

Beate Hochholdinger-Reiterer/Alexandra Portmann (Hg.)

*itw : in dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater*

Band 4

Reihenbeirat

Andreas Härter, Universität St. Gallen, Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Andreas Kotte, Universität Bern

Christina Thurner, Universität Bern

# Festivals als Innovationsmotor?

Herausgegeben von  
Alexandra Portmann  
Beate Hochholding-Reiterer

Unter Mitarbeit von  
Nora Steiner und Jan Schuller



Alexander Verlag Berlin

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften  
Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
Accademia svizra da ciencias umanas e socialas  
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



**u<sup>b</sup>**

Philosophisch-historische Fakultät  
Institut für Theaterwissenschaft

u<sup>b</sup>  
**UNIVERSITÄT  
BERN**

© by Alexander Verlag Berlin 2020

Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin  
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com  
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der aus-  
zugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publish-  
ing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative  
Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingun-  
gen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter:  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-535-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-556-0

*itw : imdialog 3*

# Inhalt

- 8     **Vorwort**
- Alexandra Portmann
- 14    **Festivals als Innovationsmotor?**
- Helen Gush
- 29    **The World Theatre Season**  
Internationalism and Innovation
- Ann-Christine Simke
- 44    **»Uns schreckt nicht das Neue.«**  
Überlegungen zur institutionellen Kritik im deutschen  
Theater am Beispiel der Volksbühnen-Debatte
- Regina Rossi
- 58    **Help me if you can!**  
Festivals und das Potenzial der Freiwilligkeit
- Sophie Osburg
- 68    **Die Dauer des Festivals**  
Zur Erfahrung einer anderen Zeitlichkeit durch die  
Aufführung im Museum
- Alexandra Portmann
- 76    **Auf der Suche nach innovativen Formen für Kollaboration**  
Ein Gespräch zwischen Sandro Lunin (Kaserne Basel) und  
Alexandra Portmann (Universität Bern)
- Alexandra Portmann
- 86    **Zukunftsorientierung statt Innovationszwang?**  
Ein Gespräch zwischen Philippe Bischof (Pro Helvetia) und  
Alexandra Portmann (Universität Bern)

- Beate Hochholdingger-Reiterer  
102 **Festivals als Plattformen für Wissensaustausch**  
Interview mit Nicolette Kretz und Silja Gruner (auawirleben  
Theaterfestival Bern)
- Johanna Hilari  
109 **Gesten für die Konstruktion von Wirklichkeiten**  
Kontextualisierung und Vermittlung am Beispiel von *Jeden  
Gest* und auawirleben Theaterfestival Bern
- Benjamin Hoesch  
118 **Regiehandschrift in Gebärdensprache**  
*Jeden Gest* zwischen Identitätspolitik und Nachwuchsmarkt
- Alexandra Portmann  
127 **Die Vorstellung als Geste**  
Künstler\_innen-Gespräch mit dem Ensemble von *Jeden Gest*  
(Marta Abramczyk, Jolanta Sadłowska, Paweł Sosiński,  
Adam Stoyanov, Joanna Ciesielska), dem Regisseur Wojtek  
Ziemilski sowie dem Co-Regisseur und Bühnenbildner  
Wojciech Pustoła (Nowy Teatr, Warschau)
- Alina Aleshchenko  
135 **Mansplaining im Theater**  
Eine Einführung am Beispiel von *Workshop* (Mart Kangro,  
Juhan Ulfsak, Eero Epner; Tallinn)
- Yana Prinsloo  
144 **Über männliche Wehen und fragile Sägeblätter**  
Wenn drei weiße Männer in ihren 40ern einen Workshop  
leiten

Alexandra Portmann

- 152 **Between Teaching And Not Teaching or  
How to Make The Audience Believe You**  
Artist Talk with Eero Epner, Juhan Ulfusak and Mart Kangro  
about the performance *Workshop* (Kanuti Gildi SAAL,  
Tallinn)

Vera Nitsche

- 160 **Kunst, die Wissen schafft**  
*Un faible degré d'originalité* von Antoine Defoort

Géraldine Boesch

- 168 **Die Geschichte des Urheberrechts als (laut)malerische  
Bergwanderung**  
Antoine Defoorts *Un faible degré d'originalité*

Beate Hochholdingner-Reiterer

- 177 **Festivals als Innovationsmotor?**  
Podiumsdiskussion mit Franziska Burkhardt (Leitung Kultur  
Stadt Bern), Alexandra Portmann (Universität Bern), Marc  
Streit (Tanzhaus Zürich, zürich moves! Festival) und Dagmar  
Walser (Moderation)

- 184 **Beiträger\_innen und Herausgeberinnen**

- 188 **Künstler\_innen im Gespräch**

# Vorwort

Internationale Theaterfestivals prägen das zeitgenössische Theater-schaffen maßgeblich. Im fachlichen wie medialen Diskurs werden sie irgendwo zwischen neoliberaler Eventkultur und potentiellen Möglichkeitsräumen für tatsächliche politische, kulturelle wie soziale Intervention verortet (vgl. Zeiontz 2018). Historisch betrachtet galten Festivals insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg als wichtige Orte der kulturellen Diplomatie, der Begegnung vornehmlich europäischer Theaterkulturen (vgl. Elfert 2009). Vor dem Hintergrund der postkolonialen Kritik veränderte sich diese Funktion spätestens seit den 1980er Jahren grundlegend und es wurden vermehrt Festivals gegründet, wie beispielsweise das Kunstenfestivaldesarts in Brüssel oder auch das London International Festival of Theatre LIFT, die sich nicht nur kritisch mit den Fragen einer problematischen kulturellen Repräsentation an Festivals, sondern auch mit den Machtverhältnissen in kulturellen Institutionen im Allgemeinen auseinandersetzen (vgl. Malzacher 2010, 10–11; Bloch 2014, 157–170). Ab diesem Zeitpunkt treten Festivals vereinzelt auch immer wieder als (Ko-)Produzierende von künstlerischen Arbeiten auf und markieren damit eine signifikante Verschiebung von Festivals als Orte der (Re-)Präsentation bestehender künstlerischer Arbeiten hin zu Produktionsorten, an welchen potentiell etwas Neues entstehen kann. Der hier vorliegende Band untersucht das vermeintlich Neue und damit auch Innovative an Festivals. Die einzelnen Beiträge stellen dabei die Frage, in welchem Zusammenhang diese teilweise ökonomisch und technologisch geprägten Begrifflichkeiten ›Innovation‹ und ›Neuheit‹ produktiv auf das Veranstaltungsformat Festival sowie deren künstlerisch-ästhetische Phänomene angewendet werden können.

Bereits zum vierten Mal fand 2019 im Rahmen von *itw* : im dialog mit einem internationalen Doktorierendenworkshop und einer öffentlichen Podiumsdiskussion die erfolgreiche und produktive Zusammenarbeit des Berner Instituts für Theaterwissenschaft mit dem aau-wirleben Theaterfestival Bern und der Schweizerischen Gesellschaft



für Theaterkultur (SGTK) statt. Der vorliegende Band der Reihe *itw: im dialog* vereint zeitgenössische Forschungspositionen zu (Theater)Festivals und institutioneller Dramaturgie sowie Ästhetik mit Aufführungsanalysen, Interviews, transkribierten Künstler\_innen-gesprächen sowie der Podiumsdiskussion, die im Rahmen der Ausgabe »Wir müssen reden« des auawirleben Theaterfestival Bern 2019 stattgefunden hat.

Alexandra Portmann eröffnet den vorliegenden Band mit einer begrifflichen Diskussion der Konzepte ›Neuheit‹ und ›Innovation‹ sowie deren Verankerung in einem weitergefassten kulturwissenschaftlichen Diskurs. Anhand des Manifests »Kunst ist keine Ausrede« des auawirleben Theaterfestival Bern argumentiert sie dafür, dass Innovation genau dann produktiv für die Analyse von Theaterfestivals wird, wenn damit vornehmlich kollaborative künstlerische Arbeitsweisen beschrieben werden können. Mit dem Konzept von ›Innovation‹ soll demnach das dynamische Wechselverhältnis zwischen dem Veranstaltungsformat Festival und lokalen Theatersystemen auf einer strukturellen Ebene erfasst und untersucht werden.

Auch Helen Gush argumentiert in ihrem Beitrag für eine stärkere Vernetzung von Festivals und lokal verankerten Theatern. Am Beispiel der World Theatre Season, welche zwischen 1964 und 1975 im Londoner Aldwych Theater stattgefunden hat, diskutiert sie, wie das Konzept von ›Innovation‹ mit jenem von ›Internationalität‹ zusammenhängt. Auf der Grundlage einer eingehenden Quellenanalyse zeigt sie auf, wie die World Theatre Season nicht nur das internationale Repertoire verschiedener Londoner Theater (u. a. auch im Zusammenhang mit der Gründung des National Theatres in London) geprägt hat, sondern maßgeblich auch zu innovativen Praktiken für künstlerische Zusammenarbeit geführt hat.

Ann-Christine Simke nimmt in ihrem Beitrag die jüngsten Ereignisse rund um die Intendanz von Chris Dercon zum Ausgangspunkt, um über verschiedene Konzeptionen des Neuen in Zusammenhang mit der Institution Volksbühne seit den frühen 1990er Jahren zu reflektieren. Dabei kritisiert sie die verkürzte Gegenüberstellung zwischen dem Neuen als künstlerischem Versprechen und Innovation als neoliberalen Konzept. Anhand der Causa Dercon argumentiert sie

für eine produktive interdisziplinäre Auseinandersetzung mit Formen der institutionellen Kritik.

Am Beispiel der Hamburger HALLO: Festspiele diskutiert Regina Rossi, wie im Rahmen von Festivals neue kollaborative Arbeitsweisen und nachhaltige Alternativen der Zusammenarbeit getestet und manifestiert werden können.

In ihrem Beitrag zur Ruhrtriennale untersucht Sophie Osburg das Phänomen der anderen Zeitlichkeit an Festivals und das Potential für eine veränderte Rezeption von Aufführungen im Museumskontext.

Im Anschluss an diese theaterwissenschaftlichen Forschungspositionen werden die Fragen nach neuen Formen der Kollaboration, dem Verhältnis von Festivals und lokalen Theatersystemen sowie dem mehrheitlich ökonomisch besetzten Konzept von Innovation in zwei Gesprächen aus einer praktischen Perspektive beleuchtet. Sandro Lunin, der künstlerische Leiter der Kaserne Basel, spricht über seine langjährige Erfahrung mit transnationalen Kollaborationen und den damit verbundenen Herausforderungen für bestehende, lokal verankerte freie Produktionshäuser, wie auch für En-suite- und Ensemblebetriebe. Philippe Bischof, der Leiter der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, diskutiert die Rolle des Konzeptes Innovation für die Kulturförderung kritisch und schlägt dabei richtungsweisende kulturpolitische Strategien angesichts der zunehmenden Internationalisierung in den darstellenden Künsten vor.

Der zweite Teil des Buches widmet sich der Ausgabe »Wir müssen reden« des auawirleben Theaterfestival Bern, das im Mai 2019 stattgefunden hat. Das einleitende Gespräch mit Nicolette Kretz, der Festivalleiterin, und Silja Gruner, der Dramaturgin des Berner Festivals, kreist um die Frage von Festivals als Plattformen für den Wissensaustausch, die dafür vom Festivalteam entwickelten Formate und Inklusionsschienen innerhalb des Programms sowie die Zukunftspläne von auawirleben Theaterfestival Bern, dem ab 2020 eine substanzielle Subventionserhöhung der Stadt Bern zuteil wurde.

Johanna Hilari diskutiert in ihrem Beitrag Innovation im Zusammenhang mit Vermittlungsformaten an Festivals der freien Szene. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen stellen dokumentarische Theaterformen im Allgemeinen und die Aufführung von *Jeden Gest* im

Besonderen dar. Sie argumentiert dafür, dass die kontextualisierenden Programmangebote das Potential besitzen, als institutionelle Schnittstelle zwischen künstlerischen und gesellschaftlichen Prozessen aufzusehen.

Eine andere Perspektive auf *Jeden Gest* wirft Benjamin Hoesch. Er analysiert die Inszenierung von Wojtek Ziemilski im Spannungsverhältnis von dokumentarischen Theaterformen mit einem spezifischen politischen Anliegen und dem Verständnis von Regietheater als ästhetischer Kategorie. Ausgehend von der Beobachtung, dass die Inszenierung an diversen Regiewettbewerben und Nachwuchsfestivals prämiert wurde (u. a. im Rahmen des Fast Forward Festivals in Dresden) problematisiert er die Terminologie der Regiehandschrift als Kriterium für die Preisvergabe und damit auch die mediale wie fachliche Rezeption von *Jeden Gest*.

Das Künstler\_innengespräch mit dem Regieteam Wojtek Ziemilski und Wojciech Pustola sowie dem gehörlosen Ensemble von *Jeden Gest* (Marta Abramczyk, Jolanta Sadłowska, Paweł Sosiński, Adam Stoyanov, Joanna Ciesielska) bietet im Anschluss an die beiden Analysen einen zentralen Einblick in die konkreten künstlerischen Arbeitsweisen sowie die Herausforderungen für die Zusammenarbeit von gehörlosem Schauspieler\_innenensemble und hörendem Regieteam.

Alina Aleshchenko diskutiert anhand der Aufführung *Workshop* von Mart Kangro, Eero Epner und Juhan Ulfak Machtasymmetrien zwischen Erzählenden und Zuhörenden. Anhand des Konzeptes von ›mansplaining‹ wirft sie die Frage auf, welche Positionen auf der Bühne vertreten sind und welche Herrschaftsverhältnisse dadurch potentiell reproduziert werden.

In ihrem Beitrag zu *Workshop* verweist auch Yana Prinsloo auf die darin verhandelten aktuellen Fragen der Zuschauer\_innenposition als Prosument\_innen und die Problematik eines konsumtorischen Kreativsubjekts, das männlich markiert ist, und betont die stille Präsenz historischer Ablagerungen von Frauen- und Männerbildern im Gegenwartstheater.

Im Anschluss an die Vorstellung *Workshop* konnte ein Gespräch mit dem künstlerischen Team, bestehend aus dem Choreographen Mart Kangro, dem Dramaturgen Eero Epner und dem Schauspieler und

Regisseur Juhan Ulfesak, durchgeführt werden. Die Frage nach Macht sowie das Verhältnis zwischen Erzählenden und Zuhörenden waren dabei genauso Thema wie auch die verschiedenen künstlerischen Positionen in dieser erstmaligen transdisziplinären Zusammenarbeit zwischen den drei Theaterschaffenden, die alle auch als Performer auf der Bühne präsent sind.

Ausgehend von der Aufführung *Un faible degré d'originalité* von Antoine Defoort, einer Lecture Performance zum Thema des Urheberrechts, diskutiert Vera Nitsche Methoden der kreativen Wissensschaffung durch künstlerische Forschung und deren Stellenwert in einem weiter gefassten wissenschaftlichen Diskurs.

Géraldine Boesch fokussiert in ihrem Beitrag zu *Un faible degré d'originalité* Antoine Defoorts Praktiken erzählender Mimesis, mit deren Hilfe er sein Publikum auf eine (laut)malerische Bergwanderung durch die Geschichte des Urheberrechts mitnimmt und dieses im Zuhören zu Zuschauenden der eigenen Imagination werden lässt.

Den Abschluss des Bandes bilden Auszüge aus der Podiumsdiskussion »Festivals als Innovationsmotor?«, welche als gemeinsame Veranstaltung von itw : im dialog und des auawirleben Theaterfestival Bern im Mai 2019 in Bern stattfand. Moderiert von der Theaterkritikerin und Kulturredaktorin Dagmar Walser versammelte das Podium mit Franziska Burkhardt, der Leiterin von Kultur Stadt Bern, der Theaterwissenschaftlerin Alexandra Portmann und Marc Streit, dem Leiter des zürich moves! Festival, drei Perspektiven aus Kulturförderung, Theaterwissenschaft und Praxis.

Die Realisierung des vierten Bandes der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* verdanken wir wieder der wohlwollenden Kooperation der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) sowie der großzügigen Unterstützung durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW). Wir danken dem Berner Institut für Theaterwissenschaft, das die Redaktionsarbeiten finanziell unterstützt hat.

Die Herausgeberinnen möchten besonders Nora Steiner und Jan Schuller für die akribische Mitarbeit bei der Erstellung des druckfähigen Manuskripts danken. Mena Taverna besorgte die sorgsame Transkription der Interviews, der Künstler\_innengespräche sowie der

Podiumsdiskussion. Herzlichen Dank dafür. Corinna Hirrlinger sind wir für das Zeichenkorrektorat zu Dank verpflichtet. Besonderer Dank gebührt auch Sue McClements für das hervorragende englische Lektorat. Allen Fotografinnen und Fotografen danken wir für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der Fotos und Abbildungen.

Abschließend wollen wir uns bei allen Beitragenden für ihre Kooperation und den reibungslosen Ablauf bedanken. Dem Alexander Verlag, insbesondere Antje und Alexander Wewerka, danken wir für die mittlerweile bereits traditionell angenehme Zusammenarbeit.

Alexandra Portmann  
Beate Hochholdinger-Reiterer

Bern, im Juni 2020

### Verwendete Literatur

Bloch, Natalie (2014): *Internationales Theater und Inter-Kulturen. Theatermacher sprechen über ihre Arbeit*, Hannover: Wehrhahn.

Elfert, Jenifer (2009): *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript.

Malzacher, Florian (2010): »About a Job with an Unclear Profile, Aim and Future«, in: *Frakcija* 55, S. 10–22.

Zaiontz, Keren (2018): *Theatre & Festivals*. Theatre And. London: Palgrave Macmillan Education.

## Festivals als Innovationsmotor?

Betrachtet man die Beschreibung von internationalen Theaterfestivals in Festivalbooklets, auf Homepages, in Programmheften oder auch in medialen Berichterstattungen, fallen schnell Begriffe wie ›neue Formate‹, ›new work‹ oder ›zeitgenössische Arbeiten‹ ins Auge. Doch was steckt hinter diesem Versprechen des Neuen? Was sind die Herausforderungen des Neuen, denen sich Festivals vordergründig stellen? Oder anders gefragt: Worauf bezieht sich das Neue oder auch das Innovative, das oftmals synonym dazu verwendet wird? Auf bestimmte Ästhetiken der am Festival gezeigten Aufführungen, auf spezifische Arbeitsweisen der Künstler\_innen oder gar auf bestimmte Organisationsstrukturen und Produktionsmechanismen? Und woher rührt dieses Versprechen der Neuheit, der Innovation oder auch Zukunftsorientierung im Gegenwartstheater?

Der hier vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit diesen Fragen und erörtert dabei insbesondere, inwiefern Festivals als Innovationsmotor für bestimmte Arbeits- und Produktionsweisen im Gegenwartstheater definiert werden können. Dabei knüpft er einerseits an theoretische Überlegungen eines Doktorierenden-Workshops an, der im Mai 2019 im Kontext des jährlich stattfindenden internationalen *auawirleben* Theaterfestival Bern an der Universität Bern ausgerichtet wurde. Andererseits soll hier eine weitergefasste Diskussion der Begrifflichkeiten ›Innovation‹, ›Neuheit‹ und ›Kreativität‹ vorgenommen werden. Die dem Beitrag zugrunde liegende These lautet: Festivals können genau dann mit dem Konzept von Innovation umschrieben werden, wenn diese als Möglichkeitsraum für das Austesten und Umsetzen alternativer Arbeitsweisen gestaltet sind. Die Konzeption des Möglichkeitsraumes orientiert sich stark an Andrea Livia Piazzas Verständnis des Neuen in den darstellenden Künsten, das sie von einem sozialwissenschaftlichen Verständnis von Innovation im Sinne von Fortschritt abgrenzt (vgl. Piazza 2017: 14). Dabei gilt es zwei Aspekte

herauszuarbeiten: erstens weshalb, und entgegen Piazzas Ansatz, der Begriff der Innovation in Bezug auf Theaterfestivals doch zum Tragen kommt. Das zentrale Argument ist dabei, dass mit dem Begriff der Innovation eine Form von Wechselwirkung, also Beziehung, zwischen konkreten künstlerischen Arbeitsweisen und institutionellen Strukturen beschrieben werden kann. Deshalb wird, zweitens, vor dem Hintergrund lokaler Theatersysteme die Idee von Innovation im Zusammenhang mit Festivals überhaupt erst greifbar. Denn was in einem spezifischen kulturellen Kontext als innovativ gilt, muss nicht für einen anderen gelten. Wenn daraus folgend Innovation eine dynamische Beziehung zum Lokalen zu beschreiben vermag, dann suspendiert dieses Verständnis von Innovation zugleich eine lineare Fortschrittslogik, wie sie durch die sozialwissenschaftlichen Diskussionen des Begriffs impliziert wird. Denn das Lokale zeichnet sich immer durch eine Überlagerung verschiedener Dispositionen aus. Gerade durch diese potentielle Gleichzeitigkeit von Diskursen im Festivalkontext werden Möglichkeitsräume eröffnet, in denen unterschiedlichste Arbeitsweisen erprobt werden können. Festivals als spezifische Veranstaltungsformate werden häufig vor dem Hintergrund einer Spannung zwischen dem Lokalen und dem Globalen diskutiert (vgl. Elfert 2011: 202–214; Zaiontz 2018: 93–97). Diverse Vermittlungsangebote, verschiedene Inszenierungen des öffentlichen Raumes oder auch Formate wie Audiowalks dienen dabei zur Reflexion dieses Spannungsverhältnisses.<sup>1</sup> Die folgenden Überlegungen ergänzen diese bereits bestehenden Diskussionen um die Frage nach Arbeitsweisen und deren potentiellen Einfluss auf institutionelle Strukturen im lokalen Theatersystem. Eine weiter gefasste Theoriediskussion soll aufzeigen, inwiefern und unter welchen Voraussetzungen es sinnvoll ist, Festivals mit dem Innovationsparadigma zu beschreiben und zu analysieren. Darüber hinaus geht der Beitrag am Rande exemplarisch auf das auawirleben Theaterfestival Bern ein.

## Innovation – Versuche einer begrifflichen Einordnung

Begriffe wie ›Neuheit‹, ›Innovation‹ und ›Kreativität‹ sind prägend für die aktuelle Debatte rund um das zeitgenössische Kunstschaffen, sei es in kulturtheoretischen Reflexionen über die sich verändernde Funktion von Institutionen wie Museen oder Theater (vgl. u. a. Gielen 2013; Lorey 2013; Groys 1992 und 2008), im virulenten Krisendiskurs in den darstellenden Künsten oder sich verändernden Produktionsweisen in einer neoliberalen Marktökonomie (vgl. u. a. Harvie 2013; Kunst 2015; Schmidt 2017; Piazza 2017 oder auch im Rahmen der DFG Forschergruppe *Krisengefüge der Künste*). Die kritische wie vielfältige Diskussion dieser Begriffe ist stets mit Blick auf die konkreten Gegenstände zu differenzieren. Gemeinsam ist ihnen aber die Annahme, dass sich Institutionen, kulturelle Systeme und künstlerische Arbeitsweisen in einem grundlegenden Transformationsprozess befinden und eine theoretische Diskussion darüber als dringend erachtet wird. In Anlehnung an soziologische und kulturökonomische Debatten werden Begriffe wie das ›Neue‹, ›Kreativität‹ und damit auch ›Innovation‹ oft an den zu beobachtenden Transformationsprozess geknüpft. Die folgenden Abschnitte versuchen das weitläufige Spektrum dieser Diskussionen schlaglichtartig aufzuzeigen.

