struktur so übernommen, weil sie gut eingespielt war und funktioniert hat. Und ich habe auch die Mitarbeiter*innen meiner Vorgängerin übernommen. In den Coachings und Weiterbildungen, die wir gemacht haben, habe ich zusammen mit dem Produktionsleiter Wolfram Sander ein Diagramm angefertigt, um zu veranschaulichen, wer welche Entscheidungen trifft [siehe Abb.1]

Zunächst gibt es einen ziemlich großen Bereich, der den Entscheidungsrahmen meiner Position bildet: Welche Kunst wird gezeigt? Welche kuratorische Ausrichtung hat das Programm? Wie auf dem Diagramm gut zu sehen ist, gibt es für jeden Arbeitsbereich einen solchen Entscheidungsrahmen, einige davon außerhalb meines Rahmens, einige innerhalb, die sich also entweder mit meinem Bereich oder auch untereinander überschneiden. Zum Beispiel hat der Technische Leiter einen Bereich, für den er alleine zuständig ist [siehe rechts außen Abb.1] und in den ich mich, abgesehen von einem »na, wie läuft's?«, auch nicht einmische.

Natürlich ist auch das, was außerhalb meines Rahmens liegt, bis zu einem gewissen Grad von Entscheidungen innerhalb des Rahmens determiniert. Die künstlerischen Entscheidungen haben einen starken Einfluss auf Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, auf die Technische Leitung, und so weiter. Im Rückschluss gibt es aber auch einen Einfluss in die andere Richtung, also aus den Bereichen außerhalb in meinen Entscheidungsrahmen hinein.

Das Modell veranschaulicht die Wechselwirkung zwischen den Bereichen: Wir entscheiden Dinge gemeinsam und arbeiten gemeinsam daran. Die Überlappungen sind der Kern der Struktur, denn sie zeigen, wie die Entscheidungsbereiche sich gegenseitig bedingen. Und man sieht, dass es wenig Fläche gibt, die nur meine ist.

JB: Gab es bestimmte Kommunikationsstrukturen, die zwischen den Bereichen, vor allem zwischen denen, die sich nicht oder wenig überlappen, verbindend waren?

MD: Zu Beginn des Arbeitsprozesses an einer Ausgabe gibt es monatliche Teamsitzungen, die mit Verlauf der Zeit immer höher frequentiert stattfinden. Irgendwann sind es dann wöchentliche und später auch tägliche Sitzungen, in denen diese Koordination zwischen den Bereichen passiert. Dass wir im Herbst und Winter nur sechs Mitarbeitende sind, erleichtert diese Aufgabe enorm, denn wenn man mit sechs Leuten im Büro sitzt, kriegt man natürlich viel mit. Ab Februar stellen wir weitere Mitarbeiter*innen ein, die dann das Kernteam auf etwa fünfzehn Personen erweitern.

PK: Das Diagramm und deine Erläuterungen zeigen sehr klar, dass und wie alles einander bedingt, wie also die kuratorischen Entscheidungen, die du als künstlerische Leiterin triffst, auch in die anderen Bereiche hineinwirken.

Daran anknüpfend möchten wir darauf zu sprechen kommen, welche Position du in diesem Team einnimmst und wie du deine kuratorische Praxis verstehst. Wie konntest du in den letzten sechs Jahren diese Praxis und Position verändern und welche strukturellen Entscheidungen sind da mit eingeflossen?

MD: Ich hoffe, dass sich meine kuratorische Praxis über die letzten sechs Jahre entwickelt hat. Ich war mir immer im Klaren darüber, was es für eine schwierige Position ist, sich durch die Welt zu bewegen und zu entscheiden, was und wen man einlädt. Denn damit stellt sich die Frage, welche Machtasymmetrien existieren und wo welche Deutungshoheit liegt. Ich will nicht behaupten, in einem umfassenden Sinne »mächtig« zu sein, aber meine Position bringt eine mehr oder weniger große Macht gegenüber Künstler*innen mit sich und es ist Teil meiner Arbeit, mich damit auseinanderzusetzen, wie ich verantwortungsvoll damit umgehe.

Weniger wegen der Kritik, die von außen kommen könnte – 2015 war das noch anders, da wäre beispielsweise kein großer Zeitungsartikel erschienen, in dem kritisiert wird, dass zu viele weiße Männer im Programm vorkommen. Inzwischen hat sich das geändert, aber damals – und heute auch noch – fand ich es mir selbst gegenüber wichtig, mich ernsthaft mit dieser Frage zu beschäftigen. Dass sich dieser machtkritische Diskurs auch gesamtgesellschaftlich in dieser Zeit mit- und weiterentwickelt hat, hat es einfacher gemacht, diese Fragen innerhalb des Festivals zu verhandeln.

Bei meiner ersten Ausgabe habe ich mir aus Sorge, das Festival nach allzu utilitaristischen Gesichtspunkten zu kuratieren – also wie ein Baukasten, in dem bestimmte Farben und Formen vertreten sein müssen – eine einschränkende Regel gesetzt, damals noch ohne mit dem Team oder der Öffentlichkeit darüber zu sprechen. Ich habe mir nicht erlaubt nur ein einzelnes Stück einer Künstler*in einzuladen, es mussten immer zwei sein. Dadurch war ich gezwungen, flüchtigen »Hypes« aus dem Weg zu gehen und mich aus prinzipielleren Gründen für bestimmte Künstler*innen, ihre Autor*innenschaft, Haltung und Herangehensweise zu entscheiden.

Das war rückblickend vielleicht nicht der klügste Umgang mit diesem Problem, aber es war der Beginn einer Reflexion, die sich dann weiterentwickeln konnte.

Ich bin nicht sicher, wie sichtbar diese Weiterentwicklung über die Jahre war, weil wir öffentlich wenig über unsere Herangehensweisen gesprochen haben. Das hatte zum einen den Grund, dass wir die Kunst nicht unter ein Label stellen wollten; und zum anderen fanden wir, dass das Festival sich als solches kommunizieren sollte und nicht als eine Reflexion zum Kulturbetrieb.

Im nächsten Jahr haben wir uns mit der Frage beschäftigt, was es bedeutet, sich in fremden kulturellen Kontexten zu bewegen und dort Interpretationen, Übersetzungen und Wertungen vorzunehmen. Als Antwort darauf haben wir ein Programm gemacht, das sich auf Kunst und Künstler*innen aus Ostasien und Südostasien konzentriert hat. Die maximale kulturelle und sprachliche Entfernung schien mir produktiv.

In der darauffolgenden Ausgabe haben wir nur Werke, die von Frauen und frauendominierten Kollektiven inszeniert und choreografiert worden waren, ins Programm genommen, ohne das nach außen zu kommunizieren. Wiederum ein Jahr später kam der Versuch, mit postkolonialen Themen eine dekoloniale Festivalstruktur anzudenken. Das hat sich – natürlich – nur ansatzweise eingelöst, uns aber entscheidende Impulse gegeben, mit dem Team in diskriminierungskritische Prozesse einzusteigen, die dann zu strukturellen Veränderungen geführt haben.

JB: Verstehe ich dich richtig, dass es dir darum geht, durch diese Prozesse innerhalb des Teams eine neue (oder andere) Wirklichkeit herzustellen, anstatt einen Diskurs über sie anzuregen?

MD: Genau, es geht mir darum, diese Wirklichkeit nicht nur zu denken, sondern sie herzustellen. Die Ausgabe, in deren Programm nur Stücke von Frauen zu sehen war, ist hierfür ein gutes Beispiel: Der Ursprung dieser Ausgabe war nicht ein Voratz meinerseits, eine »Frauenausgabe« zu machen, sondern ich habe mir die Regel auferlegt, ein Jahr nur Stücke von Frauen zu sehen. Das hatte unter anderem die Konsequenz, dass ich ein Festivalprogramm kuratiert habe, welches nur aus Stücken bestand, die von Frauen inszeniert und choreografiert waren – es hätte aber vielleicht auch zu einem anderen Ergebnis kommen können.

Wäre ich mit dem Ziel, ein Programm nur mit Stücken von Frauen zu kuratieren, hineingegangen, hätte das am Ende nicht dasselbe ergeben, auch wenn vielleicht von der Auswahl der Stücke her das gleiche Programm entstanden wäre. Aber es wäre nicht das gleiche gelebte Festival gewesen: Die Radikalität des Selbstversuchs führt zu breiteren Konsequenzen in allen Bereichen. Zum Beispiel wurde uns klar, dass es nicht sinnvoll ist, daraus ein »Thema« zu machen, das man einer Öffentlichkeit kommuniziert.

Für mich führen die Auseinandersetzungen mit Feminismus, Dekolonialität und so weiter zu einem Bedürfnis, zu schauen, wo diesbezügliche Ansätze und Ideen in künstlerischen Arbeiten und kuratorischen Zielsetzungen praktisch anwendbar sind. Ich möchte dem Publikum diese Diskurse fast körperlich nah bringen, damit sie nicht nur in ihren Köpfen stattfinden und nicht nur unter den Leuten, die sich sowieso schon dafür interessieren.

JB: Haben die kuratorischen Zielsetzungen, die für dich aus deiner Beschäftigung folgen, auch Auswirkungen auf die Arbeit im Team?

MD: Ja, das haben sie auf jeden Fall. Zu Beginn waren das eher bescheidene Maßnahmen. Wir haben beispielsweise 2017 einen Workshop gemacht, in dem es um feministische Fragestellungen ging und bei dem das ganze Team dabei war, auch die Geschäftsführung, die Technische Leitung und so weiter.

Das war wichtig und hat zu vielen Gesprächen geführt. Tatsächlich hat jemand aus dem Team mal so etwas gesagt wie: »Ah ja, nur Stücke von Frauen. Aber Martine, du weißt schon, dass es auch ein gutes Festival werden muss?« Damit wurde klar, dass viele Leute um uns herum ähnlich denken und diese Frage unter Umständen von außen an uns herantragen. Wir haben also darüber gesprochen, welche Voraussetzungen hinter dieser Aussage stecken, und haben durchgespielt, mit welchen Sprüchen, Argumenten, Vorurteilen die Leute kommen könnten und wie man diese dann entkräftet.

Es ist wahr, dass die anderen im Team meinen Ideen zunächst einmal ausgeliefert sind, und ich hatte das Glück, dass sie mitgegangen sind. 2016 bis 2017 hatten wir also einen kurzen Workshop und viele Gespräche, ich habe immer mehr gelesen und das dann auch weitergegeben. Wir hatten eine Bibliothek, also ein Bücherregal im Büro, wo wir alles gesammelt haben und alle, die wollten, konnten darauf zugreifen.

Diese Lernprozesse haben sich 2017 bis 2020 verbessert und ausgeweitet und es wurde ein immer wichtigerer Teil dessen, was wir gemeinsam tun. Das hat sich gut getroffen, weil meine Mitarbeiter*innen zu dem Zeitpunkt ihre jeweilige Tätigkeit schon eine Weile gemacht hatten; sie brauchten weniger Zeit für administrative Aufgaben und hatten Ressourcen für andere Dinge.

PK: Was waren die Schritte, die ihr in dieser Zeit als Team gemacht habt und was hat sich auch intern dadurch verändert? Und wie kam es zu der Leitlinie¹, die ihr 2019 veröffentlicht habt?

MD: Das ist im Prinzip aus einem Versagen entstanden. Die Ausgabe 2018, in der wir versucht haben, ein dekoloniales Festival anzudenken, hat uns vor ein paar zentrale Fragen gestellt: Wer trifft kuratorische Entscheidungen? Wie kann man diese Entscheidungshoheit teilen? Wie viel Risiko trägt das Festival im Vergleich zu Künstler*innen? Wer rahmt Gespräche? Und schließlich »who talks back?« Gemeint ist damit gleichermaßen »wer antwortet?« und auch »wer kritisiert?« oder

1 Die diskriminierungskritische Leitlinie des Festivals Theaterformen ist in ihrem aktuellen Stand auf der offiziellen Website zu finden: <https://www.theaterformen.de/leitlinie> (zuletzt aufgerufen am 25.05.2021). [Anm. d. Hg.]

»wer hält dagegen?«. Meine Arbeit wird ja im Wesentlichen von *weißen* Kulturjournalist*innen, vor gar nicht so langer Zeit waren es hauptsächlich Männer, beurteilt. Was muss ich tun, um auch von woanders Feedback zu bekommen?

Wir haben das Festival 2018 nach bestem Wissen und Gewissen durchgeführt und auf struktureller Ebene Antworten gefunden: mit kleinen Entscheidungsnetzwerken zwischen Mosambik, Südafrika und Deutschland, mit der Entscheidung, keine Gespräche mehr von *weißen* männlichen Moderatoren leiten zu lassen und mit der Gründung des Journalist*innenprogramms »Watch&Write«, in dem zwölf afrikanische Kulturjournalist*innen eingeladen waren, auf Nachtkritik und auf dem Festivalblog über das Festival zu schreiben. Über dieses Programm ist dann genau das passiert, was ich eigentlich wollte, was aber zunächst ein bisschen unangenehm war: Ich habe Kritik bekommen, die ich nicht erwartet hatte, weil ich den Blick, den es für diese Kritik gebraucht hat, nicht habe.

Diese Kritik wurde hauptsächlich geäußert in einem Text des nigerianischen Journalisten Ayodeji Rotinwa, der in Form eines Briefes an eine Freundin geschrieben ist.² Kurz zusammengefasst stellt er die Einladung von Milo Raus »Mitleid« in Frage.

Einer der sehr zentralen Sätze in diesem Text ist »this play is not meant for you or me.«³ Das schreibt er also an eine Freundin. Und ich war erstmal schockiert, denn wir denken ja immer, wir würden Kunst für alle machen und präsentieren. Aber wir täuschen uns darin grundlegend. Diese Erkenntnis hat uns sehr darin bestärkt, uns um eine diskriminierungskritische Prozessbegleitung zu kümmern.

Das Festival mit dem de- oder postkolonialen Ansatz hatte mit dem Wunsch begonnen, Arbeiten von Künstler*innen vom afrikanischen Kontinent zu zeigen und eine gemeinsame Arbeitsweise zu finden, die angemessen ist. Es hat sich dann sehr schnell herausgestellt, dass es nicht reicht, »nur« die Bühnen an diese Künstler*innen zu übergeben, sondern dass wir auch eine strukturelle Verantwortung übernehmen müssen.

Die Prozessbegleitung bestand vor allem aus einem Coaching durch das Institut für diskriminierungsfreie Bildung und hat dazu geführt, dass wir alle gemeinsam eine Leitlinie geschrieben und veröffentlicht haben, und auch zu Awareness-Meetings, die wir über die Jahre immer monatlich abgehalten haben, und zu einem Awareness-Team während des Festivals. Und nicht zuletzt dazu, dass wir die Einstellungspolitiken angepasst haben.

2 Rotinwa, Ayodeji: »Mitleid um welchen Preis?«, auf *nachtkritik.de* 17.06.2018, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15571:festival-theaterformen-watch-write-ayodeji-rotinwa-schreibt-einen-brief-ueber-milo-raus-mitleid-die-geschichte-des-maschinengewehrs&catid=623:festival-theaterformen&Itemid=100190 (zuletzt aufgerufen am 25.05.2021). [Anm. d. Hg.]

3 »Dieses Stück ist nicht für dich oder mich gedacht.« [Übersetzung d. Hg.]

Ich denke, es hätte bei nahezu jeder anderen Kulturinstitution auch dazu geführt, dass sich das Programm ändert, das war bei uns jedoch nicht der Fall. Schon vor meiner Zeit legte das Festival Theaterformen einen Schwerpunkt auf außereuropäische Künstler*innen, Schwarze Künstler*innen und Künstler*innen of Colour. Was sich aber erst in dem Jahr verändert hat, in dem wir diese Coachings begonnen haben, war das Publikum. Vorher war es ein hauptsächlich weißes Publikum, das Schwarzen Künstler*innen und Künstler*innen of Colour zuschaute, das hat sich 2019 tatsächlich geändert.

Wir dachten 2018 bis 2019 auch, wenn wir als Team eine Prozessbegleitung bekommen, dann sollten auch die Regisseur*innen eine Prozessbegleitung bekommen, wenn sie ein Stück in Hannover erarbeiten, eine Art diskriminierungskritische Produktionsdramaturgie. Golschan Ahmad Haschemi, die diese Position übernommen hat, ist darin sehr kompetent und trotzdem hat es sich als eine harte Aufgabe erwiesen, denn die Regisseur*innen kamen von vier Kontinenten mit ihren unterschiedlichen Erfahrungen und Kontexten. Zusätzlich dazu gab es etwa zweihundert Mitwirkende und sehr unterschiedlich ablaufende Probenprozesse. Und klar, Regisseur*innen, die nicht wollen, dass ihnen jemand reinredet, egal aus welchem Grund. Wir hätten darüber viel früher ins Gespräch gehen müssen. Natürlich kann man Vertrauensverhältnisse bilden, damit war ich als Mediatorin des Prozesses sehr beschäftigt, aber es gibt manchmal Grenzen, über die man nicht hinweg kommt, zumindest nicht innerhalb von sechs Monaten.

All das brauchte viel Zeit und Energie und von allen Beteiligten den Willen, sich einzulassen und die Bereitschaft, Dinge zu ändern, auf sich zu schauen und zu merken, dass man anders ist, als man sich eingeschätzt hat. Sich zu schämen, sich infrage zu stellen und zuzugeben, dass etwas nicht gut gelaufen ist. Es ist ein großes Glück, dass alle im Team das mitgemacht haben. Nicht alle im selben Tempo, aber diese Gruppe, die sich in ihrer Besetzung über die zwei Jahre ja auch verändert hat, hat das immer mitgetragen.

Wir haben viel gemeinsam gelesen und uns wirklich durch die Literatur gearbeitet, und dass alle das mitgemacht haben, darüber bin ich sehr froh. Das funktioniert, glaube ich, auch nicht in jedem Kulturbetrieb. Ich denke nicht, dass ein Staatstheater dieses Modell direkt übernehmen kann, das wäre utopisch. Aber für das Festival Theaterformen hat es so funktioniert.

JB: Ich kann mir vorstellen, dass es auch der zeitlichen Struktur dieses Festivals geschuldet ist, dass das für euch so möglich war. Denn obwohl ihr natürlich das nächste Festival schon vorbereitet, noch bevor das vorherige beendet ist, ist es trotzdem eine sehr zyklisch organisierte Art zu arbeiten, anders als in fortlaufenden Theaterbetrieben.

MD: Das stimmt. Man hat innerhalb dieser Struktur die Zeit, sich zu sammeln, sich umzuorientieren und neu anzufangen. Und man kann leichter zugeben, dass man nun Dinge anders macht, ohne dass das ein Gesichtsverlust wäre. Dahingehend waren wir auch in einer komfortablen Position, wir konnten gut sagen, dass wir Fehler gemacht haben und sich deshalb Dinge ändern müssen.

JB: Es ist ja auch einfacher, nach einem Fehler nicht am nächsten Tag wieder auf der Bühne stehen zu müssen, sondern sich ein bisschen Zeit nehmen zu können.

MD: Einmal Urlaub machen, das hilft sehr.

JB: Denkst du, das ist ein Potential von Festivals allgemein?

MD: Ich glaube ja. Das Besondere an dieser Struktur ist, dass man einen Zyklus miteinander teilt. Natürlich gibt es trotzdem unterschiedliche Stressphasen für die verschiedenen Arbeitsbereiche, aber der Prozess läuft anders als in Häusern mit fortlaufendem Spielbetrieb nicht durchgehend weiter, sondern auf etwas hin und beginnt dann wieder von vorne.

JB: Um noch einmal auf die Awareness-Meetings zurückzukommen, von denen du eben schon gesprochen hast: Wie waren diese strukturiert?

MD: Bevor ich dazu komme, möchte ich noch einmal klarstellen, dass die Idee dieser Meetings und unsere Strategien einem gemeinsamen Prozess entstammen. Auch die Coaches haben uns nichts vorgegeben, sondern uns gefragt, was wir wollen und was wir uns vorstellen. Dadurch konnten wir zu sechst im Team gemeinsam Ideen entwickeln. Die Vorschläge, die in solchen Runden entstanden sind, haben wir gemeinsam diskutiert und dann darüber abgestimmt, ob wir sie umsetzen oder nicht. Alle Vorschläge, über die kein Konsens bestand, wurden markiert und in die nächste Sitzung mitgenommen, sodass alle Vorschläge in der Diskussion bleiben konnten.

Die Awareness-Sitzung wird jedes Mal von einem anderen Teammitglied geleitet, sie findet einmal im Monat statt und dauert eine Stunde. Wir besprechen zunächst akute Fälle bei uns, die mit Diskriminierung zu tun haben, zweitens akute Fälle in der Kulturlandschaft, von denen wir gehört oder gelesen haben, und drittens gibt es jedes Mal einen Text, den man lesen und vorbereiten muss und den wir dann in der Sitzung diskutieren. Das konnten Theaterkritiken sein, Texte aus der postkolonialen Theorie oder antirassistische Kritik. Dort haben wir einen Fokus gesetzt, weil wir damit die größten Probleme hatten, denke ich. Wir haben auch feministische Theorie gelesen, aber schon deutlich weniger, was ich im Nachhinein bedauere. Jetzt ganz am Ende, die letzten paar Monate, haben wir uns auch mit

Ableismus⁴ beschäftigt, weil wir das in den vorherigen Jahren sehr vernachlässigt hatten. Die Vorschläge, welche Texte wir lesen, kamen immer von unterschiedlichen Leuten im Team, es war also ein gemeinsames Dazulernen.

Das Gute an diesen Sitzungen ist, dass man lernt, über schwierige Dinge zu sprechen. Das ist auch der Grund, weswegen sie nicht nur für diesen Teil der Arbeit so wichtig sind, sondern für die Festivalarbeit insgesamt. Wir haben gelernt, Fehler zuzugeben, denn in der Sitzung vertun sich alle mal. Man sagt Dinge, die man lieber nicht gesagt hätte, aus dem Sprachgebrauch, den man mitbringt. Dann werden alle rot und es ist kurz Stille, während sich alle fragen, wer nun etwas sagt.

Das lernt man auszuhalten als Team und man begreift dadurch auch, dass einem niemand den Kopf abreißt, wenn man Fehler macht, und man gemeinsam darüber sprechen kann.

JB: Denkst du, dass sich dieses Lernen, wie man über Fehler oder unangenehme Dinge spricht, auch auf eine Kommunikation nach außen übertragen hat? Ich frage mich gerade, warum das Publikum erst diverser wurde, nachdem ihr mit diesen Coachings und Awareness-Meetings angefangen habt. Könnte das damit zusammenhängen?

MD: Einer der wesentlichen Bausteine dieser Arbeit ist natürlich, sich damit zu beschäftigen, wie wir sprechen. Daran haben wir gearbeitet, indem die Coaches zum Beispiel unsere alten Programmhefte gelesen haben. Anhand der Rückmeldungen haben wir überlegt, welche gemeinsame Sprache wir uns wünschen, und haben das in Form eines Katalogs festgehalten. Das ist natürlich von außen bemerkbar und man nimmt wahr, dass sich der Sprachgebrauch geändert hat.

Ich vermute auch, dass wir uns einen gewissen Ruf erarbeitet haben. Das kam einerseits daher, dass unterschiedliche Coaches einander von den Erfahrungen berichten, die sie machen, und andererseits daher, dass wir mit anderen Leuten zusammengearbeitet haben. Als wir beispielsweise entschieden haben, dass Gespräche nicht mehr von *weißen* männlichen Moderatoren geleitet werden sollen, hat das dazu geführt, dass wir andere Moderator*innen gesucht haben, wovon sich wiederum ein anderes Publikum angesprochen gefühlt hat. Das hat sich, denke ich, über die Zeit und über persönliche Kontakte herumgesprochen.

Es ist jedoch auch unerlässlich, explizit in die Stellenausschreibungen hineinzuschreiben, wen man anspricht, also eine Einladung an marginalisierte Personen auszusprechen. Das erste Mal, als wir das gemacht haben, wurde diese Einladung kaum angenommen und wir mussten uns fragen, was wir falsch gemacht hatten. Daraus wurde klar, dass diese explizite Nennung allein nicht ausreicht, sondern wir uns auch darum kümmern müssen, über welche Kanäle wir kommunizieren

4 Ableismus beschreibt die Diskriminierung von Menschen mit Be_hinderung. [Anm. d. Hg.]

und dass wir ein Vertrauen aufbauen müssen, indem beispielsweise Bi_PoC⁵, die bereits Teil des Teams sind, positive Erfahrungen machen und uns daraufhin weiterempfehlen.

PK: Inwiefern ist diese Struktur, die ihr euch erarbeitet habt, die regelmäßigen Awareness-Meetings, der Austausch, die gemeinsame Gesprächskultur, in Zukunft anwendbar? Ist das ein »best practice«-Beispiel, ein Werkzeug für Kulturinstitutionen allgemein, die nun damit arbeiten können? Oder von was ist das vielleicht ein Anfang?

MD: Ich kann mir nicht anmaßen, anderen zu sagen, wie sie einen solchen Prozess angehen sollen. Das Prinzip, das unsere Coaches mitgebracht haben, scheint mir sinnvoll: Die Mitarbeiter*innen zu fragen, was sie wollen und ihnen dann zu helfen, dort hinzukommen. Alles, was von außen auf ein Team oder einen Betrieb gestülpt wird, funktioniert meiner Meinung nach weniger gut. Aber das soll keine Ausrede sein, sich dem Prozess nicht auszusetzen!

Die Leitung muss für einen solchen Umstrukturierungsprozess Zeit einrichten, auch die Zeit der Mitarbeiter*innen. Wenn alle zu viel zu tun haben, um die vereinbarten Texte zu lesen oder zu den Meetings zu kommen und dort aufnahmebereit zu sein, kann es nicht funktionieren. Ich als Verantwortliche muss dafür sorgen, dass das möglich ist, indem ich diese Arbeit für alle mit einplane. Wenn eine Institution eine*n Agent*in für Diversität anstellt, die*der Vorschläge macht, ist das etwas anderes als wenn diese Vorschläge von Seiten der Leitung kommen. Egal, wie man in einen solchen Prozess einsteigt, es muss klar sein, dass die Institution das will, mit allem, was dazugehört, und dass dafür auch in Kauf genommen wird, dass im Extremfall die nächste Premiere verschoben werden muss. Ich weiß noch, dass wir die letzte Awareness-Sitzung zwei Wochen vor dem Festival hatten und wir uns gefragt haben, ob wir denn nun wirklich noch Texte lesen müssen. Und ja! Natürlich müssen wir das, denn es ist essentiell wichtig für unsere Arbeit.

PK: Also der zentrale Punkt ist, dass die Arbeit an den Strukturen, die diskriminierungskritische Arbeit in diesem Fall, Priorität haben muss und dass eine Leitung dieser Arbeit von vornherein Zeit einräumen muss, obwohl oder vielleicht gerade weil das die Mangelware schlechthin ist im Kulturbetrieb.

JB: Wenn man versuchen würde, diesen Teil der Arbeit in das vorhin besprochene Diagramm eurer Arbeitsstruktur mit einzuzeichnen, würde man demnach keinen

5 Bi_PoC ist eine Abkürzung für Black (Schwarz), Indigenous (Indigen) und People of Colour (Begriff wird nicht übersetzt). Hierbei handelt es sich um politische Selbstbezeichnungen von Menschen, die als nicht weiß gelesen werden. [Anm. d. Hg.]

extra Arbeitsbereich dazu zeichnen, dessen Aufgabe dann die strukturelle und diskriminierungskritische Arbeit wäre, sondern es liegt allen Bereichen zugrunde.

PK: Es muss in den Strukturen verankert sein.

MD: Genau. Ich glaube, das haben wir durch die Regelmäßigkeit und dadurch, dass immer alle dabei waren, einigermmaßen geschafft. Bei den Awareness-Meetings waren wir unter uns, die Coaches waren nicht dabei. Das war unser gemeinsamer Prozess und wir, die wir alle unterschiedliche Kompetenzen haben, haben uns gemeinsam eingearbeitet. Es ist also kein Workshop, den man nebenbei, zusätzlich macht, sondern fester Bestandteil der gemeinsamen Arbeit.

JB: War es eine kollektive Entscheidung, aus der heraus ihr diesen Prozess begonnen habt?

MD: Es gab ehrlich gesagt keinen Moment, in dem wir das alle gemeinsam entschieden haben, sondern ich habe das entschieden und es kam kein Widerspruch. Ich finde es auch legitim, dass die Leitung, die sowieso viele Dinge vorab entscheidet, auch erstmal so etwas beschließt. Es kann anschließend immer noch Kommunikation, Widerspruch und Aushandlungsraum geben.

JB: So, wie ich dich verstanden habe, gehört es dazu, dass dieses neue Denken, diese andere Art von Priorisierung alles durchsickert und damit auch Grundlegendes verändert. Die Frage ist also, wie sehr man sich traut, die Grundbausteine der Institution infrage zu stellen.

MD: Ja, exakt. Für mich wäre der Widerspruch zu groß, innerhalb des künstlerischen Programms, auf der Bühne, Diversität und Gleichstellung oder ähnliche Grundsätze zu predigen und es dann nicht im eigenen System umzusetzen.

Und ich bin es einerseits den eingeladenen Künstler*innen, aber auch mir selber schuldig, dass ich diese kognitive Dissonanz nicht ständig mit mir herumschleppen muss. Man hat in meiner Position die Möglichkeit, diesen Widerspruch anzugehen. So etwas zieht im ersten Moment Ressourcen ab, aber ich glaube nicht, dass man am Ende sozusagen »draufzahlt«, eher bekommt man mehr zurück als man investiert hat.

PK: Zu Beginn des Gesprächs kam auf, dass das Festival Theaterformen sich aufgrund der Struktur und den ihr innewohnenden Spielräumen relativ analog zu Diskursen verhalten konnte. Ich komme darauf noch einmal zurück, um dich zu fragen, ob genau dies vielleicht die Relevanz von Theaterfestivals, das Politikum

dieser Struktur ausmacht. Oder anders gefragt: Wieso sind diese Arbeitsstrukturen so wichtig, gerade jetzt und auch in Zukunft?

MD: Diese Struktur ist einer der Vorteile von Festivals, denn sie erlaubt es einem, einigermaßen schnell zu reagieren und die verantwortlichen Leute nicht in einen stetig laufenden Betrieb einbinden zu müssen. Ich konnte es mir immer leisten, viel zu lesen, anders als wahrscheinlich viele Intendant*innen.

Es gibt in der Kulturlandschaft Betriebe, die damit argumentieren, ein gewisses Stammpublikum bedienen, Schulstoff spielen zu müssen und so weiter. Das mag natürlich so sein, aber ich bin der Meinung, dass wir eine so gut aufgestellte Theaterlandschaft in Deutschland haben, dass man sich erlauben könnte, diese ein wenig auszudifferenzieren, also an dem ein oder anderen Haus diese Standards nicht zu bedienen, sondern etwas Spezifisches zu machen. Diese Freiheit hatte ich oder habe sie mir genommen. Die Besonderheit jeder Festivalsausgabe hat, denke ich, weder geschadet noch für weniger Interesse gesorgt, im Gegenteil.