Andreas Reckwitz nähert sich den Begriffen ›Neuheit‹ und ›Kreativität‹ aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive an. Das von ihm diagnostizierte Kreativitätsdispositiv fördert in allen Bereichen die systematische Produktion und Rezeption des Neuen (vgl. Reckwitz 2012: 17). Es handelt sich dabei um ein Versprechen von Kreativität, das alle Lebensbereiche betrifft und so mit einer allgemeiner gefassten (gesellschaftlichen) Transformation einhergeht. Entsprechend verbindet Reckwitz ökonomische Theorien mit kulturtheoretischen Überlegungen zur Konzeption des Neuen. Er spricht dabei vom »Regime des ästhetisch Neuen« (Reckwitz 2012: 38) als einer affektiv-perzeptiven Wahrnehmung, die letztlich an den Produktionsethos der Kreativität geknüpft ist (vgl. Reckwitz 2012: 41). Historisch wird für Reckwitz das Regime des Neuen in drei Kategorien greifbar: erstens in der Überwindung des Alten durch das Neue; zweitens in der Steigerung beziehungsweise Überbietung von etwas bereits Bestehendem; drittens



im Reiz beziehungsweise in der Anziehungskraft eines relativ Neuen (vgl. Reckwitz 2012: 45). Letzteres ist entscheidend für das Regime des Neuen, das im Zusammenhang mit einer zunehmenden Ästhetisierung der Gesellschaft steht und daher primär mit einem Effekt der Überraschung einhergeht. In anderen Worten: Das Neue erweckt Aufsehen und Aufmerksamkeit, wodurch ihm ein immaterieller, vornehmlich positiv konnotierter Wert zugrunde liegt. Gerade weil die dritte Kategorie durch eine stete Abfolge von immer wieder neuen Reizen bestimmt ist, erfolgt eine ästhetische Normalisierung (vgl. Reckwitz 2012: 46). Die Produktion des Neuen als eine Abgrenzung zum Gewöhnlichen ist gewissermaßen die Voraussetzung jeglichen Kunstschaffens und wird mit Reckwitz als ein Zustand der konstanten Innovation verstanden, der durch die Wiederholung zur gesellschaftlichen Norm wird und damit zu einer Ästhetisierung sämtlicher Lebensbereiche führt.<sup>2</sup>

Doch gerade Reckwitz' beinah synonyme Verwendung von ›Neuheit‹ und ›Innovation‹ ist für Piazza eine theoretische Verkürzung, die primär innerhalb eines sozialwissenschaftlichen Diskurses zu ›Innovation‹ begründet ist. Piazza versucht, die beiden Begriffe voneinander zu trennen, indem sie diese unterschiedlichen Wissenschaftstraditionen zuordnet. Für Piazza ist ›Innovation‹ primär sozialwissenschaftlich fokussiert. Es handelt sich um eine Form der Erneuerung, die an die Substitution von etwas Altem geknüpft ist (vgl. Piazza 2017: 21). Das Neue wird damit durch die Differenz zum Alten erfahrbar und präsentiert sich in der Logik des Fortschreitens als etwas Wertvolles, dem eine bestimmte Qualität zugeschrieben wird. Im Kontrast dazu steht das Neue in geisteswissenschaftlichen Diskursen, denn dort wird gemäß Piazza die Beziehung zum Alten jenseits von Substitution verhandelt. Dabei stützt sich Piazza auf das von Boris Groys geprägte Verständnis des Neuen als etwas Obskures, das etwas Altem gegenüber nicht direkt vergleichbar ist (vgl. Piazza 2017: 41). Piazza ergänzt diesen Gedanken, indem sie das Neue als eine Wiederentdeckung und Imagination von etwas Drittem versteht. Dieses Neue steht einer linearen Logik des Fortschritts entgegen, da es stets als eine Überlagerung unterschiedlicher Diskurse zu verstehen ist.<sup>3</sup> Damit schreibt Piazza dem Neuen eine imaginative Kraft zu, die jenseits bestehender

Realitäten stattfinden kann (vgl. Piazza 2017: 173). Ihre Konzeption des Neuen unterscheidet sich somit klar von Reckwitz' Regime des Neuen: Während bei Reckwitz das Neue in einer ästhetisierten Gesellschaft die Norm darstellt, konzipiert Piazza das Neue als Möglichkeitsraum, der gerade außerhalb dieser Norm steht und sich als Alternative zu einem kapitalistischen Realismus präsentiert.<sup>4</sup>

Groys argumentiert in verschiedenen Arbeiten dafür, dass Innovation als eine »Umwertung der Werte« (Groys 1992: 63) nur innerhalb eines festen institutionellen Rahmens stattfinden kann (Groys 2008: 42). Denn Institutionen stellen Wertesysteme auf, durch welche das Neue »aufbewahrt, erforscht, kommentiert und kritisiert« (Groys 1992: 43) werden kann. Diese Definition verweist einerseits darauf, dass das Neue über einen bestimmten Zeitraum als solches erkennbar bleiben muss:

The New functions here not as re-presentation of the Other or as next step towards a progressive clarification of the obscure, but rather as a reminder that the obscure remains obscure, that the difference between the real and simulated remains ambiguous, that the longevity of things is always endangered, that infinite doubt about the inner nature of things is insurmountable. (Groys 2008: 42)

Andererseits verweist seine Bestimmung des Neuen darauf, dass dieses innerhalb eines lokal verankerten Wertekonstrukts konstituiert wird, nämlich vor dem Hintergrund bestimmter traditioneller, innerkultureller, genauso aber kulturökonomischer Kriterien (vgl. Groys 1992: 48). Während Groys vor allem über die Konzeption des Neuen innerhalb von Institutionen nachdenkt, fokussiert Piazzas Konzeption des Neuen allgemeiner auf Produktionsprozesse des Neuen im zeitgenössischen Theater (vgl. Piazza 2017: 57). Gerade weil an dieser Stelle das dynamische Wechselverhältnis zwischen konkreten ›neuen‹ Produktions- und Arbeitsweisen (u. a. städtisch verankerten Institutionen und deren Arbeitsweisen) beleuchtet werden soll, sind sowohl Piazzas als auch Groys Ansätze für die eingangs gestellte Frage, inwiefern Festivals als Innovationsmotoren für Arbeitsweisen fungieren können, relevant.

## Innovation als kritische Praxis?

Die Reflexion über die Formation von Bewertungskriterien und Wertesystemen für die Anerkennung des Neuen verweist auf wichtige Debatten rund um die Rolle von Institutionen innerhalb lokaler Kultur- und Theatersysteme, die schon länger in der bildenden Kunst (vgl. u. a. Sheikh 2006; Sternfeld 2018) und vermehrt auch in den darstellenden Künsten geführt werden (vgl. u. a. Harvie 2013; Schmidt 2017; Jackson 2011). Gesellschaftliche Transformationsprozesse und die kritische Diskussion darüber, inwiefern »*weisse* Institutionen« (Liepsch/Warner/Pees 2018: 20; Hv. im Orig.) in der Lage sind, gesellschaftliche Prozesse vor dem Hintergrund einer postkolonialen Kritik überhaupt abzubilden, prägen die theaterwissenschaftliche Debatte zum Gegenwartstheater im deutschsprachigen Raum (vgl. u. a. Sharifi 2016). Unter dem Begriff der »*weisen* Institutionen« verstehen Elisa Liepsch und Julian Warner eine komplexe Dominanz, die sich aus spezifischen Strukturen, Konventionen und unhinterfragten Privilegien speist (vgl. Liepsch/Warner/Pees 2018: 20 und 22). Durch die genaue Beobachtung von kulturellen Praktiken (hier mit einem Fokus auf freie Produktionshäuser in Deutschland wie dem Mousonturm) werden strukturelle Voraussetzungen für die Kulturproduktion auch vor dem Hintergrund transnationaler Arbeitsweisen diskutiert und scheinen gerade auch für die Auseinandersetzung mit Festivals zentral. Denn dadurch verlagern sich postkoloniale Diskurse von der Bühne hinter die Bühne, indem gerade strukturelle Bedingungen, Wertesysteme und konkreten Arbeitsweisen innerhalb von Institutionen und von einzelnen Künstler\_innen, gewissermaßen die Voraussetzungen für jegliche Theaterproduktion, in den Fokus rücken. Im Anschluss daran scheinen zwei Fragen für die Diskussion von Innovation virulent: 1.) Welche Wertesysteme werden innerhalb von Institutionen geschaffen und durch welche Machtstrukturen werden sie aufrechterhalten? 2.) Wie kann eine konstruktive Institutionskritik innerhalb dieser Institutionen selbst aussehen? Und unter welchen Voraussetzungen kann diese überhaupt stattfinden?

Insbesondere mit der zweiten Frage beschäftigen sich unter anderem Pascal Gielen und Chantal Mouffe (2013). Gielen nimmt den

Begriff des ›Zeitgenössischen‹ als Ausgangspunkt, um über konstruktive Institutionskritik nachzudenken. Gielens Kritik an diesem Begriff besteht darin, dass vermeintlich zeitgenössische Kunst nicht bereit ist, mit gesellschaftlichen Realitäten zu intervenieren und damit auch nicht die Möglichkeit bereithält, durch Imagination neue Konzepte möglicher Realitäten zu schaffen:

The intoxication of the contemporary leaves no time for solidification and so everything remains fluid. In its desire to be ›with it‹, to ›keep up with the times‹ and not, like the historical avant-garde, be ahead of its time, contemporary art gave up on any utopian plan to really intervene in the world. In short, the route from fiction to non-fiction was closed. Contemporary art has exiled itself to a safe island within the white walls of the purely imaginary, where anything is possible as long as it makes no claims to reality. (Gielen 2013: 31)

Gielen plädiert für eine konstruktive Institutionskritik, die gerade bei der Imagination ansetzt, und für die Konstitution und Aufrechterhaltung eines Wertesystems, welches institutionell geprägt ist. Dies rückt seinen Ansatz auch in die Nähe von der mit Groys diskutierten Rolle von Institutionen für die Anerkennung des Neuen. Denn das Neue kann nur als solches anerkannt werden, wenn es auf einen spezifischen, lokal verankerten Bewertungskatalog verweist. Und gerade dieser soll nach Gielen einen Möglichkeitsraum für andere Realitäten schaffen. Eine konstruktive Kritik bestünde entsprechend darin, das Wertesystem selbst und die damit zusammenhängenden Machtstrukturen zu analysieren und zu verändern.

Auch Chantal Mouffe argumentiert in eine ähnliche Richtung, indem sie zwischen zwei Formen der Institutionskritik unterscheidet: einer abwendenden und einer engagierten Form der Kritik. Während erstere pauschal sämtliche Institutionen als Ausdruck eines veralteten Systems versteht und damit Intervention und Kritik primär außerhalb des institutionellen Rahmens verortet, setzt sich letztere aktiv mit den strukturellen Bedingungen auseinander und nimmt gewissermaßen eine zivilgesellschaftliche Perspektive auf Institutionen und ihre mögliche Funktion in einer Gesellschaft ein (vgl. Mouffe 2013: 66). Die hier skizzierte konstruktive Institutionskritik hängt mit den

Begriffen ›Neuheit‹ und ›Innovation‹ insofern zusammen, als Gielen und Mouffe in der kritischen Praxis einen Möglichkeitsraum sehen, um über strukturelle Rahmenbedingungen für die Produktion von Kunst selbst nachzudenken. In anderen Worten: Eine konstruktive Institutionskritik im Sinne von Mouffes Engagement besteht darin, innerhalb von institutionellen Rahmenbedingungen einen Raum für die Imagination gesellschaftlicher Realitäten zu schaffen. Die kritische Auseinandersetzung mit Machtstrukturen und konkreten institutionellen Bedingungen ist demnach auch eine fortlaufende Reflexion über Wertesysteme und soll stets die relevanten gesellschaftliche Transformationsprozesse reflektieren.

Wenn Groys unter Innovation eine »Umwertung der Werte« (Groys 1992: 63) versteht, dann soll hier, vor dem Hintergrund von Gielen und Mouffe, Innovation explizit auf die Veränderung von strukturellen Bedingungen für die Kulturproduktion und die daraus resultierenden Arbeitsweisen bezogen werden. Innovationsprozesse sind, im Idealfall, demnach als eine Form der kritischen Praxis zu verstehen und verweisen dabei stets auf die dynamische Wechselwirkung zwischen bestimmten Arbeitsweisen und strukturellen Bedingungen in lokalen Theatersystemen. Deshalb wird Innovation immer erst vor dem Hintergrund des spezifisch Lokalen greifbar, wobei sich dieses hier auf institutionelle Rahmenbedingungen beschränkt. Doch daran schließen sich folgende Fragen an: Wer hat unter welchen Voraussetzungen überhaupt Zugang zu einer entsprechenden kritischen Diskussion über Wertesysteme? Und unter welchen Voraussetzungen können bestehende Machtmechanismen als solche erkannt und kritisiert werden? Wann und unter welchen Bedingungen kann Innovation als »Umwertung der Werte« (Groys 1992: 63) tatsächlich als kritische Praxis im Sinne einer konstruktiven Institutionskritik verstanden werden? Und welche Rolle können dabei Veranstaltungsformate wie Festivals übernehmen? Diese Fragen müssen stets vor dem Hintergrund eines konkreten Fallbeispiels (z. B. eines Festivals oder freien Produktionshauses) reflektiert werden. Ein methodischer Ansatz dafür wird im nachfolgenden Abschnitt skizziert.

## Festivals als Möglichkeitsräume für alternative Arbeitsweisen

Abschließend gilt es herauszuarbeiten, welche Rolle Festivals im Sinne einer kritischen Praxis zukommen kann, und entsprechend auch, unter welchen Voraussetzungen Festivals als Innovationsmotoren für strukturelle Veränderungen in lokalen Theatersystemen herhalten können. Dabei wird anhand von auawirleben Theaterfestival Bern diskutiert, welche Ansätze einer kritischen Praxis innerhalb von Festivals zur Anwendung kommen, um daran anschließend Kriterien herauszuarbeiten, mit Hilfe derer das Verhältnis zwischen Festival und lokalen Systemen hinsichtlich des Innovationsparadigmas analysiert werden kann. Konkret stellt sich hier die Frage, wie bestimmte Formen von künstlerischer Kollaboration aus dem Festival-Bereich auch auf lokal verankerte Institutionen und ihre Konventionen innerhalb künstlerischer Produktionsprozesse Einfluss nehmen können.<sup>5</sup>

Anfang Januar 2020 veröffentlichte das auawirleben Theaterfestival Bern auf seiner Homepage ein Manifest mit dem Titel »Kunst ist keine Ausrede« (auawirleben 2020). Darin bezieht das Festivalteam Position zu Themen wie sexueller und rassistischer Diskriminierung, Nachhaltigkeit, das Verhältnis zur Öffentlichkeit sowie Arbeitsbedingungen für Angestellte und Künstler\_innen. Das Manifest liest sich als Ausformulierung eines Wertesystems, dem sich das Festival verschreibt und das es in der Produktion umzusetzen anstrebt. Dies kommt in verschiedenen Bereichen zum Tragen, wobei hier nur einzelne Aspekte herausgegriffen werden sollen.

Zunächst fällt auf, dass gleich mehrere Punkte im Manifest eine faire Entlohnung für Mitarbeitende und Künstler\_innen, Transparenz und einen klar definierten Koproduktionsbeitrag thematisieren. Dabei bezieht sich das Festivalteam auf die Empfehlungen des Berufsverbandes t. Theaterschaffende Schweiz, der seit 2018 auch Teil der European Association of Independent Performing Arts (EAIPA 2020) ist. Gerade vor dem Hintergrund einer zunehmenden Prekarisierung hinsichtlich der Arbeitsbedingungen in den darstellenden Künsten, insbesondere in der freien Szene, arbeitet dieser Dachverband daran, einen transparenten Informationsaustausch in den europäischen Ländern voranzutreiben und ein Bewusstsein für Schieflagen in Bezug auf

soziale Sicherheit (u. a. Altersvorsorge als freischaffende Künstler\_in, Elternzeit), und vor allem Lohnpolitik zu schaffen. Dadurch wird gewissermaßen ein Möglichkeitsraum an sozialer Sicherheit bereitgestellt, der durch transparente Kommunikation sichtbar wird und damit auch eine auf zukünftige Entwicklungen verweisende Funktion einnehmen kann. Denn das Bekenntnis zu den Richtlinien des Dachverbands ist nicht nur von Interesse für die betroffenen Mitarbeitenden und Künstler\_innen, sondern auch für zahlreiche Sponsoren auf privater sowie staatlicher Ebene (Stiftungen, kommunale und kantonale Förderinstitutionen). Die Auflistung der tatsächlichen Personalkosten sowie der damit verbundenen Sozialversicherungsbeiträge leistet einen wichtigen Beitrag zur Anerkennung künstlerischer Arbeit und kann auch als Richtwert für künftige kulturpolitische Entscheidungen herhalten.

Einen weiteren, aktuell wichtigen Aspekt des Manifests stellt die klare Positionierung zu ökologischer und sozialer Nachhaltigkeit dar. So gelten Flugreisen als Ausnahme und es werden fortlaufend Lösungen für eine nachhaltige Verwendung der Festival-Infrastruktur bis hin zum Catering entwickelt (auawirleben 2020). Hier greift das Berner Festival nicht nur bestehende Diskurse zur Nachhaltigkeit im Kulturbetrieb auf, sondern etabliert für sich als Institution zugleich neue Konventionen für transnationale künstlerische Zusammenarbeit.<sup>6</sup>

Darüber hinaus wurde das auawirleben Theaterfestival Bern als eine der ersten Schweizer Kulturinstitutionen mit dem Label kultur inklusiv ausgezeichnet. So weitete das Festival im Laufe der Jahre das Angebot an inklusiven Formaten wie Übersetzungen in Gebärdensprache, Audiodeskriptionen oder auch Relaxed Performances aus. Diese Angebote spiegeln sich auch in der Vermittlungsarbeit des Festivals wider, wenn beispielsweise der Crashkurs »Gebärdensprache« in das Rahmenprogramm integriert und hierbei das Publikum aktiv in die Diskussion über Inklusion einbezogen wird. Das Manifest fungiert demnach als Absichtserklärung, bestimmte Maßnahmen nicht nur zu empfehlen, sondern auch aktiv umzusetzen. Darüber hinaus bietet es zugleich einen Ausblick auf eine Zukunft, in der diese Maßnahmen einen verstärkten Einfluss auf Arbeitsweisen in den darstellenden Künsten haben können.

Mit Blick auf das Manifest wird deutlich, dass Debatten rund um strukturelle Diskriminierung, Inklusion, und Arbeit beim auawirleben Theaterfestival Bern durchaus hinter der Bühne geführt werden. Innovation als kritische Praxis, deren theoretische Voraussetzungen im vorangegangenen Abschnitt skizziert wurden, versteht sich hier als fortlaufendes Handeln, das Maßnahmen für eine faire und nachhaltige Kulturproduktion ergreift beziehungsweise zu ergreifen trachtet. Wie diese tatsächlich umgesetzt werden und eine Differenz zu bestehenden Konventionen im Kulturbetrieb darstellen, wäre jeweils vor dem Hintergrund des spezifisch Lokalen zu beurteilen, hier des Berner Theatersystems. Deutlich wird, dass das auawirleben Theaterfestival Bern sich als Möglichkeitsraum positioniert – auch im Sinne von Giелens Imagination –, wobei alternative Arbeitsweisen über einen klar definierten Zeitraum ausgetestet und umgesetzt werden können. Aufgrund der schlanken institutionellen Strukturen und eines breit gefassten professionellen Netzwerkes (bestehend aus Künstler\_innen, Produktionshäusern, Festivals, Kurator\_innen etc.) können diese Arbeitsweisen, wie sie im Manifest skizziert sind, vergleichsweise schnell umgesetzt werden. Das Manifest fungiert somit als ein momentbezogenes Korrektiv zum Ist-Zustand der lokalen Theaterszene, stellt aber zugleich ein zukunftsweisendes Wirkungspotential bereit. In dieser Hinsicht darf es als Ausdruck einer konstruktiven Institutionskritik nach Gielen und Mouffe (2013) verstanden werden. Dabei rücken konkret Fragen der Ausgestaltung dieser kollaborativen Arbeitsweise in den Vordergrund, die angesichts des neoliberalen Paradigmas des permanent kreativen Austausches selbst auch einer kritischen Prüfung bedürfen (vgl. Kunst 2015: 83–84). Denn wie Bojana Kunst treffend beschreibt, gehören Kooperationen, Teamwork und permanente Kommunikation (auch in den sozialen Medien und anderen digitalen Plattformen) zu einem neoliberalen Selbstverständnis vermeintlich ›konstruktiver‹ Produktionsprozesse, die längst auch die darstellenden Künste affiziert haben.

Diese scheinbaren demokratisierenden Praktiken (im Sinne der Schaffung von Zugängen zu Diskussionen) hängen stark mit Freiwilligen-Arbeit zusammen, die wiederum selbst ausbeuterische Mechanismen und somit problematische strukturelle Bedingungen



innerhalb des Kultursektors widerspiegeln. Eine sinnvolle Form von Kollaboration besteht für Bojana Kunst darin, die Potenziale dieser Zusammenarbeit innerhalb eines angemessenen Zeitraums auszuloten: »Common work is a temporal constellation that opens up the spatial potentiality for closeness, something that comes across as a neighbouring space, a space added« (Kunst 2015: 97). Gerade der Fokus auf Zeitlichkeit – »To collaborate means to belong to another temporal concept – potentiality« (Kunst 2015: 98) – lässt Festivals als Möglichkeitsräume für das Austesten alternativer Arbeitsweisen hervortreten.<sup>7</sup>

Wenn das Festival auawirleben Theaterfestival Bern qua Manifest als Möglichkeitsraum (oder auch im Sinne von Kunsts Konzept der Potenzialität) erhalten will, in welchem verschiedene Arbeitsweisen für transnationale Zusammenarbeit ausgetestet werden können, so handelt es sich zugleich um eine Übung in Transparenz, die einer breiteren Öffentlichkeit gegenüber demonstriert wird. Auf diese Weise, und somit über eingehegte Strukturen und Institutionen kulturschaffender Akteur\_innen und Netzwerke hinaus, öffnet sich das Festival einer politischen Diskussion darüber, wie eine faire und nachhaltige Kulturproduktion aussehen kann. Entsprechend können Festivals wie das auawirleben Theaterfestival Bern genau dann als Innovationsmotoren für Arbeitsweisen im Gegenwartstheater erhalten, wenn sie die öffentliche und fachliche Debatte nicht nur intern befördern, sondern auch einen Effekt auf kulturpolitische Debatten und Förderpolitiken auszuüben versuchen. Darüber hinaus ist eine ständige Überprüfung der eigenen Arbeits- und Kollaborationsbedingungen, der strukturellen Voraussetzungen innerhalb von künstlerischen beziehungsweise kollaborativen Prozessen im Allgemeinen sowie das Bewusstsein über die eigenen Privilegien und Verantwortungen Voraussetzung für die kritische Praxis.

Zusammengefasst wird Innovation, als eine kritische Auseinandersetzung mit Werten und strukturellen Bedingungen für künstlerische Kollaborationen, wesentlich im dynamischen Wechselverhältnis zwischen Festival und lokalen Theatersystemen greifbar, was sich in vier Punkten manifestiert: 1.) im Selbstverständnis der Institution beziehungsweise der Organisation und deren kritischer Überprüfung, 2.) durch die spezifische Positionierung der Institution innerhalb

lokaler Strukturen und dem Vorrücken in die Domäne des Sozialen, 3.) in spezifischen Vermittlungs- und teilweise auch Ausbildungsformaten für das Publikum und Mitarbeitende und 4.) durch den Einfluss ihrer Arbeitsweisen auch auf bestimmte Förderformate, die dann wiederum Raum für alternative Arbeitsweisen ermöglichen. Mit diesem Kriterienkatalog ist es letztlich möglich, über den Behauptungswillen einzelner Institutionen hinaus das Versprechen des Neuen und Innovativen nicht nur als ästhetische oder kulturelle Setzung zu verstehen. Vielmehr bietet sich durch die Beschreibung des dynamischen Wechselverhältnisses von Lokalem und Globalem die Möglichkeit, Innovation vor allem als institutionenpolitisches Wesensmerkmal mit einer kulturpolitischen Strahlkraft zu bestimmen.

## Verwendete Literatur

- Baumast, Annette (2017): »Herausforderung Nachhaltigkeit«, in: *Theatrium. Zeitschrift der freien Theaterszene Thüringen* 01: S. 4–5.
- Becker, Howard (2008): *Art Worlds*, 1982. Berkeley: University of California Press.
- Elfert, Jennifer (2011): *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: Transcript.
- Fisher, Mark (2009): *Capitalist Realism. Is there no Alternative?* Winchester UK: Zero Books.
- Florida, Richard (2012): *The Rise of the Creative Class, Revisited*, New York: Basic Books.
- Gielen, Pascal (2013): »Institutional Imagination. Instituting Contemporary Art Minus the ›Contemporary‹«, in: Pascal Gielen (Hg.) *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz, S. 11–35.
- Groys, Boris (2008): *Art Power*, Cambridge MA: The MIT Press.
- Groys, Boris (1992): *Über das Neue. Versuche einer Kulturökonomie*, München: Carl Hanser Verlag.
- Harvie, Jen (2013): *Fair Play – Art, Performance and Neoliberalism*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Jackson, Shannon (2011): *Social Works. Performing Arts, Supporting Publics*, Abingdon: Routledge.
- Kunst, Bojana (2015): *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester UK: Zero Books.
- Liepsch, Elisa/Warner, Julian/Pees, Matthias (Hg.) (2018): *Allianzen. Kritische Praxis an weissen Institutionen*, Bielefeld: transcript.
- Mouffe, Chantal (2013): »Institutions as Sites of Agonistic Intervention«, in: Pascal Gielen (Hg.): *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz, S. 63–77.
- Piazza, Andrea Livia (2017): *The Concept of the New. Framing Production and Value in Contemporary Performing Arts*, Opladen/Berlin/Toronto: Budrich Uni Press.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität*, Berlin: Suhrkamp.
- Schmidt, Tomas (2017): *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*, Wiesbaden: Springer VS.
- Sharifi Azadeh (2016): »Sie haben uns nicht nur nicht eingeladen, wir sind trotzdem gekommen – Diversity im deutschsprachigen Theater«, in: Karim Fereidooni/Antonietta P. Zeoli (Hg.): *Managing Diversity: Die diversitätsbewusste Ausrichtung des Bildungs- und Kulturwesens, der Wirtschaft und Verwaltung*, Wiesbaden: Springer VS, S. 231–43.

- Sheikh, Simon (2006): »Notizen zur Institutionenkritik«, auf: <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/de> (letzter Zugriff: 17.3.2020).
- Sternfeld, Nora (2018): *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin: De Gruyter.
- Zaiontz, Keren (2018): *Theatre & Festivals*. Theatre & London: Palgrave Macmillan Education.

## Anmerkungen

- 1 Der Beitrag von Johanna Hilari in diesem Sammelband fokussiert insbesondere die Vermittlungsformate und deren innovatives Potential für einen spezifischen lokalen Kontext. (Vgl. Hilari, Johanna [2020]: »Gesten für die Konstruktion von Wirklichkeiten. Kontextualisierung und Vermittlung am Beispiel von *Jeden Gest* und auawirleben Theaterfestival Bern«, in diesem Band.)
- 2 Hier stützt sich Andreas Reckwitz stark auf Richard Floridas Konzeption der Kreativität als ökonomische Hoffnung, die mit einem beobachteten gesellschaftlichen Transformationsprozess einhergeht (vgl. Florida 2012: vii).
- 3 Andrea Livia Piazza diskutiert dabei vor allem theoretische Ansätze von Gilles Deleuze und Walter Benjamin hinsichtlich der Konzepte von Wiederholung und Erinnerung (vgl. Piazza 2017: 37–66).
- 4 Mark Fisher konzeptualisiert den kapitalistischen Realismus als eine ideologische Rahmung, die das ökonomische System des Kapitalismus und Neoliberalismus als einzige Realität darstellt und damit alle Lebensbereiche inklusive der Kunst dominiert. Fishers Essay ist ein zentraler Referenzpunkt für Diskussionen zur Frage nach konstruktiver Institutionenkritik (vgl. Fisher 2009).
- 5 Der Begriff der Konvention umschreibt konkrete Arbeitsweisen, die durch ständige Wiederholungen ein bestimmtes Regelwerk für künstlerische Produktionsprozesse und Normen für Zusammenarbeit aufstellen (vgl. Becker 2008).
- 6 Das Thema betriebliche Nachhaltigkeit hat längst die Kulturszene erreicht. Diverse Ansätze werden unter anderem von Anette Baumast diskutiert.
- 7 Auch Piazza argumentiert dafür, dass Festivals als Möglichkeitsraum für andere Arbeitsweisen und damit auch als Katalysator für die Produktion des Neuen in den darstellenden Künsten erhalten können (vgl. Piazza 2017: 175).