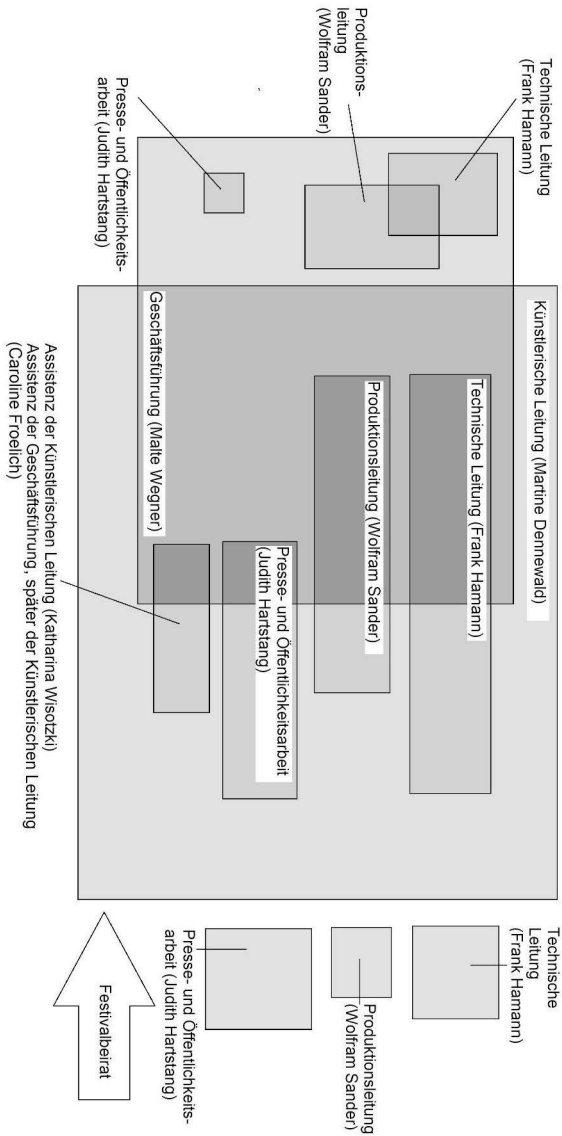
Um etwas von der Frage abzuweichen: Man könnte auch mit dem, was wir gemacht haben, noch viel weiter gehen. Es wäre beispielsweise möglich, Verträge anders zu schreiben, sich die Preispolitik genauer vorzunehmen und dafür neue Modelle zu entwickeln oder zu überlegen, welche Öffentlichkeitsarbeit sinnvoll ist, ob man sich weiterhin an lokale und Fachpresse richten möchte oder ob man sich eine andere Berichterstattung wünscht. Ihr versteht, was ich meine, es ist durchaus möglich, noch tiefer einzusteigen.

JB: Was eben Zeit braucht und Commitment.

MD: Es funktioniert nicht alles auf einmal, in unserem Fall ging diese Veränderung Stück für Stück voran. Unterschiedliche Mitarbeiter*innen können unterschiedlich viel Veränderung prozessieren und ich fand es immer wichtig, alle mitzunehmen und niemanden zu sehr zu hetzen. Wenn man damit gegen die Überzeugung der Teammitglieder geht, funktioniert so ein Prozess nicht, deshalb braucht es diese Zeit.

Obwohl wir diesen strukturverändernden Prozess durchlaufen haben und über die Jahre konkreter und klüger geworden sind, wünsche ich mir, dass über das Festival Theaterformen 2015 bis 2020 nicht nur geredet wird als das Festival, das Diskriminierungskritik angewandt hat. Dieser Prozess ist aus der kuratorischen Arbeit des Festivals gewachsen und mündet schließlich auch in einen Begriff von »Welt«. Natürlich hat die diskriminierungskritische Arbeit auch eine Bedeutung um ihrer selbst willen, aber sie ist auch wichtig, weil man dadurch einen anderen Umgang mit diesem Begriff von »Welt« lernt und sich darin anders positionieren kann. Diese Arbeit steht damit in Wechselwirkung mit der Wirklichkeit.

Abb. 1: Aufteilung der Entscheidungsspielräume beim Festival Theaterformen 2018



Martine Dennewald/Wolfram Sander: Arbeitsdokument aus einem Workshop zu diskriminierungskritischer Arbeit, 2018.

WER SPRICHT, ÜBERGIBT – Aporien des Gastgebens

*Fanti Baum und Olivia Ebert*¹

Dieses Unmögliche von dem ich spreche –
sich das auszudenken, überlasse ich Ihnen.
Jacques Derrida

ELLE REBELLE
es ist an der zeit
sich zu radikaliseren
Lütfiye Güzel

1. Wer spricht? –

»Das Theater war nie ein Ort für Frauen«, gibt Elfriede Jelinek 1996 in einem Interview zu Protokoll und bezieht sich auf das Moment des Sprechens, auf die Möglichkeit, als Frau die Stimme zu erheben. Dies sei eben nicht vorgesehen. Und deshalb fügt sie an: »Wenn ich, eine Frau, spreche, dann spreche ich eben nicht als eine, die Ich sagen darf, sondern ich spreche sozusagen [...] für alle anderen Frauen mit.

1 Wir bedanken uns herzlich bei allen Künstler*innen und unserem wunderbaren Team, mit denen wir die Festivalarbeit in den letzten Jahren zusammen gestalten durften. Das Team sei an dieser Stelle namentlich genannt: Suse Berthold, Béla Bisom, Nilüfer Kemper, Aylin Kreckel, Julia Kretschmer, Valeska Klug, Magdalena Kruska, Armin Leoni, Hanno Sons und Margot Wehinger. Außerdem bedanken wir uns bei all den Menschen, die unser Denken und Tun begleitet haben: zu allererst dem Künstlerischen Beirat des Favoriten Festivals 2018+2020 mit Günfer Çölgeçen, Moritz Hannemann, Melanie Hinz, Aurora Rodonó, Ludger Schnieder und Julia Wissert; und nicht zuletzt unseren Dortmunder, Bochumer und Frankfurter Weggefährter*innen, Franz Line Baum, Frédéric De Carlo, Magnus Chrapkowski, Jörn Etzold, Leon Gabriel, Sarah Haas, Ulrike Haß, Julia Knies, Krassimira Kruschkova, Svenja Noltemeyer, Julia Schade, Bernhard Siebert, Nikolaus Müller-Schöll und den Studierenden des RUB-Seminars »Kunst & Arbeit. What People Do for Money?«.

Das Ich ist also ein einzelnes wie ein kollektives Ich«². Spricht da also immer schon ein Chor?

Elfriede Jelineks Antwort auf die Frage *Wer spricht?* – ist eine Suche nach einer Gemeinschaft, die die Unmöglichkeit des Zusammenkommens in sich trägt. Denn wer begegnet diesem Ich – das von sich sagt, vereinzelt wie kollektiv zu sprechen und selbst doch nicht hinterm Ofen hervorkommt? Und was würde in einer Begegnung passieren? *on stage/off scene* –

Ist es überhaupt möglich, die eigene Stimme als Vertretung der anderen zu begreifen? Oder müsste die Antwort nicht vielmehr ein Zugeständnis in sich tragen und zugleich sich selbst fragen, wann, unter welchen Umständen, ist es überhaupt möglich, »für alle anderen *Frauen*« mitzusprechen? Wenn der Ort nicht für eine vorgesehen ist? – *das Theater*. Und was ist dann diesem Sprechen aufgetragen? In Elfriede Jelineks Schreiben spielt das gemeinsame Sprechen eine besondere Rolle. Das vereinzelt wie kollektive Ich versammelt sich zum Chor, es ist immer schon eine Zusammenkunft von unterschiedlichen, divergierenden, radikal uneinigen Stimmen. In der Vervielfältigung der Stimmen lässt sich das Spezifische des Chores denken: denn derjenige, der hier spricht, eröffnet zugleich den Raum; vor allem –

»Der Chor eröffnet den Schauplatz«³ als eine »Geste der Einräumung«⁴
– tritt er nicht auf, sondern ist immer *Schon-da* –
und ermöglicht das Sprechen der Einzelnen.

Ulrike Haß

+++

Welcher Chor eröffnet den Schauplatz eines Festivals? Wer ist immer *Schon-da* – und ermöglicht uns das Sprechen?

[se rassemble] – wie sich all das versammelt

Wer spricht? – ist nicht zuletzt eine Frage an den Text selbst. An dieser Stelle sprechen wir als Künstlerische Leiterinnen des Favoriten Festivals (Theater, Tanz, Performance, NRW) 2018 + 2020; dieser Erfahrungshorizont informiert unser hier

2 Jelinek, Elfriede: »Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek«, die Fragen stellte Anke Roeder, 1996. Online abzurufen unter: <https://www.elfriedejelinek.com/fintervw.htm> (zuletzt abgerufen am 11.04.2021).

3 Haß, Ulrike: »Woher kommt der Chor«. In: Enzelberger/Meister/Schmitt: Auftritt Chor: Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012, S. 13-30, hier S. 27.

4 Ebd.

veröffentlichtes Schreiben; zugleich reicht unsere gemeinsame Arbeitspraxis zehn Jahre zurück zum gemeinschaftlichen Arbeiten in Frankfurt – oftmals für und mit Independent Dance Frankfurt. Und so umgeben uns immer auch die Fragen des freien Arbeitens: Wann und wie sprechen wir als Person, als Künstlerin, als Freundin, als Wissenschaftlerin, als Verbündete, als Dramaturgin, als Kuratorin, als Festivalmacherin, als Teil der Freien Szene oder gar als Teil einer Gemeinschaft? Was bedeutet das Sprechen als Festivalleiterinnen? – das Sprechen aus einer Machtposition heraus? – über das Festivalmachen, und das heißt letztendlich über das eigene Tun.

Und das fragt sich: Wer spricht über was und unter welchen Bedingungen? In welchen Räumen agieren wir? In welchen unterschiedlichen Realitäten und Wirklichkeiten bewegen wir uns oder eben gerade nicht? Wer bestimmt die Regeln und Zugänge zu diesen Räumen, und wie lassen diese sich verändern? Wie lassen sich die Räume – des Denkens, des Handelns, der Begegnungen – öffnen? Wie lässt sich der eigenen Position gewahr werden und ein Text mit mehreren Stimmen schreiben – die über uns hinaus reichen? Wie lässt sich aus dem anfänglichen Arbeiten zwischen Zweien ein solcher Raum der Mehrstimmigkeit entwerfen, ein vielstimmiger Festivalraum, der sich nach außen öffnet und nicht nur für sich selbst spricht? Eine werdende Unterhaltung mit offenem Ausgang, an der sich partizipieren lässt? Wie kann es gelingen, in einem Festival künstlerische Arbeiten und Arbeitsweisen für sich selbst sprechen zu lassen und doch im eigenen Handeln alles dafür zu tun, dass sie gehalten, voneinander umgeben, vielleicht gar geborgen sind? – irgendwo zwischen Gespräch und Polyphonie.

Dieser Text ist weder Analyse noch wissenschaftliche Arbeit, vielmehr begreift er sich als essayistische Praxis, die ein gemeinsames Nachdenken über dasjenige erprobt, was Festivalmachen überhaupt heißen könnte und mit welchen Schwierigkeiten die Geste des Gastgebens konfrontiert ist. Es ist ein Schreiben, das in der eigenen Situierung Donna Haraways Anliegen mit sich trägt, »der wirklichen Welt die Treue [zu] halten«⁵ und zugleich daran zu arbeiten, wie die (Theater-)Welt anders aussehen könnte. Das ist der Einsatz: Vor dem Hintergrund der im Band formulierten radikalen Wirklichkeiten überhaupt erst einmal zu fragen, wie sich das Radikale fassen ließe, wenn es mehr sein will als das Ganze.

Der erste Abschnitt stellt deshalb mit Elfriede Jelinek die im Theater (und im Leben) jedem weiteren Handeln vorausgehende Frage: Wer spricht? – In einem nächsten Schritt bedeutet für uns, eine radikale Betrachtung des Festivalmachens zu unternehmen, Gastgeben als Infragestellung der eigenen Souveränität und der eigenen Struktur zu begreifen. Dies formuliert der zweite Abschnitt unter der von

5 Haraway, Donna: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1995, S. 73–98, hier S. 78.

Hans-Thies Lehmann geborgten Zeile, *ohne Vorurteile, in jedem Moment das Theater neu zu denken*. Abschnitt 3 erprobt unter der Überschrift *Wer spricht, übergibt* – eine Öffnung hin zum Ungewissen. Mit diesem langen Anlauf geht es uns um die Bedingungen, die die Geste des Gastgebens überhaupt erst ermöglichen; es ist der Versuch, Zweifel in *unsere Arbeit* einzuschreiben und dieses Denken – wenn auch radikal scheiternd – in ein *Festivalmachen* zu übersetzen. In diesem Sinne formulieren Abschnitt 5 bis 7 in loser Anlehnung an Jacques Derridas Gedanken zur Gabe genau jene Schwierigkeiten, die das Machen, die Praxis, die Umsetzung des Gastgebens bereithalten – grundsätzlich, aber eben auch in unserem eigenen Tun. Herausforderungen, Konflikte, Widersprüche, Verwicklungen, die sich nicht so ohne Weiteres auflösen lassen und über die es zu sprechen und zu denken lohnt: das Unverhoffte oder Unkalkulierbare zu gewähren und mit dieser Geste, sich gegen Identifizierungsmechanismen zu verwehren (5.), Raum zu geben (6.) und Zeit zu geben (7.). All das ist für uns *im Ganzen* in seiner radikalen Unmöglichkeit: Gastgeben. –

Abschnitt 4 fehlt in dieser Reihung und bildet zusammen mit den aus dem Textkörper herausragenden Fragmenten vielleicht so etwas wie das Rauschen oder Murmeln des Festivals selbst. Die Bruchstücke stammen zum einen aus dem Programmheft des Favoriten Festivals 2018; mit 4. wiederum setzt unsere Eröffnungsrede zu Favoriten 2020 ein, die von dort weiter durch den Text läuft und vielleicht eine Art Dialog mit dem Text selbst eröffnet. Beides, Festivalfragmente und Rede versuchen auf ihre eigene Weise, das heutige Nachdenken an die vergangene Festivalpraxis rückzubinden, das Festivalmachen gegenüber einer später hier vorgenommenen Theoretisierung transparent zu halten.

2. »ohne Vorurteile, in jedem Moment das Theater neu [...] denken«⁶

Could you make a festival of doubt?

Tim Etchells

Wie lässt sich das Zweifeln in die eigene Arbeit einschreiben? Tim Etchells Frage »Could you make a festival of doubt?« aus seinem fulminanten *Alphabet of Festivals*⁷ ist nicht zuletzt an uns als Macherinnen adressiert, als Aufforderung und Verantwortung zu lesen, und vielleicht als solche entgegenzunehmen. Als Frage, wo es im Fertigen Räume des Nicht-Fertigen und des Zweifelns geben könnte, wo es sich beginnen ließe, das Theater und damit eben auch das eigene (Festival-)Machen neu zu denken. Welche Kategorie, welche Voraussetzung, welche Bedingung gälte es infrage zu stellen? Was schließt die Struktur, die Institution, der freie Zusammenhang, das eigene Handeln aus?

Was sonst kann radikal heißen? Wie sonst sollten wir jenes Theater begreifen, von dem Elfriede Jelinek konstatiert, es sei nicht für uns vorgesehen; – *elle rebelle* – wann begänne die Zeit, wenn nicht im eigenen Tun, *sich zu radikalisieren*⁸? Auch wenn dafür erst einmal alle Bequemlichkeiten oder liebgewonnen Angewohnheiten und Ablenkungen abgelegt werden müssten, – Lütfiye Güzel »dafür muss ich aber erst/einmal aufhören/die wollmäuse unter/dem bett/wegzufügen/& mir/einen vorrat an wasser/anzuschaffen«⁹.

Denn was wäre es anderes als Zweifeln am oder Befragen des Gefügten und Gegebenen, wenn das Vorhaben ist, *in jedem Moment das Theater neu zu denken*? Zu denken, um die Wendung von Hans-Thies Lehmann mit den Worten von Jacques Derrida zu verlängern, »was morgen *geschehen könnte*«¹⁰. Oder immer noch im Sinne Derridas: das Theater offen zu halten, für ein immer noch Kommendes. Doch was heißt das für die eigene Festivalarbeit? Vor allem aufmerksam zu sein gegenüber

6 Überschrift betreffend: Lehmann, Hans-Thies: »Theater/Theorie/Fatzer. Anmerkungen zu einer alten Frage«, in: *Etudes Germaniques* 02/2008: Bertolt Brecht – La théorie en débat, S. 271. Online abzurufen unter: <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-2-page-261.htm> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

7 Etchells, Tim: *Alphabet of Festivals*, 2012. Online abzurufen unter: <https://timetchells.com/alphabet-of-festivals/> (zuletzt abgerufen am 11.4.2021; außerdem abgedruckt im Programmbuch des Favoriten Festivals 2018).

8 Güzel, Lütfiye: *elle rebelle. es ist an der zeit/sich zu radikalisieren*. Handzettel. go-güzel-publishing. Online abzurufen unter: <https://luetfiye-guezel.tumblr.com/Bcher>.

9 Ebd.

10 Der 1998 ursprünglich in Stanford, Kalifornien gehaltene Vortrag von Jacques Derrida zur unbedingten Universität trägt jene Zeile im Titel, wenn auch nur in Klammern: »Die Zukunft der *profession* – oder: Die unbedingte Universität (Was morgen *geschehen könnte*, den »Humanities« sei Dank). Darauf verweist im Einband die Suhrkamp Ausgabe: Derrida, Jacques: *Die unbedingte Universität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2001.

den Stimmen der Potentialität, des Ungesagten, des Unverständlichen, des Nicht-Mehr- oder Noch-Nicht-Sichtbaren. Das mag abstrakt klingen, lässt sich aber mit Danae Teodoridou auch ganz konkret als Programm machen begreifen:

*being attentive towards different rhythm, recurrences, repetitions, hesitations, things that are too long and things that are too short, things stressed and things accelerated.*¹¹

Danae Teodoridou

Es ist aber eben nicht nur das eigene Programm, sondern vielmehr das Wissen um die Notwendigkeit, die eigene Struktur, das Laufen des Festivalapparats wenigstens für einen Moment auszusetzen, zum Stottern zu bringen.

Wie aber kann radikales Stottern gelingen, in einem Kunst- und Festivalmarkt, der am Ende nach fertigen Produkten schreit (als Veranstalter*in, als Presse, Publikum, ja mitunter als man selbst)? Wie lässt sich ein Festival denken, das das Moment des Werdens nicht verlässt und minoritär bleibt? Was tun gegen diese Favoriten? – die als Titel des Festivals seinen Charakter zu definieren scheinen und sich gar nicht so einfach abschütteln lassen. Wie das eigene Dispositiv kritisch befragen, das herkömmliche Theater abbauen, das Festival als Leistungsschau ins Wanken oder gar zum Einsturz bringen? Wie sich jenem beinahe unmöglichen Moment annähern, – darüber zu denken, was *morgen geschehen könnte*.

Wie den Apparat radikal unterbrechen? –

Ein Festival als radikal Unfertiges gestalten –
dort, wo das kommende Theater im Begriff
seiner Formulierung steht, bricht es ab,
bleibt es aus, wird nicht fertig –

Ungefüge – unfügsam – unbedingt

Ein Ungefüge. – Etwas, das mit einer klar umrissenen Form, dem Ganzen, dem klar Definierten, der Stabilität hadert und mit dem Gefüge selbst ringt. Als Ungefüge lässt sich fassen, was der Form ihre Definition streitig macht, der Fügung das Sich-Fügen, der Identität ihre Einheit, dem Territorium seine Grenzen, dem Besitz sein Eigenes, der Gesellschaft ihr Leitbild. Das Ungefüge bringt mit Georges Bataille »den Geist und den Idealismus des Menschen aus der Fassung«, mit Shakespeares Hamlet »die Zeit (...) aus den Fugen«, löst mit Werner Hamacher »ein Beben der Darstellung« aus, mit Krassimira Kruschkova »ein Beben der Ebenen, ein Erdbeben von Gründen und Begründungen, Materialien und Argumenten, ein Erdbeben von Darstellung und Ausstellung«, das die Form in Unruhe versetzt: Stein Schere Papier. Ungefüge. Das Ungefüge ruft Formen der Unfügsamkeit auf– jene Haltung, die Foucault als kritisch

11 Teodoridou, Danae: »I'm Sleeping. The metaphor of sleep as a dramaturgical directive in performance«, in: Performance Research 21.1, 2016, S. 84–88, hier S. 85.

begreift: als »die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden«. Das Voranstellen des Präfixes un- erzeugt im Gefüge eine Bewegung, die das unbedingte Experiment der Kunst anzustoßen vermag, das Experiment des Ungefüges, »das die Tätigkeit der Kunst, will sie gelingen, stets wieder neu durchführen muss, (...) sich im Prozess der Formierung dem aussetzen, was ihr Ziel, die Form aussetzt und in Frage stellt« (Christoph Menke). Das Ungefüge ist ein Experiment mit dem Bruch der Form – das das Theater wie die Kunst an einen kritischen Punkt führt.

Diese Annäherung wiederum, für dasjenige einzutreten, Platz zu geben, Raum zu bereiten, kommen heißen: *was morgen geschehen könnte* und der vielleicht damit zu verknüpfende Widerstand, die zu sammelnde Widerstandskraft, ist mit Derrida nur zu denken in Verbindung mit »unserer Arbeit«: »in dem wir uns mit allen Kräften für sie [Derrida: die Universität; aber eben auch für die eigene Institution, das Theater, das Festival] engagieren«¹². *in actu* ist dies unbedingt ernst zu nehmen: *in unserer Arbeit* das Andere des Theaters *kommen heißen*. Und geht vielleicht damit einher, sich hier in einem radikalen Schreiben zu üben, das in einer sich selbst destabilisierenden Art und Weise verfährt und danach sucht, die eigenen Machtbedingungen reflexiv in Szene zu setzen. Das heißt vielleicht auch, zu lernen, mit Störungen und Beunruhigungen der eigenen Position umzugehen, mehr noch, eine, mehr als eine, offene Flanke zu haben, zu zeigen, zu teilen. Damit verbunden ist für uns die Herausforderung und Aufforderung, das eigene Denken immer schon ins Verhältnis zu anderen Stimmen zu setzen – aus dem Nebeneinander von vielen Stimmen, die zur gleichen Zeit laut werden könnten, und auch aus dem bewussten Schweigen, um eine andere Stimme hörbar werden zu lassen, entsteht immer schon ein anderer Text, der mehr als eine Spur, mehr als eine Stimme trägt, mehr als nur die eigene.

12 Derrida, Jacques: Die unbedingte Universität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2001, S. 171.

3. Wer spricht, übergibt –

deeply listening and listening deeply
Tim Etchells

Was also ist die vielleicht wichtigste Bedingung für ein Sprechen als Künstlerische Leiterinnen eines Festivals? Ein Festival, schreibt Tim Etchells »has to listen«, hat die Aufgabe, den Auftrag, die Verantwortung zu allererst den Stimmen der Künstler*innen zuzuhören, ihren Arbeiten, aber vielleicht genauso ihren Leben, auf jeden Fall aber aufmerksam zu sein gegenüber ihren Arbeitsbedingungen. Und sich mit Begüm Erciyas Arbeit *Voicing Piece* die Frage zu stellen: Who is speaking when i speak? – und das i des I probeweise klein zu schreiben.

Vielleicht bedeutet das, inmitten des Festivaltumults innezuhalten und sich zu fragen, wie sich der Lärm des Spektakels abschütteln lässt?

Kann ein Festival ein Umhaltendes sein? Und wenn es umhält,
umgibt, umkreist, wie lässt sich dann dessen Mitte begreifen?

– Als hoch in der
Luft Stürzende –

Es gibt keinen geschlossenen Raum, es gibt Räume, Arbeiten,
Stücke, die einander geben.
Wer spricht, übergibt –

Wie lässt sich das Zuhören – das trotz aller Kritik an visuellen Bildregimen im Theater doch immer auch ein Zusehen ist, wenn auch in der Infragestellung dessen – üben, wie lässt sich gewahr werden über das, was da ist, immer schon, oder gerade erst hinzukommt, über diejenigen, die da sind, über die Stimmen, die sprechen oder schweigen, laut oder leise, als Streuung von Stimmen und Tönen, die uns umgeben? Wer also spricht und wer hört zu? Wen verstehe ich und warum? Von welcher Position aus höre ich – und entscheide ich mich für ein klares Verstehen einer einzelnen Stimme oder für die Gleichzeitigkeit mehrerer? Wie überhaupt eine *response-ability* entwickeln – eine Verantwortung, die erst mit einer Antwortfähigkeit wachsen kann, wie sie Donna Haraway beschreibt¹³? – sich auszurichten auf; den Raum bereiten für –

13 Haraway, Donna: *Staying with the Trouble*, Durham/London: Duke University Press 2016.

Festival has to listen/To the city/neighbourhood/place it's in/Could be a country or a street or a corner or a countryside/Trying to hear sensitise, trying to listen or divine somehow/Trying to take account or take stock of that place, its particularities

but at the same time as deeply listening and listening deeply/festival speaks out loud and into the city/should speak strongly/and in speaking changing it/and in speaking re-seeing it/as in another function of art/re-versioning or/when you festival you dream/re-dream the city/re-write/re-mix remake/and you have to have guts for that/I mean sharp tongue for festival speaking as well as keen ears for festival listening/Brain for processing.¹⁴

Tim Etchells: Alphabet of Festivals

Wer spricht, übergibt –

Die entscheidende Wendung der Frage *Wer spricht?* ist eine Übergabe, radikal gewendet lautet sie: Wer spricht, übergibt –

Ein Sprechen, dem immer erst ein Zuhören vorausgeht, und das dazu vermag, zu übergeben. In dieser Wendung – im Übergeben – gründet die Arbeit *am* Festival ohne Grund. Im Umhalten, Umgeben, Umkreisen der hoch in der Luft stürzen-den Mitte; in Begegnungen, die Platz einräumen – Platz für ein Sprechen, das Überschreitung ist. Überschreitung von Grenzen, Kategorien, Definitionen, Fixierungen und Stabilität. Krassimira Kruschkova begreift diese Überschreitung als eine Berührung, eine Berührung, ein Denken, das sich auf die Seite des Unzeitgemäßen schlägt, im Paradoxen ausharrt, sich weitergibt und sich so hin zu etwas Ungewissem öffnet; dazu, im Schreiben und im Festivalmachen das – künstlerisch – Unkalkulierbare oder Unverhoffte zu gewähren –

sich das auszudenken: das Festival als Podium. –

14 T. Etchells: Alphabet of Festivals.

4. ohne Auftrag – Arbeit am Festival

WHILE WE ARE WORKING Eine Festivaleröffnung

Liebes Publikum¹⁵,

»dass ich dachte, ich müsste dranbleiben« – dieser Satz von Lütfiye Güzel prägt vielleicht wie kein anderer freies künstlerisches Arbeiten. Dieses Gefühl – jenes Denken des Dranbleibens – hat sich in den letzten Monaten verschärft. Mehr noch: es lastet auf unseren Körpern und gibt weiterhin den Rhythmus des freien Arbeitens vor. Denn kein Auftrag, heißt noch lange nicht keine Arbeit. Und genau deswegen muss die Forderung der Unterstützung der freien Künste stabil bleiben:

Geld auch für Lebensunterhalte, langfristige Unterstützung und Zusammenarbeit als zweck- und steuerfreie Stipendien und Ausfallgagen in voller Höhe!

Die Poesie von Lütfiye Güzel »dass ich dachte ich müsste dranbleiben« verbreitet sich – ohne Auftrag und ohne Verlag – aus künstlerischem Prinzip als selbstpublizierte Handzettelsammlung mit dem großartigen Titel *elle rebelle – es ist an der zeit sich zu radikalieren*. Lütfiye Güzel gibt uns damit den entscheidenden Hinweis, über Arbeit und Nicht-Arbeit in Kunst und Gesellschaft anders zu denken und damit auch die eigene Position und das eigene Wissen zu hinterfragen.

dass ich dachte ich müsste dranbleiben
weil doch alles lief
& ich vor niemandem
die hand aufhalten musste
ich bin weitergelaufen
obwohl die beine nicht wollten
jedenfalls nicht in die eine richtung
aber ich verstehe mich
das liegt an dem arbeiterkind-komplex

15 Der hier einsetzende Text ist die von uns am 10.9.2020 gehaltene Eröffnungsrede zum Favoriten Festival 2020.

weil kunst ja keine richtige arbeit ist
 man steht immer kurz
 davor sich dafür zu schämen
 dass man über sein grünes fahrrad
 schreibt
 während die anderen alle gleichzeitig
 ihre autos starten & zur
 richtigen arbeit fahren

++++

Auch wenn sich für einen Moment jenes »dass ich dachte ich müsste dranbleiben« als gemeinsames Gefühl von Güzel leihen lässt, müssen wir dennoch vor Augen haben, dass die Zugänge zu Arbeit wie zu Kunst, in die Institutionen wie in die Freie Szene ungleich verteilt sind. Auch jetzt ist es so: die wirtschaftlichen Folgen der Pandemie lasten nicht auf allen mit gleichem Gewicht.
 Die entscheidenden Fragen treten noch deutlicher hervor:
 >>Wer macht welche Arbeit? - Und was erkennen wir überhaupt als Arbeit an?<<.

Nicht zuletzt: Wie lassen sich die gesellschaftlichen Kämpfe und Emanzipationsbewegungen als Arbeit begreifen?

Bini Adamczak formuliert in Anlehnung an Foucaults >>Kritik als Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden<<, den Gedanken nicht dermaßen identifiziert zu werden:

[Zitat Bini Adamczak]

>>Marx formulierte - [freilich aus männlicher Perspektive, F.B.] - die kommunistische Gesellschaft ermögliche es, »morgens zu jagen, nachmittags zu fischen, abends Viehzucht zu treiben, nach dem Essen zu kritisieren [...], ohne je Jäger, Fischer, Hirt oder Kritiker zu werden«<<.

Im Anschluss daran macht Bini Adamczak >>ein queeres Begehren für eine Gesellschaft stark<<,

>>die es ermöglicht, nachmittags den Haushalt zu machen, abends zu verreisen, nach dem Essen zu handwerken oder zu cruisen und morgens zu schlafen, ohne je Frau, Migrant, Lesbe, Schwuler oder Kommunist zu werden.<<

5. Die Unmöglichkeit, nicht dermaßen identifiziert zu werden

Die Schwierigkeit der Aporien (des Gastgebens) ist nicht einfach nur, dass sie sich in der Theorie nicht auflösen, in der Praxis ist es ungleich komplizierter: dass das widerständige, nicht auszuräumende Moment der Aporie darin besteht, dass sich mit ihr die Versprechen nicht einlösen – aller Anstrengung zum Trotz. Dennoch sei hier jene Unmöglichkeit probenhalber, sich gegen die Aporie selbst – eigenwillig und widerwillig – wendend, durchgestrichen: nicht dermaßen identifiziert zu werden. Denn genau das ist Bini Adamczaks Einsatz: jenes, was bisher *unmöglich* erschien, mit einer Verschiebung des Fokus auf Beziehungsweisen, auf die Formen, in denen wir uns aufeinander beziehen, zu transformieren. Und nicht zuletzt damit die Veränderbarkeit dieser Welt offen zu halten. Inspiriert durch die Lektüre der *Beziehungsweisen*¹⁶ sollte dies unseren Blick darauf, wie wir Arbeit begreifen – das Thema von FAV20, unter dem sich quasi *in actu* transformierenden Titel *While We Are Working* – transformieren. Und Bini Adamczak nimmt genau eine solche Verschiebung auf beeindruckende Weise vor: Zweifellos setzt sie mit Karl Marx ein, mit eben jenem Zitat, in dem die kommunistische Gesellschaft, entgegen der Spezialisierung der Industrialisierung, ermögliche, während eines Tages unterschiedliche Tätigkeiten auszuführen, ohne über dieses Tun identifiziert zu werden; aber genauso gewiss vermag sie Marx quasi im Handumdrehen zu aktualisieren – freilich mit einem den Regeln des Arbeitens zuwiderlaufenden, unregelmäßigen Tagesablauf und mit Tätigkeiten, die selbst zwischen Begehren und Arbeit oszillieren –

den Haushalt machen, verreisen, handwerken, cruisen, schlafen – *ohne je Frau, Migrant, Lesbe, Schwuler oder Kommunist zu werden*. Diese Reihung der Nicht-Identifizierung ist als Entgegnung auf Marx geradezu atemraubend, weil Adamczak von Anfang an jede Tätigkeit von einer möglichen Identifizierung entkoppelt, und diese stattdessen in ihrer radikalen Verweigerung als Durchquerungen einer imaginierten Gesellschaft aufscheinen lässt. So wird deutlich, dass Arbeit immer schon verwickelt ist in emanzipatorische Kämpfe, oder vielmehr, dass die Kämpfe um *gender, class and race*, wie das Begehren nach anderen Beziehungsweisen, Arbeit sind.

Entscheidend sei, so formuliert Adamczak, nicht die Frage der Haltung, sondern wie wir uns aufeinander beziehen: »Nicht wie soll ich mich den anderen gegenüber verhalten, lautet sie, sondern in welches Verhältnis wollen wir uns setzen? Für Brudney bedeutet Solidarität, »dass wir füreinander wichtig sind [that we do matter to each other]«. Dass wir einander also nicht – wie in der Gleichheit des Warenaustauschs – egal sind, dass wir uns nicht – wie im »Wettbewerb« des Marktes

16 Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution*. 1917, 1968 und kommende, Berlin: Suhrkamp Verlag 2017.

– als Konkurrentinnen begegnen«¹⁷, sondern in solidarischen Beziehungen, freien und gleichen Assoziationen, in denen sich den individuellen Bedürfnissen nicht einfach ein gemeinschaftliches hinzufügen lässt.

An diesen Gedanken knüpft Bini Adamczak in einem Text, den sie als Kommentar zu Friedrich Engels 200. Geburtstag geschrieben hat, eindrucksvoll an und öffnet das gesellschaftlich Vorstellbare für ein queeres Bequeren. Unter dem Titel *A wie Arbeit*¹⁸ fragt sie: »Was wäre eine Arbeit, die ihre vielfältigen Teilungen nicht in Form zugewiesener Plätze organisierte, deren Tätigkeitsbezeichnungen keine Identitäten mehr formten, sondern den Arbeitenden vielfältige Durchquerungen erlaubten? [...] Und was wäre eine Arbeit, die sich – unabhängig ihrer jeweiligen Form – immer als Sorgearbeit wüsste? Wie wäre eine Gesellschaft beschaffen, in der die Sorgearbeit kein abgetrennter Arbeitsbereich mehr wäre? In der die Sorge als Befriedigung der Bedürfnisse Bedürftiger maßgebliches Kennzeichen aller Arbeit wäre. Wie also ließe sich eine Geschichte beginnen, die nicht länger die Geschichte der herrschenden Arbeit wäre?«¹⁹

+++

– Und was ist, wenn wir selbst Institution werden – zum Apparat?

Wenn auch nur für einen kurzen Moment, in einer Begegnung, bei der letzten Probe oder im nun reglementierten Zusammenkommen? Wie können wir aufmerksam miteinander sein, Arbeitssituationen herstellen, in denen wir uns einander wichtig sind ... Mit dem Stück *EVERYTHING BUT SOLO* von Swoosh Lieu, mit dem wir heute unser Festival eröffnen, stehen genau diese Fragen an die Art und Weise unserer Zusammenarbeit im Theater – aber auch in der Gesellschaft – im Mittelpunkt.

Das Stück bringt die sonst unsichtbare Arbeit eines technischen Aufbaus mit vier Tänzerinnen als Choreografie auf die Bühne. Genau wie diese Tänzerinnen in ihrer Praxis wissen auch Techniker*innen in ihrer Zusammenarbeit immer, wo die*der andere gerade steht, verständigen sich fast wortlos über das zu Tuende,

17 Ebd. S. 270.

18 Adamczak, Bini: »A wie Arbeit«. Vortragstext im Rahmen des Festivals »Nach dem Aufsichtigen der Maschinen. Künstlerische Positionen im öffentlichen Raum in Engelskirchen«. Online abzurufen unter: https://static1.squarespace.com/static/5df2c0ffid16682ade247868/t/5f77230737526c706e7b8c45/1601643273808/Bini+Adamczak_A+wie+Arbeit.pdf (zuletzt abgerufen am 11.04.2021).

19 Ebd.

achten – auch im Wissen um die Verletzlichkeit ihrer Körper – aufeinander, folgen einer unausgesprochenen Choreografie.

Dass nun bei Swoosh Lieu Tänzerinnen zu Technikerinnen werden können – dass alle alles tun können, wenn sie sich die Mittel dafür aneignen und solidarisch Wissen teilen, ist ein starkes Moment dieser Arbeit, aber auch von Freier Theaterarbeit insgesamt

– wenn es ihr gelingt – und das steht immer wieder in Frage – einen Raum jenseits von Egozentrik, Konkurrenz- und Leistungsgedanken, von gegenseitigen Identifizierungen, und jenseits von patriarchalen und auch neoliberalen Strukturen zu schaffen. Einen Raum, in dem jeder*jedem erst einmal das zugetraut wird, was sie*er tun möchte, auch wenn es fünf Dinge gleichzeitig sind, nur eine Sache in Ruhe oder morgens andere als abends und in der dies gemeinsam und füreinander möglich wird.

6. Von der Unmöglichkeit, Raum zu geben Räume des Über-Gebens

[...] nur eine Parole: Platz schaffen;
nur eine Tätigkeit räumen.

Walter Benjamin

Die Frage des Raumes hat uns von Anfang an begleitet. Ob es in Frankfurt darum ging, für die Tanz- und Performanceszene ein Festival zu denken, das sich in seinen Anfängen beinahe ohne jede Infrastruktur, aber dennoch gehalten und gestützt durch die Vereinsarbeit von Independent Dance Frankfurt, beinahe parasitär suchte, sich mit künstlerischen Arbeiten in die Stadt einzuschreiben, und sich dort zumindest probeweise zu *implantieren* oder ob es mit dem Favoriten Festival in Dortmund, traditionell ohne eigenes Haus, gleichermaßen darum ging, in der Stadt Räume für Theater, Tanz, Performance und Bildende Kunst zu finden und sie für künstlerische Prozesse zu öffnen oder offen zu halten. Dort zu agieren, aufzutreten, in Szene zu setzen, wo Theater nicht schon als solches vorgesehen ist – und damit zu versuchen neue, andere, ungehörte Resonanzräume zu öffnen. Zusammen mit den Künstler*innen und im Dialog mit der Stadt: Wer stiftet vor Ort unbedingte Räume der Begegnung? Ein Handeln zu entwickeln, das in der Geste des Übergebens Platz einräumt, buchstäblich Platz zum Proben und Arbeiten in der Stadt – wie etwa im Residenzprogramm Work at Work Union, das wir zusammen mit den Dortmunder Stadtaktivisten Die Urbanisten 2018 ins Leben

riefen –; aber auch Übertragen auf das Abarbeiten daran, was ein Programmheft sein könnte oder vielmehr müsste und der Versuch, diesem Festivalmedium Raum für das Darstellen künstlerischen Arbeitens abzutrotzen (dem Festivalbudget, wie der Arbeitszeit aller); Platz einzuräumen für Skizzen, Überlegungen, kurz: für das Unfertige, das sich im Werden befindende des künstlerischen Arbeitens.

Wie, ist also die generelle Frage, lassen sich *die Räume* des Festivals als offenes System, Gebilde, Gefüge, Ungefüge denken? – in denen sich in interdisziplinären Begegnungen künstlerischer Austausch erproben ließe? – in denen mitunter immer unklarer wird, was Theater, Tanz, Performance oder Bildende Kunst ist. Und auch, wenn das alles in einem Festival unmöglich ist, gesellt sich noch eine Frage hinzu: Wie können diese Räume geschützte Atmosphären des Austauschs schaffen? – für ein lautes, divergierendes, aber dennoch gemeinsames Nachdenken? – das immer auch Arbeit ist. Ein (Arbeits-)Raum, in dem sich Gegensätzliches oder bis dahin Alleinstehendes in Relation zueinander setzen lässt.

Schere Stein Papier

Was morgen geschehen könnte

Und immer wieder die gleiche

Frage: Was ist freies Theater

Die Frage nach dem freien Theater gleicht wie das freie Theater selbst einer Sisypchos-Arbeit: immer den gleichen Stein den immer gleichen Berg hinaufwälzen. Neben dem geträumten Höhepunkt und dem gefürchteten Endpunkt öffnet Heiner Müller in seinen Überlegungen »den denkbaren Nullpunkt: niemand bewegt auf einer Fläche nichts«. Ist das eine Aussicht? Und ist das dann schon Theater?

Ohne, dass es in seinem Text geschrieben stünde, spricht Heiner Müller am Ende der Tonaufnahme die Worte: Schere Stein Papier. Als wären sie immer schon da gewesen. Als wären diese noch vor dem Berg oder das Material jenseits davon. Er spricht die Worte mit Pausen, schreibe sie aber ohne Punkt oder Komma. Dieser Dreiklang eröffnet einen Raum der Begegnung, eine Fläche, auf der sich Gegensätzliches oder bis dahin Alleinstehendes in Relation zueinander setzen lässt. Auf dieser Fläche – oder Bühne? – wäre man immer schon in Konstellationen. Ein anderer Dreiklang: Flug Blick Atem.

Denken, was morgen geschehen könnte. Was passiert also, wenn das Verhältnis zwischen Stein und Berg ein anderes wäre? Wenn es den Berg nicht mehr gäbe? Theater ohne Katharsis?

THERE IS NO POINT IN BEING DRAMATIC

Philipp Gehmacher, my shapes, your words, their grey

Stattdessen Material jenseits des Berges. Auf einer leeren Fläche: Schere Stein Papier. Und vielleicht ist es immer noch so: »Dieses Unmögliche von dem ich spreche – sich das auszudenken, überlasse ich Ihnen« (Jacques Derrida: Die unbedingte Universität, 2001)

Gleichzeitig wissen wir: eine leere Fläche gibt es nicht. Selbst wenn die Räume da sind, sind sie in ihrem Versuch, (Theater-)Öffentlichkeit zu sein, nie etwas Gegebenes. Gerade das Öffentliche des Raumes gilt es immer erst herzustellen – und dies richtet sich gleichermaßen in die weitverzweigten Szenen der Kunst wie in die vielfältigen Communities der Stadt. Und kann als Öffentliches immer auch ein Raum des Schutzes, der Geborgenheit oder gar der Intimität sein.

In diesem Sinne ruft die Frage der Räume immer auch die nach den Zugängen und Begrenzungen dieser Räume auf. Wie kommt wer hinein – und wieder hinaus? Wer hört zu? Wer spricht? Wie lauten die Kriterien? Auf welche Kunst oder Theorie, auf wessen Wissen und Können beziehen wir uns? Was und wer bleibt außen vor? Wie lässt sich der Raum von eben jener Perspektive denken, von jenen, die nicht darin vorkommen? Und was tun, damit diese – immer neu zu erfindenden – Räume nicht einfach einem normierenden Blick gegenüber ausgestellt werden?

+++

Es sind Fragen nach der Veränderbarkeit von Strukturen und Gesellschaft, die auch in der Ausstellung ARBEIT AM APPARAT zur Sprache kommen: Wo liegt in diesem Vorhaben die Radikalität – innerhalb oder außerhalb der Institutionen? Was lässt sich dem omnipräsenten Begriff der Resilienz entgegensetzen? Und mit welchen Werkzeugen das Patriarchat zerschlagen? Wir freuen uns die Ausstellung Arbeit am Apparat zu eröffnen! – mit Werken von Ulf Aminde, Sven Johne, Polymer DMT / Fang Yun Lo, Katharina Pelosi, Katrin Ribbe, Marleen Rothaus, Jana Kerima Stolzer & Lex Rütten und Nesrin Tanç. Sie sind herzlich eingeladen: in die Galerie im Depot und die Parzelle.

Das Festival eröffnet Räume, in denen Begegnungen stattfinden können – zwischen den Disziplinen und in globalen Beziehungsnetzen, wie bei der »Why Not? Reality Show« – dem zweiten Stück des Abends – oder zwischen Körpern, die sich verletzbar machen

- in caner tekers Überschreibung von Yagli Güres - dem türkischen Öl-Wrestling.

Denn WHILE WE ARE WORKING heißt auch, das als Arbeit wahrzunehmen, was jenseits der Lohnarbeit liegt und unsere Vorstellungen darüber zur Disposition zu stellen: Eine Arbeit an den Arbeitsweisen, an den Wahrnehmungsmustern, die im Theater stattfindet, ist eine solche Arbeit. Aber auch emanzipatorische Bewegungen, die an der Gesellschaft arbeiten und beinahe seit 5 Jahren vehement fordern: MORIA EVAKUIEREN.

Ist nicht auch das Leben im Exil harte Arbeit? Und wer hat eigentlich die sogenannte Integrationsarbeit zu leisten?

Als widerständige Antwort auf die letzte Frage gestaltet die Soziologin, Bloggerin und Kuratorin Tunay Önder, Initiatorin des migrantenstadl, dieses Jahr mit »Mağallah Dortmund« ein eigenes Format, das über das Festival hinausragt und sich in es einschreibt: Wer darf sprechen, sich zeigen, bestimmen? Was wird gehört und vernommen? Und wie lässt sich mit künstlerischem Aktivismus in die gegenwärtigen Machtverhältnisse eingreifen? Mağallah Dortmund eröffnet mit transnationalen Pionier*innen in der zweiten Festivalwoche ab dem 17.9. bis zum 20.9. im Roxy Kino und Dietrich-Keuning-Haus einen Raum für Solidarität, Gastfreundschaft und kritische Auseinandersetzung.

**

Bevor es gleich im Theater im Depot losgeht und wir Sie bitten sich zum vorderen Eingang des Depots zum Einlass zu begeben noch ein schneller, aber umso herzlicherer Dank an alle Kolleg*innen, die dieses - in diesen Zeiten noch besondere Festival - mit sehr viel Arbeit, Kollegialität und Solidarität möglich gemacht haben:

Wir danken DEM BESTEN TEAM ÜBERHAUPT *** Hanno Sons, Suse Berthold, Magdalena Kruska, Julia Kretschmer, Béla Bisom, Aylin Kreckel, Katharina Priestley, Jasmina Musić, Robin Frank und allen Techniker*innen und Mitarbeiter*innen der Produktion, die dieses Festival mit uns wuppen; dem Landesbüro mit Harald Redmer und Ulrike Seybold im fliegenden Geschäftsführungswechsel und der Stadt Dortmund/Oberbürgermeister Ullrich Sierau, Stadt-Implantieren, Frankfurt a.M. 2020direktor und Stadtkämmerer Jörg Stüdemann und besonders Hendrikje Spengler, Leiterin des

Kulturbüros, sie standen zu jederzeit der Pandemie auf der Seite der Künstler*innen!

7. Zeit ohne Zeit Von der Unmöglichkeit, Zeit zu geben

Ein Festival, das Zeit gibt. Ein Festival, das einen anderen Rhythmus versucht, den Fluss der Zeit beschleunigt oder verlangsamt. Ein Stottern der Zeit, das eine andere Wahrnehmung ermöglicht. Damit ist ein paradoxer Wunsch beschrieben, die intensiv genutzte und gedrängte Festivalzeit als ein Ereignis zu gestalten, das den Blick öffnet, Zeit anders definiert, Zeit gibt. Ein Ereignis, das die gewohnten Muster unterbricht, das sich ökonomischen Regeln entzieht, paradoxerweise gerade weil es – wie Theater überhaupt – großzügig und verschwenderisch mit den Ressourcen Zeit, Geld, Arbeitskraft umgeht. Nicht zuletzt, weil es diese schon immer als mehr als nur als ökonomische Ressourcen versteht – nämlich als Teil von ästhetischem und politischem Handeln – und im Wissen darum, etwas sehr Flüchtliges und schnell Vergängliches zu produzieren. Wie ließe sich diese Hoffnung, Zeit zu gestalten und zu geben, die aus der Ökonomie der Zeit selbst herausfällt – wie ließe sich die Gabe von Zeit überhaupt – realisieren, vorbereiten?

Ein Festival als Unterbrechung, als ein Ereignis zu denken, das Zeit gibt, ist auch der Versuch, ob und wie sich ein durch theoretische Lektüren inspiriertes Nachdenken für eine Festivalpraxis aneignen ließe.

»Damit es ein Ereignis (wir sagen nicht: einen Akt) der Gabe gibt, muß sich etwas zutragen, und zwar in einem Augenblick, der ganz gewiß nicht zur Ökonomie der Zeit gehört, in einer Zeit ohne Zeit.«²⁰

Jacques Derrida

Paradoxerweise muss aber jedes Theater und jedes Festival sehr genau haushalten, mit ihren und seinen Ressourcen, mit denen es so verschwenderisch umgeht und zu deren wichtigsten neben dem Geld die Zeit gehört. Und wessen Zeit ist eigentlich gemeint, wenn wir von der erhofften Unterbrechung des regulären Zeitflusses sprechen? Denn auch trotz – oder wegen – des Wunsches, Prozesse zu ermöglichen und eine eigensinnige Zeit herzustellen, sind Festivals Spektakel-Maschinen, die die Oberfläche, die Aneinanderreihung, die Dauer und den Rausch, den es bedeuten kann, vom einen ins Nächste geworfen zu werden, lieben – und diese eng getakteten Erlebnisräume in erster Linie für die Zuschauenden zu produzieren wissen. Künstler*innen, Festivalteams und Festivalleitungen wissen um die Ablaufpläne,

20 Derrida, Jacques: Falschgeld – Zeit geben I, München: Fink Verlag 1993, S. 27.

die für diese besondere Dichte von Ereignissen, diese besondere Zeiterfahrung nötig sind: Exakt aufeinander abgestimmte Aufbau- und Probenzeiten, kaum Schlaf für die von Nachtumbauten und Wiederaufnahmeproben geforderten künstlerischen und technischen Teams. Damit nach außen steht, was im Programm steht – und die Schlagzahl der Ereignisse dem Begriff und der Definition eines Festivals genüge tut.

Wie ließe sich nicht nur die Zeit der Zuschauenden darunter fassen, die sich dafür entscheiden, sich für eine Dauer von einer oder mehreren Vorstellungen auf die besondere Zeitlichkeit eines Festivals einzulassen, sondern auch die Zeit aller am Festival Beteiligten? Bis wohin lässt sich der Takt des Festivals dehnen, ohne, dass es an Dichte und Komplexität in seiner Collage und Begegnung von Verschiedenem verliert?

Mehr Zeit für die Wiederaufnahmeprobe, mehr Zeit für den Aufbau, mehr Zeit auf dem Festival, mehr gemeinsame Zeit, mehr Zeit für Begegnung. Dieser Versuch, vor allem den künstlerischen Teams mehr (bezahlte) Zeit zu geben, um möglichst achtsam ihre eigene Arbeit vorzubereiten, um auch die anderen Stücke des Festivals sehen zu können, um sich austauschen zu können, verschafft Luft im gemeinsamen Festival-Tun. Luft, die dringend nötig ist, um die Zeit des Festivals miteinander zu gestalten. Um mit allen oftmals über hundert Beteiligten in Austausch treten zu können, jedes Ereignis und jeden Moment begehen zu können. Denn die dicht angefüllte Zeit vergeht zugleich langsam und viel zu schnell, dafür, dass viele Menschen teilweise achtzehn Monate, teilweise zwölf Monate, drei Monate oder vier Wochen darauf hingearbeitet haben, sie für wenige abgezählte Tage miteinander zu teilen.

Der Versuch, mehr Zeit für die Künstler*innen, mehr Zeit für das Festivalteam, mehr Zeit dafür zu geben, achtsam miteinander zu sein, kollabiert dennoch immer wieder – vielleicht an dem Punkt, an dem der Wunsch, möglichst viele künstlerische Handschriften zu präsentieren, möglichst vielen Künstler*innen Raum zu geben, die gegebene Zeit, das gegebene Budget, die gegebene Struktur unter Druck setzt. Vielleicht aber ist dieser Versuch auch schon längst an der Entscheidung kollabiert, die Vorstellung eines Festivals, als dichte Ansammlung von Programm halten zu wollen und als Form auch in seiner Eigenzeitlichkeit als künstlerische Zusammenstellung von Verschiedenem zu schätzen. Solange ein Festival ein Aufführungs-Festival sein will, wehrt es sich gegen diesen Versuch, Zeit zu geben und mit dieser Gabe seine eigenen Ökonomien und Mechanismen auszusetzen. Es wehrt sich mit der ihm genauso inhärenten Dynamik des Überschwangs, des Feuerwerks, der reich angefüllten Zeit. Und hier beginnen sich theoretische und praktische Aporien erneut zu berühren und sich immer wieder gegenseitig herauszufordern, denn:

»überall, wo die Zeit die Erfahrung beherrscht oder konditioniert, überall wo die Zeit als Kreis herrscht, [ist] die Gabe unmöglich«²¹

– wenn vielleicht doch der Versuch nicht vergeblich ist, aus dem Rhythmus der Zeit auszubrechen, um ihr das Unmögliche doch noch einzuschreiben, sie zu dehnen, aufzuschieben, aufzuheben, auszusetzen, sich gegen sie zu stemmen und sie miteinander zu teilen, bevor der Augenblick vergeht.

8. Wer spricht, übergibt –

21 Ebd.

Performative Geschäftsführung beim Festival Theaterformen

Malte Wegner

Als Vertreter*in eines internationalen Theaterfestivals wie dem Festival Theaterformen steht der*die Festivalleiter*in im Zentrum der Aufmerksamkeit. Wenn das Festival bewertet wird, wird auch die Handschrift der Kurator*in beurteilt. Gelingen oder nicht? Brav oder provokant? Anspruchsvoll oder Mainstream? Die Wahrnehmung reduziert sich dann auf die Auswahl der gezeigten Stücke und das, was auf der Bühne zu sehen, hören, riechen und fühlen ist. Das Erlebnis der Zuschauer*innen wird aber durch weitere Faktoren bestimmt, die hinter dem Geschehen auf der Bühne und teilweise weit im Vorfeld des Ereignisses liegen.

Ich möchte in diesem Text die Aufmerksamkeit auf die Bereiche der Festivalarbeit lenken, die sich zumeist unterhalb der Sichtlinie abspielen. Der Fokus liegt auf der Position der Geschäftsführung des Festivals Theaterformen. Limitierend möchte ich hier gleich klarstellen, dass die Erfahrungen und Strukturen in jedem Festival unterschiedlich sind. Sicherlich lassen sich bestimmte Dinge aus diesem Text auch auf andere Zusammenhänge übertragen, aber sie besitzen nur eingeschränkt Allgemeingültigkeit. Dieser Text handelt von den Erfahrungen und der Arbeitswirklichkeit des Autors. Andere Geschäftsführer*innen arbeiten in anderen Strukturen und machen gegebenenfalls abweichende Erfahrungen.

Ich vertrete mit diesem Text die These, dass die Arbeit der Geschäftsführung neben ihren alltäglichen Aufgaben an vielen Stellen performative Handlungen beinhaltet, die das subjektive Festivalerlebnis aller Beteiligten beeinflussen.

Darüber hinaus möchte ich argumentieren, dass die Leistungen aller anderen beteiligten Mitarbeiter*innen unverzichtbare Faktoren sind. Unterschiedliche Beiträge*innen auf verschiedenen Positionen in der Struktur des Festivals formen das Gesamterlebnis. Es kann natürlich dagegen argumentiert werden, dass alle Verträge, Budget-, Media- und Ablaufpläne wertlos sind ohne die Kunst, der sie dienen. Dass aber diese Rahmenhandlungen ebenfalls Bestandteil der Kunst sind, davon handelt dieser Text. Es geht darum, wie die Festivalstruktur durch die Arbeit der Geschäftsführung geprägt wird und umgekehrt. Die Festivalstruktur ermöglicht performatives Handeln in der Geschäftsführung.

Nicht jede Handlung im Bereich der Geschäftsführung ist performativ. Das Scannen eines Vertrages oder das erstellen einer Excel-Datei sind zwar Handlungen als solche und haben auch einen Bezug zum Festival, sie sind aber sicher keine performativen Akte. Es gibt jedoch Anlässe und Situationen, in denen die Geschäftsführung sehr wohl performativ handelt. Einen Raum dafür bieten z.B. die Sitzungen des Beirats, oder die jährliche Pressekonferenz, aber auch im Gefüge des Teams kommt es zu performativen Handlungen durch die Geschäftsführung.

Performatives Handeln

Der Band, in dem dieser Text erscheint, widmet sich dem Thema Festivalarbeit als performatives Handeln. Ich verwende den von Erika Fischer-Lichte geprägten Begriff, wie er im theaterwissenschaftlichen Performativitätsdiskurs die mediale Besonderheit von Aufführungen durch gleichzeitige körperliche Anwesenheit von Darsteller*innen und Zuschauer*innen beschreibt, die die Aufführung beiderseits gleichberechtigt beeinflussen.¹

Das Eintreten von unvorhergesehenen Ereignissen ist Teil des performativen Prozesses, der sich in der Aufführung oder der Performance niederschlägt. Bei Fischer-Lichte fällt das Prozesshafte der Handlungen mit der Flüchtigkeit des Augenblicks zusammen, in dem die Performance sich ereignet. Performance ist demnach nicht gleichzusetzen mit Aufführung, die Performance liegt im Ereignishaften des unwiederbringlichen Augenblicks, der sich niemals wieder so zutragen wird, wie es die anwesenden Personen erleben.

Mir ist bewusst, dass ich damit den Begriff des Performativen, wie ich ihn bei Fischer-Lichte finde, etwas aus dem Kontext nehme und für meine Argumentation entlehne. Fischer-Lichte sagt ganz eindeutig, dass nicht jede sich verflüchtigende Handlung performativ ist. Sie meint damit beispielsweise das Zähneputzen.² Eine flüchtige Handlung aber, die sich auf das Zustandekommen eines Theaterereignisses richtet, ist meines Erachtens nach jedoch in den dynamischen Prozess einzuordnen, der laut Fischer-Lichte aus Planung und Kontrolle auf der einen und Emergenz auf der anderen Seite besteht. Non-performative Handlungen können aufgrund der Situation, in der sie ausgeführt werden, zu performativen Handlungen werden. Festivalarbeit in der Geschäftsführung ist nichts anderes als Planung und Kontrolle bis zu dem Zeitpunkt, an dem das Managen erforderlich wird.

Planung sieht in diesem Fall so aus, dass die Geschäftsführung auf Grundlage der Informationen, die sie von der Künstlerischen Leitung bekommt, zu einem frü-

1 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 54-58.

2 Ebd. S. 60.

hen Zeitpunkt im Festivalzyklus einen Finanzplan erstellt. Bei den Informationen handelt es sich um die Anzahl der Stücke, die ungefähre Anzahl und Herkunft der Reisenden, dem Tech-Rider, der alle Materialien auflistet, die für eine Aufführung erforderlich sind sowie den Gagenforderungen des Ensembles.

Der Finanzplan besteht aus Kosten auf der einen und Einnahmen auf der anderen Seite. Kosten entstehen in den Bereichen Personal, Kunst, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit und Betrieb. Die Personalkosten machen ein gutes Drittel der Gesamtkosten aus. Wäre das Festival nicht an die Staatstheater gekoppelt, würde dieser Bereich mit sehr viel höheren Kosten veranschlagt werden müssen, genau wie die Betriebskosten. Den größten Anteil macht das künstlerische Budget aus. Hier sind die Kosten variabel und schwanken im Vergleich zwischen den Festivalausgaben stark, abhängig davon, wie programmiert wird. Kostenfaktoren sind Gagen, Koproduktionsbeiträge, Reisen, Transporte, Unterkünfte, sonstige Aufenthaltskosten und technische Kosten etc. Aufgrund der vorliegenden Informationen über die Gastspiele können die variablen Kosten kalkuliert werden und der Kostenplan steht.

Auf der anderen Seite des Kosten- und Finanzierungsplans stehen alle geplanten und gesicherten Einnahmen. Das sind zum einen die Einnahmen aus dem Verkauf von Eintrittskarten, und zum Anderen die Einnahmen aus Zuschüssen von Förderinstitutionen und Sponsor*innen.

Die Kosten müssen durch die Einnahmen gedeckt sein. Gleichzeitig sollen keine Überschüsse erzielt werden. Geplant wird also immer auf die sogenannte »schwarze Null«.

Im Rahmen einer rollierenden Planung muss der Kosten- und Finanzierungsplan immer wieder überprüft und angepasst werden. Je näher die Durchführungsphase des Festivals rückt, desto mehr Details werden bekannt, und desto mehr Überraschungen treten auf. Überraschungen sind in diesem Fall z.B. Reiserouten, die sich ändern, oder Gruppengrößen, die wachsen, weil doch noch ein*e weitere*r Performer*in anreist. Im Extremfall kann es, wie kurz vorm Festival Theaterformen 2018, geschehen, dass eine Performerin schwer erkrankt und das geplante Stück abgesagt wird. In diesem Fall gelang es dem Festivalteam, innerhalb einer Woche mit Hilfe des ursprünglich eingeladenen Ensembles ein Ersatzgastspiel zu organisieren. Das Festivalteam agierte hier äußerst konzentriert und effektiv.

Neben diesem sehr essentiellen Tätigkeitsfeld der Finanzierung des Festivals ist die Geschäftsführung in den administrativen Belangen des Festivals verantwortlich. Das umfasst Personalplanung und Vertragswesen sowie sämtliche Kommunikation mit der Verwaltung des jeweiligen Staatstheaters. Im Rahmen dieses Aufgabenbereiches kann es schon zu performativen Handlungen durch die Geschäftsführung kommen. Ich spreche immer von performativen Handlungen der Geschäftsführung, wenn es sich um Situationen handelt, in denen die Belange des

Festivals durch die Geschäftsführung nach außen vertreten werden. Dieses Außen kann auch gegenüber dem gastgebenden Staatstheater bestehen.

Das Festival als Ereignis hängt nicht nur vom Bühnengeschehen und der Atmosphäre zwischen Zuschauer*innen- und Bühnenraum während der Zeitdauer der Aufführung ab, sondern von allen Handlungen, die dazu geführt haben, und solchen, die darauf folgen. Sei es die Art und Weise, in der das Gastspiel vertraglich verhandelt wurde oder die Auswahl des Weißweins, der, im Anschluss an die Aufführung, im Festivalzentrum bei lauschiger Sommerabendstimmung getrunken wird. All diese Faktoren sind mit dem Zeitpunkt des Aufeinandertreffens von Darsteller*innen und Zuschauer*innen verbunden und haben eine Wirkung auf das Erlebnis, auch wenn der Zusammenhang oberflächlich nicht zu erkennen ist.

Der exzellente Kulturbetrieb als Voraussetzung für performatives Handeln

Die Voraussetzungen, um im Rahmen des Festivals Theaterformen performativ handeln zu können, lassen sich mit dem Begriff des exzellenten Kulturbetriebs von Armin Klein³ beschreiben. Exzellent ist eine Kultureinrichtung dann, wenn sie ergebnisorientiert handelt, sich auf ihre Nutzer*innen einstellt, visionär ist, ein transparentes Führungsverständnis hat, die Prozesshaftigkeit ihrer Tätigkeit anerkennt, ihre Mitarbeitenden fördert, sich als lernende Institution versteht, Innovation sucht, Kooperationen schließt und sich ihrer sozialen Verantwortung bewusst ist⁴. All jenes hat das Festival Theaterformen in den letzten fünf Jahren getan beziehungsweise hat es sich in diese Richtung entwickelt.⁵

Geschäftsführung als performatives Handeln im exzellenten Kulturbetrieb

Nachdem ich die Begrifflichkeiten performatives Handeln und exzellenter Kulturbetrieb beschrieben habe, möchte ich im Folgenden zeigen, an welchen Stellen die Geschäftsführung im Festivalbetrieb der Theaterformen performativ handelt.