Helen Gush (Theatre and Performance Collection,  
Victoria and Albert Museum London)

## The World Theatre Season

### Internationalism and Innovation

The end of the Second World War proved a catalyst for the establishment of two of Europe's most significant international theatre festivals, alongside numerous organisations that identified as ›international‹. The Edinburgh International Festival of Music and Drama and the Avignon Festival each launched in 1947, while numerous international theatre institutions emerged over the following two decades.<sup>1</sup> The use of the term ›international‹ in this context is indelibly linked to the post-War notion of using culture to bind nations together after the division of conflict, an ideal which was grounded in a humanist belief that artistic expression could transcend difference and appeal to a common humanity. In her history of the Edinburgh Festivals, Angela Bartie suggests that culture was given »new values« (Bartie 2013: 2) in the immediate post-War period. She describes the foundation of the Edinburgh International Festival as »a means of spiritual refreshment, a way of reasserting moral values, a rebuilding of relationships between nations, of shoring up European civilisations and of providing ›welfare‹ in its broadest sense« (Bartie 2013: 2). David Bradby and Maria M. Delgado describe the foundation of the international festival in Avignon in similar terms as having »the explicit aim of healing the divisions caused by the Second World War« (Bradby/Delgado 2012: 5).

The World Theatre Season (WTS) also emerged in this period and was fully invested in the humanist internationalism of the post-War era. Running as an annual season of visiting international theatre companies at the Aldwych Theatre in London between 1964 and 1975,<sup>2</sup> the WTS brought international theatre to the UK on an unprecedented scale, presenting forty-eight companies from nineteen countries across four continents (for a comprehensive list vgl. Gush 2018:

370–416). It was directed by the impresario Peter Daubeny and presented in partnership with the Royal Shakespeare Company (RSC), running for eight to thirteen weeks every spring as part of the RSC's annual programming.

Despite its affinity with post-War applications of the term ›international‹, the WTS employed the word ›World‹ in its name. Although Daubeny offers no explanation in his autobiography into the reasons why this choice was made, it lexically represents another expression of post-War optimism. In her reflections on post-War political rhetoric, Glenda Sluga observes that,

world government and world citizenship stood for a conception of international politics as a sphere in which international organisations would represent the political ambitions of the world's population for equality, progress, peace and security, and democratic representation. (Sluga 2013: 87)

Sluga argues that the resolve for international peace and change on a political level was proclaimed as ›world‹-oriented and thus had a similar function to the application of ›international‹ in the cultural sphere. No doubt Daubeny's application of the term reflects this usage, rather than its development as an epithet to denote ›non-Western‹ in such categorisations as ›world music‹ or ›world food‹. As Philip V. Bohlman discusses in *World Music: A Very Short Introduction*, this meaning of the term evolved in the 1980s, when it became inseparable from the phenomenon of ›globalisation‹ and was adopted by record companies and advertising specialists to define, and thereby sell, popular music from outside the Anglo-American and European mainstreams (Bohlman 2002). The WTS applied the term to ›theatre‹ before this understanding had gained popular currency and in addition, the breadth of WTS programming does not reflect such a limited definition.

The internationalism of these post-War artistic initiatives is often defined primarily as ›European‹ or ›Eurocentric‹ and the WTS is no exception. Dan Rebellato positions the WTS as ›European‹ within his wider argument for the widespread influence of European drama on the post-War British stage (vgl. Rebellato 1999: 128) and Colin

Chambers characterizes the WTS as a ›European‹ enterprise, framing it as a key part of the RSC's engagement with Continental European theatre. Jen Harvie argues that the ›world‹ presented by the WTS was »unquestionably Eurocentric« (Harvie 2005: 121), despite including non-European categories in her analysis of its programming. She splits countries represented into Western Europe (France, West Germany, Italy, Ireland, Greece, Sweden, Spain); Eastern Europe (Poland, the USSR, Czechoslovakia, Turkey), the USA, the Middle East (Israel), and East Asia (Japan). Though Harvie's account is a relatively comprehensive list of represented countries, it is problematic in two ways. First, it employs disputable categorisations, such as placing Spain in Western Europe. Spain was effectively positioned at the margins of Europe as a military dictatorship during this period. By inviting the Núria Espert Company to present its work, the WTS significantly expanded understandings of Spanish culture among UK theatre audiences. Similarly, Polish and Czech companies came to the WTS at a time when relations between the UK and Eastern Europe were limited by the Cold War. The application of the term ›Eurocentric‹ in this context gives a »present-minded answer« (Burke 1997: 2) to a historical question, as WTS programming significantly expanded understandings of ›Europe‹ among UK theatre-going audiences. Second, Harvie's account misses out Austria, Belgium and – perhaps more significant in terms of problematising her characterisation of Eurocentrism – India, South Africa and Uganda.

The WTS's investment in post-War humanist internationalism was consistently celebrated in its discourses, where it was also discursively linked to the promise of innovation. In order to critically evaluate the historical relationship between the international and the promise of innovation in festival culture, this chapter aims to analyse how these connections are discursively produced in WTS discourses and to examine how the WTS led to innovative practices on British stages, while shaping the practices and discourses of subsequent international theatre festivals.

## Discourses

Daubeny was a Second World War veteran and lost an arm in service in Italy. His wife, Molly Daubeny, suggests that the war influenced his programming, recalling that, »Peter was very keen that companies came from Poland... because of the war he felt that the Poles needed help and publicity« (Daubeny 2014). An examination of WTS discourses reveals that they were akin to those which evolved in the immediate post-War period, when the Edinburgh International Festival was founded, suggesting that Daubeny was invested in the value of international cultural exchange as a way of building and rebuilding relationships between people of different nations. In the Introduction to the 1964 WTS programme, RSC director Peter Hall advocates for the WTS's value as an ambassador of understanding between different cultures, writing »the union of actor and audience can achieve a flash-point of communication which penetrates every barrier, even that of language« (WTS 1964). An understanding of theatre's potential to form friendships across cultural and linguistic borders is again invoked in the programme for the 1965 season by Peter Ustinov, in which he writes, »We are nearer the hearts of these people when we see such companies than we ever are as tourists« (WTS 1965). This sentiment is repeated by Hall in the 1966 programme, where he states, »Language is no barrier to the union between actor and audience. And an understanding of the work of these visiting companies can perhaps broaden into a better understanding of the countries from which they come« (WTS 1966). This is also a discourse that has emerged from interviews with individuals involved with the festival. Joyce Nettles, who worked as Daubeny's secretary between 1972 and 1973, reflects:

If you love Zulu theatre, it would be difficult to hate the Zulus, and therefore it would be difficult for me to take part in a war against the Zulus. That's very simplistic, but likewise, if I love Polish theatre, I will think twice before I volunteer to fight against Poland... The theatre can be an instrument for the improvement of the lot of mankind, in a kind of microscopic way, but that's better than nothing. (Nettles 2015)



Nettles is drawing on her experience of seeing the Zulu production *uMabatha* and Poland's Cracow Stary Theatre in *The Possessed*, two productions which she describes as »almost as fresh today as they were then« (Nettles 2015). Her choice of these examples in this context suggests that she felt the humanist potential of the WTS particularly keenly in relation to cultures experiencing oppression. Similarly, director David Gothard observed »the wonderful thing about a substantial part of that programme is it is helping oppressed art in Eastern Europe – the Poles and the Czechs and the Russians« (Gothard 2016).

The value of this internationalism was discursively linked to the promise of innovation, in terms of funding structures, working practices and aesthetics, from the opening season. In the inaugural programme, Hall used this promise strategically to embed the WTS firmly into his wider campaign for public subsidy, which is where the economic and sociological undertones of the term ›innovation‹ are perhaps most keenly felt. In the 1960s, Hall was campaigning for increased public subsidy of the arts, particularly in relation to the RSC and the nascent National Theatre (NT). In the WTS programme, Hall overtly frames the WTS as further justification of public subsidy for the RSC. He argues that »a strong and popular cultural life can enrich us far beyond its cost« (WTS 1964). He frames the WTS as an exchange, drawing on details of the RSC's planned tour of Eastern Europe, America, and Canada, and concluding, »politically, it should draw our countries together: artistically it should provide capital that can be used in the future« (WTS 1964). Further, the invited companies embodied the kind of funding structure that Hall aspired to attain for the RSC: repertory companies with a pool of permanent actors who were well-funded by their respective governments. This comparison is made explicit in Hall's »Welcome« in the 1965 programme in which he states

After many years of anguish and idealism, Britain at last has two theatre ensembles of character which can hope to return the compliment this international WTS pays us – the extraordinarily successful National Theatre and the Royal Shakespeare Company... the subsidised theatre has arrived. (WTS 1965)

Hall's discourse constructs the RSC and NT in the image of the companies at the WTS, demonstrating how these visiting companies and their high production values were held up as examples of what British theatre could achieve if it were to receive the same level of government subsidy. In *Inside the Royal Shakespeare Company*, Chambers argues that the outcome of the RSC's appeal for increased public subsidy »not only determined the kind of future the RSC could enjoy but also moulded the pattern of the nation's major performing arts funding for the next four decades« (Chambers 2004: 23). The international companies presented at the WTS lent considerable weight to the RSC's cause, contributing significantly to models of UK arts funding that emerged in the 1960s and 1970s.

Beyond funding, the promise of innovation was consistently framed in terms of aesthetics. In his article for the 1965 programme entitled »The Way Ahead« (WTS 1965), Charlie Chaplin calls the increased presence of international theatre a »Renaissance« and this presence is directly linked to »the renewed vigour and life of our theatre« (WTS 1968) in the 1968 programme. The WTS regularly inscribed its own historical significance into its discourses, positioning the visiting artists and those who witnessed them as privileged witnesses of historic moments in British theatre history. Articles in many of the programmes framed the WTS as a watershed moment for British theatre. The introductory article to the 1966 programme proclaims that,

before these seasons started, the British theatre was not particularly conscious of international theatre... only since 1964 have the world's most exciting theatre companies been regularly on show in London. (WTS 1966)

In the press, similarly, critics often positioned the season as pivotal to British theatre finally catching up with other arts forms. In the *Observer*, in 1966 Hilary Spurling wrote,

Week after week, to right and to left of me, other people are scrupulously weighing foreign films, foreign sculpture, foreign paintings, foreign orchestras. Only the theatre is starved of contact with the

world beyond this island – except through the miracles of financial and diplomatic tact performed each year by Mr. Peter Daubeny. (Spurling 1966)

Film critic Penelope Gilliat similarly observed that »the London stage suddenly has its own National Film Theatre« (Gilliat 1966), drawing a parallel with such an analogy to the world cinema focus of the NFT and the London Film Festival (LFF) (vgl. ebd.). This sense of transformation is present in the repeated idea that the WTS raised the profile of London into an international theatre capital. In his introduction to the 1968 season Peter Hall introduces this idea, which is then immediately reinforced by the press cuttings which are reproduced in the margins (vgl. Hall 1968).

This discourse of its own historical significance is accompanied by regular evaluations of the WTS's legacy alongside other moments of self-memorialization. The 1973 programme features three commissioned articles, by Ronald Bryden, Charles Wintour and Peter Ustinov, which evaluate the WTS' impact and potential legacy, outlining examples of how it influenced professional networks in the UK as well as repertoires in leading theatrical institutions. Each programme contains statistical updates which serve to underline the magnitude of its achievements. In the 1968 programme, Hall remarks on the »24 companies and 65 plays« (WTS 1968) that London has seen. The publicity leaflet for the 1972 WTS states »the total number of visits by foreign companies to the World Theatre Season is now over 60. They have brought in all more than 100 different productions« (WTS 1972) and in the production programmes for the 1973 WTS, it states »the 10 seasons, by the end of this present one, will have staged 43 companies from 19 countries in nearly 150 different productions« (WTS 1973). The WTS also had two anniversary seasons – the first in 1968, celebrated its 5<sup>th</sup> anniversary and the second, in 1973, its 10<sup>th</sup>. The 1973 programme was particularly invested in evaluating WTS achievements to date because it was to be the last in the series. Daubeny was to take a period of »enforced rest« (WTS 1973). In his article for the 1973 programme, Ronald Bryden explains that »Peter Daubeny has designed his tenth World Theatre Season as a retrospect of the nine fat years before it«

(WTS 1973) and the programme mainly comprised companies who had previously appeared and were met with great success. The notion of a retrospective was reinforced in the programme by the »Index of Companies and Plays 1964 to 1973« in the back pages.

The value of internationalism and the promise of innovation are tightly woven in WTS discourses, which consistently reinforce WTS influence on British performance culture. The cultural diplomacy aspects celebrated in post-War discourses sit alongside arguments for economic influence, in terms of public subsidy and improved funding structures for the arts, and claims to enriched professional networks and aesthetic transformation.

## Innovation

The connection between internationalism and innovation that was constructed by WTS discourses is borne out by scholarly evaluation of its influence and legacy and is revealing of significant genealogical lineages between the WTS and contemporary international theatre festivals.

The WTS had a tangible impact on professional networks in the UK. Many practitioners showcased at the WTS were invited to present work at the nascent NT under the leadership of its first Artistic Director, Laurence Olivier. The work of Czech designer Josef Svoboda was first seen in London in *The Insect Play*, the opening production of the 1966 WTS. Svoboda was subsequently invited to work on three high-profile productions at the NT, demonstrating the immediate impact of the WTS on working practices and approaches to design in one of the UK's leading institutions. Svoboda collaborated with director John Dexter on *The Storm* in 1966; with Laurence Olivier on *Three Sisters* in 1967; and with Anthony Quayle on *The Idiot* in 1970. Further examples include Jacques Charon, who was invited to direct Feydeau's *A Flea in her Ear* at the NT in 1966 following the success of his WTS production of *Un fil à la patte* with the Comédie-Française in 1964; Ingmar Bergman, who was invited to direct *Hedda Gabler* for the NT in 1970 with Maggie Smith in the title role, two years after his production of the play

with Sweden's Royal Dramatic Theatre was performed at the WTS; and designer René Allio who was invited to collaborate with director William Gaskill for productions of *The Beaux Strategem* and *The Recruiting Officer* in 1970, after Allio's work was showcased at the WTS in 1968 with the Théâtre de France and in 1969 with the Théâtre de la Cité.

Hall also invited international directors to stage productions at the RSC after their appearance at the WTS. In 1967 the Greek director Karolous Koun directed *Romeo and Juliet* at Stratford-upon-Avon, after his productions with the Greek Art Theatre in 1964 and 1965 (he also returned to the WTS in 1967 and 1969) and Italian director Giorgio de Lullo was invited to direct at RSC in 1968 after his productions with the Compagnia dei Giovani in 1965 and 1966. Influence also went in the other direction, with UK practitioners being invited to work overseas. Director Terry Hands, for example, presented a production of *Romeo and Juliet* with the Comédie-Française at the 1973 WTS, a collaboration which came about as a result of Daubeny's contacts. Subsequent to his position as RSC director, Hands worked as consultant director at the Comédie-Française between 1975 and 1980, an appointment which was followed by work at Burgtheater in Vienna. Hands reflects, »one thing led to another but the origin was Peter Daubeny and the World Theatre Season« (Hands 2015), positioning the WTS as a significant factor in the development of his prolific career as an international director.

The WTS led directly to further international programming on British stages. When Hall left the RSC to become Artistic Director of the NT in 1973, he invited Molly Daubeny<sup>3</sup> to work with him as consultant on theatre companies from abroad. Between 1976 and 1977, she organised the first visits from an international company to the new NT on London's South Bank.<sup>4</sup> The Théâtre National Populaire brought productions of *Tartuffe* and *La Dispute* in November 1976 and the Núria Espert Company returned with *Divinas palabras* (*Divine Words*) in 1977. This ongoing engagement with international work at the NT continued through the appointment of producer Thelma Holt as Head of Touring and Commercial Exploitation, a role she assumed in 1985. Holt drew on Molly Daubeny's contacts and expertise to organise two international seasons at the NT in 1987 and 1989. INTERNATIONAL

87 comprised a series of four visits to the NT from Berlin's Schaubühne with a production of Eugene O'Neill's *The Hairy Ape*, directed by Peter Stein; Stockholm's Royal Drama Theatre with a production of *Miss Julie* by August Strindberg and *Hamlet* by William Shakespeare, both directed by Ingmar Bergman; Tokyo's Ninagawa Company with *Macbeth* by Shakespeare and *Medea* by Euripides, directed by Yukio Ninagawa; and Moscow's Mayakovsky Theatre Company with *Tomorrow was War*. Holt received the Olivier/Observer Award for Outstanding Achievement in the Theatre and a special award from *Drama Magazine* for this season. This was followed by INTERNATIONAL 89, a second series of four visits by international theatre companies: *Tango Varsoviano*, by Buenos Aires's Teatro del Sur; *The Grapes of Wrath*, by Chicago's Steppenwolf Theatre Company; *Uncle Vanya*, by the Moscow Art Theatre; and *Suicide for Love*, a return visit from the Ninagawa Theatre Company. Some of these programming decisions directly reveal Daubeny's influence, such as the Moscow Art Theatre and the Royal Dramatic Theatre, which he introduced to the British stage in 1958 and 1968 respectively. Holt remembered that Molly Daubeny's advice was particularly useful in relation to the Russian companies. She also recalled Molly Daubeny giving her »the best piece of advice« when she experienced her first cancellation, saying, »I'm telling you what Peter would have said, because it happened all the time: just go and get something else« (Holt 2014). Holt reflects, »it just needed somebody to press the button rather than think the man that does it is dead« (Holt 2014), positioning herself as representing a continuation of Daubeny's international initiatives. Holt continues to present international companies on British stages with her own company, Thelma Holt Ltd, founded in 1990, including most recently, a return of the Ninagawa production of *Macbeth* to the Barbican in October 2017 (The Barbican Centre o. J.).

The WTS had a profound impact on international theatre programming at the Edinburgh International Festival (EIF). Before the WTS began, the theatrical strand of EIF programming had mainly presented companies from France, as well as single appearances of companies from Germany, Canada, Italy and Australia.<sup>5</sup> From 1965 onwards, a year after the WTS began, there was a marked diversification, with

companies from the USA, Greece, Russia, Poland, Ireland, Czechoslovakia, Japan and Sweden being invited to present their work. This suggests that the WTS provided the impetus for more ambitious international theatre programming, an observation that is given further weight by direct examples of influence. Those examples include visits from the Abbey Theatre, which appeared at the EIF in 1968 after visits to the WTS in 1964 and 1968; the Theatre on the Balustrade, which appeared at the EIF in 1969, after visits to the WTS in 1967 and 1968; and the Noh Theatre of the Hosho Company, which appeared at the EIF in 1972, after the WTS had introduced Noh to the British stage five years earlier. This influence was formally recognised under the directorship of Frank Dunlop, whose directorial practice had been influenced by the WTS (Gush 2018: 151–153) and who organised a tribute to its enduring impact on his work by reformulating the international theatre strand of EIF programming as a ›World Theatre Season‹ in 1986 and inviting back several companies that were first introduced to the British stage at the WTS.

The WTS also influenced repertoires in several key UK institutions, including the RSC and the NT. At the RSC, for example, the Polish Contemporary Theatre's production of Mrożek's *What a Lovely Dream* inspired the English-language premiere of a Mrożek play in the UK, *Tango*, directed by Trevor Nunn in 1966; the RSC staging of *The Government Inspector* in 1966 came after the Moscow Art Theatre's Gogol production in 1964; a production of Boucicault's *London Assurance* in 1970 after the Abbey Theatre production of *The Shaughraun* in 1968; and the Núria Espert Company's production of *The Maids*, which came to the WTS in 1971, was the impetus behind Terry Hands' revival of Genet's *The Balcony* in the same year. The influence on the NT's repertoire is also visible in the 1966 revival of O'Casey's *Juno and the Paycock*, following the Abbey's production in 1964, the dramatization of Dostoyevsky's *The Idiot* in 1970 after the Leningrad Gorky Theatre's production at the WTS in 1966, and the first UK staging of a Pirandello play with *The Rules of the Game* in 1971, after Italy's Compagnia dei Giovani brought their production of the same play in 1966.<sup>6</sup>

After the WTS ended in 1975, new international festivals emerged, including the London International Mime Festival (LIMF), founded by

Joseph Seelig in 1977, and the London International Festival of Theatre (LIFT), founded by Rose Fenton and Lucy Neal in 1981. The precedent set by the WTS proved particularly productive for the latter. Fenton and Neal invited Molly Daubeny to become their patron and was described by Neal as LIFT's first »key champion« (Fenton/Neal 2015). She invited Fenton and Neal to parties at her home, which Fenton recognised gave them »credibility within the theatre Establishment who admired what Peter had done« (Fenton/Neal 2015). Although Fenton and Neal were clear that the WTS was not the initial impetus behind LIFT,<sup>7</sup> they suggest that it was significant to have Molly Daubeny on side as »a blessing from history« (Fenton/Neal 2015). Neal recalls that it had proved particularly useful to learn from Molly Daubeny and from reading Daubeny's obituaries »that somebody had struggled, as we were struggling« (Fenton/Neal 2015), particularly in relation to funding. Like Daubeny, Fenton and Neal were faced with an Arts Council that was resistant to funding international work on British stages (Khan in Fenton/Neal 2005: 67). Whilst they took LIFT in a different direction to the WTS, particularly in relation to its multi-site format, education programme and practices of co-production, Neal suggested that it had »absolutely the same spirit running through but manifested in a different way for different times« (Fenton/Neal 2015). On LIFT's website, it states that the festival is »at the forefront of ground-breaking international theatre« that »has the power to unite strangers« and »celebrates our shared humanity« (LIFT o. J.). These values are bound together with a promise of innovation, which reads »we advance contemporary thought, introduce new forms, ideas and ways of experiencing art« (LIFT o. J.). This striking similarity to WTS discourses suggests a genealogical link between the humanist internationalism and the promise of innovation that shaped the WTS in the post-War period and the discourses that define LIFT's vision to this day.



## References

### Books and Articles

- Bartie, Angela (2013): *The Edinburgh Festivals. Culture and Society in Post-War Britain*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bohlman V., Philip (2002): *World Music. A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Bradby, David/Delgado, Maria M. (Hg.) (2002): *The Paris Jigsaw. Internationalism and the city's stages*, Manchester: Manchester University Press.
- Burke, Peter (1997): *Varieties of Cultural History*, Cambridge: Polity Press.
- Chambers, Colin (2004): *Inside the Royal Shakespeare Company. Creativity and the Institution*, London: Routledge.
- Fenton, Rose de Wend/Neal, Lucy (Hg.) (2005): *The Turning World. Stories from the London International Festival of Theatre*, London: Calouste Gulbenkian Foundation.
- Gush, Helen (2018): *World Theatre Season. Internationalisation and British Performance Culture, PhD Thesis*, London: Queen Mary University of London.
- Harvie, Jen (2005): *Staging the UK*, Manchester: Manchester University Press.
- Khan, Naseem (2005): »London: Building from Below«, in: Fenton, Rose de Wend/Neal, Lucy (Hg.): *The Turning World. Stories from the London International Festival of Theatre*, London: Calouste Gulbenkian Foundation, S. 61–72.
- Lambert, J. W. (1974): *Drama in Britain. 1964–1973*, Harlow: Longman Group Ltd.
- LIFT Festival (o. J.): »Our story«, auf: <https://www.liftfestival.com/our-story/> (letzter Zugriff: 2.3.2020).
- Miller, Eileen (1996): *The Edinburgh International Festival. 1947–1996*, Hants UK: Scolar Press.
- Rebellato, Dan, (1999): *1956 And All That: The Making of Modern British Drama*, Abingdon: Routledge.
- Sluga, Glenda (2013): *Internationalism in the Age of Nationalism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- The Barbican Centre (o. J.): »Macbeth. Ninagawa Company«, auf: <https://www.barbican.org.uk/whats-on/2017/event/ninagawa-company-macbeth?ID=21166> (letzter Zugriff: 6.12.2017).
- Thelma Holt Ltd. (o. J.): »THELMA HOLT – Career prior to Thelma Holt Ltd.«, auf: [http://www.thelmaholt.co.uk/THELMAHOLT\\_Career\\_prior\\_to\\_ThelmaHoltLtd.htm](http://www.thelmaholt.co.uk/THELMAHOLT_Career_prior_to_ThelmaHoltLtd.htm) (letzter Zugriff: 5.12.2017).

### Interviews

- Daubeny, Molly. Personal Interview with Author. 27.5.2014.
- Fenton, Rose/Neal, Lucy. Personal Interview with Author. 4.12.2015.

Gothard, David. Personal Interview with Author. 4. 4. 2016.  
 Hands, Terry. Personal Interview with Author. 5. 11. 2015.  
 Holt, Thelma. Personal Interview with Author. 13. 6. 2014.  
 Nettles, Joyce. Personal Interview with Author. 19. 2. 2015.  
 Rees, David. Personal Interview with Author. 12. 1. 2015.

### Lectures

Balme, Christopher (2017): »Theatrical Institutions in Motion: Developing Theatre in the Postcolonial Era«, 22. 2. 2017: Royal Central School of Speech and Drama, London.

### Archives

#### British Library

Sound Archive:

*A Man for All Theatres*, BBC Radio 3, 6. August 1980.

#### Theatre and Performance Archive, Victoria and Albert Museum London

Production Files:

Nuria Espert Company (1977): *Divinas palabras*, National Theatre.

Théâtre National Populaire (1976): *La Dispute* and *Tartuffe*, National Theatre.

World Theatre Season General (1964–1966, 1968, 1973): Aldwych Theatre.

Archive Collections:

Peter Daubeny World Theatre Season Collection, THM/85.

### Notes

- 1 The International Theatre Institute (ITI) in 1947; the International Association of Theatre Critics (ITAC) in 1956; the International Federation for Theatre Research (IFTR) in 1957; and the International Organisation of Scenographers, Theatre Architects and Technicians (OISTAT) in 1968.
- 2 There was no WTS in 1974 due to Peter Daubeny being unwell.
- 3 Peter Daubeny's wife Molly played an important and uncredited role in the organization of the WTS and had a particularly significant role in safeguarding the WTS's legacy and continuing to develop UK links in international theatre networks in the period after Daubeny's death in 1975. For more information, see Gush 2018: 336–338.
- 4 The building on the South Bank opened on October 25, 1976.
- 5 La Compagnie Juvet de Théâtre de l'Athénée in 1947; La Compagnie Renaud-Barrault in 1948; Düsseldorf Theatre Company in 1949; Le Théâtre de

l'Atelier in 1951; Le Théâtre National Populaire and La Compagnie de Mime Marcel Marceau in 1953; La Comédie-Française in 1954; La Compagnie Edwige Feuillère in 1955; The Stratford Ontario Festival Company and the Piccolo Teatro, Milan in 1956; La Compagnie Renaud-Barrault in 1957; Perth Repertory Theatre in 1959; La Compagnie Roger Planchon in 1960. For more information on Edinburgh International Festival programmes, see Miller 1996: 159–327.

- 6 For more information on WTS influence on repertoires at the Young Vic, the Greenwich Theatre and the Riverside Studios, see Gush 2018.
- 7 Fenton and Neal recognise a student festival at the University of Coimbra in Portugal as their inspiration. For more information see Fenton/Neal 2005: 15–16.

Ann-Christine Simke (University of Glasgow,  
Queen Margaret University Edinburgh)

## »Uns schreckt nicht das Neue.«

### Überlegungen zur institutionellen Kritik im deutschen Theater am Beispiel der Volksbühnen-Debatte

Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz ist mit ihren künstlerischen und technischen Abteilungen eine Produktionsstätte für künstlerische Herausforderungen. Uns schreckt nicht das Neue. Die am 28. April [2017, Anm. A. S.] mit der zukünftigen Theaterleitung abgehaltene Vollversammlung lässt darauf schließen, dass es an der Volksbühne jedoch keine neuen Formen und künstlerischen Herausforderungen geben wird. [...] Vielmehr werden uns Tanz, Musiktheater, Medienkunst, digitale Kunst und Film, die ohnehin fester Spielplanbestandteil an der Volksbühne sind, als Novität vorge-  
gesetzt. (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2016)

Bei dem obigen Zitat handelt es sich um einen Auszug aus dem von einem Teil der Mitarbeiter\_innen der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz verfassten, offenen Brief an die Parteien des Abgeordnetenhaus von Berlin im Juni 2016 – gut ein Jahr vor dem offiziellen Antritt Chris Dercons als Intendanten und Marietta Piekenbrocks als Programmdirektorin des mit der Spielzeit 2017/18 in Volksbühne Berlin umbenannten Hauses. Die Mitarbeiter\_innen drücken hierin ihre Sorge um die historisch gewachsene Identität und institutionelle Struktur des Theaters und ihr fehlendes Vertrauen in ein künstlerisch tragfähiges Konzept der neuen Intendanz aus. Rhetorisch auffällig ist im Brief nicht nur das Beharren auf der Relevanz der institutionellen Infrastruktur des Hauses, sondern vor allem das Insistieren auf der Unterscheidung zwischen einem künstlerischen Begriff des ›Neuen‹ und einem als ›Novität‹ kritisierten Konzept der künftigen Intendanz. Während der Begriff des Neuen durch die Assoziation mit Gefahr und Schrecken eine künstlerische Radikalität evoziert, wird in Gegenüberstellung

dazu der Begriff der Novität in seiner umgangssprachlichen Dimension der Modeerscheinung despektierlich abgetan. In dieser rhetorischen Gegenüberstellung kündigt sich ein Misstrauen gegenüber den Plänen der neuen Intendanz an, dem nicht nur in diesem Brief Ausdruck verliehen wird, sondern das seit Ankündigung der neuen Intendanz auch in der deutschsprachigen Presse lauter wird (vgl. Laudenbach 2015). Dabei werden die Begriffe wie »Originalität und Eigensinn« (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2016), die den Verfasser\_innen zufolge die künstlerische Besonderheit der Volksbühne ausmachen, gegen eine »global verbreitete [...] Konsenskultur mit einheitlichen Darstellungs- und Verkaufsmustern« (ebd.) in Stellung gebracht. Im ersten, Ausblick gebenden Spielzeihteft noch vor Beginn der Spielzeit 2017/18 entgegnet Piekenbrock und Dercon mit der Frage: »FÜR WAS ÖFFNEN, VOR WAS VERSCHLIESSEN WIR UNS?« (Dercon/Piekenbrock 2017: 104) und erklären daraufhin mit Nachdruck: »Die Volksbühne ist ein STADTTHEATER OHNE GRENZEN: Vertraut mit historischen und ästhetischen Umbrüchen stellt es sich neuen Herausforderungen« (ebd.). Diese Bestimmung eines entgrenzten Stadttheaters sollte jedoch die Kritiker\_innen nicht verstimmen lassen. Zu ungenau sei diese Behauptung, zu sehr klinge sie nach genau der neoliberalen Kunstvermarktung bei gleichzeitigem Abbau von wichtigen institutionellen Kontinuitäten (z. B. Dramaturgieabteilung), die man dem neuen Leitungsteam vorwerfe (vgl. Annuß 2018). Es folgten u. a. eine Online-Petition im Juli 2017 (vgl. Annuß 2017), die Besetzung des Hauses im September 2017 (vgl. Graw 2017) und eine lauwarm zur Kenntnis genommene Eröffnung der neuen Spielzeit (vgl. Pilz 2017).

Dercons weniger als eine Spielzeit währende Intendanz, die im April 2018 abrupt endete, ist mittlerweile Theatergeschichte. Die finanziellen, kulturpolitischen und kommunikativen Fehler, die zu diesem Intendanzabbruch führten, wurden von Kulturjournalisten in der *Süddeutschen Zeitung* aufschlussreich untersucht (vgl. Laudenbach/Goetz 2018). Darum soll es in diesem Beitrag nicht gehen. Im folgenden Text sollen vielmehr die in den obigen Zitaten anklingenden Ängste und Befürchtungen, die immer wieder in der Debatte um die institutionelle Erneuerung im deutschen Stadttheater<sup>1</sup> auftauchen, beleuchtet werden. Es soll der Versuch unternommen werden, diesen

Diskurs produktiv mit Ansätzen der institutionellen Kritik, wie sie in den bildenden Künsten seit den siebziger Jahren betrieben wird, zusammenzudenken. Dabei soll der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, dass eine interdisziplinäre Kritik an neoliberalen Marktstrategien – anstatt eines gegeneinander Ausspielens von Kunstdisziplinen und deren assoziierten Vermarktungsstrategien – produktive Allianzen und damit Veränderungen schaffen kann.

Der Fall der Volksbühne und die sogenannte Causa Dercon sind hierbei eine produktive Fallstudie, da im Widerstand gegen diese Intendanzbesetzung interessante Argumente der Institutionskritik zusammenlaufen und somit zusammengedacht werden können. Chris Dercon fungiert in dieser Diskussion aufgrund seines für eine Theaterintendanz in Deutschland eher ungewöhnlichen, professionellen Werdegangs – u. a. vom Haus der Kunst München über die Tate Modern in London – als »transkontextuelle« Figur (Jackson 2014: 12), durch die sich die Diskurse um institutionelle Kritik und deren Reflexion der institutionalisierten, neoliberalen Marktlogik aus dem Bereich der bildenden Kunst mit der Kritik an Institutionen im Theaterbereich zusammenführen lassen. Shannon Jackson ist auf ästhetisch-künstlerische Interventionen fokussiert, wenn sie feststellt: »The joining and swapping of contexts across theater and visual art expose professional conventions and habits of thought« (Jackson 2014: 12). Ihr Konzept des Transkontextuellen lässt sich jedoch produktiv über Künstler\_innen hinaus auf die Ebene von Kurator\_innen und Intendant\_innen anwenden. Die Ablehnung Dercons im für ihn neuen Kontext des deutschen Stadttheatersystems lässt sich besser verstehen, wenn man analysiert, welche Vorurteile seine transkontextuelle Bewegung aus der Museumsszene in die Theaterszene mit sich bringt und was sie über die letztere verrät.

### **Institutionelle Kritik und der\_die Kurator\_in als neoliberales Symptom**

In seinem Aufsatz »Institutional Imagination – Instituting Contemporary Art Minus the ›Contemporary‹« (2013) reflektiert der Kultur-

soziologe Pascal Gielen die Herausforderungen einer sogenannten zweiten Welle der Institutionskritik. Hätten bildende Künstler der ersten Welle wie Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher oder Marcel Broodthaers in den siebziger Jahren noch zum Ziel gehabt, den von ihnen als bürgerlich überkommen empfundenen, institutionalisierten Museumskontext durch ihre Arbeiten aufzusprennen, zu reflektieren, problematisieren und letztendlich zu demokratisieren, hätten die Künstler\_innen der zweiten Welle sich seit den neunziger Jahren in der misslichen Lage befunden, dass ihre Kritik an der Institution von den Institutionen selber zunehmend vereinnahmt, mitformuliert und aktiv instrumentalisiert wurde. Auch Kunstkritikerin Isabelle Graw beschreibt eine zunehmende Aushöhlung des kritischen Potenzials einer von Institutionen in Auftrag gegebenen Kritik. Ihr zufolge identifizierten sich auf

internationalen Manifestas und Biennalen, wo in der Regel projektförmig und rechercheintensiv gearbeitet wird [...] viele Kurator/innen, Institutionen, Theoretiker/innen und Künstler/innen implizit oder explizit über Prämissen institutionskritischer Ansätze. (Graw 2005)

Allerdings neutralisiere sich diese Kritik angesichts der nahezu perfekten Übereinstimmung dieser Arbeitsweisen mit einer neoliberalen Marktlogik. Die Figur des\_der unabhängigen Kurator\_in sowie deren Rhetorik der Immaterialität, der Mobilität und des Netzwerks sieht auch Gielen als Symptom und Antrieb eines hochindividualisierten, flexiblen, neoliberalen Marktes. »The word ›network‹ is ubiquitous and the careers of curators and artists are treated like a succession of temporary projects« (Gielen 2013: 23–24). Die unabhängigen Kurator\_innen werden somit zum Feindbild für eine institutionelle Struktur, die auf Langfristigkeit, Kontinuität und, wie Gielen es nennt, Vertikalität angelegt sei. Sie funktionierten auf dem zeitgenössischen Markt als flexible, dynamische Akteure, die auf Festivals, Biennalen und in temporären Projekten die Langsamkeit der Institutionen hervorheben und ihre Auflösung vorantrieben. Statt sich jedoch von einer neoliberalen Marktlogik vereinnahmen zu lassen, schlägt Gielen vor, eine dritte Welle der

Institutionskritik anzustoßen, die die Institutionen aktiv als Partner und Verbündete für sich gewinne und damit die weitere Auflösung der Institutionen als »value regime and keeper of an imagined ideal« (Gielen 2013: 29) verhindern könne. Dies sei nötig, um den Kräften des neoliberalen Marktes zu widerstehen. Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe spitzt die wichtige Bedeutung von Institutionen noch weiter zu, indem sie konstatiert

[W]ith the art world almost totally colonized by the markets, museums could become privileged places for escaping the dominance of the market. (Mouffe 2013: 70)

Anstatt sich aus dem institutionellen Feld zurückzuziehen, fordert sie von Künstler\_innen eine verstärkte Auseinandersetzung mit Institutionen, um deren progressives Potenzial auszuschöpfen und sie in »sites of opposition to the neoliberal market hegemony« (Mouffe 2013: 71) zu verwandeln.

### **Die Volksbühne als historischer Ort des institutionalisierten Agons?**

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zu institutioneller Selbstreflexion und der als stark ambivalent wahrgenommenen Funktion der Kuratorin werden die zu Anfang beleuchteten Vorurteile gegenüber Chris Dercon transkontextuell lesbar. Die durch Gielen, Mouffe und Graw problematisierten Entwicklungen, die sich bereits seit den neunziger Jahren in den bildenden Künsten ankündigen, werden in dem oben zitierten offenen Brief und der weiteren Debatte um die Volksbühnenintendanz evoziert und die Volksbühne damit implizit in Stellung gebracht gegen eine von Dercon angeblich vertretene neoliberale Konsenskultur. Auch Theaterwissenschaftler Brandon Woolf attestiert Chris Dercon eine fehlende Distanz zur marktkonformen Rhetorik. Dessen Konzept des Stadttheaters ohne Grenzen liest Woolf stattdessen als Rhetorik des entgrenzten Marktes:



[T]he state-stage continues to encounter demands for ›flexibility‹, ›innovation‹, ›experimentation‹, and ›creativity‹ [...]. Chris Dercon's new Volksbühne Berlin makes productive use of just this kind of language. (Woolf 2018: 255)

Das Misstrauen gegenüber der kuratorischen Rhetorik Dercons kommt auch bei Holger Schott Syme zur Sprache, der Dercons fehlende Einlassung auf den Apparat eines Ensembletheaters als institutionelle Aushöhlung begreift:

The word [ensemble, Anm. A. S.], in Dercon's usage, severed from its institutional and professional meaning, is reduced to its etymology: a mere synonym for people working together. (Syme 2013: 267)

Diesen kritischen Betrachtungen, die der neuen Intendanz eine institutionelle Entleerung sowie rhetorische Konformität mit hegemonialen Marktstrukturen unterstellen, steht eine Wertschätzung von Castorfs Intendanzübernahme Anfang der neunziger Jahre in starkem Kontrast gegenüber. Am Beispiel der Inszenierung *Clockwork Orange* attestiert Amy Stebbins der Volksbühne unter Castorf ein agonistisches Verhältnis zu seinem Publikum, das sich konstituierend in seine institutionellen Prozesse eingeschrieben habe (vgl. Stebbins 2015: 380). Ähnlich bezeichnet Woolf Castorfs Ästhetik und Selbstbeschreibung als eine kontinuierliche Form der institutionellen Verleugnung und damit eine produktive Infragestellung und ein Weiterdenken der Institution des Stadttheaters. Woolf sieht in Castorfs ambivalenter Beziehung zur Institution einen Willen zur Umdeutung und Neustrukturierung der Institutionen aus einem antagonistischen Geist heraus. Dabei wird Castorfs Emphase auf Spaß in den Mittelpunkt seiner Arbeitsweise gestellt:

To have a good time is, for him, a deeply politicized and dutiful practice of determinate negation, a way of both engaging and undoing – or simultaneously undoing by engaging – the means and relations of production in which he has chosen to inevitably enmesh himself. (Woolf 2018: 259)

Hier sei auf die Parallelen zwischen den Ergebnissen einer theaterwissenschaftlichen Analyse Woolfs, Stebbins und Symes und den Argumenten des offenen Briefs der Mitarbeiter\_innen der Volksbühne hingewiesen, die von Originalität und Eigensinn sprechen, wenn sie die positiven Aspekte der Arbeitsweise an ihrem Haus hervorzuheben und damit den antagonistischen Geist der frühen Volksbühnenjahre heraufbeschwören.

Bei aller zugegebenen Sympathie für die proaktive Einmischung der betroffenen Künstler\_innen und Mitarbeiter\_innen und für ihren Einsatz gegen einen Stellenabbau an ihrem und anderen Häusern sollte dennoch auch auf die historischen Zwischentöne geachtet werden, die bei dem Aufbau des Feindbildes ›neoliberaler Kurator gegen den ›widerständigen Künstler-Intendanten‹ drohen verloren zu gehen. Dies kann zu einer problematischen, weil vereinheitlichenden Fixierung in der Erzählung von institutioneller Geschichte führen. In Annika Krumps *Tagebuch einer Hospitantin* (2015) erlaubt die persönliche Reflexion der frühen neunziger Jahre an der Volksbühne aus der Perspektive einer Hospitantin durchaus ambivalente Momente. Die Verfasserin befindet sich in einem steten Widerstreit zwischen Vereinnahmung durch und bewusstem Rückzug vor der Übergriffigkeit der Institution. In seinem Nachwort stellt somit auch der ehemalige Volksbühnendramaturg Carl Hegemann lapidar fest:

Die freiwillige und selbstbestimmte Totalverausgabung, die die Mitarbeiter der Volksbühne sich antaten, hätte den nach der Wende entstehenden neoliberalen Managementstrategien zum Vorbild dienen können. (Hegemann 2015: 124)

Krumps bewusstes Ziehen von Grenzen wird von ihr dabei als eigene und individuelle Verantwortung gesehen. Ihr mögliches Scheitern vor der Vereinnahmung scheint auf als persönliches Scheitern, dem sie nur knapp entgehen kann (vgl. Krump 2015: 85; 93; 97). Demzufolge attestiert Hegemann der damals jungen Frau auch ein besonderes Talent für »Selbstoptimierungsstrategien« (Hegemann 2015: 133), die es ihr ermöglicht hätten, schon früh einen »neoliberalen Lebensstil« (ebd.) zu führen.<sup>2</sup> Diese Ambivalenzen im sogenannten Gründungsmythos

der Volksbühne Anfang der neunziger Jahre werden durchaus auch in der journalistischen Diskussion um die Castorf'sche Nachfolge ins Spiel gebracht (vgl. Müller 2015; 2018), weitaus beherrschender wahrzunehmen ist jedoch ein auf der Opposition subversiver Künstler versus konformer Kurator aufbauender Widerstand gegen Dercons Intendanz. Dies hat auch mit der zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehreren Jahren zum Teil emotional und polemisch geführten Debatte um die Zukunft des Stadttheaters zu tun.

### **Die Stadttheaterdebatte und die Kritik in/an der Theaterinstitution**

Die Debatte um die institutionelle Erneuerung beziehungsweise den institutionellen Abbau der Stadttheaterstruktur ist nicht erst seit Bekanntwerden der Castorf-Nachfolge ein brennendes Thema, dessen Entwicklung das Online-Feuilleton *Nachtkritik* seit 2007 dokumentiert sowie auch selbst an- und weiterrreibt (vgl. Nachtkritik 2020). »Innovation kommt immer von der Peripherie«, schreiben Matthias von Hartz und Tom Stromberg dort 2009 in einem Beitrag zur Zukunft des Theaters und prägen damit die Anfänge einer sich über zehn Jahre hinziehenden, mal mehr, mal weniger erkenntnisreichen, aber oft heftig kommentierten Debatte über die Zukunft des (Stadt)Theaters. Wurde die Diskussion zur Zukunft des institutionalisierten Repertoirebetriebs zunächst noch unter der Fragestellung von neuen ästhetischen Formen und Formaten geführt und dem Stadttheater, im Gegensatz zur freien Szene, ein Innovationsmangel attestiert, wandelte sich die Debatte zunehmend in eine Reflexion über strukturelle Missstände des Betriebs und wie von der freien Szene gelernt werden könne, was neue Formen der kollektiven und flexiblen Zusammenarbeit angehe. Dabei entwickelte sich jedoch gleichzeitig ein Bewusstsein für die problematische Verstrickung der freien Szene in flexibilisierte und auf freiwilliger Selbstausschöpfung basierende Arbeitsverhältnisse, die ebenfalls zunehmend in der Institution Stadttheater kritisiert wurden. Im Ansatz zwar sehr unterschiedliche Beiträge von Kritiker\_innen, Regisseur\_innen, Intendant\_innen und Dramatiker\_innen kamen

dabei jedoch häufig zu einem ähnlichen Schluss, dass es zu einer Erneuerung der institutionellen Strukturen kommen müsse unter Vermeidung von sich weiter ausbreitenden neoliberalen Arbeitsstrukturen, die freiwillige Selbstaubeutung als Selbstrealisierung des künstlerischen Prekariats darstellten (vgl. Lorey 2011, Kunst 2018). Es sind also eindeutige Parallelen zwischen der kritischen Selbstreflexion der deutschen Theaterschaffenden und der bereits Anfang des Jahrtausends in der bildenden Kunst von künstlerischer wie akademischer Seite reflektierten Komplizenschaft zwischen neuen, flexiblen Arbeitsformen und den Ausbeutungsstrukturen eines neoliberalen Marktes zu beobachten.

Eine Aufbereitung zeitgenössischer sowie historischer institutonskritischer Praxis in der deutschsprachigen (und europäischen) Theaterlandschaft wird zudem von neueren theaterwissenschaftlichen Ansätzen verfolgt, die ein erneutes, aktives künstlerisches Auseinandersetzen mit Institutionen konstatieren (vgl. Van Campenhou/Mestre 2016) und die sowohl Arbeitsbedingungen von Schauspieler\_innen (vgl. Voss 2013) in einen historisch-kritischen Kontext setzen als auch rassistuskritische und wichtige dekoloniale Perspektiven (vgl. Liepsch/Warner/Pees 2018) aufzeigen.

Anna Volkland (2020), die sich in ihrer Forschung mit institutionskritischer Praxis im Theater der BRD seit 1968 auseinandersetzt, versteht unter einem institutionskritischen Modus eine

kritische Praxis, die von einer beinahe paradoxen Innenposition ausgeht, indem sie mit Distanz auf die eigenen Verhältnisse blickt [...]; die eigene Involviertheit, Betroffenheit und ›Erregung‹ sind hier der Ausgangspunkt. (Volkland 2020: 101)

Interessant dabei ist, dass Volkland dezidiert das Publikum in institutionskritische Aktionen miteinbezieht. Dabei stellt sie fest, dass bereits in der kritischen Theaterbewegung der sechziger Jahre das Ziel formuliert wurde, die durch künstlerische Texte und Aufführungen nach außen hin formulierten Werte (Demokratie, Freiheit, etc.) mit einer internen Arbeitspraxis in Übereinstimmung zu bringen. Dieser Wunsch nach Kongruenz von nach außen vermittelten Werten und

deren tatsächlicher Umsetzung in die künstlerische Praxis ist auch in der Diskussion um die neue institutionelle Identität der Volksbühne aufzufinden. In verschiedenen Aktionen, die laut Volkland als im, wenngleich präventiven, institutionskritischen Modus begriffen zu verstehen sind, schrieben, besetzten, petitionierten und applaudierten erregte, involvierte und betroffene Kritiker\_innen, Künstler\_innen, Aktivist\_innen und Zuschauer\_innen gegen Dercons Pläne an, die sie als Angriff auf die Institution Stadttheater im Generellen und die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz im Besonderen empfanden.