Der Geschäftsführung wird oftmals die Rolle der Neinsager*in zugeschrieben. Sie ist die Person oder Position, die in Opposition zu den Plänen der Kunst steht. Die Dinge sind entweder nicht finanzierbar oder aus rechtlichen Gründen nicht

3 Klein, Armin: Der exzellente Kulturbetrieb, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2011, S. 319ff.

4 Ebd.

5 Vgl. Interview mit Martine Dennewald in diesem Band.

machbar. In den Augen der Kritiker*innen ist sie Kunstverhinderer*in. Das ist das Image, das mir in Gesprächen und Texten immer wieder begegnet.

In meiner Arbeit spüre ich die Erwartungshaltung meiner Umwelt, diese Rolle zu erfüllen. Es gleitet dann schon in den performativen Handlungsbereich, wenn ich merke, dass meine Haltung zu einem Projekt und seiner Mach- und Finanzierbarkeit letztendlich in ein Kräftemessen zwischen Künstlerischer Leitung und Team auf der einen, und der Geschäftsführung auf der anderen Seite mündet. Die Entscheidungen, die auf diese Art getroffen wurden, lassen sich für die vergangenen fünf Jahre an einer Hand abzählen. Zumeist gingen sie zugunsten der Kunst aus. Ich begreife das auch eher als gestalterischen Akt. Im Aushandeln werden Dinge geschaffen bzw. möglich gemacht. Es wird sichergestellt, dass die Dinge wirklich notwendig sind und dass die Rahmenbedingungen eingehalten werden.

Ich begreife die Rolle der Geschäftsführung als konstruktiv und möchte sie mit der Position des*der Torwart*in beim Fußball vergleichen. Es geht darum, den Rückraum in der eigenen Spielfeldhälfte gut zu organisieren, damit vorne Tore gemacht werden können. Im Zweifel muss auch mal im Streck sprung vor's Tor gesprungen werden, um eine brenzlige Situation zu entschärfen. Bezogen auf die Geschäftsführung im Festival können das Krisen und Konflikte unterschiedlichster Art sein.

Den größten Raum für performatives Handeln bieten die zwei jährlichen Beiratssitzungen. Sie haben absolut performativen Charakter und folgen einer festen Tagesordnung. Es gibt klare Erwartungen. Natürlich steht hier zunächst der künstlerische Inhalt des Festivals im Vordergrund. Aber das Programm kann den Beirat nur passieren, wenn es auskömmlich finanziert ist. Der magische Satz, der dies erklärt, muss von der Geschäftsführung kommen, um das Treffen des Beirates erfolgreich abzuschließen. In der Beiratssitzung der zweiten Jahreshälfte werden die Vorgaben der ersten Sitzung überprüft. Sowohl die künstlerischen Inhalte, als auch die Planzahlen werden nachbesprochen. Dabei geht es um die Anzahl der Zuschauer*innen, die Auslastung des Platzangebotes, Teilnahmen am Rahmenprogramm und die Einhaltung des Wirtschaftsplans. Abweichungen vom Soll bedürfen sachkenntlicher Erläuterungen durch die Geschäftsführung.

Ein weiteres Ereignis im Festivaljahr ist die Pressekonferenz zur Programmvorstellung. Hier gibt es statt Grußworten der maßgeblichen Förderinstitutionen, wie es bei anderen Ereignissen vorkommt, die sogenannte Förderer*innenrunde: eine Gesprächssituation der Hauptförder*innen des Festivals, die von der Geschäftsführung moderiert wird. Die Pressekonferenz des Festivals Theaterformen findet in der Regel vor einem Publikum statt. Da die Geschäftsführung eher selten öffentliche Auftritte absolviert, ist dieser Termin für mich doch immer ein bisschen aufregend, sodass mir gerne kleine Slapstick-Einlagen passieren. Beispielsweise lasse ich gerne mal meine Moderationskarten fallen und lockere so die Stimmung unfreiwillig etwas auf.

Performative Festivalarbeit unter Pandemiebedingungen

- Was ein exzellenter Kulturbetrieb zustande bringt

- ein Erfahrungsbericht aus der Geschäftsführung

Weltweit befindet sich die Kulturbranche seit einem Jahr in einer Existenzkrise mit ungewissem Ausgang. Das gilt auch für den deutschen, aus öffentlichen Geldern finanzierten Theaterfestivalbetrieb. Aus Sicht der Geschäftsführung hat das Team des Festivals Theaterformen im Festivaljahr 2020 zwei Festivals Ausgaben bestritten. Als das ursprünglich geplante Festival nicht mehr umzusetzen war, hat das Team einfach noch mal eine neue Ausgabe erfunden. Es folgt ein Bericht aus der persönlichen Perspektive der Geschäftsführung.

Ich versetze mich zurück in das erste Quartal des Jahres 2020. Das COVID-19 Virus war damals noch unbekannt und ziemlich weit weg. Die Planungen für das Festival Theaterformen 2020 in Braunschweig liefen auf Hochtouren. Ich stand mit der Künstlerischen Leiterin an der Haltestelle, es war Freitagabend. Wir waren auf dem Weg ins Wochenende. Kurz zuvor hatten wir beschlossen, das Team für den Wochenanfang ins Home Office zu schicken, um dann im Laufe der Woche das weitere Vorgehen zu besprechen. Drei Tage später kam der erste Lockdown. Rückblickend wirkt mein erster Gedanke, dass wir im Juli sicher wieder alle in gewohnter Weise unser Festival begehen würden, sehr naiv. Klar, der Lockdown kam plötzlich. Jedoch hatten wir bereits ein Jahr zuvor unsere Server in die Cloud gelegt, sodass es kein Problem war, aus dem Home-Office auf alle notwendigen Dateien zuzugreifen. Die Drucklegung des Programmheftes stand kurz bevor und der Termin mit Programmveröffentlichung im Rahmen der jährlichen Pressekonferenz rückte näher.

Zunächst musste das Team arbeitsfähig gemacht werden. Um dies zu erreichen, dachten wir über weitere Softwarelösungen nach, die den Arbeitsalltag strukturieren und so etwas wie Büroatmosphäre erzeugen sollten. Letztendlich stellte sich das nur bedingt ein und wichtig wurde das morgendliche Check-in auf einer Videokonferenzplattform. Die Einrichtung dieses morgendlichen Rituals sorgte für zwei Grundbedingungen, um unsere Arbeit am Festival fortzusetzen. Zum einen bekam das Team ein Signal, dass die Leitung an eine Realisierung der Festivals Ausgabe glaubte, zum anderen gab es den Startschuss in den Tag. Dabei erfüllte das morgendliche Check-in kaum inhaltlich sachliche Zwecke. Vielmehr ging es hier darum, Kontakt zu halten und ein Ventil für alle Beteiligten zu schaffen, um mit der Situation umgehen zu können. Inhaltliche Fragen wurden in unzähligen weiteren Videokonferenzen besprochen, was letztendlich zu der heute bekannten Videokonferenzmüdigkeit führte, der man überall begegnet.

Es ging darum, das Team zusammenzuhalten und handlungsfähig zu bleiben. Längst begann es im Umfeld des Festivals zu rumoren: Wird die Ausgabe zu halten

sein? Sind massive finanzielle Verluste zu erwarten, wenn etwa Förderung aufgrund der Umstände entfällt?

Das Team musste einen neuen Plan entwickeln, um die Festivalsausgabe halten zu können. Es war abzusehen, dass es das Festival in seiner gewohnten Form nicht würde geben können. Unser Ziel war es jedoch, etwas anzubieten, das zumindest im Kern als Festival Theaterformen zu erkennen war. Das inhaltliche Konzept kam von der Künstlerischen Leitung, die Geschäftsführung musste diese Ideen administrativ so darstellen, dass sie mit den Rahmenbedingungen des Festivals vereinbar waren. Der Kosten- und Finanzierungsplan musste angepasst werden. Außerdem mussten rechtliche Grundlagen für analoge und digitale Veranstaltungen geprüft werden. Die Öffentlichkeitsarbeit musste die Medienkampagne umstellen, da es kein gedrucktes Programmheft geben würde. Lediglich ein Faltpapier würde neben Plakatflächen im Vorfeld als physischer Hinweis auf das Festival in Braunschweig zur Verfügung stehen. Die üblichen Aktionen in der Braunschweiger Innenstadt, bei denen in der Regel viel Publikum durch persönlichen Kontakt gewonnen werden kann, waren nicht mehr möglich. Deswegen galt es, verstärkt durch eine Onlinestrategie, auf das Programm aufmerksam zu machen. Im Bereich der Produktions- und Technischen Leitung mussten Lösungen für die technischen Anforderungen von Livestreams gefunden werden. Außerdem war die Frage zu klären, wie analoge Veranstaltungen unter den bestmöglichen Hygienebedingungen stattfinden konnten. Ich möchte damit zeigen, dass für dieses kurzfristige Umsteuern in der Festivalplanung das ganze Team in den jeweiligen Bereichen komplett neu denken musste. Der Grad des Engagements jeder einzelnen Person im Team würde sich auf das Erlebnis der diesjährigen Festivalsausgabe stärker noch als in den Normaljahren auswirken.

Zunächst war es geboten, den Programmheftdruck zu stoppen und die Pressekonzferenz zu verschieben, auch um unseren Förderer*innen und Träger*innen zu zeigen, dass wir nicht leichtfertig Gelder ausgeben, sondern ernsthaft einen Alternativplan ersinnen wollten. Zu diesem Zweck drängten wir darauf, eine außerordentliche Beiratssitzung einzuberufen, um unser Konzept für ein alternatives Festival vorstellen zu können.

Die Beiratssitzung, die dann schließlich stattfand, war selbst schon Vorzeichen von dem, was wir später im Festival erleben würden. Sie fand auf einer Videoplattform statt. Schnell war klar, dass wir die Beiratsmitglieder für unser Konzept gewinnen konnten. Die Beiratssitzung verlief sehr zügig. Es gab zwar auch kritische Rückfragen zum finanziellen Konzept, eine Zustimmung zu unserem Grundkonzept erhielten wir jedoch quasi sofort. Mit der Bestärkung durch den Beirat im Rücken konnten wir nun unsere Planungen vorantreiben. Am nächsten Morgen verbreiteten wir unsere Pressemitteilung zum neuen Festivalentwurf mit der Ankündigung einer Programmveröffentlichung innerhalb von vier Wochen. Die al-

ternative Pressemitteilung mit einer kompletten Absage des Festivals konnten wir getrost löschen.

Der Zeitplan war sportlich. Wir mussten innerhalb weniger Wochen ein neues Festival planen. Wir traten an die bereits eingeladenen Künstler*innen heran und baten sie um einen exklusiven digitalen Beitrag zum Festival. Außerdem musste Kunst gefunden werden, die sich vor Ort in den Braunschweigischen Theaterräumen installieren lassen würde. Zum Glück arbeiteten viele der eingeladenen Künstler*innen interdisziplinär, sodass es tatsächlich passende Installationen für Braunschweig gab.

Das Programm der Hybridausgabe kann im Online-Archiv des Festivals Theaterformen nachgelesen werden. Hier geht es um das Festivalteam, welches das neue Konzept umsetzen musste. Für die Geschäftsführung hieß die Neuprogrammierung des Festivals auch, neue Handlungsbereiche schnell zu erfassen. Zunächst musste das Budget den neuen Formaten angepasst werden. Ein digitales Streamingangebot und ein analoges Ausstellungsprogramm verursachen andere Kosten als ein Theater- und Gastspielprogramm. Es erforderte ein gewisses Maß an Vorstellungskraft, zu ahnen, welche neuen Kostenstellen notwendig werden würden. Neben der Neubudgetierung mussten auch die Verträge entsprechend neu gestaltet werden. Die erbrachte Leistung änderte sich ja nun grundlegend. Die geografisch entgrenzte Verfügbarkeit der Angebote, also der Umstand, mit dem neuen Programm quasi weltweit abrufbar zu sein, musste mit den Künstler*innen vereinbart werden. Auch die Frage einer dauerhaften Zugänglichmachung der Inhalte stand zur Debatte. Letztendlich wurde ein zeitlich befristetes Streaming angeboten. Es gab keine Live-Streamings. Dies erleichterte unser Vorhaben unter medienrechtlichen Gesichtspunkten erheblich. Rechtlich war unser Digitalprogramm damit nämlich nicht genehmigungspflichtig. Hätten wir mit Livestreamings geplant, hätten wir rechtzeitig einen Sendeplan bei der zuständigen Landesmedienanstalt einreichen müssen. Diese Dinge in Erfahrung zu bringen, lag im Verantwortungsbereich der Geschäftsführung.

Wenn es in den Vorbereitungen des digitalen Teils der Festivalsausgabe hauptsächlich um die technische Umsetzbarkeit und das Herstellen geeigneter Inhalte ging, die auf einer Metaebene das eigentliche künstlerische Projekt reflektieren, aber dabei eigenständig und vor allem digital funktionieren sollten, ging es im analogen Festivalteil darum, aus dem Theater- einen Ausstellungsraum zu machen.

Der analoge Teil war für uns das entscheidende Element, um etwas wie das reale Festivalerlebnis herzustellen. Hier hatten wir die Chance, die Atmosphäre zu erzeugen, die das Theaterformenpublikum kannte und erwartete. Auch für die Moral des Teams war es förderlich, dass das Festival zumindest in Teilen im realen Raum mit körperlich anwesenden Personen stattfinden würde.

Um das analoge Programm in Braunschweig zu realisieren, entwickelten wir ein Hygienekonzept, das wir sowohl mit dem Staatstheater Braunschweig als auch

mit der Gesundheitsbehörde abstimmten. Tatsächlich war es zum Festivalstart möglich, die Theaterräume für Publikum zu öffnen. Wie die Museen hatten wir ein Wegeleitsystem entwickelt und ließen Besucher*innen in bestimmten Zeitslots das Gebäude betreten. Tickets gab es nur im Online-Shop und im telefonischen Kartenverkauf. Eine Abendkasse war nicht vorgesehen, was für manche Besucher*innen eine Zugangsbarriere darstellte. Offenbar ist das Kaufen von Theatertickets per App noch nicht so eingeübt, wie es erforderlich gewesen wäre. Durch flexibles Agieren der Kolleg*innen, besonders auch des Vorderhauspersonals, musste niemand nach Hause geschickt werden. In den Braunschweigischen Theaterräumen machte sich die Atmosphäre einer Live-Veranstaltung breit. Die Darsteller*innen waren größtenteils keine Menschen, sondern Gegenstände. Die Besucher*innen kommunizierten mit Darsteller*innen aus dem Theaterraum heraus über Videoplattformen. Allein die Zugänglichkeit der Theaterräume für das Publikum hatte genug Kraft, um so etwas wie Performativität zuzulassen. So war das Festival Theaterformen 2020 eine besondere Ausgabe, die in ihrer reduzierten Form ein Ereignis war, das in Erinnerung bleibt.

Fazit

Was sich zeigt, wenn man über performatives Handeln der Geschäftsführung im Festivalbetrieb nachdenkt, ist, dass non-performative Handlungen in bestimmten Situationen in performative Handlungen übergehen können. Eine Präsentation des Festivalbudgets kann in unterschiedlichen Räumen verschiedene Wirkweisen entfalten. Im Einzeltermin zwischen der Geschäftsführung und der Künstlerischen Leitung dienen sie der Steuerung des Festivals. Sie zeigen an, wie viel Bewegungsspielraum die Künstlerische Leitung für die Programmgestaltung hat. Das ist wenig performativ. Dieselbe Präsentation bewirkt aufgrund des performativen Handelns der Geschäftsführung beispielsweise im Rahmen einer Beiratssitzung möglicherweise ganz andere Dinge. Erscheinen die Zahlen durch die Worte und Handlungen der Geschäftsführung als solides Fundament für die künstlerischen Pläne, oder sieht es so aus, als wenn das vorhandene Budget für die Umsetzung des Festivals nicht ausreicht, kann aufgrund von Rückfragen und Wortmeldungen aus dem Kreis der Beirat*innen ganz schnell eine eigene Dynamik entstehen. Die Agenda der Geschäftsführung wird gekippt. Die Performance entsteht durch performatives Handeln als Zusammenwirken aller anwesenden Personen. Sie ist flüchtig, obwohl sie vom Beirat in Form eines Protokolls konserviert wird. Insofern mündet sie wieder in non-performativen Handlungen, dem Erfüllen von Aufgaben, die sich aus dem Beirat ergeben, die wiederum Teil des Prozesses sind, der zum Ereignis des Festivals führt.

Die Arbeit der Geschäftsführung spielt sich demnach hauptsächlich im nicht-performativen Bereich ab. Sie hat performative Anteile. Zu bestimmten Zeiten wird sie performativ. Sie kann sogar in allgemeiner Öffentlichkeit stattfinden, wenn beispielsweise während der Pressekonferenz des Festivals Theaterformen die Geschäftsführung das Wort bekommt und das Festival für einen Augenblick repräsentiert.

Da deutlich wird, dass Handlungen je nach Situation sowohl performativ als auch non-performativ sein können, lohnt sich der Blick auf die Grundlage für performatives Handeln beim Festival Theaterformen. Performatives Handeln im Festival Theaterformen wird nur möglich, weil exzellente Voraussetzungen gegeben sind. Als exzellenter Kulturbetrieb ermöglichen alle Personen und Funktionen im Team, dass die Performance Festival Theaterformen in ihrer Gesamtheit stattfindet. Auch wenn schwerwiegende Störungen im Entstehungsprozess wie im Festivaljahr 2020 auftreten, ist dieser Betrieb in der Lage, sich den Umständen anzupassen und weiterhin performativ zu handeln. Das Zusammenspiel aller Beteiligten, also sowohl des Festivalteams, als auch der Kolleg*innen aus den Staatstheatern sowie der Besucher*innen, formt im Aufeinanderwirken der Beteiligten ein einzigartiges Erlebnis, das sich über seine einzelnen Vorstellungen und Programmpunkte hinaus zu einem Ganzen zusammengefügt. Der einzige Trost darüber, dass sich das Erlebnis sofort wieder verflüchtigt, ist die Aussicht, dass im folgenden Jahr etwas ähnliches entstehen wird.

Ästhetiken des Im/mobilen

Festivals im Spannungsfeld zwischen Inklusion und Exklusion

Yvonne Schmidt

Festivals sind bedeutende Orte, wenn es um die Dissemination von Theater und Tanz von und mit behinderten Künstler*innen geht. Zum einen nehmen Disability Arts Festivals in verschiedenen Teilen der Welt zu, da Theater- und Tanzkompanien mit behinderten Künstler*innen verstärkt auf Tournee gehen und internationale Ko-Produktionen entwickeln. Festivals wie wildwuchs in Basel, No Limits in Berlin, Bodies of Work in Chicago oder das Korea International Accessible Dance Festival in Seoul sind bedeutende Schauplätze, an welchen sich eine *disability culture* konstituiert.¹ Gleichzeitig wird mitunter kritisiert, dass Festivals, welche ausschließlich Produktionen von Theater- und Tanzschaffenden zeigen, die sich als behindert identifizieren, zu einer »Ghettoisierung« der Künstler*innen führen. Denn feste Häuser wie die Münchner Kammerspiele oder das Staatstheater Darmstadt, die in jüngerer Zeit Schauspieler*innen mit Behinderungen als feste Ensemblemitglieder engagiert haben, sind noch immer die Ausnahme. Zum anderen werden in jüngster Zeit auch an Theater- und Performancefestivals, die nicht nur Arbeiten behinderter Künstler*innen zeigen, Formate und Arbeitsweisen erprobt, die bisher an festen Häusern noch Zukunftsmusik sind.

Die ambivalente Rolle der Festivals als Wegbereitende der Inklusion, die gleichzeitig Gefahr laufen, eigene Mechanismen der Exklusion hervorzubringen, wird im Folgenden diskutiert.²

1 Vgl. Koppers, Petra/Wakefield, Melanie: »Disability Culture«, in: Susan Burch (Hg.): *Encyclopedia of American Disability History*, Washington: Facts On File 2009, S. 269-274.

2 Künstler*innen mit Behinderung als auch behinderte Künstler*innen sind dabei als politische Selbstbezeichnungen zu verstehen.

Festivals als Regulatoren des Ein- und Ausschlusses

Mit Blick auf die Entwicklung der Tanz- und Theaterszene von und mit behinderten Künstler*innen, die sich im deutschsprachigen Raum seit den 1990er Jahren zunehmend professionalisiert, spielen Disability Arts Festivals eine Schlüsselrolle als Wegbereitende der Inklusion. Während inklusive Theaterproduktionen lange Zeit nur in Ausnahmefällen an Stadttheatern oder Spielstätten der Freien Szene zu sehen waren, bildeten Disability Arts Festivals die einzige Plattform, um Arbeiten von und mit behinderten Künstler*innen einem breiteren Publikum zu präsentieren.³ Durch die Konzentration auf Tanz- und Theaterschaffen behinderter Künstler*innen prägen diese Festivals stark die Wahrnehmung von Menschen mit Behinderungen in der Öffentlichkeit. Dies zeigte etwa das Unlimited Festival, das im Rahmen der Cultural Olympiad an den Paralympics in London 2012 eine kontroverse Debatte über Bilder von Behinderung anregte.⁴

Viele inklusive Festivals, wie No Limits in Berlin, Out of the Box in Genf oder Sichtwechsel in Linz, wurden gegründet mit dem Ziel, sich eines Tages selbst abzuschaffen; da Tanz und Theater von Menschen mit Behinderungen keine Ausnahmeerscheinung, sondern nach Wunsch der Veranstalter*innen selbstverständlicher Bestandteil der Theaterlandschaft sein soll.⁵

In der Schweiz etwa entstanden zwischen 2001 und 2012 fünf inklusive Theater- und Tanzfestivals in verschiedenen Sprachregionen: Das Community Arts Festival in Bern – seit 2017 unter dem Titel BewegGrund. Das Festival zeigt seit 2007 alle zwei Jahre inklusive Tanzproduktionen in der Dampfzentrale und an anderen Spielorten. Wildwuchs, das erste biennale Festival, 2001 in Basel gegründet, ist das größte Festival, das Theater-, Tanz- und Performanceproduktionen in der Kaserne Basel, dem Roxy Theater Birsfelden etc. präsentiert. Die Biennale Out of the Box (ehemals Inside/Outside) zeigt u.a. im Théâtre Stam Gram in Genf internationale und lokale Tanz- und Performanceproduktionen. Seit 2012 findet auch in Lugano im Teatro Foce alle zwei Jahre ein Festival statt, das neben internationalen Produktionen auch Künstler*innen aus dem Tessin eine Plattform bietet. Von 2007 bis

3 Vgl. Schmidt, Yvonne: Ausweitung der Spielzone. Experten, Amateure, behinderte Darsteller im Gegenwartstheater, Zürich: Chronos 2020.

4 Vgl. Conroy, Colette: »Paralympic Cultures: Disability as Paradigm«, in: Contemporary Theatre Review 23.4. 11/2013; Mühlemann, Nina: »Why we need disability arts festivals now and in the future«, in: Disability Arts Online 11.6.2018. Online abrufbar unter: <https://disabilityarts.online/magazine/opinion/need-disability-arts-festivals-now-future/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

5 Vgl. Schipper, Immanuel/Graber, Hedy/Spirig, Isabella: »Wir wären echt bescheuert, wenn wir darauf verzichten würden!«, in: Immanuel Schipper (Hg.): Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung, Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 160-167, hier S. 161.

2013 fand zudem in Zürich das Okkupation Festival in verschiedenen Spielstätten u.a. dem Theaterhaus Gessnerallee, dem Tanzhaus und dem Schiffbau des Schauspielhauses, statt.

Während diese renommierten Bühnen in der Regel behinderten Performer*innen außerhalb der Festivals nicht zugänglich waren, verfolgte Okkupation ausdrücklich das Ziel, »mit der Kunst sogenannter Außenseiter den anerkannten (Kultur-)Raum temporär zu besetzen.«⁶ Durch die Festivals schrieben sich somit marginalisierte Theater- und Tanzformen in die Spielpläne der etablierten Theater- und Tanzhäuser ein.

In temporären Strukturen wurde erprobt, was im Rahmen des regulären Spielbetriebs nicht möglich erschien: die dauerhafte Inklusion von Menschen mit Behinderungen in die Kulturinstitutionen. Zu Recht stellt die aktuelle Festivalforschung die Frage, inwiefern Festivals als »Innovationsmotoren« gelten, indem Regeln des Theaterapparates unterbrochen und neue Ästhetiken und Arbeitsweisen ausgetestet werden.⁷

Der Transfer der Erfahrung und des Knowhows in die Kulturinstitutionen durch die nachhaltige Inklusion behinderter Künstler*innen in den Theaterbetrieb findet bislang nur punktuell statt, indem etwa das Staatstheater Darmstadt und die Münchner Kammerspiele behinderte Ensemblemitglieder beschäftigen oder Milo Rau im Schiffbau des Zürcher Schauspielhauses zusammen mit Theater HORA »Die letzten Tage von Sodom« inszenierte. Infolgedessen wird in den Disability Studies sowie von einigen behinderten Künstler*innen selbst die Bildung von Disability Arts Festivals als eigenes Genre als »Ghettoisierung« kritisiert.⁸ Während Festivals mit dem Label der *disability arts* die einzigen Orte im Sinne einer Heterotopie darstellen, an denen Theater und Tanz gezeigt wird, ohne nachhaltig die Strukturen der Kulturinstitutionen zu verändern, schaffen Festivals ihrerseits neue Mechanismen des Ein- und Ausschlusses. Johnston stellt in ihrer Studie zu kanadischen Disability Arts Festivals zudem fest, dass einige Künstler*innen nicht im Kontext der Festivals auftreten möchten, da sie sich nicht mit dem Genre der »disability art« identifizieren.⁹

Im Widerspruch dazu lässt sich mit dem Konzept der *disability culture* argumentieren, dass Festivals wichtige Orte des Austausches darstellen, an welchen

6 Y. Schmidt: Ausweitung der Spielzone, S. 200.

7 Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate/Portmann, Alexandra (Hg.): Festival als Innovationsmotor. Reihe itw: im Dialog Bd. 4, Berlin: Alexander Verlag 2020.

8 Vgl. Y. Schmidt: Ausweitung der Spielzone, S. 110. Der bekannte britische Performer Mat Fraser etwa betrachtet Festivals als ein Sprungbrett für die Nachwuchsförderung, nicht als attraktive Spielorte für sein eigenes Schaffen.

9 Johnston, Kirsty: »Building a Canadian Disability Arts Network. An Intercultural Approach«, in: Theatre Research in Canada 30/1-2 (2009), S. 152 – 174, hier S. 160.

sich eine disability culture manifestiert.¹⁰ Zugrunde liegt die Annahme, dass geteilte Erfahrungen von Diskriminierung und Exklusion eine *disability identity* konstituieren. Kunst, sogenannte *disability art*, wird in diesem Kontext als ein Mittel verstanden, um diese Identität auszudrücken und eigene ästhetische Maßstäbe herauszubilden, die sich von ästhetischen Normen des Mainstreams abgrenzen. Festivals als Begegnungsorte sind wichtige Orte des Austausches sowie Vehikel, um die Entwicklung eigener ästhetischer Standards zu befördern.

Festivals als Inkubatoren neuer Arbeitsweisen und ästhetischer Praktiken

In jüngerer Zeit fungieren die Festivals vor allem als Inkubatoren für neue Trends in der Tanz- und Theaterszene oder als Sprungbretter für internationale Kollaborationen. Ein bekanntes Beispiel ist die kontrovers diskutierte Ko-Produktion »Disabled Theater« von Jérôme Bel und Theater HORA, die auf einen Workshop am Okkupation Festival in Zürich zurückgeht, zu dem der Festival dramaturg Marcel Bugiel den renommierten Choreografen einlud, was einen Paradigmenwechsel im Diskurs über Tanz und Theater und Behinderung markierte.¹¹ Auch am No Limits Festival in Berlin 2013 wurde ein neuer Trend gesetzt, indem erstmals Theater-schaffende mit Lernschwierigkeiten nicht nur als Performer*innen, sondern auch als Regisseur*innen in Erscheinung traten.¹²

Während Festivals bis vor Kurzem bis auf wenige Ausnahmen die einzigen Anlässe darstellten, an denen Tanz und Theater von und mit behinderten Künstler*innen einem breiteren Publikum präsentiert wurden, versuchen verschiedene Initiativen die Öffnung der festen Theaterhäuser voranzutreiben. In der Schweiz etwa bemüht sich seit 2016 das Label Kultur Inklusiv um »den hindernisfreien Zugang zu den Kulturangeboten und für die ermöglichte kulturelle Teilhabe von allen Menschen«.¹³ Das Label, das von Pro Infirmis betreut wird, unterstützt Kulturinstitutionen aller künstlerischer Sparten bei der Entwicklung inklusiver Angebote. Die Mitgliederinstitutionen sind zur Hälfte Kompanien und Festivals, die schon von Beginn an ausschließlich inklusiv arbeiten, etwa das Kollektiv Frei_Raum in Bern oder Danse Habile in Genf. Die andere Hälfte sind – bis auf wenige Ausnahmen –

10 Vgl. P. Koppers/M. Wakefield: Disability Culture.

11 Vgl. Umatham, Sandra/Wihstutz, Benjamin (Hg.): Disabled Theater, Zürich/Chicago: DIAPHANES 2015; Dokumaci, Arseli/Zien, Katherine: »Disabled Theater«, in: Theatre Research in Canada. 37:2: 164-199, 2016.

12 Vgl. Schmidt, Yvonne: »Towards a new directional turn? Directors and choreographers with cognitive disabilities«, in: RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance 22.3, 2017, S. 446-459. <https://doi.org/10.1080/13569783.2017.1329>

13 (Vgl. die Website)

interessanterweise vor allem Theater- und Tanzfestivals wie auawirleben in Bern, das Zürcher Theaterspektakel und das Tanzfestival STEPS, das in verschiedenen Sprachregionen Tanzproduktionen präsentiert. Nach den Disability Arts Festivals sind es die Festivals mit einem breiteren künstlerischen Spektrum, die Vorreiterrollen in Bezug auf die Inklusion behinderter Künstler*innen und Zuschauer*innen einnehmen, indem neue Formen und Produktionsweisen ausprobiert werden. Mit neuen inklusiven Angeboten, wie etwa »relaxed performances« oder den Einsatz von Gebärdensprachdolmetscher*innen betreten die Festivals Neuland.¹⁴

Dabei stellen sich neue Herausforderungen, wie sich etwa bei dem Versuch zeigte, am BewegGrund Festival 2019 in Bern Audiodeskriptionen für ein Publikum mit Sehbehinderungen einzuführen. Mehr als in anderen künstlerischen Disziplinen fehlen im Tanz qualitative Standards darüber, wie sich Tanz angemessen durch Audiodeskriptionen vermitteln lässt. Gleichzeitig experimentieren internationale Festivals, wie das bereits seit 1999 existierende Theater Festival of Blind and Visually Impaired BIT (Blind in Theater) in Zagreb, Kroatien, mit kreativen Methoden, wie Audiodeskription in Theater- und Tanzperformances eingesetzt werden kann. Nach Cavallo entsteht ein Mehrwert dadurch, dass Regeln, wie etwa die »Neutralität« von Standard-Audiodeskriptionen, gebrochen werden und damit nicht nur Hierarchien aufgelöst werden, sondern neue Wege entstehen, um Zuschauer*in und Performer*in miteinander zu verbinden. Im besten Fall werde die Audiodeskription selbst zur Kunst im Sinne einer »Aesthetics of Access«:

»Connecting the verbal and visual to mood and atmosphere of a piece and the emotional state of a character, this technique widens the scope of interpretation even further and merges concepts of access, storytelling and poetry to create a unique form of spectatorship and new methods for understanding various aesthetic values.«¹⁵

Inszenierungen für ein sehbehindertes Publikum gehen jedoch über das Medium der Sprache als Vermittlungsinstrument hinaus. Der US-amerikanische Künstler Jess Curtis, der auch an diversen Festivals im deutschsprachigen Raum auftritt und Workshops leitet (u.a. SpielArt München 2017, IntegrART Zürich 2019), ermöglicht dem Publikum sogenannte »Haptic Access Touren«, eine Art Werkeinführung, bei

14 Unter der Bezeichnung »relaxed performances« sind spezifische Formate zu verstehen, bei denen es dem Publikum möglich ist, bei Bedarf z.B. den Theatersaal zu verlassen und sich zu bewegen oder (unkontrollierbare) Geräusche zu machen – für Menschen im Autistischen Spektrum oder mit chronischen Schmerzen, mit Tourette, einer Lernbehinderung u.a. ist die konventionelle Etikette im Theaterraum oft behindernd.