### Schlussüberlegungen

Nun könnte man meinen, dass diese von vielen verschiedenen Seiten geführte Debatte also ganz im Sinne von Mouffes agonistischem Verständnis der verstärkten Auseinandersetzung mit Institutionen eine Stärkung der selbigen zum Ergebnis hätte. Allerdings stellt sich hier die berechtigte Frage, inwieweit eine tatsächliche Reflexion über institutionelle Erneuerungen und ein Versuch zum Neudenken einer Institution stattfinden konnte, wenn sich, wie in diesem Beitrag gezeigt, vor allem an einem Feindbild des neoliberalen Kurators abgearbeitet wurde und damit letztendlich die Institution Theater gegen feindliche Strukturen aus den bildenden Künsten verteidigt werden musste. Wie gezeigt, sind diese als fremd wahrgenommenen Strukturen jedoch längst in den Theatern und künstlerischen Arbeitsformen der darstellenden Künste angekommen und haben sogar konstitutiven Anteil an der Konstruktion des Gründungsmythos Volksbühne gehabt. Künstlerische und kunstwissenschaftliche Institutionskritik hat ebenso längst ihr Äquivalent in den darstellenden Künsten entwickelt. Arbeits- und künstlerische Formen sind längst interdisziplinär, warum sollen ihnen neue Konzeptionen von interdisziplinären Institutionen nicht folgen? Es ist wichtig zu betonen, dass es in diesem Text nicht darum geht, die von Mitarbeiter\_innen der Volksbühne als existenzbedrohlich wahrgenommene Konzeptionierung Dercons unter wenig Berücksichtigung der Gewerke und der Ensemblestruktur herunterzuspielen oder gar nicht ernst zu nehmen. Diese Bedenken haben sich als richtig

herausgestellt, die Pläne waren tatsächlich Symptom einer strukturellen und finanziellen Fehlkalkulation und führten letztendlich zur Entlassung Dercons und zur Interimsintendanz Klaus Dörrens. Ich sehe im Moment des Widerstands gegen Chris Dercon im Speziellen eher eine verschenkte Möglichkeit, die Voraussetzungen und Möglichkeiten eines Stadttheaters wie der Volksbühne radikal und aus interdisziplinärer Perspektive zu befragen.<sup>3</sup> Mit Berechtigung insistiert Performancekünstlerin Andrea Fraser deshalb darauf, institutionelle Praktiken als nicht gesetzte, sondern durch Menschen selbst hervorbrachte und verkörperte Wertesysteme anzuerkennen:

It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. (Fraser 2005: 283)

Mit René Pollesch wurde im Juni 2019 die neue Intendanz für die Spielzeit 2021/22 bestimmt. Pollesch steht für eine Kontinuität der Volksbühnenidentität und eine kritische künstlerische Stimme, die schon früh die Verblendungszusammenhänge neoliberaler Arbeits- und Selbstoptimierungsprozesse in den Blick nahm. Vielleicht kann unter seiner Intendanz eine neue kritische Praxis am Theater Einzug halten, aus deren beständigen Prozessen die Volksbühne Veränderungen und Stärkungen ihrer institutionellen Freiräume ziehen kann. Dabei könnten Bojana Kunsts Gedanken zum kontinuierlichen Entwickeln des Möglichkeitsraumes Institution als Geleitwort gelten:

The institution exists as a potentiality and not as something already given. It should then never be celebrated as an achievement, but rather practised continuously as a temporal and imaginative rhythmic loop between acting as if and imagining what is not yet. (Kunst 2018: 94)

### Verwendete Literatur

- Annuß, Evelyn (2018): »Evelyn Annuß über die Zukunft der Volksbühne – Scheitern als Chance«, auf: <https://www.textezurkunst.de/articles/zukunft-der-volksbuehne-scheitern-als-chance/#id25> (letzter Zugriff: 15. 6. 2020).
- Annuß, Evelyn (2017): »Zukunft der Volksbühne neu verhandeln«, auf: <https://www.change.org/p/zukunft-der-volksb%C3%BChne-neu-verhandeln> (letzter Zugriff: 15. 6. 2020).
- Dercon, Chris/Piekenbrock, Marietta (2017): »Partikel«, in: *Volksbühne Berlin* (Hg.): *Volksbühne Berlin 1*. Berlin: Volksbühne Berlin, S. 104–115.
- Fraser, Andrea (2005): »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: *Artforum International* 44 (1), S. 278–283.
- Gielen, Pascal (2013): »Institutional Imagination. Instituting Contemporary Art Minus the ›Contemporary‹«, in: Pascal Gielen (Hg.): *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz, S. 11–35.
- Hegemann, Carl (2015). »Die Volksbühne der Republik. Ein Nachwort« in: Krump, Annika: *Tagebuch einer Hospitantin*. Berlin: Alexander Verlag, S. 124–134.
- Graw, Isabelle (2005): »Jenseits der Institutionskritik – Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art«, auf: <https://www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik/> (letzter Zugriff: 13. 6. 2020).
- Graw, Isabelle (2017): »Die Revolution sind wir. Ein Gespräch über die Besetzung der Volksbühne mit Sarah Waterfeld (Staub zu Glitzer) und Anna-Sophie Friedmann (B61–12)«, auf: <https://www.textezurkunst.de/articles/die-revolution-sind-wir/> (letzter Zugriff 15. 6. 2020).
- Jackson, Shannon (2014): »Context as Critique: On Experiences that May or May not be Theatre«, in: *Forum Modernes Theater* 29 (1), S. 7–19.
- Krump, Annika (2015): *Tagebuch einer Hospitantin. Berlin, Volksbühne 1992/93*. Berlin: Alexander Verlag.
- Kunst, Bojana (2018): »On Institutions«, in: *Performance Research* 23 (4–5), S. 91–94.
- Laudenbach, Peter/Goetz, John (2018): »Chronologie eines Desasters«, auf: <https://projekte.sueddeutsche.de/artikel/kultur/intendant-der-volksbuehne-chris-dercons-scheitern-e608226/> (letzter Zugriff: 15. 6. 2020).
- Laudenbach, Peter (2015): »Berlins Kulturstaatssekretär Tim Renner will die Berliner Volksbühne ›neu denken‹ und macht sich dabei viele Feinde«, auf: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-debatte-neoliberales-eventangebot-1.2436530> (letzter Zugriff: 15. 6. 2020).
- Liesch, Elisa/Warner, Julian/Pees, Matthias (Hg.) (2016): *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld: Transcript.

- Lorey, Isabell (2012): *Die Regierung der Prekären*. Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Lorey, Isabell (2011): »Virtuosos of Freedom: On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour«, in: Gerald Raunig/Gene Ray/Ulf Wuggenig (Hg.): *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ›Creative Industries‹*, London: MayFlyBooks, S. 79–90.
- Mouffe, Chantal (2013): »Institutions as Sites of Agonistic Intervention«, in: Pascal Gielen (Hg.): *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz, S. 63–77.
- Müller, Tobi (2015): »Ultraharter Arbeitsort für Künstler«, auf: [https://www.deutschlandfunkkultur.de/streit-ueber-berliner-volksbuehne-ultraharter-arbeitsort.1013.de.html?dram:article\\_id=317411](https://www.deutschlandfunkkultur.de/streit-ueber-berliner-volksbuehne-ultraharter-arbeitsort.1013.de.html?dram:article_id=317411) (letzter Zugriff 15. 6. 2020).
- Müller, Tobi (2018): »Wende ohne Ende«, auf: <https://www.woz.ch/-84c5> (letzter Zugriff 15. 6. 2020).
- Nachtkritik (2020): »Dossier zur Stadttheaterdebatte. Die Zukunft des Stadttheaters«, auf: [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9735:dossier-zur-stadttheaterdebatte&catid=101&Itemid=84](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9735:dossier-zur-stadttheaterdebatte&catid=101&Itemid=84) (letzter Zugriff 15. 6. 2020).
- Pilz, Dirk (2017): »Chris Dercons Volksbühne: Große Gesten, wenig Gehalt«, auf: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/chris-dercons-volksbuehne-grosse-gesten-wenig-gehalt-li.15864> (letzter Zugriff 15. 6. 2020).
- Stebbins, Amy (2015): »Eine Aufgekratzttheit im Theater: Acting the Agon at the Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz«, in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 51 (4), S. 378–397.
- Syme, Holger Schott (2018): »A Theatre Without Actors«, in: *Theatre Survey* 59 (2), S. 265–275.
- Van Campenhout, Elke/Mestre, Lilia (Hg.) (2016): *Turn, Turtle! Reenacting the Institute, Performing Urgency #2*, Berlin: Alexander Verlag.
- Volkland, Anna (2020): »Brauchen Sie Kunst? Wenn ja: wozu? Institutionskritik im Stadttheater der BRD nach 1968«, in: *Forum Modernes Theater* 31 (1-2), S. 101–112.
- Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (2016): »Offener Brief«, auf: [https://volksbuehne.adk.de/deutsch/offener\\_brief/index.html](https://volksbuehne.adk.de/deutsch/offener_brief/index.html) (letzter Zugriff: 13. 6. 2020).
- Von Hartz, Matthias/Stromberg, Tom (2009): »12 Versuche für die Zukunft des Theaters – 15 Impulse Festivals«, auf: [https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3531:das-festival-impulse-oder-wer-das-freie-theater-foerdert-investiert-in-die-zukunft-des-theaters&catid=101:debatte&Itemid=84](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=3531:das-festival-impulse-oder-wer-das-freie-theater-foerdert-investiert-in-die-zukunft-des-theaters&catid=101:debatte&Itemid=84) (letzter Zugriff: 13. 6. 2020).



Voss, Hanna (2013): »Autonome Kunst?«, in: *Forum Modernes Theater* 28 (2), S. 143–159.

Woolf, Brandon (2018): »Frank Castorf's Art of Institutional Dis/avowal: A Volksbühne Elegy«, in: *Theatre Survey* 59 (2), S. 249–264.

### Anmerkungen

- 1 Unter dem Begriff des Stadttheaters werden hier alle Formen des im deutschsprachigen Raum verbreiteten Modells eines institutionellen, von öffentlichen Geldern geförderten Repertoire-Theaters mit festem Haus, Gewerken und Ensemble verstanden. Dazu werden auch Staatstheater und Landesbühnen gezählt.
- 2 In diesem Zusammenhang sei auf Isabell Loreys aufschlussreiche Arbeiten über neoliberale Prozesse der selbstgewählten Prekarisierung hingewiesen (vgl. Lorey 2012), die die Politologin vor allem auch innerhalb der ›creative class‹ verortet: »[C]reative workers, these voluntarily precarized virtuosos, are subjects so easily exploited; they seem able to tolerate their living and working conditions with infinite patience because of the belief in their own freedoms and autonomies, and because of the fantasies of self-realization« (Lorey 2011: 87).
- 3 Die Besetzung der Volksbühne im September 2017 durch die Aktivisten von Staub zu Glitzer (ab der Besetzung wurde die Gruppe zum Kollektiv B1162) kann als ein solcher Versuch gewertet werden. Leider wurde die Aktion nach sieben Tagen von der Polizei beendet, und es kam zu keinen inhaltlich langfristigen Auseinandersetzungen mit der Intendanz des Theaters (vgl. Graw 2017).

## Help me if you can!

### Festivals und das Potenzial der Freiwilligkeit

Falls du Lust hast zu helfen, ob an der Bar, Kasse, beim Bauen oder bei den Vorbereitungen. [...] schau doch bei einem unseren offenen Treffen vorbei. (Hallo: Verein 2019)

Diese Sätzen stammen aus einer Einladung, die ich per E-Mail am 7.3.2019 von Hallo: Verein zur Förderung raumöffnender Kultur e. V. erhalten habe. Der Verein organisiert seit 2015 ein interdisziplinäres Festival in den Räumlichkeiten des denkmalgeschützten Kraftwerks Bille im Hamburger Osten. Knapp zweieinhalb Monate vor dem Festivalauftakt bat der Verein über seinen E-Mail-Verteiler darum, sich in den Organisationsprozess und in die Gestaltung des Events einzumischen, daran zu partizipieren, freiwillig für das Festival zu arbeiten. Diesen Aufruf startet der Verein schon einige Jahre; ich selbst bin ihm 2017 gefolgt und bin in diesem Jahr zum ersten Mal Teil der HALLO: Festspiele gewesen.

Der Vereinsname ›Hallo‹ verweist auf Begegnung und soll programmatisch sein: Hallo: Verein versteht sein jährliches Fest(ival) als Möglichkeit des Kennenlernens und der Zusammenarbeit/Kooperation verschiedener Menschen durch Kunst- und Kulturarbeit, um offene, begehbare, benutzbare Räume zu schaffen.<sup>1</sup>

Gemeinschaftliche Produktion und offene Prozesse ereignen sich nicht nur auf der künstlerischen Ebene, sondern auch in der Interaktion auf dem Gelände: hinter der Bar, an der Abendkasse, in der Küche und während des Auf- und Abbauens der Festivalstrukturen. So gestalten zum Beispiel sowohl Menschen aus der unmittelbaren Nachbarschaft als auch internationale Gäste das Außengelände des Festivals, kümmern sich um das Abendessen, organisieren geführte Rundgänge durch das Kraftwerk, betreuen Ausstellungen und übernehmen die

Abendkasse, verkaufen Getränke und verlegen Kabel. Die sogenannte Organisationsarbeit der Helfer\_innen basiert hauptsächlich auf ehrenamtlicher Tätigkeit.

Im Folgenden möchte ich die Organisation und die Art und Weise der freiwilligen Arbeit bei Festivals und den HALLO: Festspielen thematisieren. Der Schwerpunkt meiner Analyse liegt dabei auf den ökonomischen Beziehungen und organisatorischen Eigenschaften. Ausgangspunkt der Betrachtung ist mein eigenes Festival-Erleben, erst als Freiwillige im Jahr 2017 und seitdem als Vereinsmitglied.<sup>2</sup> Bei meiner Analyse werde ich mich auf die Reflexionen des Literaturwissenschaftlers Michael Hardt und des Philosophen Antonio Negri in deren neuem gemeinsamen Werk *Assembly* (2018) beziehen. In *Assembly* beschreiben Hardt und Negri das Unternehmertum der sogenannten Multitude. Die Multitude ist ein offenes und inklusives Konzept von Klasse: Die Vorstellung von einer Klasse wird hier nicht allein auf das Proletariat bezogen, sondern auf all die Menschen, die unter den Gesetzen des Kapitals arbeiten und produzieren müssen. Das Unternehmertum der Multitude basiert auf neue Formen von Kooperationen und gemeinsamem Handeln. Gewiss gibt es Unterschiede zwischen der heutigen Organisationsform von Festivals und den zum Teil utopischen Entwürfen der Autoren in *Assembly*. Nichtsdestotrotz scheint mir eine Analogie hilfreich, um unentgeltliche Arbeit/Produktion nicht als Nachteil beziehungsweise Ausbeutung, sondern als Potenzial zu begreifen.

Ich verstehe ein Festival als einen potenziellen Ort des sozialen Arrangements, in dem Menschen für eine bestimmte Zeit eine Gemeinschaft durch kooperatives Schaffen bilden (vgl. Elfert 2009); davon ausgehend lassen sich folgende Leitfragen für meine Überlegungen stellen: Wie werden Produktion und freiwillige Arbeit in diesem Arrangement verstanden und praktiziert? Inwiefern lässt sich die Praxis der Freiwilligkeit bei den HALLO: Festspielen als ein Entwurf eines nicht kapitalzentrierten Schaffens/Kooperierens beschreiben?

## Festivals zwischen Not und Ausbeutung

Die Festivallandschaft der Performativen Künste im deutschsprachigen Raum, damit sind Theater, der Tanz und Performance Art gemeint, wächst von Jahr zu Jahr (vgl. Elfert 2011: 91), trotz einer stetig abnehmenden Finanzierung des Sektors.<sup>3</sup> Die Produktion und Organisation dieser Events ist gezwungen, eigene Auswege aus der Krise zu schaffen, »denn die staatliche Subvention des Kultursektors ist seit den neunziger Jahren nachweislich stetig gesunken, während keine weiteren rechtlichen Maßnahmen unternommen wurden, um die Förderung von Kultur ausgleichend zu unterstützen« (Elfert 2009: 301).

Den Ausgleich schaffen die Veranstalter\_innen: Um die eigene Marktposition aufrechtzuerhalten und als Festival weiter existieren zu können, werden kostensparende Formate (vgl. ebd.: 304) und Strategien wichtig, etwa ein eher diskursiver Schwerpunkt des Festivals – was meistens kostengünstiger ist, als Inszenierungen zu buchen. Auch kostensparende Arbeitsverhältnisse entstehen dadurch: Mitarbeiter\_innen sind meistens im Überstundenmodus tätig, temporäre Arbeitsverträge (und eine prekäre Arbeitssituation) gehören dazu; letztlich werden bestimmte Aufgabenbereiche durch nicht vergütete Praktikant\_innen und Helfer\_innen gelöst.<sup>4</sup>

Freiwilligkeit wird von den Veranstalter\_innen als Ausweg aus der Not gesehen und als Möglichkeit des Austausches und der Zusammenarbeit im Kreativbereich beworben. Selbstverwirklichung und Gemeinschaftsgefühl sollen als Belohnung dienen (vgl. Richter 2017). Darüber hinaus vermittelt diese Art der Freiwilligkeit ein positives Bild vom Kunstmarkt beziehungsweise von der Festivallandschaft als partizipativ, offen und subjektivitätsbildungsfördernd. Dennoch wird dadurch auch ein Bild von (Kultur-)Arbeit reproduziert, das mit Prekarität verbunden ist und kapitalistische Ausbeutung nach ›Rezept‹ praktiziert: Die Entlohnung von Leistungen wird zur Erwirtschaftung des Profits benutzt (vgl. Boltanski/Chiapello 2003).<sup>5</sup> Dabei wird eine Abwertung der Arbeit dieser Mitwirkenden sowie ein fragwürdiges Verständnis von freiwilligem Engagement praktiziert: Billig, umsonst, kostenlos und kostenfrei sind zum Beispiel die Student\_innen, die die Dokumentation des Festivals gestalten oder Künstler\_innen betreuen,

und die Kunst-Interessierten, die zuweilen in den partizipativen Performances freiwillig mitperformen. Folgt also die Administration von Festivals einer Logik, die der Ausschöpfung menschlicher Potenziale und Kreativität allein dem Profit der Veranstalter unterordnet (vgl. Boltanski/Chiapello 2003: 257)?

Wenn man es so betrachtet, können Festivals als eine Art kapitalistisches Unternehmertum verstanden werden, das einem produktiven Ziel untergeordnet ist (vgl. Hardt/Negri: 2018) und in dem die entstehenden Kooperationen – trotz scheinbarer Offenheit – doch durch restriktive Strukturen organisiert bleiben:

Jene Struktur scheint ›im Fluss‹ zu sein, offen für dezentrierte und partizipatorische Mechanismen, die von unten kommen, doch die augenscheinlich mögliche Partizipation und Beweglichkeit werden in Wahrheit von oben gefasst. (Hardt/Negri 2018: 265)

Die Produktion der Festivals operiert im ständigen Widerspruch zwischen partizipatorischen, innovativen, künstlerischen Ansprüchen auf der einen und kapitalistischen Profit-Zwängen auf der anderen Seite. In diesen Paradoxien ist es dennoch möglich, die freiwillige, ehrenamtliche Tätigkeit als etwas Positives und nicht als Teil von Ausbeutung zu begreifen; dazu soll nun genauer die Arbeit von Hallo: Verein betrachtet werden.

### **Freiwilligkeit als Teil des Festivalgeschehens**

Geschätzt sind es pro Jahr zwischen 30 und 100 Helfer\_innen, die in den Bereichen Kunstwache, Einlass, Küche, Gestaltung, Bauen und Bar mitarbeiten/kooperieren. Es handelt sich um die größte Arbeitskraftgruppe in der Organisation des Festes, mit der existierenden Finanzierung wäre das Festival ohne sie nicht möglich. Die Organisation der Helfer\_innen sowie auch die Anzahl der Kooperierenden verändern sich von Jahr zu Jahr. Grundsätzlich bekommen die Freiwilligen keine Vergütung, sie erhalten aber freien Einlass an allen Festivaltagen und Verpflegung an den gearbeiteten Tagen. Helfenden

von außerhalb wird eine Unterkunft vermittelt. Soweit nichts Neues. Diese Praxis existiert schon seit Jahren in der Musikfestivallandschaft: Bundesweit macht das Ehrenamt 21, 3 Prozent der gesamten Arbeitskraft auf Musikfestivals aus (vgl. Lutz 2017: 17). Wenn die Freiwilligkeit unentbehrlich für eine Festivalproduktion ist, wie kann diese dann genau gestaltet werden?

Das Spezifische der HALLO: Festspiele besteht in der flachen Organisationshierarchie, der offenen Verteilung von Aufgaben und vor allem in der Nachhaltigkeit der Zusammenarbeit mit den Freiwilligen. Bereits Wochen vor dem Festival werden die Helfenden zu offenen Treffen mit dem Team eingeladen und werden motiviert, eigene Ideen zur Gestaltung und Mitarbeit einzubringen und zu realisieren. Die Organisation ist nicht bloß die Vorarbeit zum Festival, sie ist bereits Teil des Festivalgeschehens selbst. Es entstehen zahlreiche Formen der kooperativen gesellschaftlichen Produktion und Reproduktion, in denen die Selbstverwaltung zum Kernpunkt der Zusammenarbeit wird, ähnlich dem Unternehmertum der Multitude (vgl. Hardt/Negri 2018: 183). Langjährige Gäste und Kooperationspartner\_innen, wie das französische Architekturkollektiv Yes We Camp, arbeiten zusammen mit neuen Helfer\_innen und bauen zum Beispiel Papierboote, die während des Festivals als schwimmende Installation fungieren; internationale und regionale Gäste bauen gemeinsam eine Sauna, in der während des Festivals eine Performance stattfindet und die nach dem Festival zur Erholungsmöglichkeit für die Mitwirkenden wird. Gäste aus Belgien gestalten das Amphitheater draußen und helfen überdies in der Küche.

Die Nachhaltigkeit wird bei Hallo nicht nur durch die Umwidmung der im Jahr 2018 gebauten Sauna sichtbar, sondern auch durch die Möglichkeit einer kontinuierlichen Kooperation zwischen dem Verein und den Freiwilligen in der Zeit nach dem Festival: Viele aktive Mitglieder von Hallo: Verein sind zunächst nur Helfer\_innen des Festivals gewesen.

Ein weiteres Beispiel für die Nachhaltigkeit des Festivals sind die Räumlichkeiten der Schaltzentrale: Hier ist aus den Ressourcen und der Zusammenarbeit des zweiten HALLO: Festspieles 2016 ein experimentelles Stadtteilkulturzentrum entstanden, das räumliche Stabilität

und dadurch Potenzial für Kreation und Zusammenarbeit vor und nach dem Festival anbietet.

Somit ist Freiwilligkeit nicht nur mit ökonomischen Zwängen, Instabilität der Kooperationen und Kurzlebigkeit verbunden, sondern bietet Potenzial für Transformation in kontinuierliche und selbstbestimmte Arbeit: Helfer\_innen können nach dem Festival Workshops in den Räumlichkeiten der Schaltzentrale durchführen oder ihre künstlerische Arbeit dort entwickeln und präsentieren.

Wäre diese Kontinuität der Zusammenarbeit, die die HALLO: Festspiele als Möglichkeit nach dem Festival anbietet, vielleicht der Keim einer anderen, neuen Form von Unternehmertum? Und wie operiert dieses Unternehmertum überhaupt?

## **Festivals als innovatives Unternehmertum**

In diesem neuen Unternehmertum, nach Hardt und Negri dem »Unternehmertum der Multitude« (Hardt/Negri 2018: 188), fördern Kontinuität und kooperative Organisation die Strukturierung der Praxis und die Gestaltung der Beziehungen. Dabei findet keine autoritäre Machtausübung statt, sondern gemeinschaftliche Administration und Produktion auf der Basis des Kommunen. Hardt und Negri über das Kommune:

Es handelt sich nicht um eine neue Form von Eigentum, sondern um ein Nichteigentum, das heißt um ein grundlegend anderes Mittel, die Verwendung und Verwaltung des gesellschaftlichen Reichtums zu organisieren. Das Kommune bezeichnet eine egalitäre und offene Struktur des Zugangs zu diesem Reichtum sowie demokratische Entscheidungsmechanismen. Umgangssprachlich ausgedrückt ist das Kommune das, was wir teilen, oder vielmehr eine gesellschaftliche Struktur und Technik des Teilens. (Hardt/Negri 2018: 136)

Das Kommune als das Gemeinsame zu verstehen, steht hier im Gegensatz zu der Idee des Privateigentums, das individuellen Besitzer\_innen ein Zugangs- und Entscheidungsmonopol in Bezug auf Güter und Werte gewährt. In Widerspruch zu diesem neuen Unternehmertum

des Kommunen steht somit auch das Geld, das Hardt und Negri als »Eigentumsmittel« (Hardt/Negri 2018: 248) verstehen und das kapitalistische, gesellschaftliche Strukturen institutionalisiert und reproduziert – wie Eigentumsverhältnisse, Hierarchien und Ausbeutung. Brauchen wir dann nicht aber Festivals ganz ohne Leitung, ohne klare Aufgabenverteilung und eben auch ohne Finanzierung, um solche Strukturen zu durchbrechen? Ist die Forderung nach einem Festival mit wenig (oder ohne) Geld in Zeiten stetig abnehmender Finanzierung des Kultursektors und prekärer Arbeitsverhältnisse (sowohl für Angestellte als auch für Freiwillige) die richtige? Oder bestünde die Lösung denn nicht gerade darin, auf vergütete Engagements für alle zu setzen? Zweifelsohne tut sich hier ein Paradox auf, das sich wohl nicht ganz auflösen lässt.

Hardt und Negri geht es darum, eine Alternative zu der kapitalistischen Idee von Geld zu suchen und zu praktizieren, das heißt einen alternativen gesellschaftlichen Mechanismus zu entwerfen, um neue gesellschaftliche Verhältnisse zu institutionalisieren – »ein Geld des Kommunen« (Hardt/Negri 2018: 282). Das Kommune, oder der Prozess des »Commoning« (Hardt/Negri 2018: 289), bedeutet die aktive Beteiligung am Gemeinsamen, das materieller Natur sein kann (Infrastruktur, Maschinen beispielsweise) oder aus biopolitischen Ressourcen besteht. Dieses ›Geld des Kommunen‹ soll dauerhafte und vielfältige Strukturen und Techniken des Teilens ermöglichen und dadurch die Herausbildung mächtiger Subjektivitäten fördern (vgl. ebd.: 282).

Durch die Möglichkeit der kontinuierlichen Kooperation (nach der Freiwilligkeit), den offenen Raum für das gemeinsame Lernen durch die gemeinschaftliche Praxis (der Produktion), flache Arbeitshierarchien, das Teilen von Räumlichkeiten und Kenntnissen/Netzwerken/Kontakten und die Erledigung von vielen Aufgaben durch freiwillige Arbeit, wagen die HALLO: Festspiele einen ersten Schritt in Richtung einer alternativen Festivaladministration im Sinne eines innovativen Unternehmertums.

Für die Festivallandschaft der Performativen Künste im deutschsprachigen Raum bleibt die Frage bestehen: Wie kann die Administration eines Festivals so entworfen und entwickelt werden, dass Freiwilligkeit nicht nur ein Ausweg aus finanzieller Not ist, sondern



eine Möglichkeit, mit vielfältigen Subjektivitäten kontinuierlich zu arbeiten und dadurch diverse Biografien zu fördern? Wie können Festivals nicht nur als Entfaltungsplattform für die präsentierten Künstler\_innen verstanden werden, sondern auch für die im Gesamtprozess des Festivals involvierten Freiwilligen, wenn in diesem ›neuen‹ Unternehmertum alle partizipieren und vom »Kommunen« profitieren<sup>6</sup> sollen (vgl. Hardt/Negri 2018: 138/139)?

Es ist einen Versuch wert, die Mittellosigkeit der Festivals als ein Mittel zu neuen Möglichkeiten der Organisation künstlerischer Praxis zu verstehen. Neue Formen der Festivalorganisation und Selbstverwaltung können einen Ausweg aus der (finanziellen und programmatischen) Krise im Kultursektor bieten und mehr Freiheit von (Kunst-) Markt-Zwängen ermöglichen:

Die Freiheit, sich zu versammeln, zu kooperieren und gemeinsam gesellschaftliches Leben zu entwickeln, erfordert, mit Blick auf das Kommune in all seinen Formen nachhaltige Beziehungen der Fürsorge und der Nutzung zu schaffen. (Hardt/Negri 2018: 358)

Gleichzeitig kann man die hier entstehende Kraft nutzen, um auf die chronische Unterfinanzierung des Sektors aufmerksam zu machen; denn die Not muss nicht an allen Punkten in eine Tugend gewendet werden, wenn sie auch durch eine andere (Kultur-)Politik verbessert werden kann.