15 Cavallo, Amelia: »Seeing the word, hearing the image: the artistic possibilities of audio description in theatrical performance«, in: RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance 20:1 2015, S. 125- 134, hier S. 134. <https://doi.org/10.1080/13569783.2014.983892>

der Geruch-, Tast- und Hörsinn im Fokus stehen. Dieser holistische Zugang zu Theater- und Tanzperformances ist anschlussfähig an den theaterwissenschaftlichen Diskurs. Andere Ansätze aus der inklusiven Tanz- und Theaterpraxis, etwa die chilenische Theatergruppe La Mitad Visible in Valparaíso/Chile, die 2012 am Festival Teatro Container 2012 auftrat, bindet blinde Zuschauende bereits in den Probenprozess ein, um mittels Soundscape neuen Arten des Storytellings und physischen Spielweisen eine spezifische Ästhetik zu genießen. Wie die Beispiele verdeutlichen, fungieren Festivals folglich als Labore, um neue, zugänglichere Theatersprachen zu entwickeln und das Verhältnis von Performer*innen und Zuschauenden sowie Probenprozess und Aufführung neu auszuloten.

Mobilität als Hindernis

Gleichzeitig regulieren Festivals die Art und Weise, wie Tanz und Theater von und mit behinderten Künstler*innen auf internationalen Bühnen repräsentiert und wahrgenommen wird. Insbesondere stellt sich die Frage, wer zu den Festivals anreisen kann – und wer nicht. Denn Theaterräume sind oft nicht zugänglich und die Notwendigkeit der Mobilität schließt einen Teil der Theater- und Tanzschaffenden davon aus, Teil der internationalen Community zu sein. Die Mitglieder der britischen CandoCo Dance Company oder Axis Company in der Bay Area etwa müssen aufgrund der Tournée-tätigkeit als Voraussetzung für ein Engagement reisefähig sein, wodurch eine hohe Fluktuation der Ensemblemitglieder zu beobachten ist.

Im Kontrast zur mobilen, internationalisierten Szene mit Protagonist*innen, wie dem australischen Back to Back Theater, CandoCo Company in Großbritannien oder Theater HORA in Zürich arbeiten einige Künstler*innen und Kompanien ausschließlich lokal, isoliert von der internationalen Community.¹⁶ Infolgedessen stehen auch im theater- und tanzwissenschaftlichen Diskurs tendenziell die international tourenden Künstler*innen im Fokus, während andere künstlerische Praxen außerhalb des Festival-Zirkels nur peripher berücksichtigt werden. Mehrere Publikationen befassen sich ausschließlich mit Theater HORA oder dem Back to Back Theatre – bis hin zu dem Phänomen, dass ein Sammelband sich ausschließlich einer einzigen international beachteten Produktion, »Disabled Theater« des Zürcher Theater HORA, widmet.¹⁷ Nur wenige Publikationen fokussieren hingegen

16 Z.B. die Kompanie Cryrff Ystwyth in Wales.

17 Vgl. S. Umathum/B. Wihstutz: Disabled Theater.

das oftmals lokal ausgerichtete Theater- und Tanzschaffen inklusiver Kompanien und Künstler*innen, die nicht Teil des internationalen Festival-Zirkels sind.¹⁸

Die Isolation vieler behinderter Künstler*innen ruft einerseits das Bedürfnis nach internationaler Vernetzung hervor. Kompanien wie Unmute in Kapstadt tourten auf europäischen Festivals und wurden Teil eines Netzwerkes, um nun ein eigenes Festival in Südafrika zu gründen. Andererseits geht die Internationalisierung einher mit dem Imperativ eines »flexible bodies«, der auf den in den Disability Studies kritisierten Anspruch der »able-bodiedness« und »able-mindedness« verweist.¹⁹ Wie Czymoch et al. (2020) darlegen, birgt die Internationalisierung paradoxerweise das Potential für kulturelles Wachstum und Austausch, öffentliche Anerkennung und politische Solidarisierung lokaler oder nationaler emanzipatorischer Bewegungen, aber auch neoliberale Schlagworte wie Flexibilität, Mobilität, Selbstversorgung oder Unabhängigkeit. Diese Aspekte beinhalten eine allgegenwärtige Bedrohung für nicht-normative »body-minds« und definieren, wer Platz in der Mitte der Gesellschaft beanspruchen darf und wer an den Rand gedrängt wird.²⁰

Die first-hand Erfahrungen von Künstler*innen mit Behinderungen, die reisen, sind bisher kaum erforscht. Eine Ausnahme bildet die indonesische Performerin Okka Khairani, die die physischen Kosten ihrer Tourneetätigkeit im Rahmen einer Gastspielproduktion am Edinburgh Fringe Festival beschreibt.²¹ Als indonesische Künstlerin mit extremen chronischen Schmerzen und Müdigkeit berichtet sie von dem Paradox, eine Show für Zuschauende mit einigen Behinderungsformen zugänglich zu machen, während sie selbst mit ihrer eigenen kämpfte. Gleichzeitig werden die Überschneidungen von Barrierefreiheit und die Rahmung von behinderten Darstellern mit nicht-westlichem Hintergrund in westlichen Kontexten evident, die durch die Tourneetätigkeit an den Festivals hervorgebracht werden.

18 Vgl. Schmidt, Yvonne/Swet, Mark (Hg.): »International Perspectives on Performance, Disability, and Deafness«, Special themed issue des peer-reviewed Journal *RiDE: the Journal of Applied Theatre & Performance* 22.3 2017.

19 Vgl. McRuer, Robert/Berube, Michael: *Crip theory: Cultural signs of queerness and disability*, New York: New York University Press 2006.

20 Czymoch, Christiane/Maguire- Rosier, Kate/Schmidt, Yvonne: »From Geelong to Zurich. International Percolations of Disability Aesthetics in Theatre and Dance«, in: Ulrike Garde/John R. Severn (Hg.): *Theatre and Internationalisation. Perspectives from Australia, Germany, and Beyond*, London/New York: Routledge 2020.

21 Vgl. Barokka, Khairani: »Deaf-accessibility for spoonies: lessons from touring Eve and Mary Are Having Coffee while chronically ill«, in: *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance* 22:3 2017, S. 387-392. <https://doi.org/10.1080/13569783.2017.1324778>

Ästhetiken des Im/mobilen

Die geforderte Mobilität der Künstler*innen mit Behinderungen bringt gleichzeitig eine spezifische Ästhetik des Im/mobilen hervor und beeinflusst damit, welche Formen von Theater und Tanz mit behinderten Künstler*innen überhaupt stattfindet. Die Tanz- und Theaterschaffenden reagieren mit unterschiedlichen Strategien auf die Bedingungen. Einige Kompanien, die reisen, arbeiten mit unterschiedlichen, lokalen Performer*innen je nach Spielort, etwa die Kompanie Per.Art aus Novi Sad/Serbien, die an ihren Gastspielen in Deutschland mit der lokalen Gruppe »Meine Damen und Herren« aus Hamburg kollaborierte.²² Die Ästhetik der Inszenierung wird stark von der Einzigartigkeit der Performer*innen geprägt, so dass der Austausch der Besetzung als ein ästhetischer Eingriff eine komplett andere Inszenierung hervorbringt.

Andere Kompanien präsentieren aufgrund der nicht gegebenen Reisefähigkeit von Ensemblemitgliedern nur Exzerpte aus ihren Inszenierungen an Festivals. Neben der Unmöglichkeit, zu reisen sind Tourneen inklusiver Produktionen oft mit höherem finanziellem Aufwand verbunden, da First Class Flüge, Assistenzpersonen etc. notwendig sind. Der Zwang der Mobilität bringt folglich eine bestimmte Ästhetik hervor, welche auch das Bild dieser Tanz- und Theaterpraxis konstituiert. Ist nach Hargrave eine Besonderheit der *disability aesthetics*, dass die »support structures«²³, d.h. Rollstühle und technologische Hilfsmittel, Gebärdensprachdolmetscher*innen etc. auf der Bühne wahrnehmbar sind, stellt sich die Frage, inwiefern durch die Prämisse der Mobilität im Kontext der Festivals eine Ästhetik der Mobilität im Kontext der Zugänglichkeit hervorgebracht, hinterfragt und stets aufs Neue verhandelt wird.²⁴

Festivals im Lichte von Covid-19 als Labor für digitale Tools

Aufgrund der Barrieren, die behinderte Künstler*innen vom Reisen an Festivals ausschließen, suchen einige behinderte Performer*innen alternative Wege, um ihre Arbeiten zu verbreiten. Das US-amerikanische Kollektiv Sins Invalid etwa nutzt seit Jahren fast ausschließlich Streaming zur Verbreitung seiner Performances. Viele Veranstaltungen behinderter Künstler*innen und Aktivist*innen finden auf Social Media statt, wie das Symposium *Theatre and Accessibility in a Digital World*

22 Vgl. Ames, Margaret et al.: »Responding to Per.Art's Dis_Sylphide: Six Voices from IFTR's Performance and Disability Working Group«, in: Theatre Research International 44 (1) 2019, S. 82-101. <https://doi.org/10.1017/S0307883318000846>

23 Vgl. Siebers, Tobin: Disability Aesthetics, Ann Arbor: University of Michigan Press 2010.

24 Vgl. Hargrave, Matt: Theatres of Learning Disability: Good, Bad, or Plain Ugly?, New York: Palgrave Macmillan 2015.

im Rahmen des Shakespeare on the Beach Festival in Vancouver 2019 beleuchtete. Amanda Baggs, ein*e nicht binäre*r 2020 verstorbene*r Blogger*in, nutzte ein Communication Device und wurde durch Video Poems auf Youtube bekannt. Generell sind Live-Streaming, Online-Teaching und andere digitale Technologien in der Disability Community längst Usus. Gleichzeitig bedeutet digitale Verfügbarkeit nicht zwangsläufig Zugänglichkeit, da oft etwa auf Untertitelung oder Audiodeskriptionen verzichtet wird. Es besteht Handlungsbedarf, um vorhandene digitale Technologien und Tools im Kontext von Tanz- und Theaterperformances im Sinne der kulturellen Teilhabe von Künstler*innen und Zuschauenden mit Behinderungen fruchtbar zu machen. Während im Museumskontext bereits Referenzprojekte, wie etwa das europäische ARCHES Projekt²⁵ in London, Madrid, Oviedo und Wien mit Technologien, wie Gebärdensprach-Avataren, Spielen und Apps experimentiert, steht im Tanz- und Theaterbereich diese Entwicklung erst am Anfang.

Nachdem die exzessive Reisetätigkeit von Tanz- und Theaterproduktionen im Kontext des Klimawandels ohnehin infrage gestellt wird und durch Covid-19 der Bildschirm manchmal der einzige Ort für Theater und Tanz war, um weiter zu überleben, verspricht ein Austausch von Erfahrungen und Knowhow aus der Disability Performance-Szene zur Weiterentwicklung digitaler Tools schlussendlich auch neue Erkenntnisse für die zukünftige Praxis der digitalen Verbreitung von Tanz- und Theaterperformances.

Indem sich Festivals in diesem vielschichtigen Spannungsfeld positionieren müssen, besitzen sie das Potential, zukunftsfähige Formen der Theater- und Tanzpraxis zu generieren und zu befördern. Um jedoch tatsächlich als Innovationsmotoren zu fungieren, kann es nicht nur darum gehen, neue Ästhetiken zu befördern und gesellschaftsrelevante Fragen auf künstlerischer Ebene zu verhandeln, sondern Festivals können auch auf struktureller Ebene Vorreiter*innen für akute gesellschaftlich relevante Handlungsfelder sein. Gerade vor dem Hintergrund der aktuellen Erfahrung mit der Covid-19-Pandemie kann die Einbindung von Expert*innenwissen und praktischen Erfahrungen aus der Disability Community dazu dienen, Formen der Zirkulation, Vermittlung und Dissemination von Theater- und Tanzperformances weiterzuentwickeln. Gleichzeitig erscheint aus einer Disability-Perspektive auch die Prämisse der Innovation im Sinne eines ständig Neuen in einem anderen Licht, indem im Kontrast zur neoliberalen Logiken des Produzierens in den Disability Arts aktuell Konzepte von Slowness (Langsamkeit/Entschleunigung) und Conviviality (Geselligkeit) diskutiert werden, die wiederum zu neuen, ethischeren Arbeitsweisen führen. Festivals besitzen das Potential, Inkubatoren zu sein, um ästhetische und strukturelle Rahmungen zu erweitern, zu hinterfragen und neu zu definieren.

25 Vgl. <https://www.arches-project.eu/de/wer-wir-sind/vrvis/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

III Wirkung und Wahrnehmung

Architektonik des Temporären

Szenografische Anordnungen und Potentiale gemeinschaftsstiftender Strategien in Festivalarchitekturen

Verena Elisabeth Eitel

Theaterfestivals sind in ihrer Organisation und Wahrnehmung auf Temporalität ausgelegt, sie generieren im Verhältnis zum verstetigten kulturellen Angebot – trotz ihrer ausdifferenzierten Vielfalt und ihrer wachsenden Zahl – einen Ausnahmezustand hinsichtlich einer hohen Konzentration von Ressourcen, Kapazitäten und Potentialen, die für einen begrenzten Zeitraum aufeinandertreffen.

Festivals entspinnen Netzwerke von (Spiel-)Orten – innerhalb eines Gebäudes, auf einem Gelände, innerhalb einer Stadt oder, wie z.B. bei der Ruhrtriennale, sogar zwischen mehreren Städten. Zumeist eine Mischung aus genuinen Theater-Spielorten und Nicht-Spielorten, kommen auch Orte bzw. Räume hinzu, die erst entstehen, wenn und indem sie bespielt werden. Getragen von der Entwicklung, Raum als Produkt sozialer Interaktion zu betrachten,¹ und einem Szenografiebegriff, der sich in Richtung raumorganisierender und begegnungsstiftender Strategien »erweitert«, sollen hier architektonische Gefüge im Zentrum stehen, die das Außen, das Öffentliche einbinden, und weniger als funktionale Voraussetzung, denn vielmehr als prozessualer und gestaltender Teil eines Ereignisses agieren.

»A significant amount of the work that is discussed in terms of expanded or extended scenography is concerned with the ways that scenography organizes spaces so that intersubjective or empathetic encounters and, potentially, some re-imagining of existing social structures might take place. In expanded scenog-

1 Zur weitreichenden Bedeutung des »spatial turn«, auf den hier Bezug genommen wird, für die Betrachtung von Festivalstrukturen u.a. im Hinblick auf die Vielfalt ihrer sozialräumlichen Dimensionen vgl. den Beitrag von Nicola Scherer in diesem Band.

raphy, urban space is often re-conceived through the way in which spectators or participants are enabled to see familiar environments in fresh ways.«²

Temporär, mobil, flexibel, improvisiert, provisorisch, reversibel und nachhaltig sind Eigenschaften und zugleich Bedingung, die die sogenannte mobile, temporäre Architektur auszeichnen, deren Variationen sich in den szenografischen Anordnungen oder architektonischen Gefügen der Festivals finden lassen. Mit diesen Begriffen können die verschiedenen beteiligten Akteur*innen und verteilten (Handlungs-)Prozesse noch besser in den Blick gerückt werden. »But the agentic capacity of materials and structures in or as performance is coming to be recognized especially as that is understood and harnessed by expanded scenography.«³

In der Einleitung seines Bandes »Mobile Architektur« merkt Robert Kronenburg an, dass, obwohl mobile Formen in allen Aktivitätsbereichen des Menschen vorkommen, diese innerhalb der Bauindustrie vor allem mit Standardprodukten wie Containern oder Bauhütten in Verbindung gebracht werden.⁴ Interessant ist, dass Szenograf*innen standardisierte Baueinheiten wie gerade den Container häufig und variantenreich für mobile und temporäre Arbeiten entdeckt haben.⁵ Kronenburg spricht dem Auf- oder Abbauprozess mobiler Architektur auf Zeit einen eigenständigen Ereignischarakter zu: es »[...] wird außerdem ein Gefühl der Erregung hinzugefügt, das mit Großereignissen und Aufführungen assoziiert wird.«⁶ Zudem schreibt Kronenburg der mobilen Architektur die Eigenschaft eines Experimentier- und Innovationsfeldes für die Einbindung und Erforschung neuer Technologien und Materialien zu.

»Obwohl das Erscheinungsbild dieser Gebäude sich nicht einem bestimmten visuellen Muster zuordnen lässt, haben die meisten Entwürfe doch eines gemeinsam: Sie scheinen etwas Neuartiges zu repräsentieren. Dies liegt darin begrün-

2 McKinney, Joslin/Palmer, Scott: »Introducing ›Expanded‹ Scenography«, in: dies. (Hg.): *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*, London/New York: Bloomsbury 2017, S. 1 – 19, hier S. 8.

3 Ebd. S. 12.

4 Vgl. Kronenburg, Robert: *Mobile Architektur. Entwurf und Technologie*, Basel/Boston/Berlin: de Gruyter 2008, S. 9.

5 Ein prominentes Beispiel sind die Arbeiten des ehemaligen Volksbühnen-Szenografen Bert Neumann, wie z.B. »Rollende Road Schau«. Vgl. hierzu u.a. Wiens, Birgit: *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Paderborn: Fink Verlag 2014; Eitel, Verena Elisabet: »Theater in Bewegung. Eine Befragung des ›Architektonischen‹ anhand mobiler und temporärer Aufführungsanordnungen«, in: *Bewegliche Architekturen – Architektur und Bewegung — MAP #10 2019*. Online abzurufen unter: www.performap.de/map10/mobilitaet/theater-in-bewegung (zuletzt aufgerufen am 25.05.2021).

6 R. Kronenburg: *Mobile Architektur*, S. 10f.

det, dass die Architekten und Designer verständlicherweise leichte und solide Materialien wählen, die sich den Anforderungen von Transport und Demontierbarkeit optimal anpassen.«⁷

Der implizierte Aufführungscharakter ebenso wie die forschungs- und modellhaften Ansätze auf materialer wie auf übertragener Ebene sind zentrale Aspekte für die Betrachtung von Festivalarchitekturen.

Aus der Perspektive der Theaterlandschaft sollten die durch Festivals forcierten fluiden Strukturen vor dem Hintergrund einer ohnehin seit vielen Jahren zu beobachtenden Dynamisierung der Idee traditioneller Theaterarchitektur, Aufführungsanordnungen und institutioneller Organisation gesehen werden. Dazu gehört auch das Bewusstsein über die Historie der Freien Szene, in der Hinsicht, dass diese in ihrer heutigen institutionalisierten Form aus einer mobilen, flexiblen Aufführungs- und Organisationsstruktur hervorgegangen ist.⁸

Insbesondere die Stadt als Spielort wirft die Frage auf, welche Formen temporärer Architektur neue Wahrnehmungsräume entstehen lassen können, und wie sie das tun. Denn in der Begegnung, in der Interaktion mit Stadt, werden deren räumliche und architektonische Konditionen selbst sicht- und reflektierbar. In der temporären Interaktion von Festivals mit der Stadt können durch das Aufeinandertreffen beider Architekturen bzw. architektonischer Anordnungen produktive Schwellensituationen entstehen. »Thresholds are spaces of discontinuity, and, at the same time, connecting spaces and spaces of communication«⁹, so die Architektin Sophie Wolfrum. In ihrem Text »Still Here while Being There – About Boundaries and Thresholds« geht sie auf sichtbare und nicht sichtbare Grenzen (boundaries) in der Organisation und Wahrnehmung der Stadt ein und stellt ihnen die Schwelle als situativen und verbindenden Moment gegenüber. Vom Absperrband bis zur Berliner Mauer zählen auch sämtliche Gebäudearchitekturen zu den sichtbaren Grenzen. »This is the visible world of boundaries, markings in space that are constructed to deny or limit access in the service of a regulated exclusivity: walls, fences, hedges, signs, posts, barriers, doors and gates, front gardens, legal separation distances, infrastructure corridors.«¹⁰ Neben dem Trennenden sieht Wolfrum in der Schwelle als alternative Betrachtung der Grenze einen produktiven Moment des Übergangs.

7 Ebd. S. 13.

8 Diese Aspekte finden sich ausführlicher betrachtet in: Eitel, Verena Elisabeth: Theater in Bewegung. Eine Befragung des »Architektonischen«. Zudem wurden zwei der hier im Text folgenden Beispiele bereits in diesem Text beschrieben.

9 Wolfrum, Sophie: »Still Here while Being There – About Boundaries and Thresholds«, in: Sophie Wolfrum et al. (Hg.): Porous City – From Metaphor to Urban Agenda, Basel/Berlin/Boston: de Gruyter 2018, S. 60–63, hier S. 62.

10 Ebd. S. 60.

»Thresholds make bearable the presence of borders, and, moreover, assign to them a positive connotation through architecturally defining a space that belongs to two spheres simultaneously. The door to the house acts as the threshold to the city – passing through the door means to be, for a brief moment, still inside the house while breathing the air of the city. [...] This typology of ambivalence lends itself easily to other scales in the city.«¹¹

Übertragen auf Festival und Stadt entstehen hier Schwellensituationen, in denen die Festivalbesucher*innen sich gleichzeitig in beiden Sphären befinden und eintauchen können. In dieser ambivalenten Situation kann sich ein neuer Erfahrungsraum von, so Wolfrum, konstituierender Wirkung eröffnen. »At the same time, we are within a space in its own right: we are neither still here, nor are we there yet. Situations of this kind have a performative power.«¹²

Auf welchen Ebenen Festivalarchitekturen Wirksamkeit entfalten können, soll exemplarisch an vier skizzierten Perspektiven – Einzelprojekte oder Gesamtkonzepte – aufgezeigt werden. Gerade auch das Festivalzentrum als zentraler, jedoch aus architektonischer Perspektive selten für sich betrachteter Ort im Gefüge Festival gehört hierzu.¹³ Der Fokus der Beobachtungen liegt auf verschiedenen Facetten der Wahrnehmung von Architektur im Sinne einer Aufführung, der Entwicklung und Erprobung alternativer Entwurfs-, Material- und Baupraktiken sowie der Konzeption temporärer Kommunikations- und Begegnungsräume. Inwiefern Festivalarchitekturen in dieser Hinsicht Modellcharakter für übergreifende gemeinschaftsbildende Strategien haben können, ist eine zentrale Frage, die sich auch am exklusiven Rahmen Festival und dessen ausgenommener Publikumsadressierung messen lassen muss.

Wenn Brachen zu Bühnen werden – »Die Große Weltausstellung« von HAU und raumlaborberlin auf dem Tempelhofer Feld Berlin

2012 verabschiedete sich Matthias Lilienthal nach neun Jahren als künstlerischer Leiter am Produktionshaus HAU Berlin mit einem Groß-Projekt, das jenseits der hauseigenen Spielorte Teile des Tempelhofer Felds bespielte: »The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung 2012«.

11 Ebd. S. 62.

12 Ebd. S. 62.

13 Es ist zu beobachten, dass immer mehr Festivalzentren als eigenständige Projekte auftreten und häufig von namhaften Büros (umschichten, raumlaborberlin etc.) entworfen werden. Auch hier der Verweis auf Nicola Scherers Beitrag in diesem Band, der weitere Aspekte von Festivalzentren wie ihre Verortung im Stadtraum etc. in den Blick nimmt.

Abb. 1: Das Festivalzentrum von *The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung*, gestaltet von umschichten



© umschichten.

Sicherlich war die Wahl des Ortes kein Zufall, ist das Tempelhofer Feld doch nicht nur eine der letzten innerstädtischen Brachen in Berlin, ebenso ist seine zukünftige Nutzung – auch unter Beachtung seiner historischen Vergangenheit – seit Jahren ein immer wieder kontrovers diskutiertes Thema.

Sich in der städtischen Öffentlichkeit unwegsame, dafür umso markantere Spielorte zu erschließen, war bezeichnend für die Leitungszeit Lilienthals und erfuhr in der Zusammenarbeit mit raumlaborberlin einen würdigen Abschluss.¹⁴ Das Architekt*innen-Netzwerk raumlaborberlin gehört zu den Protagonist*innen, wenn es um die Schnittstellen von Architektur und darstellender Kunst geht; mit

14 Vgl. hierzu den damaligen HAU-Dramaturgen Christoph Gürk im Gespräch über »Die Große Weltausstellung«: »Seit den neunziger Jahren hat das Thema Stadtentwicklung besonders in Berlin viele Leute beschäftigt und eine ganze Projektkultur auf den Weg gebracht. Das HAU und auch raumlabor sind Teil dieser Entwicklung.« Foerster-Baldenius, Benjamin et al.: »Better City, Better Life«, in: Kirsten Hehmeyer/Matthias Pees (Hg.): Import Export. Arbeitsbuch zum HAU Berlin, Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 158-165, hier S. 159.

seinen künstlerischen Projekten im Stadtraum greift es stets aktuelle Diskurse auf.

»Die Große Weltausstellung« installierte auf dem weitläufigen Areal des ehemaligen Flughafengeländes einen Ausstellungsparcours mit 15 verstreuten Pavillons. Ironisch nahm sie Bezug auf die Tradition der Weltausstellungen und Expos, die seit mehr als 160 Jahren an weltweit wechselnden Schauplätzen ausgerichtet werden: anstelle repräsentativer Selbstdarstellung von Nationalstaaten waren 15 Architekt*innen, Theatermacher*innen, Performer*innen und bildende Künstler*innen¹⁵ eingeladen, einen subjektiv künstlerischen Standpunkt zu inszenieren. Jeder Pavillon hatte ein individuelles Erscheinungsbild, denn es wurde auf bereits vorhandenes Material und Bestandsbauten des ehemaligen Flughafens Tempelhof – unter anderem einen Hundezwinger und einen Bunker – sowie auf ausgediente Module eines ein Jahr zuvor stattgefundenen Festivals zurückgegriffen.¹⁶

Fast alle 15 Teilnehmer*innen waren – im Verlauf seines damals neunjährigen Bestehens – auf eine Weise Teil des Umfeldes des HAU gewesen und die individuellen Arbeitsweisen und ästhetischen Handschriften fanden sich auch in den Pavillon-Arbeiten wieder. Einzelne Arbeiten beschäftigten sich mit konkreten Themen aus dem historischen oder diskursiven Kosmos des Tempelhofer Feldes, andere bezogen sich auf das Format der Weltausstellung.¹⁷ Hans-Werner Kroesinger, der für seine dokumentarischen Theaterstücke bekannt ist, griff die militärische Vergangenheit des Ortes während der letzten Jahrhunderte auf und gestaltete aus Nachrichtenfragmenten der Militärgeschichte eine Soundinstallation. Für Dries Verhoevens Beitrag »Fare thee well!« kletterten die Besucher*innen im Süden des Geländes auf einen Aussichtsturm, um mit einem Fernglas eine mit bloßem Auge kaum wahrzunehmende Leuchtschrift auf dem Flughafengebäude lesen zu können. Die Weitläufigkeit des Geländes empfahl eine Erkundung mit dem Fahrrad,

15 Diese waren: andcompany&Co., Dellbrügge & de Moll, Willem de Rooij, Harun Farocki, Lukas Feireiss, Erik Göngrich, Institut für Raumexperimente, Hans-Werner Kroesinger, machina eX, Rabih Mroué, Toshiki Okada, Tracey Rose, Dries Verhoeven, Tamer Yiğit und Branka Prlić.

16 »Die Architektur der 15 Pavillons versteht sich als Beitrag zu einer Diskussion um den sinnvollen Umgang mit Ressourcen. Bei einem Drittel der Ausstellungsräume handelt es sich um Überformungen von Bauten, die zum Bestand des ehemaligen Flugfeldes gehören. Weitere Gebäude werden aus Modulen errichtet, die im Sommer 2011 beim Festival »Über Lebenskunst« im Haus der Kulturen der Welt zum Einsatz kamen. Bei lediglich drei Pavillons, und auch das nur bedingt, handelt es sich um Neubauten.« raumlaborberlin, online abzurufen unter: <http://raumlabor.net/die-grosse-weltausstellung> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021). Das Festival fand 2011 im Rahmen des zweijährigen Initiativprojekts zur Verbindung von Nachhaltigkeit und Kultur »Über Lebenskunst« am HKW Berlin statt. Online abzurufen unter: http://www.hkw.de/de/programm/projekte/projekt_41281.php (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

17 Vgl. hierzu im Besonderen die Arbeit »Pavillon der Weltausstellungen« von Erik Göngrich. raumlaborberlin. Online abzurufen unter: <http://raumlabor.net/die-grosse-weltausstellung/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

um die enormen Strecken von einem Pavillon zum nächsten zurückzulegen. Ein Lageplan verzeichnete die Pavillons, machte aber keinerlei Vorgabe für einen Ausstellungsrundgang.

Ausstellungspavillons zählen verbreitet zu den temporären Architekturen, häufig zeichnet sie jedoch eine einheitliche äußere Erscheinungsform aus, anders die »Weltausstellungs«-Pavillons, deren Gestaltung der künstlerischen Idee folgte. Ob von Akteur*innen bespielt oder von Besucher*innen begangen, waren sie Teil der Aufführungs- oder Ausstellungsanordnungen, bzw. gestalteten diese aktiv mit und konnten damit verschiedene Adressierungsformen an ein Publikum aufrufen.

Rabih Mroués Pavillon-Installation »Double Shooting«, ein Reenactment eines Videoclips, bestand aus 72 Plakatwänden mit vergrößerten Standbildern und wurde für die Betrachter*innen erst gehend entlang eines 45 Meter langen Tunnels sichtbar. Bei der Game-Inszenierung von Machina eX wurde man zum aktiven Mitspieler, oder konnte an Lukas Feireiss' »Institut für Imaginäre Inseln« gemeinsam mit dem Künstler aus Holzklötzen eine Stadt der Zukunft bauen. Die Videokünstlerin und Performerin Tracy Rose inszenierte eine sich über die gesamte Laufzeit des Projektes erstreckende Seifenoper. Die überdimensionierte Nachbildung eines Schwarzweißfernsehers der Marke Blaupunkt ließ die Besucher*innen auf der Wiese stehend oder sitzend zu Live-Fernseh-Zuschauer*innen werden. Bei der Ausstellungseröffnung wurde eine Stunde Sendezeit »produziert«, die stetig erweitert wurde. Toshiki Okada zeigte das Making-of eines Dokumentarfilms über die gefährvolle und doch faszinierende Erkundung des Atomkraftwerks von Fukushima nach der Katastrophe. Die optisch herausstechende Konstruktion aus Metallstreben beherbergte eine offene Aufführungsbox mit frontaler Bühnen-Publikums-Anordnung.¹⁸

Die Pavillon-Architektur kann als ein Ideengeber für Nutzungsvariabilität und Anordnungs- bzw. Aufführungsvielfalt betrachtet werden, die sich in der Praxis der Kunst- und Kulturinstitutionen und ihres Umgangs mit Raum häufig noch nicht finden lässt.

Das Thema des verantwortlichen und nachhaltigen Umgangs mit Materialien verbindet sich in der Konzeption des Festivalzentrums auf dem Tempelhofer Feld mit einer »ortskontextualisierten Vorgehensweise«, reversiblen Bautechniken und einer individuellen, prozessorientierten Planung.¹⁹ Diese Herangehensweise ent-

18 Ein Programm von Talks und Veranstaltungen bot einen zusätzlichen thematischen Rahmen. Die Informationen zu den Pavillons und den künstlerischen Programmen sind verschiedenen Rezensionen, publizierten Interviews und der Programminformation des HAU entnommen.