## Verwendete Literatur

- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK.
- Elfert, Jennifer (2009): *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript.
- Elfert, Jennifer (2011): »Das Festival als flüchtige Institution. Perspektiven für den zeitgenössischen Tanz in Deutschland«, in: Yvonne Hardt/Martin Stern (Hg.): *Choreografie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, Bielefeld: transcript.
- Hallo: Verein (2019): »Über«, auf: <https://hallo-festspiele.de/2019/uber/> (letzter Zugriff: 8. 8. 2019).
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (2018): *Assembly*, Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Kunst, Bojana (2015): *Artist at Work. Proximity of Arts and Capitalism*, Winchester/ Washington: zero books.
- Lutz, Joachim (2017): »Musikfestivals und Musikfestspiele in Deutschland«, auf: [https://statistik.thueringen.de/webshop/pdf/2017/60143\\_2017\\_01.pdf](https://statistik.thueringen.de/webshop/pdf/2017/60143_2017_01.pdf) (letzter Zugriff: 19. 8. 2019).
- Rakow, Christian (2018): »Theaterfestivals in Deutschland. Kunst gegen Kohle«, auf: <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/21048289.html?forceDesktop=1> (letzter Zugriff: 13. 8. 2019).
- Richter, Marlen (2017): »Wie funktioniert Personalplanung für ein Festival«, auf: <https://www.kulturmanagement.net/Themen/Fachbeitrag-Wie-funktioniert-Personalplanung-fuer-ein-Festival,2224> (letzter Zugriff: 28. 8. 2019).
- Tsianos, Vassilis/Papadopoulos, Dimitris (2006): »Precarity. A Savage Journey to the Heart of Embodied Capitalism«, auf: <https://transversal.at/transversal/1106/tsianos-papadopoulos/en> (letzter Zugriff: 30. 8. 2019).

## Anmerkungen

- 1 »Die HALLO: Festspiele sind ein Festival zum Schaffen von öffentlichem, gemeinschaftlich genutztem Raum [...]. Als temporäres Format bietet es internationalen wie lokalen Künstler\_innen und Gruppen jährlich eine Plattform jenseits vorgefertigter Strukturen: in der Auseinandersetzung mit rohen Räumen, in gemeinschaftlicher Produktion, in Kollaborationen und offenen Prozessen« (Hallo: Verein. 2019).
- 2 Die hier verwendeten Daten und Informationen stammen zum größten Teil aus der empirischen Recherche meines bis Ende 2020 laufenden Disserta-

tionsprojekts zur Arbeit des Hallo: Vereins und der daraus resultierenden Formate HALLO: Festspiele und Schaltzentrale.

- 3 Hiermit sind keine »Programm-Festivals« gemeint, »die an Stadttheatern oder Produktionshäusern selbst verankert sind« (Rakow 2018). Da diese Festivals meistens von Festangestellten der Häuser organisiert werden, sind in diesen Fällen die Organisationsform und Arbeitslage der Mitmachenden anders. Damit ist aber nicht gemeint, dass Überstunden, freiwillige Arbeit und prekäre Verhältnisse dort nicht vorhanden wären.
- 4 Es geht hier um eine heuristische Annahme. Wissenschaftliche Studien über die Lage und Arbeitssituation von Theater-Festival-Mitarbeiter\_innen im deutschsprachigen Raum liegen nicht vor. Eine Wissenslücke, die meiner Meinung nach, dringend zu füllen wäre.
- 5 In »Precarity: A Savage Journey to the Heart of Embodied Capitalism« beschreiben Vassilis Tsianos und Dimitris Papadopoulos Prekarität als eine Form von Ausbeutung, die vor allem in Bezug auf die neue Form der Organisation von (Arbeits-)Zeit im Post-Fordismus zu verstehen ist (vgl. Tsianos/Papadopoulos 2006). Prekarität wird zur Tagesordnung, wenn die Zeitlichkeit der Arbeit sich in alle Aktivitäten des Alltags ausdehnt und außerdem die auch daraus projektbezogene Zeitlichkeit (vgl. Kunst 2015) keine Kontinuitäten mehr ermöglicht und ständige Erreichbarkeit erfordert.
- 6 Wenn ›profitieren‹ in dem Zusammenhang überhaupt der richtige Ausdruck ist.

## Die Dauer des Festivals

### Zur Erfahrung einer anderen Zeitlichkeit durch die Aufführung im Museum

Die Ruhrtriennale, ein jährlich im August und September in den Städten des Ruhrgebiets stattfindendes »Festival der Künste«, was hier sowohl Arbeiten aus den Bereichen Theater, Performance, Tanz als auch Installation und Musik umfasst, weitete im Jahre 2012, unter der künstlerischen Leitung von Heiner Goebbels, ihr Programm in die Räume des Museum Folkwang in Essen aus. In einer eigens konzipierten Ausstellung unter dem Titel *12 rooms* waren für zehn Tage in eben diesen zwölf Räumen Arbeiten von namenhaften Künstler\_innen, wie Marina Abramović, Damien Hirst, Xavier Le Roy, Tino Sehgal oder Santiago Sierra, zu sehen. Was einem dabei in den Museumsräumen begegnete, die zumeist einem klassischen White Cube entsprachen, waren »Darsteller in einem Ausstellungsprojekt« (Museum Folkwang 2012: o.S.), wie es hierzu im Ankündigungstext hieß. In einem der Räume lehnte ein kleines Mädchen an einer weißen Wand, das – selbst ganz in Weiß gekleidet – fast in dem Raum aufzugehen schien und sich diesem Eindruck nur entthob, indem es zu den eintretenden Besucher\_innen sprach. In einem weiteren gänzlich leeren Raum stand ein Mann in militärisch anmutender Kleidung in einer Ecke mit dem Gesicht zur Wand, den Rücken den eintretenden Besucher\_innen zugekehrt, völlig regungslos, den Blick starr nach vorn gerichtet. In einem anderen Raum mit runden Wänden, schritten Menschen, in einer langen Reihe nebeneinanderstehend, langsam nach vorn. Fünf von ihnen bewegten sich dabei in die eine Richtung, die anderen fünf liefen spiegelverkehrt hierzu in die entgegengesetzte, ohne jedoch die Formation der Reihe aufzubrechen. Ihre Bewegung vollzog sich dabei um eine unsichtbare Achse in der Mitte des Raumes und ließ die Reihe der Performer\_innen als eine Art Drehkreuz erscheinen. Ein Aufenthalt war hier für die Besucher\_innen nur möglich, indem sie dieser

Drehbewegung durch den Raum folgten.<sup>1</sup> Hinter jeder der zwölf Türen der Ausstellung tat sich so ein neuer Raum auf, und in jedem dieser Räume befanden sich Menschen – »lebende Skulpturen«, wie es die Ausstellungskuratoren nannten.<sup>2</sup> Sie verharrten hier entweder statisch, zur Betrachtung präsentiert, oder blieben in Erwartung der nächsten Ausstellungsbesucher\_innen, die den Raum betreten würden, um mit ihnen zu interagieren. So waren einige der Performer\_innen und Tänzer\_innen, die diese Arbeiten ausführten, stumm und boten sich durch ihr bloßes Anwesend-Sein in einer Pose den Blicken dar, andere hingegen suchten die Interaktion, indem sie dazu aufforderten, Teil ihrer Handlung zu werden.

In jedem der zwölf Räume wurde so mittels der Anwesenheit von Akteur\_innen eine Situation erzeugt und zugleich präsentiert. Die einzelnen Arbeiten waren entweder eigens für diese Ausstellung entwickelt oder in einem Reenactment erneut aufgeführt worden; in jedem Fall aber waren es Arbeiten, die sich im Raum des Museums vollzogen und dabei eine Ausstellung erfuhren. Die beteiligten Künstler\_innen folgten darin der Einladung der Kuratoren, »den Museumsraum zur Bühne zu machen« (Museum Folkwang 2012: o. S.), womit die Ruhrtriennale zugleich ihr Programm in die Räume des Museum Folkwang ausweitete und dieses zu einem Aufführungsort erklärte. Denn die Ausstellung *12 rooms* zeigte im Rahmen des Festivals zwölf Aufführungen, jedoch als Arbeiten im Museum.

Neben den leerstehenden ehemaligen Industriehallen des Ruhrgebiets, die die Ruhrtriennale üblicherweise mit ihrem Programm bespielt, erschien der Ausstellungsraum als ein gänzlich anderer Aufführungsort. Arbeiten aus den Bereichen Theater, Performance und Tanz erhielten hier Einzug und fügten sich gleichsam den anderen künstlerischen Arbeiten des Museums als permanent anwesend in den Raum (vgl. Müller-Schöll 2012: 43).<sup>3</sup> Sie waren hier über die gesamte Dauer der Ausstellung zu sehen und während der Öffnungszeiten des Hauses zur Betrachtung angeboten, wobei es »dem Besucher offen [stand], zu bleiben, zu gehen oder auch zurückzukommen« (Museum Folkwang 2012: o. S.). Im Rahmen des Festivals bot sich mit der Ausstellung so die Möglichkeit zur Erfahrung einer anderen Zeitlichkeit der Aufführung, da diese hier nicht als ein linear zu rezipierendes

Geschehen gesetzt wurde. Betrat man als Besucher\_in die Ausstellung *12 rooms* im Museum Folkwang, dann schien die Aufführung hier immer schon begonnen zu haben, ihr Anfang war genauso wenig klar markiert wie ihr Ende; beide wurden einzig durch die täglichen Schließzeiten des Hauses bestimmt. Das Geschehen vollzog sich zehn Tage lang für jeweils acht Stunden ohne Unterbrechung. So kam man tatsächlich stets zu einer Aufführung hinzu, konnte bleiben, gehen und auch wieder zurückkehren. Die Dauer des Festivals – über mehrere Tage – erlaubte hierbei ein solches Andauern der Aufführung und zugleich bot sich das Museum als Ort an, der diesen permanenten Vollzug der Aufführung – oder zumindest ihren Vollzug für die Dauer der Öffnungszeiten – ermöglichte; als Ort, der es vermag, gerade eine solche Permanenz der Aufführung zuzulassen (vgl. Umathum 2011: 132). Jede der zwölf Aufführungen schrieb sich so in ihrer Permanenz in den Ausstellungsraum ein und wurde zu einem hier Verbleibenden.

Als Konsequenz daraus bedingen derlei Aufführungen im Museum jedoch nicht nur eine andere Zeitlichkeit, die gerade das Moment einer möglichen Dauer – gar eines Andauerns – hervorhebt, vielmehr wird mit ihnen auch eine andere Form des Rezipierens der künstlerischen Arbeit eingefordert. Denn mithin ist es den einzelnen Besucher\_innen unmöglich, die Aufführung in ihrer Gänze zu erfahren. Einzig die Momente des Hinzutretens zum Geschehen und sich wieder Entfernens aus dem jeweiligen Raum bestimmen darüber, was als (mögliche) Aufführung wahrgenommen wird. Es handelt sich somit stets nur um einen Auszug, eine Möglichkeit dessen, was als Aufführung im Ausstellungsraum erscheinen könnte. So veranlassen die Akteur\_innen, die in einem der *12 rooms* eine Drehbewegung vollziehen, die zu ihnen Hinzutretenden dazu, sich zwangsläufig zu dieser Bewegung verhalten zu müssen. Sie laden dazu ein, sich in ihre Handlung zu involvieren, da nur so eine Durchquerung des Raumes und damit der Zugang in den dahinterliegenden Ausstellungsbereich möglich wird. Selbst eine Positionierung als Beobachter\_in an den Wänden nimmt hier Einfluss auf das Geschehen, da sich die Drehbewegung der Akteur\_innen nicht ungehindert weiter vollziehen kann. Jede Person, die in den Raum eintritt oder ihn wieder verlässt, vermag es folglich, auf das Geschehen einzuwirken und die Aufführung in ihrem weiteren Verlauf zu

bestimmen. Jede Person trägt zur Situation im Raum bei, macht diese mithin überhaupt erst für andere Besucher\_innen als eine Aufführungssituation erfahrbar. Was sich hier folglich als Aufführung erzeugt, ist eine je verschiedene Situation und eröffnet den Betrachter\_innen einen Blick auf ein je singuläres Geschehen, einen je eigenen Moment, der hier als Aufführung wahrgenommen wird.

Eingelassen in die Rahmung eines Festivals eröffnet sich mit derlei Arbeiten die Möglichkeit zur Erfahrung einer anderen Zeitlichkeit der Aufführung, indem hier zum einen auf ihren stets temporären Moment verwiesen, dieser aber zum anderen in einer Dauer behauptet wird. Da sich die Aufführung im Ausstellungsraum über mehrere Tage hinweg vollziehen kann, sie sich folglich immer wieder der Betrachtung anbietet, wird sie in ihrer Wiederholung als ein singuläres Geschehen wahrnehmbar. So ermöglicht die zeitliche Dauer des Festivals hier ein Andauern der Aufführung und darin die Erfahrung einer anderen Zeitlichkeit im Moment der (wiederholten) Rezeption.

In seiner Analyse des antiken griechischen Theaters, welches er als ein »Festtheater« bezeichnet, beschreibt Roland Barthes ebenfalls diesen Moment der Dauer, der dem Theaterfest eignet, wenn er von einer »Zeit des Innehaltens« spricht, die »gerade durch ihre Dauer zu einer erfüllten Zeit [wurde]« (Barthes 1990: 82).<sup>4</sup> Eine solche Setzung der Dauer im Sinne eines Andauerns der Aufführung, wie sie hier für den Ursprung des Theaterfests skizziert wird, scheint auch in der Aufführung im Museum impliziert. Entgegen der dem Festival zumeist zugeschriebenen Zeitlichkeit, die ein Temporäres, Kurzweiliges und darin zugleich Komprimiertes suggeriert (vgl. zur Zeitlichkeit des Festivals Zainotz 2018: 12), findet sich mit der Aufführung im Museum innerhalb des Festivalgefüges ein Moment des Andauerns gesetzt. Die Aufführung markiert hier eine andere Zeitlichkeit, da sie gerade die Dauer eines Festivals über mehrere Tage nutzt, um sich in ihrer Wiederholung als Aufführung behaupten zu können. Damit affirmiert sie zwar einerseits die dem Festival eigene Temporalität der Dauer über mehrere Tage, die einen anhaltenden Vollzug der Aufführung zunächst erst ermöglicht, unterbricht diese Temporalität jedoch andererseits unablässig, indem sie sich dem Fluss des Ablaufs, des Voranschreitens entzieht,<sup>5</sup> sich vielmehr immer weiter vollzieht, ohne einen eindeutig

erkennbaren Abschluss zu finden. Unter Rückgriff auf Barthes ließe sich daher behaupten, dass die Aufführung im Museum innerhalb des Festivalgefüges gerade eine »Zeit des Innehaltens« markiert (Barthes 1990: 82) und somit auf die ihm ursprüngliche Zeitlichkeit verweist, da sie sich seinem Andauern verschreibt.

Diesem Vollzug der Aufführung in einer ununterbrochenen Dauer scheint dabei ein notwendigerweise repetitives Moment der Wiederholung eigen zu sein. Als Aufführung, die stets bereits begonnen hat und immer weiter andauert, begibt sie sich in eine beständige Wiederholung ihrer selbst – ohne darin jedoch ein Gleichbleibendes zu sein. Sie gibt sich nie als Ganzes, ist immer nur ein Teil dessen, was sein könnte, entzieht sich einer möglichen Vollständigkeit. Sie nimmt je verschiedene Ausführungen an, verweigert mithin eine einheitliche Bestimmung, die es ermöglichen würde, zu sagen, man habe ›diese‹ Aufführung gesehen. Ihr konstitutives Moment erweist sich zugleich als ein immer schon situatives Moment, sodass zu ihrer Beschreibung der Begriff der Aufführungssituation verwendet werden kann, wie ihn Sandra Umatham mit Blick auf konkrete Aufführungserfahrungen begründet (vgl. Umatham 2011: 17). Sie kennzeichnet damit Arbeiten, die sich stets im Moment ihrer Ausführung als Situationen in den Raum einschreiben.

In Anlehnung an den französischen Theoretiker Maurice Blanchot ließen sich derlei Aufführungen gar als stets fragmentarische Werke beschreiben, die nur im Moment ihrer konkreten Erfahrung und dabei zugleich im Moment ihrer je singulär sich vollziehenden Hervorbringung zu bestimmen sind. Blanchot begründet zudem in seiner Theorie einen »neuen Modus der Vollendung« (Blanchot 1987: 110), in dem das Werk nie als ein solch Vollendetes erscheint, sondern sich stets einem Abschluss entzieht. So erweist es sich im Moment seiner Hervorbringung als stets nur Fragmentarisches – als eine mögliche Ausformung des Werkes, die dabei jedoch zugleich alle anderen möglichen Formen seines Erscheinens in sich impliziert und unablässig auf diese verweist (ebd.: 118). Für Blanchot ist das Werk daher stets nur im Moment seines Vollzugs zu denken und nur als ein Seiendes in seiner konkreten Ausführung zu bestimmen. Darin erscheint es als ein fragiles, als momentanes Gebilde, es entspricht keiner definiten Werkkategorie, sondern zeigt sich dem entgegen als prozesshaft, als



ein in der beständigen Bewegung seiner Herstellung und Auflösung Befindliches (ebd.: 116).

In Analogie zu Blanchots Werkverständnis kann die Aufführung im Museum daher zugleich in ihrem Sein als ein bereits Gewesenes, als ein gerade im Moment Vorübergehendes, gedacht werden (vgl. Blanchot 1987: 116). Ein Moment der Aufführung wird ersetzt durch den nächsten, eine Situation im Raum begründet in ihrem Verlauf die Entstehung einer weiteren, die als notwendig verschieden zu der ihr vorhergehenden gedacht werden muss.

Die Aufführung, die im Moment ihrer Hervorbringung sogleich schon wieder in Auflösung befindlich scheint, kann im Museum beständig von neuem einsetzen, die Situation hier beständig von neuem als ein Kunstwerk konstituiert werden. Der Ausstellungsraum bietet ihr dabei die Möglichkeit, in der Wiederholung als ein gleichbleibend veränderliches Kunstwerk erscheinen zu können – als ein stets von sich Verschiedenes, welches so nie in der Einheit eines Werkes gefasst werden kann. Damit affirmiert die Aufführung zwar die Struktur der Wiederholung, die ihr das Museum ermöglicht, jedoch um sich darin als ein stets Einmaliges auszudrücken – eine stets wiederholbare Singularität (vgl. Derrida 2003: 52).

Gerade die zeitliche Dauer, die in der Struktur des Festivals gründet, ermöglicht es hierbei, die Aufführung in der Wiederholung als ein Einmaliges wahrzunehmen, sie als je verschieden von sich selbst zu erfahren. Indem sie sich scheinbar ohne Unterbrechung vollzieht, wird sie gerade in ihrem Andauern als ein stets Temporäres sichtbar. Die dem Festival eigene Zeitlichkeit der Dauer, ermöglicht es der Aufführung – wie im Beispiel der *12 rooms* – zu einem Andauern zu werden. Ohne dass sie dabei einem Verlauf unterliegen würde, kann sich die Aufführung hier in eine beständige Wiederholung ihrer selbst begeben. So birgt das Festival als ein stets temporäres Ereignis in sich das Potential einer Dauer, die ein Andauern der Aufführung als ein ebenfalls Temporäres ermöglichen kann. Zugleich bietet sich das Museum als Raum an, um dieses Potential sichtbar zu machen, indem es als Ort eine solche Setzung der Aufführung in Dauer zulässt und dabei gerade diese dem Festival eignende Dauer als ein hier die Aufführung Begründendes erfahrbar macht.

## Verwendete Literatur

- Barthes, Roland (1990): »Das griechische Theater«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 69–93.
- Blanchot, Maurice (1987): »Das Athenäum«, in: Volker Bohn (Hg.): *Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 107–120.
- Derrida, Jacques (2003): *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin: Merve.
- Kultur Ruhr GmbH (Hg.) (2012): »12 rooms«, in: dies. (Hg.): *Ruhrtriennale. International Festival of the Arts, 17. August bis 30. September 2012*. Programmbuch, Gelsenkirchen, S. 18.
- Museum Folkwang (2012): »12 rooms«, auf: <https://www.museum-folkwang.de/de/aktuelles/ausstellungen/archiv/12-rooms.html> (letzter Zugriff: 4.10.2019).
- Müller-Schöll, Nikolaus (2012): »Die post-performative Wende. Die Arbeiten des Live-Art-Künstlers Tino Sehgal und der Einzug der Performance-Kunst ins Museum läuten das Ende einer Epoche ein«, in: *Theater heute* 12/2012, S. 42–45.
- Umatham, Sandra (2011): *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*, Bielefeld: transcript.
- Zaiontz, Keren (2018): *theatre & festival*, London: Palgrave Macmillan.

## Anmerkungen

- 1 Bei den hier exemplarisch aufgeführten Arbeiten handelt es sich um *Ann Lee* (2011) von Tino Sehgal, *Veterans of the wars of Yugoslavia, Bosnia, Kosovo, Serbia, and Somalia facing the corner* (2012) von Santiago Sierra sowie *Revolving Door* (2011) von Allora & Calzadilla, welche alle in der Ausstellung *12 rooms* im Rahmen der Ruhrtriennale zu sehen waren. Die vorgenommenen Beschreibungen beziehen sich auf einen Besuch der Ausstellung am 26.8.2012.
- 2 Für dieses Konzept zeichneten die Kuratoren Hans Ulrich Obrist und Klaus Biesenbach verantwortlich, die die Ausstellung darüber hinaus als Wanderausstellung entwarfen, die mit jeder weiteren Präsentation in einer anderen Stadt um einen weiteren Raum ergänzt wurde (vgl. Kultur Ruhr GmbH 2012: 18).
- 3 In Abgrenzung zur Performance-Art, aber auch zu anderen Kunstformen, auf die der mittlerweile kunsthistorische Begriff der Live-Art rekurriert, sollen hier Arbeiten in den Blick genommen werden, die zwar durchaus in einer Tradition von Happenings, Minimal Art oder Konzeptkunst stehen, sich

jedoch gerade in ihrer Planung, Programmierung und Ausführung deutlich von diesen unterscheiden. Auch wenn einige von ihnen ebenfalls zwischen Bildender Kunst, Theater, Performance und Tanz zu changieren scheinen, erweisen sie sich doch als geprobte Inszenierungen, dramaturgisch strukturierte Abläufe und ein sich nach Regeln vollziehendes Geschehen und begründen gerade darin die Aufführung im Museum.

- 4 Barthes verweist in diesem Zusammenhang auch darauf, dass sich mit dem antiken griechischen Theater vor allem im alltäglichen Gefüge der Polis eine andere Zeitlichkeit eingerichtet fand, die sich gar als eine Zeit der Unterbrechung des Alltäglichen beschreiben ließe. Da die Aufführungen hier nur zu bestimmten Zeiten des Jahres und in einer auf wenige Tage konzentrierten Form stattfanden, waren sie dem alltäglichen Leben entzogen und – wie Barthes ausführt – einer ›anderen Zeit‹ gegeben, die er als die Zeit des Fests kennzeichnet, der eine spezifische Dauer von mehreren Tagen eignete (vgl. Barthes 1990: 82).
- 5 Diesen Aspekt eines Voranschreitens zeichnet unter anderem Keren Zaiontz in ihrer Analyse der Ursprünge des Theaterfestivals nach, wenn sie den Fokus auf die antike griechische Figur des ›theoros‹ – des Wanderers – legt. Anhand dieser beschreibt sie, dass einem Festival immer schon ein Moment des Ablaufs, des Vorangehens eingeschrieben und es daher in einer fortlaufenden Bewegung zu denken ist (vgl. Zaiontz 2018: 12–15).

Alexandra Portmann (Universität Bern)

## Auf der Suche nach innovativen Formen für Kollaboration

Ein Gespräch zwischen Sandro Lunin (Kaserne Basel) und  
Alexandra Portmann (Universität Bern)

Das Gespräch zwischen Sandro Lunin, dem künstlerischen Leiter der Kaserne Basel, und Alexandra Portmann wurde am 16. September 2019 in Basel eigens für den hier vorliegenden Sammelband geführt. Im Fokus des Gesprächs stehen die Herausforderungen von transnationalen Kollaborationen, professionelle Netzwerke in den darstellenden Künsten sowie die Frage nach Innovation für die kuratorische Tätigkeit an einem Festival respektive einem freien Produktionshaus.

**Alexandra Portmann:** Sie haben im Herbst 2018 die künstlerische Leitung an der Kaserne Basel übernommen und waren zuvor am Zürcher Theater Spektakel sowie am Schlachthaus Theater Bern tätig. Bereits im Schlachthaus haben Sie ein weitreichendes Netzwerk zu international operierenden Künstler\_innen aufgebaut und über die Jahre ausgeweitet. Wie gestaltet sich konkret eine solche Zusammenarbeit? Und was ist dabei Ihr besonderes Anliegen?