19 Vgl. Lendzinski, Lukasz/Weigand, Peter: »Gebäude als Ereignis – der Prozess als Designer«, in: *Bewegliche Architekturen – Architektur und Bewegung*. MAP #10 2019.

spricht dem grundsätzlichen Arbeitscredo des Stuttgarter Kollektivs Studio umschichten, das das Festivalzentrum verantwortete.²⁰

»Wir setzen also auf Temporalität und modulare Bauweisen, getragen von der Frage, wieviel [sic!] Planung wir brauchen und wieviel [sic!] Kontingenz wir zulassen wollen. Architektur ist für uns ein fließender Prozess, nichts Starres. Das versetzt uns in die Lage, auf die sich ständig und schnell ändernden Ansprüche antworten zu können. [...] Uns geht es um Bauten, die mit uns wachsen und ihre Gestalt verändern können.«²¹

Der von umschichten selbst reflektierte, schrittweise Planungs- und Bauvorgang für »Die Große Weltausstellung« ermöglicht einen genaueren Einblick in das Konzept von Architektur als kontextspezifischer, individueller und flexibler Prozess. Die ursprüngliche Idee, das weitläufige Gelände mit »Supergrids aus Silos« zu belegen, konnte nicht umgesetzt werden aufgrund eines unvorhergesehenen Bau-booms in diesem Sommer, der zur Folge hatte, dass Silos aller Baufirmen im Einsatz und nicht ausleihbar waren. In der Planung hatte es geheißen: »Weithin sollen sie sichtbar sein und ein würdiges Festivalzentrum abgeben, welches gleichzeitig als Mega-Dorf funktioniert.«²² – schlussendlich standen nur drei anstelle von geplanten 50 Silos zur Verfügung und so kam es als Alternative zu einer Kooperation mit einem lokalen Hersteller von Aluminium-Schalungsträgern. »So wird der Fehlbedarf an Silos kompensiert und es entsteht eine Arena aus funkelnigelnagelneuen Alu-Trägern.«²³ Maßgeblich ist an dieser Stelle, dass die zum Einsatz kommenden Materialien so verwendet werden, dass sie nicht beschädigt werden und nach Abbau des Festivalzentrums sogar wieder an den Hersteller zurückgegeben und von ihm wieder eingesetzt werden können. »Fest steht, dass das eingesetzte Material nicht zerschnitten, zersägt, verklebt, oder in anderer Art und Weise verklumpt oder verletzt sein wird. Wir leihen uns aus, womit wir arbeiten. Hinterher wollen wir alles zurückbauen, es an die Leihgeber zurückzugeben und keinen einzigen Krümel von Abfall hinterlassen!«²⁴

In ihren Statements verdeutlichen umschichten ihren Zugriff auf temporäre architektonische Formen und ihren Wunsch, diese als Mittel einzusetzen, (nicht-materielle) Potentiale sichtbar zu machen und zu befördern. »Wir versuchen, durch die Kraft von Temporalität einen Ausnahmezustand, einen geheimen Wunsch oder

20 Ebd.

21 Umschichten zitiert in: »The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung 2012«, Programm-information des HAU 2012. Online abzurufen unter: http://archiv.hebbel-am-ufer.de/archiv_de/kuenstler/kuenstler_23722.html (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

22 L. Lendzinski/P. Weigand: Gebäude als Ereignis – der Prozess als Designer.

23 Ebd.

24 umschichten 2012.

ein Problem zu materialisieren, um so mentale Prozesse und Diskurse über Materialkreisläufe oder Raumzukünfte und -programme in Gang zu setzen.«²⁵

Hafen der Kommunikation – das Festivalzentrum »Haven« bei Theater der Welt 2017 in Hamburg

Prozesshaftigkeit sowie die ortsspezifische Einbindung von Akteur*innen ist auch für das nächste Beispiel eines Festivalzentrums wesentliches Thema. »Haven«, das Festivalzentrum von Theater der Welt 2017 in Hamburg, wird zeigen, wie unter Beachtung funktionaler und notwendiger Bedürfnisse eine kommunikative Vision²⁶ Raum greift und Gestalt annimmt. Hier kommen Strategien der Beziehungstiftung sowie die Einbindung urbaner Strukturen zum Tragen und der Spielort Stadt als Organisation von Gemeinschaft(en) rückt in den Fokus.

Abb. 2: Das Festivalzentrum Haven



© Fabian Hammerl.

25 L. Lendzinski/P. Weigand: Gebäude als Ereignis – der Prozess als Designer.

26 Viele detaillierte Informationen zur Konzeption und Planung des Festivalzentrums »Haven« gehen auf ein Gespräch mit Claudia Plöching, die die Projektentwicklung und -steuerung verantwortete, im Februar 2021 zurück. Von ihr stammt die Formulierung »kommunikative Vision«.

Die unter dem Titel »Hafen« stattgefundene Ausgabe von Theater der Welt fand als Kooperation zwischen Thalia Theater, Kampnagel und dem Internationalen Theaterinstitut (ITI) statt. Neben den zahlreichen, in der Stadt verstreuten Spielorten – die Aufführungsräume von Kampnagel und Thalia Theater sowie weiterer Kunst- und Kulturinstitutionen – war das Gelände Baakenhöft in der HafenCity der zentrale Ort des Festivals. Hier fanden sich das Festivalzentrum »Haven« und mit dem Thalia-Zelt und einem ehemaligen Kakaospeicher zwei weitere Spielorte sowie das ehemalige Kühlschiff MS Stubnitz für Partys und Konzerte.

»Auf einer Brache, unweit der auf einen ehemaligen Kakaospeicher aufgesetzten Elbphilharmonie, ist das Festivalzentrum Haven. Hier am Baakenhöft wird der Hafen zu Bühne und Lebensraum. [...] Ehemals allerdings zogen von hier, dem ehemaligen »Afrikaterminal«, deutsche Soldaten los, um den Aufstand der Hereros nieder zu schlagen... Wenige Meter hiervon entfernt ist heute ein Flüchtlingscontainerdorf und wieder etwas weiter Richtung Deichtorhallen gibt es am Oberhafen auf dem Gelände eines hochwasser- und teilabrissbedrohten Güterbahnhofs ein bisher eher zart entwickeltes Kreativgelände mit vielen kleinen Initiativen, der skurrilen Hamburgischen Materialverwaltung, einer windschiefen Kantine, Galerien u.ä.«²⁷

Ausgehend vom Hafen als Wirtschaftszentrum, aber auch der historischen Dimension seiner Kolonialgeschichte gestaltete sich der thematische Kosmos.²⁸ Der Umfang des Festivals lässt erahnen, was das »Haven« als Begegnungs-, Kommunikations- und Versorgungszentrum neben einem eigenen Programm leisten musste.

»[...] 18 Tage lang wird das größte internationale Theaterfestival stattfinden, das es in Hamburg je gegeben hat: über 330 Veranstaltungen, 45 Produktionen aus den verschiedensten Sparten, davon 27 Ur- und Erstaufführungen, das Festivalzentrum Haven mit eigenem Programm sowie Fachspezifisches wie die Jahrestagung des Internationalen Theaterinstitut (ITI) oder der Performance Studies International Kongress (PSI).«²⁹

27 Programmbuch Theater der Welt 2017. S. 7. Online abzurufen unter: <http://theaterderwelt2017.iti-germany.de/de/program/index.html> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

28 Vgl. zu näheren Informationen zur thematischen Ausrichtung auch das Programmheft, hier S. 7: »Eine zentrale Setzung ist der Hafen als Assoziationsraum und Denkfigur für die Künstler. Der Hamburger Hafen ist der zweitgrößte europäische Industriestandort seiner Art, Touristenattraktion, Ort kolonialer wie heutiger Globalisierung, Transitraum und Passage, Ort des globalen Verkehrs von Menschen und Waren, Traumort für Aufbruch und Ankunft, Notanker für Flüchtlinge und Migranten sowie zentraler Ort dynamischer Stadtentwicklung: [...]«

29 Programmbuch Theater der Welt 2017, S. 6.

Das Gelände Baakenhöft, das von der HafenCity Hamburg GmbH angemietet wurde, befindet sich umgeben von der Elbe an der Spitze des Quartiers Baakenhafen. Die zukünftigen Entwicklungs- und Bebauungspläne des Baakenhafens, die bezahlbares Wohnen, Nahversorgung und Gemeinschaftsflächen hervorhoben, waren damals ein sehr aktuelles Thema und stachen innerhalb der vor allem hochpreisigen HafenCity heraus. Ein Beitrag des Hamburger Abendblatts titelte bereits im Januar 2015 »Baakenhafen soll soziales Gewissen der HafenCity werden.«³⁰

»Haven« – auf Deutsch Hafen, aber auch Zufluchtsort, Oase – sollte Verbindungsstück zwischen den Spielorten, Menschen und Themen des Festivals³¹ sein sowie Raum schaffen für Begegnung und Kommunikation. Die Projektentwicklung und -steuerung für das Festivalzentrum verantwortete Claudia Plöching. Sie berichtet von einer organisatorisch bedingt sehr kurzen Planungszeit von nur einigen Monaten, an deren Beginn zunächst Herausforderungen wie das Fehlen einer Versorgungsstruktur mit Strom etc. auf dem ca. 16 000 Quadratmeter großen Gelände standen. In der gemeinsamen Konzeption mit den Architektinnen und Bühnenbildnerinnen Eva-Maria Henschkowski und Lolita Dolores Hindenberg (Georg & Paul) und deren Team entstand schließlich als grundlegende Struktur ein Ensemble aus transparenten Partyzelten unterschiedlicher Größe sowie zahlreichen Containern, die die Bars und Gastronomiestände beherbergten und von einem Containerverleiher angemietet werden konnten. Hinzu kamen weiteres Mobiliar und Gestaltungselemente wie z.B. Möbel aus gepressten Fässern oder eine Sitzgelegenheit aus Sandsäcken der Deichwacht Hamburg, die in einem Deich-Schutz-Bau-Workshop zu Beginn des Festivals entstanden war, und eine für alle Beteiligten zugängliche, offene Küche. Damit wurden funktionale Anforderungen bedient: ein Ort des Aufenthalts für alle Festival-Beteiligten und Besucher*innen, der den örtlichen Wetterbedingungen standhält, ausreichende gastronomische Versorgung und Orte, an denen Talks und weitere diskursive Programmformate stattfinden

30 <https://www.abendblatt.de/hamburg/hamburg-mitte/article136437307/Baakenhafen-soll-soziales-Gewissen-der-HafenCity-werden.html> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021). Anfang 2016 schreibt die shz in einem Beitrag auf ihrer Website: »Als die Pläne für die Hafencity vor 15 Jahren Gestalt annahmen, waren Sozialwohnungen noch tabu. Wie sehr sich die Zeiten gewandelt haben, wird vor allem am Baakenhafen zu besichtigen sein. Die am Dienstag präsentierte Bebauung dreier großer Baufelder im Zentrum des Quartiers setzen einen klaren Akzent auf bezahlbares Wohnen, Nahversorgung und Gemeinschaftsflächen. »Eine Stadt für alle«, sagen die Macher. Sechs Baugenossenschaften und vier Baugemeinschaften schaffen dort für ihre Mitglieder neue Wohnmöglichkeiten. An Bord sind zudem soziale Träger, die betreutes sowie behinderten- und altengerechtes Wohnen realisieren«. Lorenz, Markus: »Baakenhafen-Quartier: »Ein Viertel für Normalos««, in: shz.de 19.01.2016, <https://www.shz.de/regionales/hamburg/baakenhafen-quartier-ein-viertel-fuer-normalos-id12498826.html> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

31 Vgl. Programmübersicht »Haven«. Online abzurufen unter: <http://theaterderwelt2017.iti-germany.de/de/specials/special/haven-das-festivalzentrum-5513.html> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

konnten. Die Zelte boten Platz, hielten Wetter und Lautstärke ab. Zugleich schuf ihr transparentes Material eine einladende optische Durchlässigkeit.

Noch vor der Ausgestaltung der funktionalen Bedürfnisse stand für Plöching der Charakter des Ortes in Verbindung mit der Frage nach Anknüpfungspunkten: Welche Historie bringt der Ort mit sich, welche Diskurse lassen sich aufnehmen, welche Infrastrukturen und welche Akteur*innen können eingebunden werden? Auf diese Weise stießen Gastronom*innen und Barbetreiber*innen der angrenzenden Quartiere wie die Minibar Moralia, Klütjenfelder Hafengrill, Oska – der mobile Imbiss, Natiwi Catering, aber auch die Deichwacht Hamburg, der HafenCity-kundige Planer und Stadtentwickler Rolf Kellner, der auf dem Baakenhöft ansässige MLOVE Future City Campus, die lokale Papier-Design-Manufaktur RODENB.ORG und viele andere als gestaltende Akteur*innen dazu. Viele von ihnen waren bereits untereinander bekannt. Was sie verband und was als ebenso gestaltendes Element des Festivalzentrums zur Sichtbarkeit kam, war eine gemeinsame urbane Praxis: Strukturen des Handelns, die in erster Linie nicht-materielle Produkte und Ressourcen einbringen, sowie eine gemeinsame Praxis, die auf Kooperation, Einladung und Empfehlung basiert.³²

Die Bauelemente und ihre Anordnung entstanden als sinnhafte Lösungen für diese Praxis der beteiligten Akteur*innen. So erwiesen sich beispielsweise die Container als passende Kleinbauten, um für den jeweiligen gastronomischen Anbieter temporäre Koch- und Zubereitungsmöglichkeiten zu bieten. Durch die Verantwortlichen wurde eine Grundstruktur für das Festivalzentrum etabliert, die durch die Haltung der Akteur*innen getragen und ausgefüllt wurde, sich weiterentwickelte und verselbstständigte.³³

Die Bezeichnung »Dorf« – wie sie sowohl von Claudia Plöching als auch von umschichten (»Megadorf«) für das Festivalzentrum genutzt wurde – steht für eine übersichtliche bauliche und soziale Infrastruktur, die auf gemeinschaftlichem Handeln basiert. Was dem Festivaldorf im Vergleich zur städtischen Nachbarschaft jedoch fehlt, ist ein gewachsener und damit nachhaltiger Entwicklungsprozess. Das enorme Ressourcen- und Aufmerksamkeitsaufkommen, das temporär auf ein Festival fällt, geht nicht selbstverständlich mit Strategien einher, neu entstandene Verbindungen und Potentiale auch zu verstetigen. Auf der Website zu »Haven« wird der Versuchscharakter formuliert: »In Haven finden Sie Prototypen, Modelle, Pilotprojekte, Leuchttürme, Ansätze und Versuche: Hamburg ist voll von Menschen, Strukturen und Netzwerken, die in temporären und kontinuierlichen, in flüchtigen und dauerhaften, in alten und neuen Verbindungen und Allianzen nicht aufhören, Möglichkeiten zu erproben und zu erschaffen.«³⁴ Für den Zeitraum des

32 Gespräch Plöching 2021.

33 Gespräch Plöching 2021.

34 Programmübersicht »Haven«.

Festivals konnte durch die gesetzten Impulse tatsächlich eine temporäre Gemeinschaft entstehen und ein urbanes Netzwerk unterschiedlichster Akteur*innen agieren. Verstetigt werden konnten diese Dynamiken nicht, jedoch sind sie im ausgenommenen Rahmen des Festivals sichtbar geworden. Damit kann die Frage formuliert werden, ob das Festivalzentrum Modell für einen Umgang mit vorhandenen Bedarfen und Potentialen sein kann, der in einer stadtpolitischen Entwicklung auch für eine größere Zahl von Stadtbewohner*innen produktiv sein könnte.

Schlaflos in Mannheim

– »HOTEL shabbyshabby« bei Theater der Welt 2014 in Mannheim

»HOTEL shabbyshabby« war ein gemeinsames Projekt von Theater der Welt 2014, raumlaborberlin (Künstlerische Projektleitung: Benjamin Foerster-Baldenius) und ARTE Creative unter Beteiligung des Studios umschichten. 2014 wurde Theater der Welt zum zweiten Mal von Matthias Lilienthal kuratiert. Das Projekt, bei dem raumlaborberlin, umschichten und Lilienthal erneut zusammenarbeiteten, setzte 22 Hotelzimmer in die Mannheimer Innenstadt. Damit rückt die Schwelle zwischen Stadt als Spielort und als Lebensraum in den Blick, die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem wird zur ästhetischen Erfahrung für die Festivalgäste.

Nach einer Ausschreibung im Vorfeld lud eine Jury um den raumlabor-Architekten Foerster-Baldenius 22 Teams nach Mannheim ein: insgesamt 120 junge, angehende Architekt*innen aus Deutschland und Europa. In einer offenen Workshop-Phase von sechs Tagen Bauzeit und mit der Vorgabe, Fundstücke und wiederaufgearbeitetes Material aus der Stadt selbst zu verwenden, entstanden die 22 Hotelbetteinheiten vor Ort in Mannheim.

Für 25 Euro inklusive Frühstück in der Festivalkantine konnten die Besucher*innen die charmant inszenierten oder gekonnt verborgenen Schlafstätten in Parks, entlang der Ufer von Neckar und Rhein, im Hafen, in der Fußgängerzone oder auf Häuserdächern etc. buchen. Der Schlafgast von »StattTheater« fand sein Bett in einem geschlossenen Versteck hinter einem Bauzaun in der Innenstadt. Eine einseitig spiegelnde Folie erlaubte die direkte Sicht von der Matratze auf die vorbeigehenden Passanten, schützte aber vor Blicken von außen. »Hotel Carl« eines Schweizer Teams integrierte die Szenerie der Stadt als Hotelzimmerausstattung, indem es sie mit großen Schildern kennzeichnete: Die Telefonzelle wurde zum Zimmerservice, die Litfaßsäule zum Balkon erklärt und die improvisierte Dusche erhielt ihr Wasser vom Kindergarten nebenan. Das Bett selbst befand sich im Kofferraum eines geparkten Kombis. Die Hotelzimmer eröffneten oder verbargen Blicke innerhalb der Öffentlichkeit, die eine klassische Architektur verhindern oder zumindest kennzeichnen würde. Auch für »The Hedonist«, eine rechteckige Hütte aus Holz-Paletten und gewellten PVC-Platten, war Transparenz

ein wichtiges Thema. Gelegen an der Neckarspitze, wo Neckar und Rhein ineinanderfließen, hatte man einen weitstreichenden Blick bis zu den BASF Werken in Ludwigshafen.³⁵

Für Matthias Lilienthal war der forcierte Perspektivwechsel auf (die) Stadt ein wichtiger Aspekt: »Die Hotelzimmer haben den Mannheimern und den Festivalbesuchern die Möglichkeit gegeben, einen fremden Blick auf die eigene Realität zu werfen.«³⁶ Die temporären Schlafarchitekturen überbauten, versteckten, ver- und enthüllten oder belagerten öffentliche Plätze, Baudenkmäler, Statuen, Brunnen, Uferpromenaden und Turnhallen. Sie verschafften dem Hotelgast Zutritt zu Orten, die ansonsten nicht zugänglich sind. Damit machten sie die zahlreichen Grenzen städtischer Organisation sichtbar und schafften temporäre Schwellenmomente, die sich einer üblichen Theaterpraxis entziehen. Trotz der dominierenden Exklusivität einer solchen Übernachtung im Rahmen des »Hotel shabbyshabby« sollte die prekäre Dimension des Schlaf- oder Lebensraums Stadt hier nicht außer Acht gelassen werden.³⁷

Die in der Stadt zerstreuten Hotelbetteinheiten bezeichnete Lilienthal in einer ARTE-Dokumentation als »nicht ausformulierte Architektur«.³⁸ Zwar hatten sie im Sinne eines traditionellen Architekturverständnisses Wände, Türen und Fenster, jedoch gestalteten sich diese durchlässig, brüchig, einsehbar: mal fehlten die Fenster, mal eine Wand, mal bestand diese aus einer transparenten Plane, einem einseitigen Spiegel oder einer Anzahl aufgespannter Regenschirme. Transparenz, Leichtigkeit, Fragilität und eine unmittelbare Involvierung waren Eigenschaften, die die Qualität des Provisorischen als oft wenig beachteten Aspekt des Bauens in Städten hervorhoben.³⁹

Thea Brejzek spricht sich in einer Gegenüberstellung von Theater und Architektur anhand szenografischer Arbeiten von Architekt*innen auf der einen und

35 Die näheren Informationen zu den einzelnen Schlafstätten stammen aus: raumlaborberlin (Hg.): *HOTEL shabbyshabby*, Leipzig: Spector Books 2015.

36 Lilienthal, Matthias: »Draußen ist besser«, in: raumlaborberlin: *HOTEL shabbyshabby*, S. 48–49, hier S. 48.

37 Im Herbst 2015 setzten raumlaborberlin und die Münchner Kammerspiele, die Matthias Lilienthal ab der Spielzeit 2015/2016 leitete, eine Art Fortsetzung um: die »Shabbyshabby Apartments«. Das Projekt mit 24 temporären Schlafstätten stand in München stärker im Kontext der Diskussion um fehlenden, überbezahlten Wohnraum und die voranschreitende Kapitalisierung der Städte.

38 Kurz-Doku *Hotel shabby shabby 1#*, (DE 2014, R: Arthur Bauer). Online abzurufen unter: <https://www.arte.tv/de/videos/052299-002-A/hotel-shabby-shabby-1/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

39 »Das Projekt thematisiert aber auch die für Deutschland wichtige Frage, wie Formen des Bauens gedacht werden können, die mit dem Provisorischen umgehen. Mit einem Budget von 250 € je Hotelzimmer plus Sachsponsoring ergab sich ein temporäres Bauen, das verschiedene Recyclingkonzepte ausprobierte.« M. Lilienthal: »Draußen ist besser«, S. 49.

Szenograf*innen, die Projekte im Architekturbereich realisieren, auf der anderen Seite für eine neue Kategorie der »performance architecture« aus: »[...] the emerging genre of performance architecture in public space, where the built structure comprises a new kind of situated scenography, seeking participation and pursuing a distinct political and social agenda.«⁴⁰ Brejzek bezeichnet als »critical realism«, was man auch in der Ausführung von »Hotel shabbyshabby« finden kann: »[...] what I define as a new ›critical realism‹ through techniques of collaging and fragmenting identifiable architectural elements, interiors and objects to present an acute view on the urban condition and to reframe domesticity as not private, but inherently political.«⁴¹

In einer zum Projekt erschienenen Publikation beschreibt Lukas Lendzinski vom Studio umschichten die kollektive Arbeitsweise von »HOTEL shabbyshabby« als ein Vorgehen konträr zur Baukultur städtischer Großprojekte, das ein hohes Maß an Energie und Gemeinschaft freisetzt⁴².

»Also zusammengefasst: Wir leben dort, wo wir arbeiten, wir essen dort, wo wir schlafen. Wir machen Party zusammen und weinen zusammen. Wir wachen zusammen auf und bauen was in die Stadt hinein. Klingt doch ein wenig nach aktuellen großen städtebaulichen Richtlinien, wo uns das Zusammenführen von ›Arbeiten und Wohnen‹ zu horrenden Preisen schmackhaft gemacht wird. Wir haben zwar nicht so viel Geld wie diese Großprojekte (man bedenke, dass eine Hütte nur 2500 Budget hatte), aber wir machen mehr als das Beste draus. Und am Ende ist keiner sauer, wenn eine Fuge nicht ganz akkurat ist oder wenn an der einen oder anderen Stelle ein Eimer unter der tropfenden Decke steht. So ein Vorgehen hinterfragt unsere aktuelle Baukultur.«⁴³

Lendzinski betont Verantwortung und Vertrauen als Prinzipien für das gemeinschaftliche Bauen der Architekt*innen und intendiert eine Übertragung auf gemeinschaftsbasierte Prinzipien einer Stadtgesellschaft. »Der Motor ist die Übergabe an und die Übernahme von Verantwortung durch alle Mitspieler und Beteiligten. Jeder ist für sein Tun verantwortlich und das mobilisiert und schafft Vertrauen. Darauf basieren unsere Gemeinschaft und unsere Städte. [...]«⁴⁴

Inwiefern könnte dieser sich bei »Hotel shabbyshabby« herauskristallisierte, kollektive und temporäre Arbeitsprozess nicht nur die Architekturen der Hotel-

40 Brejzek, Thea: »Between Symbolic Representation and New Critical Realism: Architecture as Scenography and Scenography as Architecture«, in: J. McKinney/S. Palmer: Scenography Expanded, S. 63-78, hier S. 64.

41 Ebd. S. 64.

42 Vgl. Lendzinski, Lukasz: »shabbyshabby für alle«, in: raumlaborberlin 2015, S. 74-75, hier S. 74.

43 Ebd. S. 75.

44 Ebd. S. 75.

zimmer hervorbringen, sondern tatsächlich strategischer Ansatz für innovative Beziehungs- und Arbeitsformen sein?

Die Philosophin Gesa Ziemer macht den aus der schweizerischen Variante des Strafrechts stammenden Begriff der Komplizenschaft für Kollaborationen im Kulturbereich produktiv. »Komplizen sind Mittäter, sie fassen gemeinsam einen Entschluss, planen eine Tat miteinander und führen diese zusammen aus. Diese drei Faktoren müssen bei einer echten Komplizenschaft zusammenkommen.«⁴⁵ Ziemer wendet Komplizenschaft auf eine kritische Form der Kurator*innenschaft an; entgegen dem Konzept der genialen Einzelauteur*innenschaft entsteht Kunst nicht allein, sondern in sozialen Gefügen.⁴⁶ Sie nutzt Komplizenschaft aber auch als Modell für die Arbeit in künstlerischen Teams.⁴⁷ In ihrer Beschreibung komplizenhafter Beziehungen können einige Elemente der in den Projekten skizzierten Potentiale entdeckt werden.

»Dieser [Begriff der Komplizenschaft] macht ebenso das situative Potenzial in sozialen Bindungen stark und betont dabei das Nebeneinander von gegensätzlichen Qualitäten, die sich vor allem in der zeitlichen Begrenztheit mit gleichzeitig auftretender Intensität der Beziehung zeigt. Komplizenschaft führt in ihrer Semantik zudem das Moment des Illegalen und des Grenzüberttritts im Hinblick auf Täterschaft mit sich, das besonders für die Frage kollektiver Autorschaft in der Kunst zentral ist.«⁴⁸

Weiter betont Ziemer informelle Arbeitsprozesse, die nicht notwendig ein von Beginn an vordefiniertes Ziel haben müssen, als kennzeichnend für Komplizenschaft.⁴⁹ Gerade die Grauzonen, die betreten werden, bergen ein Potential zur Veränderung, sogar, wie Ziemer sagt, zur Innovation.

Ein Holzhaus bleibt!

– »Migrantpolitan« auf Kampnagel in Hamburg

Der seit 2015 existierende Begegnungs- und Aktionsraum »Migrantpolitan« ist ein außergewöhnliches Beispiel dafür, wie eine einstige Festivalarchitektur sich über einen Zeitraum von mittlerweile sieben Jahren immer wieder transformiert hat

45 Vgl. Ziemer, Gesa: »Komplizenschaft. Ein Modell kritischer Kuratorenschaft«, in: Beatrice von Bismarck et al. (Hg.): Well Connected. Beiträge zum Kuratorischen: Von Schmugglern, Komplizen und Grenzgängern, Heft 1/2012, S. 9-17, hier S. 10.

46 G. Ziemer: Komplizenschaft. Ein Modell kritischer Kuratorenschaft, S. 9.

47 Vgl. Ziemer, Gesa: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität, Bielefeld: trancript Verlag 2013.

48 G. Ziemer: Komplizenschaft. Ein Modell kritischer Kuratorenschaft, S. 16.

49 Vgl. G. Ziemer: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität, S. 48.

und in Resonanz zur Institution Kampnagel nun auf dem Weg zur Verstetigung ist. »Von außen betrachtet ist es immer noch die gleiche Holzkiste: unser Nachbau der Roten Flora. Aber in seinem kurzen Leben ist aus temporärer Festivalarchitektur ein Zuhause, ein gemeinschaftliches Aktionszentrum und schließlich eine autonome Institution geworden, die größer ist als das Gebäude selbst. Und wir? Wir sind Architekt*innen, die Gesellschaft bauen, und nicht Gebäude.«⁵⁰ So beschreibt es Dramaturgin und Kuratorin Nadine Jessen, die neben den Kuratoren Anas Aboura und Larry Macaulay das Projekt »Migrantpolitan« maßgeblich von Seiten der Institution Kampnagel verantwortet.

»Seit seiner Eröffnung hatte Migrantpolitan 10.000 Besucher*innen: Ein Produktionsapparat mit migrantischer Perspektive ist entstanden, der das Kampnagel-Programm prägt. Zu den Beiträgen gehören arabischer Techno, eine neue Performance-Gruppe, regelmäßige Jam-Sessions, Filmabende und eine queere Geflüchtetengruppe. Um unsere unabhängige »Migrantpolitische Bank« zu unterstützen, veranstalten wir regelmäßige Events wie »Solicasino«, bei denen Geldverlieren ein Akt der Solidarität ist. Auch ein Café ist entstanden.«⁵¹

2014 wurde für das Internationale Sommerfestival auf dem Kampnagel-Gelände das Gebäude der Roten Flora in Hamburg von der Gruppe Baltic Raw als Teil des Festivalzentrums nachgebaut. Seit vielen Jahren baut Baltic Raw als ein offener Zusammenschluss von Künstler*innen, Kulturwissenschaftler*innen, Dramaturg*innen, Musiker*innen und Architekt*innen an öffentlichen Orten temporäre Architekturen aus dem Material Sperrholz.⁵² Anstatt ihn aber nach dem Festival wieder abzubauen, wurde der Bau durch Baltic Raw winterfest gemacht und für die Dauer von sechs Monaten in eine provisorische Unterkunft für sechs Angehörige der Gruppe Lampedusa Nord aus Hamburg transformiert. So entstand Ecofavela Lampedusa-Nord.

»Dennoch ist das, was hier auf hundert Quadratmeter Grundfläche im Garten der Hamburger Theaterfabrik Kampnagel entstanden ist, deutlich luxuriöser als die Container oder Zelte, in denen viele Flüchtlinge in Hamburg den Winter verbringen müssen. Eine energiesparende Infrarot-Elektroheizung sorgt für angenehme Wärme in dem Holzbau, geduscht wird mit gefiltertem Regenwasser [...]. [...] Vier

50 Jessen, Nadine: »Das Spiel mit dem Schlupfloch. Kunst als Strategie«, in: Francesca Ferguson (Hg.): *Make City. A Compendium of Urban Alternatives*. Berlin: JOVIS Verlag 2019, S. 107–110, hier S. 110.

51 Ebd. S. 109.

52 Vgl. Website Hamburger Kunsthalle: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/baltic-raw> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

kleine Einzel- und ein geräumigeres Doppelzimmer umgeben den großzügigen Wohnflur mit angeschlossener Küche.«⁵³

Anlass war die Entscheidung der Institution Kampnagel, sich im Umgang mit der Unterbringung von Geflüchteten zu positionieren.

»Kurz darauf verweigerte Hamburgs Regierung Lampedusa, einer selbstorganisierten Gruppe von rund 400 Geflüchteten und Migrant*innen aus verschiedenen afrikanischen Staaten, das Bleiberecht. Der Druck, Unterkünfte für Tausende von Menschen zu finden, war hoch. Auch Kampnagel wurde gebeten, Räume als temporäre Notunterkunft zur Verfügung zu stellen. Nach vielen Diskussionen entschieden wir uns jedoch dagegen. Was wäre der Unterschied zu einem leerstehenden Supermarkt oder einer alten Fabrikhalle gewesen? Wir glaubten nicht an Massenunterbringung. Wir brauchten kleine Lösungen für große Probleme.«⁵⁴

Nach der Anzeige durch ein AfD-Mitglied erklärte Amelie Deußhard als künstlerische Leiterin von Kampnagel, dass es sich eben nicht um ein Wohnprojekt, sondern um eine Dauerinstallation handle und erhielt damit die Zustimmung der Behörden. Nadine Jessen schreibt hierzu: »Ich nenne diese Methode Kunst als Tarnung.«⁵⁵

Trotz seines improvisierten und prekären Charakters wird der Bau zum Impulsgeber für eine programmatische Erweiterung auf Kampnagel. Denn auch nach dem Auszug der sechs Angehörigen der Lampedusa Nord blieb das Holzhaus im Garten des Kampnagel-Geländes stehen. Das Bedürfnis vieler Menschen in Hamburg mit Flucht- oder Migrationshintergrund, einen sicheren Ort zu haben, »wo sie hingehen, sich treffen und aufhalten konnten. [...] Ein Ort, um neue Formen der Gemeinschaft zu erleben«⁵⁶, machte für Jessen die Konzeption eines egalitären Raums für betroffene Akteur*innen notwendig.⁵⁷ So entstand 2015 das »Migrantpolitan«⁵⁸. Zunächst gemeinsam mit dem Medienaktivisten Larry Macaulay aus Nigeria und bald darauf dem aus Syrien stammenden politischen Aktivisten Anas

53 Schneider, Dirk: *Ecofavela Lampedusa-Nord. Soziales Labor und Begegnungsstätte*, Deutschlandfunk 08.12.2014. Online abrufbar unter: https://www.deutschlandfunk.de/ecofavela-lampedusa-nord-soziales-labor-und-807.de.html?dram:article_id=305549 (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

54 Ebd. S. 107.

55 Ebd. S. 108.

56 Ebd.

57 Gespräch mit Nadine Jessen im Februar 2021.

58 Jessen zitiert in ihrem Text den Philosophen Thomas Nail und führt seine Gedanken als Inspirationsquelle für die Konzeption des »Migrantpolitan« an. Nail wird dort zitiert: »Wir müssen etwas schaffen, von dem ich vorschlage, dass wir es einen migrantischen Kosmopolitismus nennen.« N. Jessen: *Das Spiel mit dem Schlupfloch*, S. 108/109.

Aboura formte sich ein Kurator*innen-Team. »Das Migrantpolitan ist seitdem zu einem Labor und Treffpunkt geworden, in dem neue Formen des gemeinschaftlichen Arbeitens und Lebens erprobt werden. Hier sind die sozialen Kategorien ›Flüchtling‹ oder ›Einheimische*in‹ aufgehoben.«⁵⁹

Inzwischen ist »Migrantpolitan« über die Grenzen Hamburgs hinweg bekannt und als singulär in der kulturellen Landschaft Bezugspunkt für unterschiedliche Communities geworden. Dennoch bleibt dessen Status weiterhin prekär. Jedes Jahr muss erneut eine offizielle Genehmigung für das Gebäude eingeholt werden. Auch seine Infrastruktur als selbstständiger Veranstaltungsort ist ungenügend und wird von Kampnagel durch die Nutzung von Garderoben, Toiletten oder notwendigen baulichen Ausbesserungsarbeiten unterstützt. In verschiedenster Hinsicht befindet sich das »Migrantpolitan« in einer Schwellensituation: halbautonom, Teil einer Institution und doch unabhängig; in einem eigenen Gebäude, das der Dimension des Projekts jedoch nicht entspricht; sich einen Platz im kulturellen System erobernd und dennoch systematisch auf Grauzonen angewiesen.

»Wie Trickbetrüger*innen finden wir kreative Lösungen für strukturelle Probleme. Unser Mantra lautet: Denke kriminell, handle künstlerisch. So hat sich der Ort ohne Umbau immer wieder verwandelt: Er ist zur Perspektive geworden. [...] Wer eine Bleiberperspektive benötigt, bekommt ein Ehrenamt, das gibt Punkte in der Bleiberperspektive. Was nicht passt, wird passend gemacht. Jedes Jahr fürchten wir, dass die Behörden uns die Erlaubnis entziehen. [...]«⁶⁰

Mit Ziemers Komplizenschaft-Begriff können gerade die Bewegung in diesen Grauzonen als potentielle Öffnung hin zu anderen Archiven, anderen Stimmen, Formen der Versammlung verstanden werden.⁶¹ »Geformt wird ein innovatives Produkt, ein alternativer Prozess wird performt und beide Vorgänge beinhalten Regelüberschreitungen. Der Antrieb von Kunstproduktion ist ja gerade nicht die Bestätigung bestehender Werte, sondern die Verschiebung derselben durch verschiedenste künstlerische Strategien, um neue Wahrnehmungsweisen zu eröffnen.«⁶²

Es wird deutlich, dass im Falle des »Migrantpolitan« die architektonische Manifestation »ein kleines Haus aus Holz«⁶³ essentiell war, um ein Konzept wirksam zu machen und damit sich immaterielle Strukturen durch materiellen Raum verfestigen können. Im Zuge der umfassenden Sanierung und des Umbaus, der für

59 N. Jessen: Das Spiel mit dem Schlupfloch, S. 109.

60 Ebd. S. 110. (Anpassung des Zitats durch die Autorin Nadine Jessen)

61 Vgl. G. Ziemer: Komplizenschaft. Ein Modell kritischer Kuratorenschaft, S. 17

62 G. Ziemer: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität, S. 51.

63 N. Jessen: Das Spiel mit dem Schlupfloch, S. 107.

Kampnagel in den nächsten Jahren ansteht, soll das »Migrantpolitan« ein fester Bestandteil werden, der durch einen festen Bau verstetigt werden wird.⁶⁴

Die exemplarischen Projekte zeigen, wie Festivalarchitekturen durch ihre Temporalität, Materialität, Prozessualität und teilweise auch durch ihre prekären Anteile selbst zu Schwellensituationen zwischen den Sphären werden können und damit Erfahrungs-, Ideen- und Möglichkeitsräume eröffnen können. Traditionelle Zuschreibungen an eine (Aufführungs-)Architektur werden in den beschriebenen Gefügen in Frage gestellt und dafür ein alternativer Blick auf Aufführungsort, Arbeitsprozess und Wahrnehmung entfaltet. Die ausgewählten Beispiele zeigen Architekturen nicht als ein konstituierendes Vorab, sondern als Teil künstlerischer Ansätze und u.a. kollektiver Erfahrungsprozesse. Unter diesen Voraussetzungen zeigt sich eine sich »ereignende« Architektur.

Zudem erweisen sich die Projekte als Kristallisationspunkt für das Experimentieren mit Begegnungs- und Gemeinschaftsräumen, verweisen aber auch auf ein Defizit der Sichtbarkeit von Gemeinschaften im sozialen, aber auch kulturellen Kontext. Im exklusiven Rahmen eines Festivals erprobte Praktiken und Strategien lassen sich nicht ohne weiteres verallgemeinern und verstetigen. Das »Migrantpolitan« steht beispielhaft für einen widerständigen Weg trotz institutionellem Partner. Ein Potential liegt aber gerade in dessen Charakter als Modell. Impulse aufzunehmen und fortzuführen wäre dann eine zukünftige Aufgabe für die Verantwortlichen aus Kultur und Politik.

64 Gespräch mit Jessen 2021.

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.

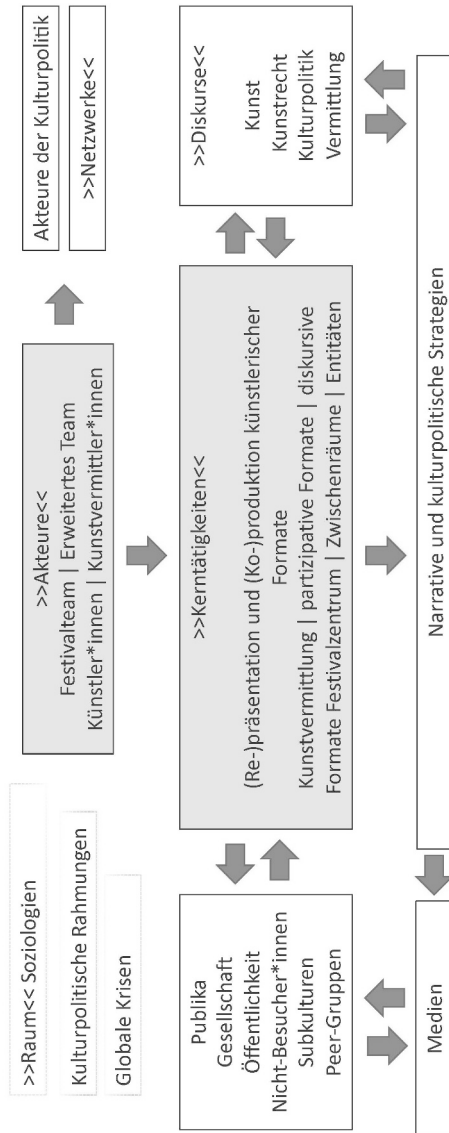
Festivals als Akteursnetzwerke

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. Differenz Erfahrung und Identitätskonstruktionen in der multikulturellen Gesellschaft, München: Campus Verlag 2002.

2016), Homi Bhabha (Ruhrtriennale 2019), Wendy Brown (Internationales Sommerfestival Kampnagel 2018) oder Hélène Cixious (Kampnagel 2019) sind auf den internationalen Festivals vertreten. Sie stehen für einen Shift in möglichen Weltsichten, intersektionale Perspektiven, poststrukturalistische und posthumane Betrachtungen der Welt, die in Konsequenz auch mit der Dekonstruktion von bestehenden Denk- und Handlungsmustern einhergehen, deren Überwindung ein langer Prozess ist. Diese Differenzflächen werden in der gegenwärtigen Festivallandschaft eröffnet. Inwieweit dies außerhalb eines spezifischen Fachdiskurses in vielfältige Bevölkerungsgruppen hineinreicht und Wirkung entfaltet, ist offen. Die Kurator*innen betonen, dass es hierbei auch um eigene Lernprozesse geht und dass eine produktive Gestaltung von *différance* nicht immer gelingen kann, aber dennoch als zentral bewertet wird. Neben den intendierten eröffneten Diskursräumen lässt sich die Hervorbringung weiterer Wirklichkeiten feststellen, die über das strategische Handeln einzelner Akteur*innen hinausgehen und ungeplante, zufällige sozialräumliche, ästhetische und kulturpolitische Wirklichkeiten erzeugen.

Festivalzentren als Inbetweens

Tim Etchells beschreibt das Festivalzentrum in seinem »Alphabet of Festivals« nicht als einen Ort, an dem sich etwas versammelt, sondern eher als Bruchstücke und als etwas Übriggebliebenes:

[...] The festival centre is a subterranean space most likely, dark anyway, with a DJ playing too loud music vibrating the air of an empty dance floor. The intern who collected you hours or days ago at some early airport pick-up looks exhausted and distracted not to mention surprised to even see you as she makes her way out of the door and exits the exact moment of your arrival. No one else seems to be here. Or just a few people. Scraps of humanity washed up in small groups against the walls. You recognise a couple of guys, you think they might be Latvian, possibly the technical crew of that heavy metal political puppet company talking to another guy – an actor maybe Spanish working with that French company – who you vaguely remember meeting at an artists breakfast at another festival in Reykjavik or Berlin.[...] ¹⁵

Dieses Nicht-Vorfinden von dem Versprochenen, »[...]Everyone said you should go there, towing the line about chances to meet audience and other artists.[...]«, ¹⁶

15 Etchells, Tim: Alphabet of Festivals, <https://timetchells.com/alphabet-of-festivals/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

16 Ebd.

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.

Aufgetischt: Kulinarische Kunstvermittlung auf Theaterfestivals

Ein Gespräch zwischen Thomas Friemel, Julia Buchberger und Patrick Kohn

Das folgende Gespräch fand am 10. Dezember 2020 zwischen Thomas Friemel, einem der Gründer der freitagsküche, und den Herausgebenden Julia Buchberger und Patrick Kohn statt.

PK: Wann und als was habt ihr die freitagsküche gegründet?

TF: Die freitagsküche wurde 2004 von verschiedenen Künstler*innen aus einer Verlegenheit heraus gegründet. Die Geschichte bezieht sich sehr auf den Ort, an dem die Gründung stattfand. Das war die Oskar-von-Miller-Straße 16 in Frankfurt a.M., ein kleines Atelierhaus von ehemaligen Studierenden der Städelschule, die aus Mangel an Ateliers und in der Ablehnung von großen Atelierhäusern ihr eigenes Atelier gegründet haben. Irgendwann sollte das Ganze abgerissen werden. Das Gebäude wurde verkauft, der Abriss verzögerte sich aber, sodass ein großes Atelier schon leergeräumt war und wir nicht wussten, was wir damit anfangen könnten. Wir haben verschiedene Formate ausprobiert und fanden die Idee reizvoll, das Ganze als ein Vehikel zu begreifen. Zum einen, um über wöchentliche Veranstaltungen mit zum Kochen eingeladenen Künstler*innen in Kreise reinzukommen, in die man sonst schwer reinkommt: Wir haben jeden Freitag eine Art kleine Vernissage gefeiert, um so jemanden als Gast zu holen, den oder die man einfach kennenlernen wollte, der*die sonst vielleicht nicht so gut erreichbar war und mit dem*der man sich dann aber auf einmal geduzt hat. Es war also zum einen ein Vehikel, um sich selbst die Kunstblase einzuverleiben, zum anderen aber genauso von Anfang ein Vehikel zur Kunstvermittlung.

Das wurde auch relativ schnell so wahrgenommen und aufgenommen: Amelie Deußhard hat uns dann zum 100 Grad Festival in die Sophiensäle eingeladen.

PK: Wie kam es zu dieser Professionalisierung, wie haben Festivals von euch gehört?

TF: Das war im Grunde Mund-zu-Mund-Propaganda. Wir waren wahnsinnig schlecht in der Öffentlichkeitsarbeit. Die Website ist beispielsweise immer noch

nicht fertig programmiert. Das hat viel mit dem allgemeinen Phänomen Küche zu tun. Es gibt ja viele Projekte, die sich auch mit Essen oder Kunstvermittlung auseinandersetzen. Meistens reduziert man dann aber eher den Teil der Essenszubereitung, des Kochens, weil das ein wahnsinnig aufwendiger und zeitintensiver ist.

JB: Und wie ist das Verhältnis zwischen Kochen und künstlerischer Vermittlung bei euch?

TF: Ich glaube, dass es nicht ganz einfach wäre, wenn man uns nur als Kunstvermittlungsprojekt einkauft, weil es wahnsinnig teuer ist. Nur dafür einen ganzen Kochapparat hinzustellen, ist ein bisschen verschenkt und wenn wir uns den mit einem Caterer teilen würden, wäre das auch sicherlich einfach nur ein großer Konfliktpunkt. Für uns ist das wahnsinnig arbeitsintensiv, weil wir erst 100 Personalesen und dann noch abends für die Gäste der Veranstaltung freitagsküche kochen. Manchmal haben wir eine ganze Restaurantkarte und dann bleibt für die Kunst recht wenig Energie und Zeit übrig. Und auch die ganze organisatorische Arbeit dahinter wird ziemlich unterschätzt. Allein für die Abwicklung des Festivals mit der ganzen Kostenrückerstattung und dergleichen könnten wir jemanden anderthalb Monate beschäftigen.

Für uns ist der Raum der zentrale Punkt. Wir wollen einen ideellen Kommunikationsraum schaffen: Einen Ort, an dem wir horizontale Vermittlung betreiben, ein Restaurant, in dem man sich treffen kann, mit Freund*innen essen oder trinken, und die Kunst ist nicht exponiert, sondern die Besucher*innen sitzen, ob sie es wollen oder nicht, direkt in der Kunst.

PK: Du hast jetzt angesprochen, dass ihr horizontale und keine vertikale Vermittlung betreibt. Was heißt das für ein Festival?

TF: Ich glaube, dass das soziale Miteinander an einem Ort einen großen Mehrwert hat. Wenn es im Anschluss an Kunst einen Ort geben soll, an dem man sich darüber austauschen kann und an dem man als Zuschauer*in, wenn man ganz hart drauf ist, auch noch etwas vermittelt bekommt, dann ist es immer besser, dass man sich erstmal auf Augenhöhe begibt. Um das möglich zu machen, müssen wir uns aber ganz schön abstrampeln.

Oft gehen solche Gespräche ja mit der Scham einher, dass man, wenn man dieses oder jenes fragt, der*die Einzige sein könnte, der*die das nicht verstanden hat. Das ist natürlich wahnsinnig schade, denn wenn man ein Gespräch so stattfinden lässt, dann ist das eigentlich nur etwas für Streber*innen und Selbstbewusste und nicht für alle.

JB: Damit ihr euer Konzept durchführen könnt, braucht ihr ja eine Form von Connection zu den Künstler*innen, die als Gäste eingeladen werden. Ist das etwas, das ihr mit den jeweiligen Künstler*innen dann selber vereinbart, oder läuft das über das Festival?

TF: Ich glaube, am Anfang der Ruhrtriennale, wo das dann teilweise sehr bekannte Künstler*innen waren, hatte man ein bisschen Angst, uns direkt auf die loszulassen. Das haben wir immer mehr einfordern müssen. Das lief erst komplett über die Dramaturgie und wir haben dann irgendwann gesagt: Nee, das braucht eigentlich direkten Kontakt. Ich finde das total wichtig, weil ich das Interessanteste an Künstler*innen finde, sie aus dem Werk rauszuholen. Deswegen finde ich das so gut, wenn man danach zusammensitzt, ohne dass noch jemand das Gefühl hat, eine Rolle spielen zu müssen. Wenn man sich an einen Tisch setzt und isst, hat man einen gemeinsamen Vorgang, das schafft schon mal eine gemeinsame Basis. Das ist nicht mehr der Vorgang: Ich bin Zuschauer*in bei einem Publikumsgespräch und das ist ein*e Schauspieler*in, der*die mich gefälligst unterhalten, oder mir Fragen beantworten soll. Das ist so ein Antrieb für mich.

JB: Wie ist denn euer Verhältnis zu den Festivals?

TF: Wir haben weniger Freiheiten als eingeladene Künstler*innen. Das hat aber sehr viel damit zu tun, dass auf ein Festival meistens fertige Arbeiten eingeladen werden, bei der klar ist, was man kriegt und sicher ist, dass das funktioniert.

JB: Kommt ihr denn auch in Kontakt mit den anderen Künstler*innen?

TF: Wir sind schon Künstler*innen zweiter Klasse und kommen eher wenig in Kontakt mit den Künstler*innen, die außer uns eingeladen sind.

JB: Wie kommt das?

TF: Das liegt zum einen daran, dass das, was wir leisten, scheinbar so unspektakulär ist. Wir sind ja keine Show-Köche oder so. Und zum anderen an der Erwartungshaltung: Was machen die denn jetzt als Add-on zu dieser Kocherei? Schlussendlich verstehen die meisten Festivals dann aber auch, dass es vor allem um das Setting geht, das wir schaffen.

Was wir nicht so gerne mögen, ist, wenn es zu moderiert wird.

JB: Es ist also auch wichtig, wie das Festival euer Format an die anderen Künstler*innen kommuniziert?

TF: Eigentlich steht das ja für die Künstler*innen im Vertrag, dass eine gewisse PR-Arbeit zum Auftritt auf dem Festival dazugehört. Sonst kriegst du die Kohle nicht. Von Festival-Seite würde es an sich natürlich auch gehen, dass die Künstler*innen sich zu einem Treffen oder Sykpe-Termin mit der freitagsküche verpflichten. Aber da kommt dann oft: Lasst mir bitte die Künstler*innen in Ruhe, für die ist das eh schon stressig. Das kann ich dann auch nachvollziehen. Ich weiß aber auch, dass es den meisten dann immer ganz gut geht in der freitagsküche und dass das gar nicht so anstrengend ist, wie so ein gewöhnliches Frage/Antwort-Publikumsgespräch.

JB: Da überlagern sich eure Gastgeber*innenschaft und die des Festivals.

TF: Genau. Das könnte manchmal ein bisschen besser abgesteckt sein.

PK: Kannst du ein Beispiel nennen, wann die freitagsküche besonders gut funktioniert hat und ein Beispiel, bei dem es nicht so gut geklappt hat?

TF: Also ich muss sagen, die meisten Abende haben ziemlich gut funktioniert. Mit Rimini Protokoll beispielsweise: Die konnten damit erstmal wenig anfangen, ich glaube, das war von Seite der Dramaturg*innen der Ruhrtriennale ein bisschen zu unklar ausgedrückt, denn sie waren sehr wortkarg. Es gab außerdem Probleme, weil der Aufführungsort so weit weg war. Sie haben aber eine sehr tolle Aufgabe gestellt und gesagt, es solle etwas zu Essen geben, was man in der Umgebung von Bochum jagen kann, weil es in »Situation Rooms« um Waffen ging. Dann haben wir kurz überlegt und es wurde relativ schnell klar, das sind entweder Ratten oder Hasen. Wir haben uns für den Hasen entschieden.

Mit Robert Wilson, Tim Etchells und Vlatka Horvat gab es auch einen Abend, der mir sehr in Erinnerung geblieben ist. Es gab ein gemeinsames Gericht und drei verschiedene Tischdekorationen und das war ein Jahr, in dem wir gesagt haben, alle sollen doch noch etwas mitbringen, was sie den Zuschauer*innen gern mit auf den Weg geben würden. Das war kurz nach dem Amoklauf in Parkland, Florida, nachdem eine amerikanische Studentin einen so tränenreichen Vortrag gehalten hatte. Sie hat so lange geschwiegen, wie das Massaker dauerte. Darauf ist Robert Wilson total angesprungen und hat dann an dem Abend ein Bild von ihr hochgehalten und dazu eine Rede gehalten, die dann Tim Etchells wiederum total angekotzt hat und Vlatka Horvat war wiederum schon total angetrunken an einem der anderen Tische und das ergab dann schon eine gute Stimmung, weil es eben so unterschiedliche Vorgänge gleichzeitig gab. Das fand ich einen der guten Momente.

JB: Die freitagsküche funktioniert also am besten, wenn es von Seiten der Künstler*innen für euch eine Form von Inspiration gibt; wenn ihr eine bestimmte Frei-

heit bekommt, weil die Aufgabe ein bisschen kryptisch formuliert ist oder wenn in der Situation etwas geschieht, was dann im Rahmen der freitagsküche etwas Neues hervorbringt.

TF: Ja, ich glaube, was mich am meisten interessiert, ist, dass da eine Art von Vereinigung stattfindet und – ich will jetzt nicht dadurch die Kunst downgraden – das erdet irgendwie. Dadurch kann sich wiederum eine neue Form von Wertschätzung und Bedeutung etablieren.

PK: Was erhoffst du dir von der Zukunft, was sich in der Festivallandschaft verändern könnte oder sollte im besten Fall?

TF: Ich glaube nicht an das Festival als reinen Abspiegel-Ort. Ich glaube, man muss für die Dauer des Festivals, sobald man in die Nähe kommt, spüren, dass da mehr stattfindet, als nur »Hallo, hier wird jeden Abend Theater gezeigt«. Es muss auch architektonisch hoffentlich etwas anderes sein und so weiter und so fort.

PK: Ja, das finden wir voll den spannenden Punkt, nämlich dass ein Festivalerlebnis nicht nur von der Kunst oder der Aufführung her gedacht werden kann.

TF: Genau. Aber die Aufführung oder Vorstellung soll ja draußen auch nicht weitergehen und ich glaube, es wäre falsch, wenn wir noch oben drauf was Riesiges, den riesen Bühnenzauber inszenieren würden.

Wenn man aber vorsichtig damit umgeht – es darf natürlich keine Konkurrenz sein, darum darf es nicht gehen – wenn man einen Aspekt aus der Inszenierung gut verstärken kann, das ist dann toll. Es ist eine andere Form der Einladung und das macht auch einfach Spaß, sich darüber Gedanken zu machen, wie man so ein Gespräch stattfinden lassen könnte.

PK: Wie verändert sich denn die Wahrnehmung der anderen Bereiche, wenn sie mit dem zentralen künstlerischen Programm zusammengedacht werden?

TF: Ich denke, wenn man das offensiv mitdenkt und sagt: Hey, es ist viel Geld, aber das ist insofern gut investiert, als dass wir es ausgeben für einen Ort der, – ich drück es mal ein bisschen romantisch aus – mit Liebe betrieben wird und der sich auch fachlich auf das einlässt, um das es eigentlich geht, dann ist das nicht schlecht. Oftmals sind Festivalzentren erstmal eine Idee, die versucht wird umzusetzen. Wenn man einen Raum hat, der sich mit dem*r Künstler*in entwickelt, der*die am Abend besprochen wird, ist man doch auf einer guten Seite, finde ich. So als Festival.

PK: Du meinst gerade »um was es eigentlich geht« – und um was geht es dann eigentlich? Wenn du das unterbrechen könntest auf einen Satz?

TF: Das Kunstmachen und das, was Künstler*innen unter Kunst verstehen, begreifen Außenstehende nicht nur durch den Konsum eines Werks, sondern immer auch über den möglichst persönlichen Kontakt mit den Künstler*innen.

PK: Durch die freitagsküche stellt ihr den Raum für eine horizontale Begegnung her, in dem ein ernsthafter Austausch und im besten Fall Wertschätzung und Anerkennung füreinander oder für die Arbeit entstehen kann.

TF: Ja oder zumindest eine bessere Basis dafür geschaffen wird als im Theaterfoyer.

PK: Das ist ein schönes Schlusswort! Vielen Dank für deine Zeit und das Gespräch!

Von »perfekten« Zuschauer*innen und (un)möglicher Kritik

Fragen und Überlegungen zum Format des Festivalcampus

Antonia Rohwetter und Philipp Schulte

Der Festivalcampus Niedersachsen ist ein Kooperationsprojekt zwischen den KunstFestSpielen Herrenhausen, dem Festival Theaterformen sowie fünf Hochschulen und Universitäten in Hannover, Braunschweig, Lüneburg und Hildesheim. Seit 2018 lädt der Campus fünfzig Studierende der jeweiligen Hochschulen zu einem transdisziplinären Workshop-Programm während der Festivals ein. Im folgenden Gespräch reflektieren die Leiter*innen Antonia Rohwetter und Philipp Schulte das Format.

Antonia: Aktuell bereiten wir gemeinsam die vierte Ausgabe des Festivalcampus Niedersachsen vor. Würden wir das nicht unter den Bedingungen der Covid-19-Pandemie tun, wäre es mittlerweile eine ziemlich routinierte Aufgabe – das Konzept des Festivalcampus ist bestechend simpel: Studierende ausgewählter Kunststudiengänge unterschiedlicher Disziplinen werden zu zwei Theater- und Performancefestivals in Hannover und Braunschweig eingeladen: Bei den KunstFestSpielen lernen sie sich kennen, zu dem Festival Theaterformen treffen sie sich wieder. An mehreren aufeinanderfolgenden Tagen schauen sie sich möglichst alle Programmpunkte des jeweiligen Festivals an, tauschen sich zusätzlich in Workshops aus, die von den teilnehmenden Hochschullehrenden in Absprache mit uns angeboten werden, und diskutieren mit Künstler*innen und Festivalmacher*innen über ihre Seh- und Hörerfahrungen.

Wir beide haben dabei eine Schnittstellen-Funktion: Wir bringen die Festivals mit den Hochschulen zusammen, treffen die organisatorischen Vorbereitungen und sind während des Festivalcampus Gastgeber*innen und Moderator*innen, und zugleich ist der Campus als eigenständiges Projekt gewissermaßen selbst Gast auf dem Festival.

Das künstlerische Programm wird vom jeweiligen Festival gestellt, das Seminarprogramm weitestgehend durch die Lehrdeputate der teilnehmenden Hochschulen gedeckt. Ich mag an der Arbeit am Campus, dass das Konzept eine ziem-

lich rigide und wiederholbare Struktur vorgibt, die dabei sehr verlässlich jedes Jahr aufs Neue dazu führt, einen intensiven Austausch über zeitgenössische Kunstformen zwischen Studierenden unterschiedlicher Fächer mit unterschiedlichem Vokabular und Kunstverständnis zu provozieren. Tatsächlich frage ich mich aber, – und das ist bestimmt kein guter Einstieg in ein gemeinsames Gespräch – ob wir überhaupt interessant über den Campus sprechen können. Denn in gewisser Weise ist der Campus ein Format ohne eigenen Inhalt. Vielleicht ist aber genau das der Versuch dieses Buches – auch die Praxen der Festivalarbeit zu beleuchten, die außerhalb des kuratorischen und künstlerischen Konzeptionswillen liegen und sich zunächst inhaltlichen Diskursen zu entziehen scheinen. Aber auch beim Campus gab es natürlich ein Konzeptionsmoment, das konkret auf Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunstproduktion geantwortet hat, als Du, Philipp, diesen 2012 erstmalig in Kooperation mit der Ruhrtriennale initiiert hast – also vor meiner Zeit als Co-Leitung der Niedersachsen-Ausgabe. Was waren damals deine Beweggründe?

Philipp: Ausgangspunkt war und ist für mich immer wieder eine Umbruchserfahrung in den Künsten, die institutionell noch immer nicht besonders gut abgebildet wird. Künstlerische Produktionsweisen verändern sich, stoßen sich zunehmend an hergebrachten Sparentrennungen und den institutionellen Rahmenbedingungen, die sie limitieren, und mit dieser Transformation erhöhen sich auch Ausmaß und Bedarf an (Selbst-)Reflexion künstlerischer Praxis, ohne dass dabei von den traditionell hohen Ansprüchen an das jeweilige Handwerk abgesehen wird. Diese Entwicklung in den etablierten, oft vertikal streng voneinander getrennten Ausbildungsgängen zu berücksichtigen, ist nicht immer möglich und aufgrund der institutionellen Schwerkraft niemals leicht.

Ein Campus, das ist ein freier Platz, umgeben von den Gebäuden der Fakultäten und Disziplinen. Er ist ein Raum der Begegnung, der Zwischenzeit, des Wechsels von einem Fach ins andere, oder man macht Pause in der Mensa, oder man legt sich auf die Wiese und liest. Er ist ein Ort disziplinärer Durchmischung, nicht in erster Linie hierarchisch geregelt, und birgt auf diese Weise das Potential, in der vielstimmigen Kombination und Konfrontation der unterschiedlichen Ideen, Erfahrungen und Standpunkte Neues und Überraschendes hervorzubringen.

Auch zeitgenössische Theater- und Performancefestivals leben von dieser Lust an der Begegnung, dem Austausch und der Auseinandersetzung. Ihr utopisches Moment liegt in einem Bestehen darauf, dass es gut ist, sich auf Unbekanntes einzulassen, und in der Ermutigung, dass dieses Einlassen besser sein kann, als das allzu Bekannte und die sogenannte gegenwärtige Realität zu wiederholen. Hier setzt der Festivalcampus an.