**Sandro Lunin:** Grundsätzlich sind für mich die Räume des Internationalen zu unterscheiden, wobei mein persönliches Interesse in erster Linie den sogenannten Kontinenten des Südens gilt, sprich Lateinamerika, Asien und Afrika sowie dem Nahen Osten. Gemeinsam ist diesen Theaterlandschaften, dass es normalerweise keine oder sehr minimale staatliche Subventionen gibt. Entsprechend sind die Bedingungen, unter denen die jeweiligen Künstler\_innen produzieren, sehr prekär. Bereits während meiner Zeit am Schlachthaus habe ich deshalb angefangen, mit einzelnen Kompanien langfristige Kollaborationen aufzubauen. Der Impuls für eine solche Zusammenarbeit erfolgt

über die Arbeit eines\_einer Künstler\_in, doch sind für längerfristige Zusammenarbeiten auch die menschliche Qualität sowie das tatsächliche gegenseitige Interesse an den jeweiligen Arbeitsweisen entscheidend. Erst unter dieser Voraussetzung kann man tatsächlich in einen längerfristigen Dialog treten. Es müssen auch die verschiedenen Möglichkeiten der Kollaboration geklärt werden: Besteht in erster Linie ein Bedarf nach finanzieller Unterstützung oder stehen unterschiedliche Modelle der Kooperation in den Bereichen Regie, Dramaturgie, Bühnenbild, Lichtdesign etc. zur Debatte? Ist allenfalls eine Residenz sinnvoll oder arbeitet der\_die Künstler\_in lieber in der eigenen Umgebung?

Ich bin davon überzeugt, dass es Sinn macht, sich dabei auf spezifische Theaterlandschaften zu konzentrieren. Weltweit permanent auf dem Laufenden zu bleiben, ist unmöglich. Aus meiner Sicht braucht es eine lange Forschungsphase, im Sinne einer ausführlichen Sichtung. Es braucht sehr viele persönliche Begegnungen, um herauszufinden, mit wem man wirklich diese engen und langfristigen Kooperationen eingehen will. Auf der anderen Seite muss man für ein Festival auch sehr spontan gelungene Produktionen einladen können. Das finde ich einen genauso wichtigen Aspekt. Die Basis für jegliche Kooperation bleibt aber auch hier das gegenseitige Interesse an einem Austausch.

*Alexandra Portmann:* Sie betonen, dass eine eingehende Recherchephase vor Ort für den Aufbau dieser Kollaborationen unabdingbar ist. Zwecks Recherche und Austausch haben sich über die Jahre verschiedene informelle Netzwerke in den darstellenden Künsten gebildet. Eines davon ist beispielsweise Shared Spaces, in dem Sie ebenfalls lange aktiv waren. Können Sie erläutern, wie sich dieses Netzwerk über die Jahre konstituiert hat und welche Rolle es für Ihre Tätigkeit spielt?

*Sandro Lunin:* Shared Spaces ist primär auf Initiative der königlichen flämischen Schauburg KVS entstanden. Aufgrund der belgischen Kolonialgeschichte hat die Schauburg einerseits einen kontinuierlichen Austausch mit der Demokratischen Republik Kongo initiiert und gepflegt, andererseits aber auch immer wieder mit dem Raum Palästina

kollaboriert. Ausgehend von diesem Fokus haben sie über zehn Jahre langfristig den Austausch durch Residenzen oder Workshops befördert und dabei auch mit renommierten Künstler\_innen wie Anne Teresa De Keersmaeker oder auch Alain Platel zusammengearbeitet.

Ausgehend von dieser Initiative entstand zunehmend der Wunsch, dass Institutionen vom europäischen Kontinent in einen permanenten Austausch mit Institutionen der Kontinente des Südens treten und sich langfristig mit diesen vernetzen. Dabei war uns wichtig, dass jene stets ein Übergewicht behalten und das Netzwerk nicht durch vier oder fünf europäische Partner\_innen bestimmt wird. Mit diesem informellen Netzwerk wollten wir primär eine Plattform für den künstlerischen Austausch schaffen. In einem ersten Schritt haben wir versucht, die finanzielle Basis dafür zu schaffen. Denn einerseits wollten wir die Kolleg\_innen nach Europa einladen, um ihnen die Möglichkeit für längerfristige Forschungs- und Recherchephasen zu ermöglichen. Gleichzeitig wollten wir aber auch die Möglichkeit schaffen, dass solche Treffen eben nicht nur in Europa stattfinden, sondern vor allem an anderen Orten. In anderen Worten: Wir wollten erreichen, dass der Austausch auch zwischen den Kontinenten des Südens selbst stattfinden kann. Denn obwohl ein großes gegenseitiges Interesse an den jeweiligen Arbeiten (beispielsweise zwischen Südafrika und Brasilien) vorhanden ist, gibt es in diesen Ländern kaum staatliche und finanzielle Mittel für eine entsprechende künstlerische Interaktion. Aber gerade für diese Form des transnationalen Austausches braucht es Subventionen. Unser Vorhaben ist uns bis zu einem gewissen Grad zwar geglückt, langfristig aber auch gescheitert. Denn aufgrund der fehlenden Subventionen liefen wir Gefahr, dass erneut ein Club der Privilegierten entsteht, der es sich leisten kann, in diese Länder zu reisen und Arbeiten zu sichten, ohne dass dies umgekehrt stattfindet. Deshalb liegt Shared Spaces erstmal auf Eis.

**Alexandra Portmann:** Wie erklären Sie sich diese Sachlage? Weshalb gestaltet sich diese Form des kulturellen Austauschs so schwer?

**Sandro Lunin:** Es liegt meines Erachtens daran, dass Europa oder auch Amerika, der sogenannte Westen, sich weigert, Mittel in den

Kulturaustausch in einer Form zu stecken, die eben auch Player vom afrikanischen Kontinent, aus Asien oder aus Lateinamerika wirklich ermächtigt. Normalerweise werden Gelder für Kollaborationen bewilligt, in welchen eine deutsche, französische oder englische Gruppe in die jeweiligen Länder reist und mit Künstler\_innen vor Ort eine Koproduktion eingeht. Man investiert nie direkt in Gruppen vor Ort, und das scheint mir ein sehr einseitiges System zu sein.

*Alexandra Portmann:* Ich würde gerne im Folgenden genauer auf die Unterschiede respektive Ähnlichkeiten der Arbeitsweisen im Festivalbetrieb und in einem freien Produktionshaus zu sprechen kommen. Wie gestaltet sich für Sie dieser Übergang?

*Sandro Lunin:* Ich glaube, es ist tatsächlich ein fließender Übergang, denn für mich gestaltet sich der Unterschied nicht so groß. An einem sehr gut positionierten Festival wie dem Zürcher Theater Spektakel kann man sich leisten, große Produktionen von mehr oder weniger unbekanntem Künstler\_innen einzuladen, die dann auch von einer großen Anzahl Menschen gesehen werden. Innerhalb eines Festivals existiert diese Form der Neugier, die in einem festen Haus schwieriger zu wecken ist. Dort kann es riskant sein, eine junge, wenig bekannte interkontinentale Gruppe auf den regulären Spielplan zu setzen und darauf zu vertrauen, dass die Produktion ohne Weiteres funktioniert. In einem Haus muss man viel stärker einen bestimmten inhaltlichen oder auch geographischen Fokus setzen und dabei prüfen, welche inhaltlichen Kombinationen wiederum eine Wechselwirkung erzeugen können, die das Publikum anzieht. Der Vorteil von einem Haus ist natürlich, dass wir hier auch Arbeiten selbst produzieren können. Das heißt, wir können längerfristig zusammenarbeiten und haben aufgrund der neuen Probenbühne an der Kaserne auch die Möglichkeit, Proben und Residenzen anzubieten. Diese Möglichkeiten bestanden im Rahmen des Zürcher Theater Spektakel nur sehr beschränkt.

*Alexandra Portmann:* Wird durch die Möglichkeiten von Residenzen und Endproben die bestehende Zusammenarbeit mit transnational agierenden Gruppen und Künstler\_innen intensiviert?

**Sandro Lunin:** Grundsätzlich, ja. Es wird sich zeigen, wie stark es uns gelingt, Mittel zu akquirieren, um langfristig mit größeren Gruppen Kooperationen einzugehen. Bis jetzt handelt es sich häufig um Solo- oder Duo-performances, die wir aufgrund der finanziellen Situation tatsächlich realisieren können. Darüber hinaus hängt das sehr stark von den Vorstellungen und Wünschen der jeweiligen Künstler\_innen ab, ob sie überhaupt in Basel vor Ort produzieren wollen oder lieber erst für die Endproben anreisen.

Darüber hinaus gibt es auch unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit. Manche Künstler\_innen schätzen es, wenn man häufig bei den Proben vorbeischaut, andere arbeiten lieber selbstständig. Für mich haben beide Formen absolut ihre Berechtigung. Letztlich ist die Form der Zusammenarbeit von den Wünschen der jeweiligen Kollaborationspartner\_innen abhängig.

**Alexandra Portmann:** Haben Sie als Kollaborationspartner bestimmte Kriterien, bevor Sie in einen langfristigen Dialog treten? Können Sie diese benennen?

**Sandro Lunin:** Ich glaube, das zentrale Kriterium ist tatsächlich das gegenseitige Interesse an der Arbeit, aus dem heraus dann auch ein gegenseitiges Vertrauen erwächst. Und natürlich spielen auch Qualitätskriterien eine Rolle. Mich persönlich interessieren sowohl inhaltliche als auch ästhetische Strategien. Wie geht ein\_e Künstler\_in mit einem bestimmten Stoff um? Handelt es sich um einen Stoff, der nah bei einer Person liegt, und welchen Bezug hat sie dazu? Gibt es Andockstellen an diesen Stoff für ein Basler Publikum? In anderen Worten: Wie kann eine Relation für die spezifische Thematik aufgebaut werden? Und ich bin davon überzeugt, dass dies sehr schnell und leicht möglich ist. Denn in den urbanen Zentren scheinen im Moment sehr ähnliche Themen künstlerisch und intellektuell verhandelt zu werden. Entsprechend interessieren mich Künstler\_innen, die sich in ihrer Arbeit mit politischen und gesellschaftlichen Themen auseinandersetzen. Und ich denke, dass diese Form der kreativen Auseinandersetzung mit unserer heutigen Zeit bei Künstler\_innen aus den Metropolen des Südens zurzeit tatsächlich häufiger anzutreffen ist.



**Alexandra Portmann:** Mit der Frage nach den Kriterien für die Auswahl gelangen wir in die Nähe des Begriffs des Kuratierens. Dieser Begriff, der aus den bildenden Künsten stammt, wird immer häufiger auch auf darstellende Künste übertragen. Was verstehen Sie darunter?

**Sandro Lunin:** Für mich umfasst Kuratieren den Prozess einer Auswahl, die aufgrund von Kriterien erfolgt, die stark mit den jeweiligen lokalen Voraussetzungen verknüpft sind. Gleichzeitig spielt für diese Auswahl auch stets der persönliche Geschmack eine Rolle. In meiner bisherigen Tätigkeit als künstlerischer Leiter von Festivals und freien Produktionshäusern habe ich immer in Teams gearbeitet. Für das Zürcher Theater Spektakel hatten wir eine Programmgruppe, genauso ist es der Fall für das Theaterfestival Basel. An der Kaserne selbst arbeite ich sehr eng mit unserer Dramaturgin Hannah Pfurtscheller zusammen. Der Austausch mit einem Team, unabhängig ob die Beteiligten nun Kurator\_innen oder Dramaturg\_innen genannt werden, ist für mich enorm wichtig, denn dies erlaubt, dass verschiedene Perspektiven auf eine Arbeit geworfen werden. Genauso wichtig in diesem Prozess scheint mir aber auch, wie bereits diskutiert, der Austausch mit den verschiedenen Künstler\_innen selbst sowie mit Leiter\_innen von anderen Festivals oder Produktionshäusern. Die Vorstellung eines ›großen solitären Kurators‹ ist mir eher fremd. Ich stehe lieber mit verschiedenen Personen in einem permanenten Dialog. Über die Jahre hat sich so auch ein Netzwerk entwickelt, auf das ich mich verlassen kann.

Und letztlich hängen die zu fällenden Entscheidungen über ein Programm auch von den Parametern ab, auf denen ein Festival aufgebaut ist. In welcher Stadt arbeite ich? Wie setzt sich das Publikum des Festivals zusammen? Wie stelle ich eine Vielfalt unter den verschiedenen Tanz- und Theaterformen her? Welche Zugänge kann ich für das Publikum schaffen? Es geht hier ganz konkret um eine spezifische Form der Festival dramaturgie oder eben auch des Kuratierens.

**Alexandra Portmann:** Diese Parameter sind offenbar aber auch sehr lokal gedacht. Ich denke dabei insbesondere an den Bezug zum Publikum und zu den jeweiligen Interessensgruppen.

**Sandro Lunin:** Auf jeden Fall muss das Festival am Schluss wieder lokal gedacht werden, obwohl es sich zunächst weltweit öffnet. Wo und warum zeige ich eine Produktion in einem Haus? Unter welchen Bedingungen wird diese Produktion gezeigt und ist es der richtige Platz und Zeitpunkt für diese Produktion? Gibt es Anbindungspunkte für das Publikum vor Ort? Eine wunderschöne Arbeit am falschen Ort zur falschen Zeit kann knallhart scheitern.

Auf der einen Seite muss stets kritisch überprüft werden, was es tatsächlich heißt, eine Gruppe einzufliegen. Wie wird in Basel mit bestimmten künstlerischen Arbeiten und den darin verhandelten Thematiken umgegangen? Wer hat die Hoheit über eine solche Programmgestaltung? Wie können auch Menschen, die eben nicht aus einer weißen, privilegierten Perspektive agieren, einbezogen werden? Und wo muss mit Blick auf diese Problematik die Programmarbeit selbst nochmals neu beziehungsweise anders gedacht werden? Hier handelt es sich um Fragen der Hierarchie. Das sind Fragen der Macht, die sowohl an einem Festival, an einem Produktionshaus für die freie Szene oder auch an einem Stadttheater auf den Tisch kommen müssen.

**Alexandra Portmann:** Sie beschreiben, dass diese Deutungshoheiten und Machtpositionen in einem steten Prozess des Aushandelns kritisch reflektiert werden müssen. Wie machen Sie das? Vielleicht auch: Mit welchen Expertisen arbeiten Sie dafür?

**Sandro Lunin:** Konkret für die Kaserne arbeiten wir beispielsweise mit dem Institut Neue Schweiz (INES) zusammen, das sich seit längerem mit Fragen von ›deep diversity‹, strukturellem Rassismus und postmigrantischer Identität in der Schweiz auseinandersetzt. Entsprechend übt die Kooperation mit INES aktiven Einfluss auf unsere Institution und auf unser Programm aus und konfrontiert uns auch mit Fragen wie: Wer arbeitet unter welchen Bedingungen und in welcher Form in unserer Institution? So haben wir beispielsweise eine große performative Nacht organisiert, die von Künstler\_innen mit Migrationsvordergrund selber kuratiert wurde.

**Alexandra Portmann:** Ich möchte im Folgenden gerne auf das Konzept von Innovation zu sprechen kommen. Inwiefern spielt dieser Begriff für Ihre Tätigkeit eine Rolle, sei es im freien Produktionshaus oder an einem Festival?

**Sandro Lunin:** Ehrlich gesagt, spielt dieser Begriff eine sehr kleine Rolle, denn Innovation ist nicht mein primäres Ziel. Vielmehr ist es mein Anliegen, künstlerischen Arbeiten einen möglichst guten Boden zu bereiten, sie sichtbar zu machen, dafür ein interessiertes Publikum zu gewinnen und einen Austausch zu initiieren. Ich glaube, Innovation wird häufig auch mit einer Fortschrittslogik verwechselt: Etwas ist noch schneller, besser, vielleicht noch digitaler. Was mich aber tatsächlich interessiert, sind neue Formen der Kollaborationen, neue Formen der inhaltlichen Zusammenarbeit, neue Strategien, wie man sich in einer Stadtgesellschaft vernetzt. Da beginnt dieser Begriff für mich Sinn zu bekommen. In Bezug auf Produktionen hat er für mich wenig Sinn. Zwar sind durch die Verschmelzung der Formen zwischen Theater und Tanz neue ästhetische Sprachen entstanden, die man durchaus als innovativ bezeichnen könnte. Ich würde dies aber nicht allzu stark gewichten. Für mich stehen die Strategien im Vordergrund, die sich mit der Frage beschäftigen, wie wir es schaffen, zu einem gleichberechtigten Austausch zu gelangen. Wie schaffen wir es, Arbeiten von jungen Künstler\_innen zu zeigen und diese in einen richtigen Kontext zu stellen? Und daran anknüpfend: Wie entwickelt man dann daraus gemeinsam eine weitere konsistente Arbeit? Das sind für mich die wichtigeren Fragen als jene nach Innovation.

**Alexandra Portmann:** Würden Sie den Begriff der Innovation für die Beschreibung von künstlerischer und kuratorischer Arbeit weiterverwenden? Und falls nicht, welche Begrifflichkeit würden Sie alternativ vorschlagen?

**Sandro Lunin:** Ich glaube, worüber wir hier eigentlich sprechen, ist die zwingende institutionelle Öffnung für andere Arbeitsweisen. Ich denke, dass die Theaterhäuser stark in komplexen strukturellen Dynamiken verhaftet sind. Und diese aufzubrechen beziehungsweise

stärker von der Kunst aus zu denken und weniger von den konkreten arbeitstechnischen Abläufen, ist wichtig. Außerdem muss darüber nachgedacht werden, wie produktionsorientierte Arbeitsweisen, wie sie in der freien Szene entstehen, übertragbar sind oder kompatibel mit klassischen Stadttheater- und Ensemblestrukturen sowie einem Repertoirespielplan. Diese institutionelle Öffnung geschieht nicht dadurch, dass man beispielsweise eine\_n Regisseur\_in oder Choreograf\_in aus einem afrikanischen Land engagiert und in einem Stadttheater inszenieren lässt. In diesem Fall von Diversität zu sprechen, ist ein großes Missverständnis. Der Prozess müsste zuerst in einem Haus stattfinden, das heißt im Zusammenhang mit konkreten Arbeitsprozessen. In diesem Fall würde man nach einer intensiven Forschungsphase zunächst ein gemeinsames ›Kennenlernprojekt‹ realisieren. Erst auf dieser Grundlage könnte man dann in den eigentlichen Prozess einsteigen. Und gerade hier sind wir wieder beim Thema der Innovation. Denn im beschriebenen Szenario stellen wir uns die Frage, weshalb in bestimmten Strukturen gearbeitet wird und wie diese innovativer, oder eben ›offener‹ gestaltet werden können.

*Alexandra Portmann:* Das Austesten von neuen, prozessorientierten Arbeitsweisen wird in der Forschungsliteratur häufig mit den Festivalgründungen der 1980er Jahre in Verbindung gebracht. Wie stark haben solche Arbeitsweisen auch auf die lokalen Theatersysteme Einfluss genommen?

*Sandro Lunin:* Diese Festivals spielen sicher eine wichtige Rolle. An dieser Stelle muss aber auch betont werden, dass solche Formen der Kollaboration in anderen Theatersystemen außerhalb des deutschsprachigen Raums bereits seit Längerem existieren. Ich glaube, dass diese Arbeitsweisen auch aus dem Druck und Zwang entstanden sind, dass unsere Gesellschaften an sich diverser wahrgenommen werden als früher. Die Einheitlichkeit eines weißen Publikums ab fünfzig ist einfach nicht mehr das A und O der Zuschauermenge. Und die Theater müssen sich Gedanken machen, in welcher Form man die nächste Generation als Publikum mit berücksichtigen kann. Ich glaube schon, dass über bestimmte theatrale Sprachen eine Öffnung geschehen kann, in dem Sinne, dass Zugänge geschaffen werden.

**Alexandra Portmann:** Wo positionieren Sie die Kaserne Basel in diesem Diskurs?

**Sandro Lunin:** Die Kaserne Basel ist ein Haus der freien Szene. Es ist ein Haus, das darauf aufbaut, wirklich aus Basel heraus in der Basler Region zu arbeiten. Das ist ganz klar die Aufgabe der Kaserne. Jährlich sind wir für rund acht lokale und regionale Gruppen Koproduktionspartner. Meine spezifische Aufgabe sehe ich darin, mich in einem permanenten Austausch mit diesen Gruppen zu befinden, sie auch national und international in einer anderen Form zu vernetzen als sie es bereits sind. Und es zeigt sich schon jetzt, dass da neue Formen von Kooperation und Kollaboration am Entstehen sind. Ich denke, dass das Programm über die Einladungen von Gastspielen, über Residenzen und den kontinuierlichen Austausch mit Künstler\_innen nochmals eine andere Diversität aufzeigt. Als Beispiel kann man hier das Projekt Palmasola von Christoph Frick nennen, das in der Kaserne im Oktober 2019 stattgefunden hat. Der Regisseur hat einen starken persönlichen Bezug zu Lateinamerika und ist bei einer längeren Recherche vor Ort auf ein Thema gestoßen, das auch bei uns eine hohe Relevanz hat: das Gefängnisssystem und sein Bezug zum internationalen Drogenhandel. Die Produktion entstand dann in Bolivien und in der Schweiz unter engem Einbezug eines bolivianischen Dramaturgen und den Schauspieler\_innen aus beiden Ländern.

Es ist nicht so, dass wir nach der künstlerischen Leitung von Carena Schlewitt und Tobias Brenk die Welt in der Kaserne völlig neu erfinden wollen. Unsere Arbeitsweise sowie fortlaufende Kollaboration mit Künstler\_innen der Kontinente des Südens, wie wir sie in den letzten zwanzig Jahren praktiziert haben, nimmt aber klar einen Einfluss auf unser Haus und wird auch im Programm sichtbar. Wir bieten eine Plattform, eine möglichst gut technisch ausgerüstete, dramaturgisch begleitete, kommunikativ gut aufgestellte Plattform, welche künstlerische Prozesse befördert. Wir suchen entsprechend nach innovativen Formen der Kollaboration. Das heißt, um noch einmal auf das Thema Innovation zu sprechen zu kommen: Diese wird genau dann relevant, wenn es um das gemeinsame Entwickeln von inhaltlichen und ästhetischen Strategien geht. Innovation um der Innovation willen ist relativ sinnlos.

Alexandra Portmann (Universität Bern)

## Zukunftsorientierung statt Innovationszwang?

Ein Gespräch zwischen Philippe Bischof (Pro Helvetia) und Alexandra Portmann (Universität Bern)

Das Gespräch mit Philippe Bischof, dem Direktor der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, wurde am 1. September 2019 in Zürich eigens für den hier vorliegenden Sammelband geführt. Der Fokus des Gesprächs liegt auf der Frage nach Wirkungsorientierung und dem Konzept von Innovation und seiner Rolle für die Kulturförderung.

*Alexandra Portmann:* Was sind Ihrer Meinung nach die größten kulturpolitischen Herausforderungen angesichts der zunehmenden Internationalisierung des zeitgenössischen Theaters?

*Philippe Bischof:* Ich hoffe, dass die Herausforderungen der Kulturpolitik auch immer jene der Szene sind, denn sonst würden wir etwas falsch machen. Ich sehe zwei Antworten: Die zurzeit wohl größte Herausforderung für das Theaterschaffen und seine Förderung besteht meines Erachtens darin, bei der Kreation von Arbeiten ein vernünftiges Spannungsverhältnis zwischen regionaler Produktion, nationaler und internationaler Kollaboration sowie verbesserter Auswertung zu schaffen. Für die Kulturförderung heißt das konkret in den nächsten Jahren, eine stärkere Verbindung zwischen einer projektorientierten und einer auswertungsorientierten Förderung zu schaffen. Die andere Herausforderung besteht in der Veränderung der Produktionsformen an den etablierten Häusern und Festivals.

In Bezug auf internationale Kollaborationen und die Tätigkeit von Festivals lässt sich ein Widerspruch beobachten: Momentan scheint aus finanziellen und marktimmanten Gründen der Druck auf die Gruppen, international permanent präsent zu sein, so groß, dass

gewisse Produktionen bis zu einem Dutzend Koproduzenten aufweisen müssen, um sich überhaupt eine Durchführung leisten zu können. Zwar wird so auf der einen Seite eine globale Öffnung und inhaltliche Vernetzung des Systems suggeriert, auf der anderen Seite bedeutet es aber auch gleichzeitig eine permanente Getriebenheit und eine ästhetische Reduktion: Denn diese Formen von Kollaborationen führen bei der begrenzten Anzahl an vergleichbaren Institutionen letztlich dazu, dass immer mehr Häuser und Festivals die gleichen Projekte zeigen und damit ein kleiner Zirkel an Künstler\_innen und Produzent\_innen (aber auch an künstlerischen Inhalten und Formen) entsteht, die es sich aufgrund ihrer Größe sowie der vorhandenen Infrastruktur leisten können, in diesem System zu agieren und zu zirkulieren. Aufgrund dieser Beobachtungen besteht die Ambition für Pro Helvetia darin, bei der Kreative- und Promotionsförderung eine Beruhigung ins System zu bringen und dafür eine bewusste Verschiebung in Richtung einer nachhaltigen und wirkungsorientierten Förderung zu initiieren.

**Alexandra Portmann:** Was verstehen Sie genau unter einer nachhaltigen Förderung?

**Philippe Bischof:** Ich möchte Nachhaltigkeit als Wirkungsorientierung verstehen. Darunter verstehe ich aber keinesfalls Quoten- oder Erfolgsorientierung. Vielmehr verstehe ich unter Wirkungsorientierung ein verstärktes Nachdenken darüber, was mit den einzelnen Kreationen nach ihrer Premiere passiert und unter welchen Bedingungen sinnvoll produziert und verbreitet wird. Welche Ressourcen an Zeit, Finanzen, Personal braucht es konkret, damit sich eine Kreation auch nach einer Premiere vertiefen und weiterentwickeln kann? Als positives Beispiel aus dem europäischen Raum kann man die Compagnie von Gisèle Vienne anführen. Die französische Choreographin hat im Moment das Glück, dass sie aufgrund ihrer hohen Originalität und ihrer Popularität ihre Projekte in der Regel mehrere Jahre lang aufführen und weiterentwickeln kann, sie hat inzwischen sogar ein kleines Repertoire an Stücken, die aktuell bleiben. Das geht aber natürlich nur, weil sie entsprechend gefragt ist bei Kurator\_innen und weil sie die

notwendigen Fördermittel dafür hat: eine Langjahresförderung, ein Produktionsbüro, einen Stab an Produzentinnen, kostendeckende Mittel für Tournées und Einladungen für Residenzen und so weiter. Was sie aber daraus macht, ist entscheidend: Sie arbeitet lange an ihren Projekten, recherchiert und experimentiert und verbessert laufend – und in der Regel mit sichtbarem Erfolg. Das meine ich, wenn ich von wirkungsorientierter Förderung spreche: Kreation, gezielte Vertiefung, Entwicklung und Auswertung als eins zu denken.