Antonia: Auch wenn die Art und Weise, wie du gerade die räumliche und zeitliche Verdichtung eines Campus und eines Festivals parallelisiert hast, mich ein wenig an unseren Campus-Antragssprech erinnert, beschreibt sie trotzdem ziemlich gut, warum der Festivalcampus in meiner Erfahrung so verlässlich leistet, was er soll. Die Intensität einer Festivalerfahrung, bei der ich in kurzer Zeit viele verschiedene künstlerische Positionen kennenlernen, unerwartet Stücke sehe, für die ich mich nicht unbedingt interessiert hätte, würden sie nicht vor oder nach meiner Lieblingskünstlerin laufen und bei der ich nachts noch zur Party bleibe, um mit Leuten über das Erlebte zu sprechen und dann abzustürzen, wird gedoppelt mit den Intensitäten des Campus, der nicht nur seine eigenen Klassenfahrts-Dynamiken mit sich bringt, sondern auch – wie du sagst – unterschiedliche Seh- und Hörgewohnheiten sowie Überzeugungen, was Kunst leisten kann und soll, miteinander konfrontiert. Das erstaunt mich wirklich jedes Jahr wieder neu – wie unterschiedlich Kompositions-, Szenographie- und Performance-Studierende über Kunst sprechen und streiten, und uns dabei an die institutionelle Enge und ästhetischen Ideologien unserer jeweiligen Ausbildungswege stoßen lassen. Dafür, dass die Auseinandersetzungen passieren können, ist, denke ich, auch wichtig: Die Studierenden werden nicht, wie sonst oft üblich, als Nachwuchskünstler*innen von den Festivals direkt eingeladen, sondern sie sind Gäst*innen einer dritten Instanz zwischen Hochschule und Festival, dem Campus – und sind insofern weitestgehend von professionellen Netzwerkzwängen und einer Bringschuld gegenüber der Festival-Institution entlastet. So kommt eigentlich auch jedes Jahr in der Abschlussrunde die skeptische Frage von Studierendenseite auf: Was haben die Festivals eigentlich davon, dass wir hier sind?

Philipp: Ich würde sagen, für die Festivals ist der Campus ein Projekt, in dem es darum geht, besondere Kooperationen mit unterschiedlichen Hochschulen und Universitäten einzugehen, zugunsten einer Ergänzung der Lehre an diesen Hochschulen, die besonders nah an der künstlerischen Produktion verortet ist. Die Hochschullehrenden sowie wir als Projektverantwortliche haben ja die Freiheit, das Campusprogramm – immer in enger Abstimmung mit der Festivalleitung – nach den Bedürfnissen der teilnehmenden Studierenden und Studiengänge zu gestalten. Für diese Mischung aus Abstimmung und Eigenverantwortung ist es meines Erachtens sehr wichtig, auszuloten, wo Festivals und Hochschulakteur*innen ähnliche Interessen haben (Produktionen anschauen, Diskussionen führen, neue Leute kennenlernen), und festzustellen, wo diese Interessen divergieren können. So ist es ganz wichtig, dass ein Festival das Campusprogramm nicht als erweiterte Form des Marketings begreift, die vor allem dazu da ist, die Säle zu füllen; sondern dass klar wird, dass es sich mit dem Campus eine oft besonders kritische Zuschauer*innenschaft einlädt, die auch Lust an der Auseinandersetzung

(untereinander, mit den Künstler*innen, mit den Festivalmacher*innen) hat, die vielleicht über ein harmoniebedachtes Publikumsgespräch hinausgeht.

Mit dem Campus laden sich die Festivals eine Gruppe ein, die das Festival und seine Produktionen sehr ernst nimmt – so ernst, dass die Campusgruppen sich sehr genau mit dem Programm auseinandersetzen und es immer wieder auch sehr kritisch in den Blick nehmen. Die damit mitunter einhergehenden Auseinandersetzungen und Konflikte in den Gesprächen – die heftigen bleiben rückblickend meistens in besonderer Erinnerung, in der Regel ist es aber doch ein sehr fruchtbarer Austausch mit den Festivalkünstler*innen, der die meisten Campuswochenenden bestimmt – sind Teil der Vielstimmigkeit, die ein Festival auszeichnen kann.

Antonia: Auch wenn es den Festivals nicht darum gehen sollte, mit den Studierenden die Säle zu füllen, ist mein Eindruck, dass das Interesse von Festivalseite am Campusformat trotzdem auch darin besteht, wie die Präsenz der Studierenden die Atmosphäre und das Publikum verändert. In unserer altersdiskriminierenden Gesellschaft scheint es die künstlerischen Arbeiten und das Festival als Ganzes irgendwie aufzuwerten, wenn sich neben einem älteren bürgerlichen Publikum, wie beispielsweise bei den KunstFestSpielen, auch *die jungen Menschen* interessieren. Aber darüber hinaus führt das Ernstnehmen, wie du es beschrieben hast, ja auch zu einer spezifischen Form der Aufmerksamkeit, die in der Lage ist, sich im Zuschauer*innenraum auszubreiten. Wenn ich mit den Campusteilnehmer*innen in einer Aufführung sitze, genieße ich es, dass diese Aufmerksamkeit sich nicht unbedingt durch besondere Konzentration und die konventionelle Stille im Publikumsraum auszeichnet, sondern auch durch's Tuscheln und demonstrierende Augenrollen, manchmal wird auch der Saal verlassen oder es gibt Zwischenapplaus. Ich glaube, weil die Studierenden zu einem gewissen Grad auch den Eindruck haben, als Kritiker*innen geladen zu sein – denn das ist das, was sie auch tagsüber in den Seminaren tun: sich über die Kunsterfahrung auszutauschen – findet auch im Aufführungsraum eine unmittelbare und vernehmbare Auseinandersetzung mit dem Bühnengeschehen statt, die stellenweise in Publikumsetiketten interveniert, aber in den meisten Fällen in Beziehung zum Bühnengeschehen steht – also, meiner Meinung nach, zu Gunsten der Kunstrezeption geschieht.

Aber klar – hier gibt es dann schon manchmal auch Interessenskonflikte zwischen dem Campus und Festivalmitarbeitenden – wie z.B. als eine Teilnehmerin zu spät zu einem Stück gekommen ist, zu dem es keinen Nacheinlass geben sollte. Sie hat das nicht akzeptiert und ist über einen Zaun geklettert, um den Saal hintenrum zu betreten. Anschließend gab es für uns eine Standpauke, wir hätten unsere Studierenden nicht im Griff und dieser Akt müsse Konsequenzen haben. Du und ich, wir sind ja beide sehr konsequent darin, gegenüber dem Festival, bzw. hier einer Mitarbeiterin des Festivals – das ist ja auch immer ein vielstimmiges Team –, zu vertreten, dass wir keine erzieherische Funktion haben und dass die Cam-

pusteilnehmer*innen als eigenverantwortliche Personen anreisen. Ehrlich gesagt dachte ich einfach nur: Wie geil – so sehr wollte die Studentin das Stück sehen, dass sie am Einlasspersonal vorbei über den Zaun geklettert ist – darüber kann sich ein*e Künstler*in ja nur freuen, oder? Auch wenn ich natürlich verstehe, dass dieser Moment Stress für das Einlasspersonal war, das den Job hatte, den Nacheinlass zu verhindern.

Das ist vielleicht eine Anekdote, die zeigt, wie unterschiedlich die Ideale sein können, was eine*n gute*n Zuschauer*in ausmacht. Die Herausgeber*innen dieses Bandes haben uns ja gefragt, ob die Campusteilnehmer*innen die »perfekten Zuschauer*innen« seien...

Philipp: »Every spectator's perception is the truth« – so hat es einmal der Regisseur Romeo Castellucci bei einem Künstlergespräch im Rahmen eines Festivalcampus formuliert. Damit hat er ein Ideal formuliert, das ich teile: In der Auseinandersetzung der Kunst gibt es letztlich keine Expert*innen. Na gut, es gibt freilich schon Menschen, die mehr gesehen haben oder geübter sind im Sprechen über Kunst als andere. Was aber Castellucci meint, ist für mich maßgeblich: Die Einschätzung dieser Menschen über ein gerade gesehenes Stück ist nicht automatisch besser oder richtiger als diejenige von einer Person, die sich hier evtl. noch nicht so gut auskennt; als die eines Kindes zum Beispiel (denn in pädagogischen Kontexten wird diese auf Jacques Rancière zurückgehende Idee emanzipierten Zuschauens oft erörtert). Somit würde ich eher sagen, dass jede*r Besucher*in einer Performance ihre oder seine je eigene Expertise eh schon in die Aufführung mitbringt, und hier trifft es dann auf die Expertise des künstlerischen Teams, das sich das Stück erarbeitet und es realisiert hat. In diesem Sinne sehe ich Theater eher als Schauplatz von Gruppenprozessen – dem gemeinsamen Erfahren und Aushandeln von Perspektiven – als Ort, der dafür da ist, individuelle Expert*innen auszubilden; dies ist eine klare Positionierung gegen das Theater als Bildungsanstalt. So gesehen gibt es für mich auch keine perfekten Zuschauer*innen, ich wüsste gar nicht, was das ist.

Zugleich stimmt es: Die intensive Auseinandersetzung mit künstlerischen Arbeiten, die der Campus ermöglicht, führt automatisch dazu, dass die beteiligten Künstler*innen ein Publikum gewinnen, das sich besonders ernst und weitgehend mit ihren Arbeiten auseinandersetzt – viele begrüßen das, immer wieder zeigen sich unsere Gesprächspartner*innen in den Artist Talks überrascht von den vielen offenen Reaktionen der Campusteilnehmer*innen (nicht alle immer positiv überrascht). Insofern würde ich nicht von »perfekten Besucher*innen« sprechen, wohl aber von einer mitunter idealen Situation der Rezeption, Reflexion und Diskussion von Kunst.

Mit einer Gruppe, die sich zusammensetzt aus Expert*innen – also Studieren- den und Lehrenden – in unterschiedlichen Gebieten der Kunstpraxis (Szenogra-

phie, Performance, Komposition, ...) sowie der Kulturtheorie, zusammen ins Theater zu gehen, sich in interdisziplinär zusammengesetzten Seminaren und Workshops kennenzulernen und sehr genau mit den Seherlebnissen auseinanderzusetzen, und das mehrere Tage am Stück von früh bis oft ganz spät – das erzeugt schon oft eine besonders intensive Erfahrung, die ganz speziell für einen Festivalcampus ist. Das Potential liegt meines Erachtens in genau dieser Intensität. Alle reden über Kunst den ganzen Tag über, bis nachts zum Einschlafen, und beim Frühstück geht's gleich weiter.

Und damit ist aber zugleich gesagt: Sich für ein paar Tage auf einen Campus einzulassen, bedeutet, sich auch tatsächlich auf eben diese soziale Erfahrung der gemeinsamen Rezeption und des gemeinsamen Austauschs einzulassen. Es bedeutet, dass man an einem zumindest strukturell weitgehend durchgeplanten Programm teilnimmt, und der Aspekt z.B., dass man sich individuell seine eigenen Aufführungsbesuche zusammenstellt – die kritische Auseinandersetzung mit den Produktionen sowie den eigenen Seherwartungen also schon deutlich früher einsetzt – fällt weitgehend unter den Tisch. Jede Erfahrung, die gemacht wird, geht sogleich auf in eine allgemeine Diskussion und lebendig geführte Auseinandersetzung; das Nachdenken über Kunst ist auf einem Campus also immer ein gemeinsamer Prozess.

Antonia: Ich würde aber behaupten, 2020 und 2021 hat deutlich verändert, wie ich über das Verhältnis von Intensität und Campusprogramm nachdenke. 2019 war unser Credo noch: gezielte Überforderung – wir haben in wenige Pausen und ein superdichtes Programm vertraut, um genau die soziale Intensität zu erzeugen, von der wir dachten, dass sie den Campus ausmache. Auch die regressiven Zustände, die durch Müdigkeit oder Überreizung erreicht werden, sind ästhetischen Erfahrungen eigentlich ganz zuträglich – dachte ich immer. Nach dem ersten Corona-Lockdown haben meine Bereitschaft und auch Fähigkeit mich mehrtätig geballt ästhetischen und sozialen Erfahrungen auszusetzen allerdings eindrücklich abgenommen und ich musste mich fragen, wie das funktionieren soll, wenn ich mir selbst nicht mal mehr zutraue, das Programm durchzuhalten, das wir unseren Teilnehmer*innen zumuten. Letztendlich waren die Programme der Festivals durch Einreiseverbote, Quarantänepflicht und Terminverschiebungen so ausgedünnt, dass wir gar nicht anders konnten, als großzügige Pausen einzuplanen. Hinzu kommt, dass für 2021 Anna Mülter die Leitung der Theaterformen übernommen hat, deren kuratorischer Schwerpunkt u.a. auf *disability arts* und der Barrierefreiheit von Kunstveranstaltungen liegt. Und zur Barrierefreiheit gehören natürlich auch ausreichende Erholungspausen und Rückzugsmöglichkeiten, die wir vorher natürlich individuell gewährt haben, die aber in unserem Programm selbst nicht angelegt waren – im Gegenteil. Wie wir also in Zukunft den intensiven Aus-

tausch und die Festivalerfahrung ermöglichen, ohne auf die extreme zeitliche Verdichtung zu setzen, ist für mich aktuell noch eine offene Frage.

Ich finde es auch interessant zu bemerken, dass uns Fragen der Barrierefreiheit des Campus erst jetzt durch einen neuen kuratorischen Schwerpunkt zu beschäftigen beginnen – denn eigentlich arbeiten wir ja auch mit staatlichen Hochschulen zusammen, für die, sollte man meinen, die Barrierefreiheit von Exkursionsveranstaltungen institutionell verankert sein sollte. Ist sie nicht. Tatsächlich befinden wir uns in der widersprüchlichen Situation, dass es sich in den Workshops und Kritikgesprächen von Studierendenseite in jedem Jahr viel um die Zugänglichkeit und Diversität der Festivals dreht, auch um Forderungen nach anti-klassistischem, anti-rassistischem und feministischem Kuratieren – aber die Campusgruppen selbst, die ja ohne einen Auswahlprozess von Campusseite über die Hochschulen zu uns kommen, sind dabei jedes Jahr weitestgehend – wie Philipp und ich auch – weiß, deutsch, *able-bodied* und mit einem bürgerlichen Akademiker*innen-Habitus ausgestattet. Das ist etwas, das ich mich – je mehr sich die diskriminierungssensiblen Kritiken der Campusgruppen an den Festivals von Jahr zu Jahr wiederholen – verstärkt frage: Was ist der Wert dieser kritischen Diskurse, wenn sie eingebettet sind in institutionelle Strukturen – und in dieser Hinsicht gleichen Hochschulen und Kunstinstitutionen sich –, die genau jene Diskriminierungen strukturell wiederholen, die sie auf einer diskursiven Ebene kritisieren. Manchmal scheint diese Form von Kritik die Funktion einer intellektuellen Schadensbegrenzung zu übernehmen, die vor allem uns selbst versichern soll, auf der *richtigen* Seite zu stehen – und so wird hintenrum dann doch eher der Status Quo legitimiert als erschüttert. Ich habe den Eindruck, dass diese Tücke der bürgerlichen Kritik und das Potential von gemeinschaftlicher Kunstkritik sich im Campus immer wieder auf eine Weise überschneiden, die ich noch besser verstehen will.

Philipp: Ja, da stimme ich Dir ganz prinzipiell zu. Die Hochschulen und Universitäten stehen hier vor einer riesigen Aufgabe: Wie den eigenen Betrieb, auf Ebene der Lehrenden, der Studierenden, der Verwaltung weniger homogen und insgesamt barrierefreier gestalten? Die Arbeit daran hat meines Erachtens gerade erst begonnen und geht nicht besonders schnell voran. Gerade Festivals dagegen sind deutlich flexiblere Strukturen, in denen diese Fragen oft schneller und radikaler beantwortet werden können; wenn sie dieses Potential nutzen und ihre eigenen Strukturen immer wieder neu gestalten, neue Formen des Zusammenarbeitens ausprobieren – das Festival Theaterformen ist da ja spätestens seit der Leitung von Martine Dennewald ein sehr gutes Beispiel –, gelingt es hoffentlich, von dort aus Impulse in den gesamten Kulturbereich zu senden und damit schließlich auch an die schwerfälligeren Hochschulen. Auf dem Campus werden diese Fragen jedenfalls immer wieder diskutiert, und so würde ich mir wünschen, dass er dazu

beiträgt, gute Ideen und Konzepte zu erkennen – eben dadurch, dass sich hier verwandte, aber nicht identische institutionelle Milieus vermischen.

Das finde ich übrigens ganz generell interessant: Dass im Rahmen des Campus zwei Orte aufeinandertreffen, die jeweils nach eigenen Maßgaben funktionieren. Während Festivals und ihre Veranstaltungsorte, die Theater, traditionell Orte der ästhetischen Erfahrung sind, sind Hochschulen – namentlich Universitäten – Orte des besseren Arguments im Dienst eines allgemeinen Erkenntnisgewinns. Diesen universitären Anspruch an eine Diskussionskultur würde ich auch für den Campus und seine Teilnehmer*innen geltend machen: Eine gute Praxis der Kritik in diesem Sinn legt den je eigenen Standpunkt möglichst klar offen, und ist aber gleichermaßen interessiert an Gegenargumenten. Der sich so entfaltende Austausch – ich scheue nicht davor zurück, ihn auch »Streit« zu nennen, was es manchmal, aber nicht immer trifft – beruht auf einem gegenseitigen Zuhören, das nur ein wirkliches Zuhören ist, wenn es das Potential hat, die eigene Position in Frage zu stellen. Das klappt so freilich nicht an jedem Campuswochenende gleich gut.

Deswegen erwarte ich auch ganz gewiss keine bestimmte Kritik, auf inhaltlicher Ebene, und ich schließe auch grundsätzlich keine Kritik aus inhaltlichen Gründen aus. Gerade das macht die vielen Diskussionen und Artist Talks ja so anspruchsvoll (im mehrfachen Sinne des Wortes): Überzeugungen, die nicht immer miteinander vereinbar sind, treffen aufeinander, im guten Fall inspirieren sie sich gegenseitig, im schlechten Fall verbleiben sie in einer Situation gegenseitigen Unverständnisses (eine gelingende Moderation hilft hier, wie der Begriff schon nahelegt, kann das aber auch nicht immer lösen).

Antonia: Im Rahmen des Campus ist meine Erfahrung, dass Kritik, wenn sie mit einem machtkritischen Anspruch antritt, sich dann am produktivsten gezeigt hat, wenn sie rückgebunden wurde an die Analyse einer situierten ästhetischen Erfahrung. Bei den Theaterformen 2018 hatten wir eins der explosivsten Künstlergespräche, zu einem Stück, das sein Material aus teils historischen, teils mythologischen Gewalttaten gegen Frauen bezogen hat – aber aus einer Faszination, so der Eindruck zahlreicher Teilnehmer*innen, für die Täter. Wie gewohnt hat der Künstler diese Kritik im Gespräch zunächst als inhaltlich und moralisch zurückgewiesen – Kunst sei mit anderen Maßstäben zu messen. Die Kritik der Teilnehmer*innen hat sich dann in meiner Wahrnehmung zugunsten des Gesprächs auf die künstlerischen Entscheidungen gestürzt und die Rezeptionserfahrungen, die sie evoziert haben: Der extensive Einsatz von Licht (Strobo) und Sound (Techno) – für die es Triggerwarnungen gab, nicht aber für die Thematisierung sexualisierter Gewalt; die unausweichliche Iteration von Szenen, die auf Gewalttaten hinführen – das sind inszenatorische Setzungen für eine Art Überwältigungsästhetik, die die thematisierte Gewalt auch formal lustvoll wiederholt, so das Argument. Mein Eindruck in diesem Gespräch war, dass die Angriffslust einiger Campus-

Teilnehmer*innen sich von »Du bist ein schlechter Mensch« hinzu »Das ist ein schlechtes Stück« transformiert hat, und erst letzteres hat den Künstler zum Zuhören und ins Schwitzen gebracht. Das Unverständnis ist sicher geblieben, aber ich habe nichts dagegen, eher auf Schwitzen als auf Verständnis zu setzen. Das Interessante am Campus ist, dass diese Gespräche sich dann auch in den Diskussionen mit den Festivalmacher*innen fortsetzen können: Warum eröffnet ein Festival, das einen feministischen und diskriminierungssensiblen Ruf hat, mit diesem Stück? Weil die Campus-Teilnehmer*innen anders als andere Festivalbesucher*innen die Chance haben, die Festivals ziemlich umfangreich mitzuerleben *und* ihr Erleben im Gespräch mit den Verantwortlichen, z.B. der Festivalleitung, zu teilen, können hier die ideellen Ansprüche der Festivalmacher*innen mit der erlebten Wirklichkeit der Veranstaltung konfrontiert werden. Welche konkreten Konsequenzen das hat, kann nur spekuliert werden – aber bei der Frage nach dem allgemeinen Reformationspotential der flexibleren Festival- und schwerfälligeren Hochschulbetriebe bin ich insgesamt vermutlich weniger optimistisch als du.

Philipp: Ja, die Frage nach den Konsequenzen oder auch, was von dem Campus bleibt, lässt sich nicht abschließend beantworten. Was definitiv bleibt: Freundschaften zwischen den Teilnehmer*innen, die punktuell auch zu interdisziplinärer Zusammenarbeit führen; und auf institutioneller Ebene: verbindliche Kooperationen zwischen den Hochschulen und zwischen Festivals und Hochschulen, die über den Campus hinausgehen. So haben sich z.B. bereits einige Erasmus-Partnerschaften zwischen Campus-Studiengängen ergeben, die sich zum ersten Mal bei der Ruhrtriennale auf dem international angelegten Festivalcampus begegnet sind.

Und was in Erinnerung bleibt? Zuerst einmal interessanterweise Konflikte: Wie heftig die Auseinandersetzungen zwischen engagierten Studierenden und Künstler*innen oft einer anderen Generation – namentlich z.B. Robert Wilson oder Jan Lauwers – ablaufen können. Dann besondere Zeitlichkeiten: Wenn man morgens um fünf mit allen anderen Campusteilnehmer*innen und dem Ensemble von Anne Teresa De Keersmaecker dabei zusieht, wie die aufgehende Sonne langsam eine Bochumer Industriehalle beleuchtet; oder ungefähr zur selben Zeit in einem bekannten hannoverschen Barockgarten Olivier Messiaens Vertonung von Vogelstimmen lauscht. Und schließlich: Richtig gute und inspirierende Workshop-Präsentationen, die immer wieder zeigen, wie viel eine kleine heterogene Gruppe engagierter Menschen in nur so wenigen Tagen gemeinsam erreichen kann.

Auf den Betrachtungswiesen der Gegenwart

Facetten der Festivalberichterstattung

Esther Boldt

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

Dorothee Elmiger, Aus der Zuckerfabrik¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Biografische Angaben

In Reihenfolge der Beiträge

Benjamin Hoesch forscht am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen in der DFG-Forschungsgruppe »Krisengefüge der Künste: Institutionelle Transformationsdynamiken in den Darstellenden Künsten der Gegenwart« zu Nachwuchsfestivals. Daneben arbeitet er künstlerisch im Regieduo mit Gregor Glogowski: www.glogowskioesch.com/.

Anna Barmettler ist Doktorandin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (CH). Sie studierte Theaterwissenschaft, Slavistik und Kunstgeschichte in Bern, St. Petersburg und Paris und arbeitete in der freien Tanz- und Theaterszene, bei der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und an der Hochschule der Künste Bern (CH).

Anne Bonfert ist Gründungsmitglied der Theater- und Performancegruppe *Frl. Wunder AG* und hat bei Prof. Dr. Annemarie Matzke an der Universität Hildesheim promoviert. Seit 2019 arbeitet sie als geschäftsführende Bildungsreferentin für die Stiftung Leben & Umwelt/Heinrich-Böll-Stiftung Niedersachsen.

Bianca Ludewig ist Kulturanthropologin. Nach dem Studium der Ethnologie und Philosophie in Hamburg und Europäische Ethnologie in Berlin promovierte sie 2021 an der Universität Innsbruck zu Transmedia Festivals. 2017 und 2018 war sie Universitätsassistentin am Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien, wo 2018 ihr Buch *Utopie und Apokalypse in der Popmusik* erschien. Ihre Forschungsschwerpunkte sind u.a. Popkultur, Popmusik, Stadtforschung, Festivalforschung und Prekarisierungsforschung.

Lisa Scheibner ist SchauspielerIn und Kulturwissenschaftlerin. Sie war am Stadttheater Hildesheim engagiert und ist seitdem in der freien Theaterszene aktiv. Sie war Co-Koordinatorin der Konferenz »Vernetzt euch! Strategien und Visionen für eine diskriminierungskritische Kunst- und Kulturszene«. Bei Diversity Arts

Culture arbeitet sie als Referentin für Sensibilisierung und Antidiskriminierung. Lisa schreibt aus einer weißen und nicht-behinderten Perspektive.

Martine Dennewald studierte Dramaturgie in Leipzig und Kulturmanagement in London. Nach fünf Jahren bei den Salzburger Festspielen ging sie 2012 als Dramaturgin ans Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt a.M.), 2015 wurde sie künstlerische Leiterin des Festivals Theaterformen (Hannover/Braunschweig). Ab Juli 2021 leitet sie mit Jessie Mill das Festival TransAmériques in Montréal (Kanada).

Fanti Baum lebt als Künstlerin und Theoretikerin in Dortmund und Frankfurt. 2016 leitete sie zusammen mit Olivia Ebert das, von ID Frankfurt initiierte, ortsspezifische Festival Implantieren. Im Anschluss daran übernahmen sie gemeinsam die Künstlerische Leitung des Favoriten Festivals (Theater, Performance, Tanz, NRW) und verantworteten die Ausgaben FAV18 + FAV20. 2019 war Fanti Baum wissenschaftliche Mitarbeiterin der Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt und organisierte u.a. die Ringvorlesung der Hessischen Theaterakademie 2019 und 2020. 2020/2021 ist Fanti Baum Stipendiatin der Akademie Schloss Solitude. Im Herbst 2020 erhielt sie den Künstler*innenpreis der Stadt Dortmund.

Olivia Ebert ist Dramaturgin und Kuratorin. 2014-2016 arbeitete sie als Produktionsleiterin am Künstlerhaus Mousonturm und als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Theaterwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt. Gemeinsam mit Fanti Baum leitete sie das Festival Implantieren 2016 und das NRW Theaterfestival Favoriten (2018 + 2020). 2019/2020 kuratierte sie außerdem das Theaterfestival Schwindelfrei in Mannheim. Seit der Spielzeit 20/21 ist sie Dramaturgin an den Münchner Kammerspielen.

Malte Wegner M.A. arbeitet seit 2015 in der Geschäftsführung des Festivals Theaterformen in Braunschweig und Hannover. Sein Hauptaufgabenbereich liegt in der allgemeinen Administration, Finanzplanung und Mittelakquise des Festivals. Zuvor war er im Künstlerischen Betriebsbüro des Schauspiels Hannover tätig.

Yvonne Schmidt, Dr., ist stellvertretende Leiterin und Senior Lecturer/Researcher am Institute for the Performing Arts and Film an der Zürcher Hochschule der Künste sowie Leiterin des Forschungsfeldes Kunstvermittlung an der Hochschule der Künste Bern. Sie forscht und lehrt im Bereich Performance und Disability, Transdisziplinarität, Kunst und Klimawandel sowie praxisorientierte/künstlerische Forschung im Theater, Tanz und Film. Sie war Mitbegründerin und bis 2020

Co-Convenerin der Working Group Performance and Disability der International Federation for Theatre Research (IFTR).

Verena Elisabet Eitel ist Dramaturgin und Filmwissenschaftlerin. Sie arbeitet seit 2017 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt »Architektur und Raum für die Aufführungskünste« an der HMT Leipzig. Dort promoviert sie über Aufführungs-Anordnungen von Bewegtbildern und Screens und daraus resultierende räumliche Konfigurationen.

Nicola Scherer, Dr.in, forscht und lehrt am Institut für Kulturpolitik. Ihre Schwerpunkte sind Festival Studies, postheroric cultural management, Cultural Leadership und neue Methoden für Forschung und Lehre. Ihr Anliegen ist es, den akademischen „Kanon“ zu hinterfragen und neue postkoloniale, poststrukturalistische und künstlerische Positionen in den Diskurs einzubringen.

Thomas Friemel ist Geschäftsführer und Künstlerischer Leiter der Freitagsküche Frankfurt, die regelmäßig mit großen Theaterfestivals in Deutschland zusammenarbeitet (u.a. Ruhrtriennale, KunstFestSpiele Herrenhausen, Mannheimer Sommer). Er arbeitet außerdem als Regisseur, Kurator und Kulturmanager und leitete die Hessischen Theatertage sowie das NRW Theatertreffen.

Antonia Rohwetter hat Philosophie im Ruhrgebiet, Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und Gender Studies in Berlin studiert. Sie ist Lehrbeauftragte für queer-feministische Theorien und kuratiert diskursive Veranstaltungen im Kontext der performativen Künste u.a. den Festivalcampus Niedersachsen gemeinsam mit Philipp Schulte.

Philipp Schulte, Dr. phil., ist Professor für Szenographietheorie an der Norwegischen Theaterakademie und Geschäftsführer der Hessischen Theaterakademie. Seit 2018 realisiert er gemeinsam mit Antonia Rohwetter einen Festivalcampus für die KunstFestSpiele Herrenhausen und das Festival Theaterformen.

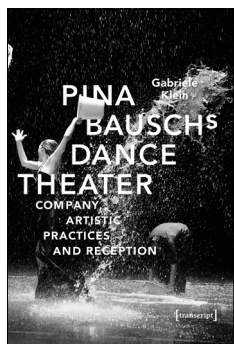
Esther Boldt arbeitet als Autorin, Tanz- und Theaterkritikerin für Medien wie nachtkritik.de, Theater heute und den Hessischen Rundfunk. Sie war in zahlreichen Jurys tätig und lehrt Theaterkritik an den Universitäten in Mainz und Frankfurt a.M.. Seit 2019 leitet sie gemeinsam mit Philipp Schulte die Akademie für zeitgenössischen Theaterjournalismus, eine berufsbegleitende Weiterbildung für Journalist*innen.

Julia Buchberger (Hg.) ist Theater- und Festivalmacherin. Sie studierte Szenische Künste in Hildesheim, wo sie Teil der Leitungsteams von transeuropa fluid – Europäisches Festival für Performative Künste und des State of the Art Festivals war und verschiedene freie Theaterprojekte realisierte.

Patrick Kohn (Hg.) ist Festivalmacher und Kulturarbeiter. Neben dem Studium der Szenischen Künste an der Universität Hildesheim entwickelte und koordinierte er künstlerische Projekte und Publikationen. Als Teil des Leitungskollektivs realisierte er 2018 das transeuropa fluid – Europäisches Festival für Performative Künste und hat u.a. zum Format der Künstler*innenresidenz publiziert.

Max Reiniger (Hg.) ist freier Autor und Theatermacher. Während seines Studiums der Szenischen Künste veranstaltete er 2018 als Teil des Leitungskollektivs das transeuropa fluid – Europäisches Festival für Performative Künste.

Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein

Pina Bausch's Dance Theater Company, Artistic Practices and Reception

2020, 440 p., pb., col. ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-5055-6

E-Book:

PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5055-0



Gabriele Klein

Pina Bausch und das Tanztheater Die Kunst des Übersetzens

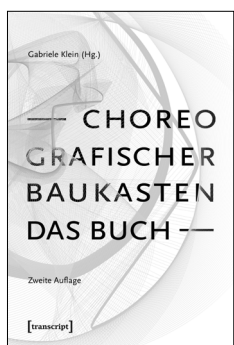
2019, 448 S., Hardcover, Fadenbindung,

71 Farabbildungen, 28 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4928-4

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4928-8



Gabriele Klein (Hg.)

Choreografischer Baukasten. **Das Buch** (2. Aufl.)

2019, 280 S., kart.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4677-1

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4677-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Theater- und Tanzwissenschaft



Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch (Hg.)

Neue Methoden der Theaterwissenschaft

2020, 278 S., kart., Dispersionsbindung,

10 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5290-1

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5290-5



Manfred Brauneck

Masken – Theater, Kult und Brauchtum

Strategien des Verbergens und Zeigens

2020, 136 S., kart., Dispersionsbindung, 11 SW-Abbildungen

28,00 € (DE), 978-3-8376-4795-2

E-Book:

PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4795-6



Kathrin Dreckmann, Maren Butte, Elfi Vomberg (Hg.)

Technologien des Performativen

Das Theater und seine Techniken

2020, 466 S., kart., Dispersionsbindung, 34 SW-Abbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-5379-3

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5379-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**