Eine entsprechende Ausrichtung in der Kulturförderung hat aber eine Kehrseite, denn sie kann tendenziell dazu führen, dass es für den Nachwuchs noch schwieriger wird, substantiell unterstützt zu werden, denn die Mittel bleiben natürlich begrenzt. Er muss daher ebenso gezielt Nachwuchs aufgebaut werden, denn er muss nicht nur lernen, innerhalb der bestehenden Strukturen ins Spiel zu kommen, sondern maßgeblich auch eine gewisse Strahlkraft entwickeln, um den Erwartungen der programmierenden Häuser gerecht zu werden und irgendwann auch international zu agieren. Aufgrund dieser komplexen Kette an Anforderungen und der starken Präsenz der bereits etablierten Akteure und Akteurinnen ist es für den Nachwuchs momentan ziemlich schwer, überhaupt erst ins größere Festival- und Tour-System reinzukommen. Entsprechend haben wir seitens Pro Helvetia darauf unter anderem mit den verschiedenen Performing-Arts-Plattformen reagiert, beispielsweise im Rahmen des Festival d'Avignon (Sélection Suisse en Avignon) oder neu auch am Edinburgh Fringe Festival (Swiss Selection Edinburgh).

**Alexandra Portmann:** Diese Plattformen oder auch Showcases im Rahmen von internationalen Festivals gibt es auch in anderen Ländern, beispielsweise in Schottland mit den Edinburgh Showcases. Wie stark waren Sie für die Konzeption der im Sommer 2019 lancierten Swiss Selection Edinburgh mit anderen nationalen kulturfördernden Organisationen im Austausch?

**Philippe Bischof:** In Edinburgh gab es sehr viele vorbereitende Treffen, die vor allem Myriam Prongué und später Felizitas Ammann wahrgenommen haben, davor wurde viel mit Kolleg\_innen diskutiert und es



wurden Modelle verglichen, etwa mit dem British Council oder dem Canada Council for the Arts oder Kolleg\_innen aus Belgien. Jede der von uns organisierten Plattformen ist unterschiedlich und bedarf immer einer spezifischen Entwicklung und Überprüfung vor Ort. Deshalb führen wir im Vorfeld Analysen durch, sprechen mit Personen, die das Terrain gut kennen, und überlegen uns, in welcher Form wir präsent sein wollen, um die Promotionsziele zu erreichen. Welche Stücke können gezeigt werden, wer wählt sie aus? Wie lange müssen wir als Organisatoren sowie die Gruppen und ihre Stücke vor Ort präsent sein, damit es Sinn macht? Wie können wir dies finanzieren und von den personellen Ressourcen her leisten? Es entsteht eine ganze Kette an Fragen, die intern und extern kritisch diskutiert werden müssen. Das ergibt aber nie abgeschlossene Projekte, sondern eher Prozesse, die Projekte entwickeln sich laufend, denn alle Beteiligten lernen ständig dazu.

In Edinburgh beispielsweise kam von der Festivalleitung des International Festival das für uns unerwartete Bedürfnis auf, gewisse Themen und Formate gemeinsam zu organisieren, beispielsweise diskursive Veranstaltungen zu Fragen wie: Was heißt international produzieren heute? Was heißt es, nachhaltig zu touren? Wir haben dann beobachtet, dass einige der am Festival präsenten Art Councils bereits solche thematischen Veranstaltungen durchführen, wir fanden das Nachdenken über ein solches diskursives Engagement sehr interessant, zugleich stand die Frage im Raum, ob es dafür eine Nachfrage gibt. Denn hier stellt sich einerseits die Frage nach der Rahmung, nach dem Kontext, in welchem die Showcases jeweils stattfinden, und dabei geht es immer auch um die Frage nach der Rolle der kulturfördernden Institutionen selbst. [Covid-19 hat leider all dies fürs Erste gestoppt, denn wie viele andere Festivals wurde Edinburgh vollständig abgesagt. Und wann genau die Zukunftsplanung wieder beginnt, liegt im Moment im Ungewissen.]

Ein praktisches Beispiel zu Edinburgh 2019: Zu Vernetzungszwecken haben wir in unserer Spielstätte für die Swiss Selection Edinburgh, der Summerhall, am Sonntagmorgen ein «Breakfast for Producers» organisiert. Dieses habe ich gemeinsam mit dem Schweizer Botschafter in UK eröffnet und im Anschluss daran konnten die Künstler\_innen ihre

Projekte kurz vorstellen. Diese Veranstaltung war als ›Matchmaking Event‹ zwischen den drei Gruppen und UK-Programmateuren und Medienschaffenden konzipiert. Wenn nur einige positive Reaktionen daraus resultieren, dann ist es für uns bereits ein Erfolg. Aber eine solche Veranstaltung zu organisieren, ist ein großer Aufwand: siebzig Fachpersonen gezielt einzuladen heißt, entsprechende Listen zusammenzustellen, zu recherchieren, das Frühstück selbst und das Lokal kosten ja ebenfalls Geld und Projektleitungsressourcen. Das übergeordnete Thema, über das wir hier also eigentlich sprechen, ist die Frage nach der Rolle von kulturfördernden Institutionen. Denn wir sind längst nicht mehr nur noble Förderer, die beste Qualität fördern wollen, sondern wir sind immer stärker auch im Bereich der Begleitung, des Coachings, des Matchmakings und der Vermittlung tätig.

*Alexandra Portmann:* Was Sie am Beispiel der Swiss Selection Edinburgh beschreiben, geht genau in die Richtung, die Sie als wirkungsorientierte Förderung bezeichnen. Bedeutet aber diese Form von fokussierter Förderung nicht gleichzeitig auch eine Reduktion auf einzelne Projekte?

*Philippe Bischof:* Eine Kulturförderung, die so tut, als ob es keine selektiven Momente gäbe, ist keine ehrliche Kulturförderung. Denn selektive Momente gibt es im Laufe des künstlerischen und produzierenden Prozesses immer, spätestens mit den Entscheidungen der verschiedenen Kurator\_innen. Bezüglich der Selektion in den verschiedenen Plattformen gehen wir jeweils unterschiedlich vor: Für die Sélection Suisse en Avignon, einem gemeinsamem Projekt von CORODIS (Commission romande de diffusion des spectacles) und Pro Helvetia, haben wir eine Kuratorin engagiert, die unabhängig die Produktionen auswählt. Da es sich mit Edinburgh 2019 um ein Pilotprojekt handelte, wollten wir noch keine Kuratorin anstellen, weshalb die Auswahl durch unsere eigene Tanz- und Theaterabteilung für drei Produktionen getroffen wurde. Die Auswahl bestand in: Daniel Hellmanns und Anne Welnecs *Traumboy/Traumgirl* – zwei zusammenhängende zeitgenössische Performances, die LGBTQ-tauglich sind; Mats Staubs *21* als künstlerische Recherche mit installativem

Charakter; und Jessica Hubers und Katrin Arnolds Produktion von Mercimax 8:8 als dokumentarisches Theater, welches direkt mit dem Publikum vor Ort arbeitet. Alle drei Produktionen waren sehr unterschiedlich, ergaben aber zusammen eine erkennbare performative Linie, und gerade diese Art von Selektivität beziehungsweise von kuratorischem Zugriff unsererseits macht meines Erachtens vollkommen Sinn, wenn es darum geht, international Promotionswirkung zu erzielen. Denn bei dieser Auswahl handelt es sich nicht etwa um irgendjemandes aktuelle Lieblingsproduktionen, vielmehr leitete uns die Frage, welches Programm an diesem spezifischen Festival sinnvoll, machbar und vor allem auch verkaufbar ist. Sind wir als Förderer davon überzeugt, dass es funktioniert? Können die Produktionen zusammen als Programm gezeigt und kommuniziert werden? Kommt es beim lokalen und professionellen Publikum an? Gibt es einen lokalen Einbezug? Hier tritt die Kulturförderung also ein weiteres Mal selektiv auf. Denn man kann diese promotorische Tätigkeit, die ich beschrieben habe, nicht erfolgreich durchführen, wenn wir von den Produktionen, die wir zeigen, nicht vollkommen überzeugt sind. In diesem Sinne verschiebt sich auch hier nochmals unsere Rolle für eine bestimmte Zeit entscheidend – wir versuchen natürlich, dass dies vollkommen im Interesse der Theaterschaffenden geschieht.

*Alexandra Portmann:* Wir sprechen stark über die veränderte Rolle von Kulturförderung, die sich von einer monetären Förderung hin zu einer begleitenden, unterstützenden und damit auch wirkungsorientierten Förderung verschiebt. Welche Rolle spielt darin das Konzept von Innovation und inwiefern kann dieser Begriff produktiv für diese Debatte verwendet werden?

*Philippe Bischof:* Wir versuchen den Begriff eigentlich nicht mehr zu verwenden. Allenfalls kommt er noch im technisch-wissenschaftlichen Bereich zum Tragen, sei es bei der Designförderung oder bei interaktiven Medien, Kunst, Technologie oder Wissenschaft, das heißt in jenen Bereichen, in welchen wir zurzeit die Förderung verstärken und wo ein explizit technik- oder wissenschaftsorientiertes beziehungsweise wirtschaftsorientiertes Narrativ herrscht. Offen gestanden

haben wir aber bis jetzt noch nicht wirklich einen Ersatzbegriff für Innovation gefunden, aber wir leben auch ganz gut ohne. Persönlich verwende ich gerne die Umschreibungen ›Zukunftsorientierung‹ oder ›Zukunftsfähigkeit‹, wobei es sich um zwei unterschiedliche Dinge handelt.

Bei ›Zukunftsfähigkeit‹ handelt es sich um den Versuch einer Vorausschau, die folgende Fragen aufwirft: Hat diese Kreation künftig Bestand und Wirkungspotential? Ist sie so nah an aktuellen Entwicklungen unterschiedlichster Art dran, dass sie ihren Arm in die Zukunft ausstreckt, formal oder inhaltlich? Bei der ›Zukunftsorientierung‹ hingegen stellt sich die Frage, ob diese Kreation auch ästhetische oder technische Bereiche tangiert, die nicht eingeführt und abgesichert sind. Das heißt, wenn man beschreibt, was jemand künstlerisch riskiert, was methodisch in der Entwicklung und Umsetzung scheitern könnte, dann kann man gewissermaßen über Innovation sprechen. Letztlich geht es um eine Art von doppelter Zeitgenossenschaft, die gute Kunst meines Erachtens immer ausmacht: eine heutige und eine künftige Aktualität in sich zu tragen. Wenn diese Zeitgenossenschaft stattfindet, bin ich als Betrachter automatisch betroffen und kann nicht sagen «Das geht mich nichts an» oder «Das interessiert mich nicht», und wenn Kunst das erreicht, ist das Wesentliche erreicht. Auch wenn wir den Begriff der Innovation nicht verwenden, weil wir ihn als zu stark technologisch-ökonomisch besetzt finden, steht Zukunftsorientierung sowie die Forderung von ästhetischer, narrativer und technischer Entwicklung stets natürlich prägend hinter unseren Entscheidungen als kulturfördernde Institution.

*Alexandra Portmann:* In welchen Bereichen ist der Begriff Ihrer Meinung nach produktiver? Macht es beispielsweise Sinn, Innovation für die Umschreibung von institutionellen Veränderungen in den darstellenden Künsten zu verwenden? Dabei denke ich konkret an das Etablieren von alternativen Produktionsweisen, das Nachdenken über andere Vermittlungsformate oder auch konkrete, an der Stadtgesellschaft orientierte Publikumsarbeit.

**Philippe Bischof:** Das absolut! Aber ich habe diesen Aspekt bewusst nicht erwähnt, weil er nicht in unseren Zuständigkeitsbereich fällt. Als Pro Helvetia sind wir primär, mit wenigen Ausnahmen, in der direkten Künstler\_innenförderung tätig. Selbstverständlich beschäftigen uns aber diese Fragen. Denn der Aspekt der Institutionen- und Publikumsentwicklung ist ein ganz wesentlicher Bereich von kultureller Innovation. Ein Beispiel: Wie Untersuchungen zeigen, wird die gesellschaftliche Diversität im Theaterpublikum überhaupt nicht adäquat abgebildet, und zwar auf jeder Ebene. Dabei denke ich nicht nur an Diversität im Sinne von ›race‹, sondern auch im Sinne einer generationellen oder auch sozialen Diversität. Und das ist auch mit strukturellen Gründen zu erklären, man könnte es also zu ändern versuchen.

Tatsächlich – und das ist auch eine wichtige Beobachtung – gibt es im ganzen System enorm wenige andersartige Produktions- oder Strukturformen. Das ist natürlich einerseits hilfreich, weil alle gleich funktionieren und sich damit eine Kollaboration einfach gestalten lässt, man dockt einfach an. Das gilt ja auch für die Förderung. Aber andererseits erkennen wir immer mehr, dass dieses System vieles ausschließt und eben auch finanziell schwierig wird, und daher braucht es, wie Sie sagen, strukturelle Innovationen. Das, was jetzt das Schauspielhaus Zürich, Milo Rau mit dem NT Gent oder auch das Gorki Theater in Berlin versuchen, sind spannende Ansätze, anders zu produzieren und das Verhältnis zwischen den Kunstschaffenden und den Kunstwilligen – das heißt den potentiellen Besucher\_innen –, zwischen Kunst und Gesellschaft neu zu definieren. Das würde ich eindeutig als Innovation bezeichnen, gerade weil es Versuche sind.

**Alexandra Portmann:** Dieser Bereich scheint mir aber durchaus für Pro Helvetia interessant zu sein, insbesondere mit Blick auf die Tourneeförderung oder auch die vereinzelte Förderung von institutionellen Kollaborationen. Denn dort, wo die Kulturschaffenden nicht unmittelbar einem Produktionsdruck ausgeliefert sind, können unter Umständen bestimmte Publikums- und Vermittlungsprojekte entwickelt werden, die einen nachhaltigen Effekt auf die Publikumszusammensetzung und letztlich auch auf internationale (Ko-)Produktionsweisen haben.

**Philippe Bischof:** Natürlich. Aber ich habe gelernt, dass wir als Kulturförderer in unserer Rolle klar verortet bleiben müssen. Wir haben oft Anfragen, ob wir bestimmte Vorhaben als Pro Helvetia übernehmen könnten, und da ist es immer wichtig zu differenzieren, was in unseren Zuständigkeitsbereich und was in den Zuständigkeitsbereich der kantonalen oder kommunalen Förderer fällt. In anderen Worten: Es ist wichtig, dass jeder seinen Verantwortungsbereich klar, und zugleich natürlich veränderungsbereit, definiert, sonst ist Zusammenarbeit schwierig. Entsprechend besteht hier die Herausforderung in einer gemeinsamen Analyse der Sachlage sowie einer gemeinsamen Zieldefinition. Das führt uns zum Thema zurück: Eine wirkungsorientierte Förderung ist nur dann möglich, wenn jeder seinen Part in der Kette übernimmt.

**Alexandra Portmann:** Wie könnte der Austausch beziehungsweise die Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Förderinstitutionen (kommunal, kantonal, national) befördert werden?

**Philippe Bischof:** Es braucht eindeutig eine Veränderung im Grunddenken. In den letzten Jahrzehnten haben wir Kulturförderinstanzen das Einzelprojekt und die Steigerung der Aktivitäten gefördert und gefeiert. Diese Entwicklung kann soziologisch, ökonomisch und philosophisch begründet werden, denn es handelt sich hier um eine bestimmte Form von Individualisierung und Selbstverwirklichung, verbunden mit einer weltweiten Besitznahme von gesellschaftlichem und ökonomischem Raum durch Kreativität, die auch viele Vorzüge hat. Diese Entwicklung geht natürlich mit einer immensen Steigerung von kreativem Kapital in der Gesellschaft einher. Jeder ist sein eigenes Unternehmen und sein eigener Erfinder, private Kulturinstitutionen und Festivals und Biennalen boomen, wir kennen den Diskurs zur Genüge. Das ist durchaus legitim, nichtsdestotrotz ist es meines Erachtens ein überholter Ansatz angesichts der tendenziellen Überproduktion und des gleichzeitigen Prekariats im Kulturbereich. Dass es dazu gekommen ist, war absehbar: Die Hochschullandschaft und die stark ökonomisch gesteuerten Systementwicklungen haben letztlich diese Form einer sehr stark output-fokussierten Kulturproduktion befördert, und

mittlerweile gibt es leider zu viele Akteur\_innen im kulturellen Bereich, ohne dass alle auf einem einigermaßen fairen Niveau von Bezahlung und Förderung produzieren können – die notwendigen Eigenleistungen und Einnahmen natürlich mitgedacht. Deshalb muss die Förderung meiner Ansicht nach von der Feier des Einzelprojektes auf die nächste Stufe gehen, und ein interessanter Ansatz ist dabei das Nachdenken über die Wirkungskette im Sinne der verstärkten und vertieften Entwicklung, Produktion und Auswertung eines einzelnen Projektes. Dabei stellt sich uns die Frage, wie wir die konsequentere Auswertung von kreativem Potential oder Kapital befördern können. Ein Projekt X, das nach acht Wochen Proben zweimal gespielt wird und dann verschwindet, ist im Grunde genommen eine Totgeburt, so hart das klingt, und wir müssen uns fragen, ob wir dies förderpolitisch oder auch förderphilosophisch noch mit gutem Gewissen unterstützen wollen. Für Festivals stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wieviel sie spezifisch allein oder ko-produzieren wollen, inwiefern sie also eine explizite Förderrolle übernehmen und nicht nur eine Präsentationsrolle, die erfolgreiche Stücke programmiert.

*Alexandra Portmann:* Aber das Einzelprojekt ist letztlich auch lokal verankert und spricht ein spezifisches Publikum an. Wie denken Sie über das Verhältnis von internationalen und lokalen Projekten? Sind lokal relevante Projekte auf eine internationale Ebene überhaupt übertragbar?

*Philippe Bischof:* Selbstverständlich ist lokale Kreation und Produktion wichtig. Aber es geht darum, was sich daraus entwickeln kann, denn lokal kann kein\_e Künstler\_in überleben. Wenn wir über Kunstschaffen als Berufssektor sprechen, dann müssen wir das Lokale mit dem weiteren Kontext verbinden. Aber was bedeutet das Lokale, wenn wir von Kunst sprechen, die ja eine Art universale Sprache darstellt? Ich bin absolut davon überzeugt, dass es eine bestimmte Form von kollektiver Intelligenz oder von universalen Stoffen gibt, die jegliche (unabhängig, ob lokale oder internationale) Grenzen überschreiten können. Insofern kann man davon ausgehen, dass alle Kunst, die eine bestimmte Qualität im Sinne von Energie, Spezifik, Relevanz

hat, übertragen und übersetzt werden kann an andere Orte. Gerade wenn im Anschluss an eine Produktion beim Publikum Irritation und Fragen übrigbleiben, ist dies ja eine Art von Betroffenheit im Sinne von Befragung seiner selbst, von Begegnung mit Anderem. «Was geht mich das an, aber es betrifft mich ja auch». Am Beispiel von Milo Rau lässt sich dies zeigen. 2019 war er mit *La Reprise* am Edinburgh International Festival eingeladen, zur gleichen Zeit wie unsere Showcases am Fringe. Und obwohl laut Schauspieler\_innen die Publikumsreaktionen deutlich anders, zurückhaltender waren als bei anderen Gastspielen und das Publikum sichtbar Zeit brauchte, mit einer ihm fremden Form und Sprache von Theater und dessen schonungsloser Direktheit umzugehen, war die Aufführung ein großer Erfolg. Sie war das Gesprächsthema am Festival und hat die Leute bewegt: ein belgischer Stoff in Flämisch, der in Schottland ankommt in einer dem Publikum neuen Form.

Ich glaube, dass man im Fördersystem künftig wieder stärker der universalen Kraft von Kunst vertrauen muss, mutiger über die Grenzen hinaus denken und zwar bei aller lokalen Differenzierung und Diversität, die dabei elementar wichtig ist, die aber für sich allein stehend nicht relevant ist. Man müsste, ohne zentralistisch zu werden, ein Konzept in der Kulturförderung entwickeln, das sich im Kern der Verbreitung und Auswertung von Kreation widmet. Ich habe vor einiger Zeit für ein Referat am Schweizerischen Stiftungstag und an einem Symposium in Lugano vor Mäzenen aus der Musikwelt eine Konzeptskizze entworfen und dabei die Frage gestellt: Was wäre, wenn alle privaten Stiftungen in der Schweiz zehn Prozent ihres Budgets in einen Topf täten, der sich nur der Verbreitung widmet. Das gäbe genügend Mittel, um gezielte Verbreitungsförderung zu machen, um nachhaltige Tourneen, Rechercheisen und damit auch die internationale Vernetzung der Kulturschaffenden und der Projekte zu fördern. Es würde sich dabei nur um zehn Prozent aller Mittel handeln, aber die Wirkung wäre mit Sicherheit groß; mit den anderen neunzig Prozent kann jede Stiftung weiterhin ihre (lokalen) Projekte unterstützen, aber zehn Prozent gingen in Projekte rein, die von einer gemeinsamen Idee der verstärkten Wertschöpfung getragen würden.



**Alexandra Portmann:** Dies würde aber auch zu einer veränderten Produktionsweise führen, welche die lokalen Theatersysteme beeinflusst. Letztlich braucht es dafür auch genügend Institutionen, die eine solche Produktionsweise mittragen können. Braucht es entsprechend mehr freie Produktionshäuser in der Schweiz?

**Philippe Bischof:** Der Gedanke ist reizvoll, aber ich glaube leider nicht, dass sie angemessen finanziert werden könnten und ausreichend ständiges Publikum erreichen würden. Das ginge nur, wenn eine grundlegende strukturelle Umverteilung geschehen würde, dann würde es interessant, aber auf Kosten der großen Häuser. Mehr Produktionshäuser heißt mehr Produktionsmittel, die sind ja schon heute zu knapp bestellt. Was aber idealerweise schon jetzt passieren könnte, ist, dass die einzelnen Förderer, konkret jene, die Projekte beziehungsweise Künstler\_innen, und jene, die Institutionen fördern, stärker und gezielter zusammenarbeiten. Die Romandie ist da meines Erachtens weiter als die Deutschschweiz. Als Beispiel möchte ich hier das Théâtre de Vidy anbringen. Wir haben mit diesem wichtigen französischsprachigen Theater einen Vertrag über die Förderung von Projekten aus der nicht-französischsprachigen Schweiz. Ein kleiner Prozentteil des Spielplans am Vidy ist entsprechend für Projekte aus den anderen Landesteilen reserviert, während der Rest mit internationalen Projekten oder mit Projekten aus der Romandie bespielt werden kann. Solche Vereinbarungen sind durchaus erfolgreich, wie man am erfolgreichen Programme Commun illustrieren kann, ein kollaboratives Projekt zwischen den Lausanner Theaterhäusern Arsenic, Sévelin 36 und Vidy. Diese Theater präsentieren jungen Schweizer Nachwuchs zusammen mit internationalen Highlights wie Marthaler oder Castellucci. So sehen die Zuschauer an einem Abend zuerst Castellucci, dann eine sogenannte Newcomer-Produktion und im Anschluss einen Marthaler. Für mich ist das eine der besten Entdeckungsarten von lokalem Nachwuchs, verbunden mit internationalem Theater, und dieser bewusst geschaffene Kontext hat eine große Wirkung auf Publikum und Fachpersonen. Bei solchen Initiativen können wir ziemlich unmittelbar feststellen, wie bestimmte Konzepte in die Institutionen hineinwirken können und zugleich eine übergreifende Wirkung erzielen. Gerade

entstehen erfreulicherweise in der Schweizer Theaterlandschaft einige neue Ansätze, wie Produktionsformen innerhalb und zwischen Institutionen anders gedacht werden können, als Beispiele kann man auch die Zürcher Modelle mit Schauspielhaus, Theater Neumarkt und Gessnerallee nennen, aber auch die freien Genfer Häuser.

*Alexandra Portmann:* Wie stark hängt diese Form von Zusammenarbeiten oder auch institutionellem Umdenken mit Arbeitsweisen zusammen, die seit den 1980er Jahren im Rahmen von Festivals entstanden sind? Oder anders gefragt: Wann können Festivals zu Innovation führen? Wann sind sie zukunftsorientierend?

*Philippe Bischof:* Generell muss der Verweis auf die innovative Rolle von Festivals kritisch betrachtet werden, da nicht alle denselben Auftrag haben: gewisse produzieren, andere laden nur ein, dritte praktizieren ein Mischmodell, und die Anteile an nationalen und internationalen Projekten sind auch sehr unterschiedlich. Zugespitzt wage ich aber zu behaupten, dass sich Festivals momentan eher in einer Phase von affirmativen Programmationsideen befinden, die zur Tendenz führen, dass überall die ähnlichen Projekte gezeigt werden. Dies hat übrigens stark mit dem Druck auf die Eigenleistung beziehungsweise Einnahmenseite zu tun, was sie in gewisser Weise entschuldigt. Wären sie anders finanziert, könnten sie auch andere Risiken eingehen. Zwar gibt es schon immer wieder neue Formen und Formate, die zu entdecken sind, aber oft sind sie nicht mehr wirklich neu, weil sie ähnlich von allen anderen auch schon gezeigt werden. Aber davor gab eine sehr bedeutende Phase, ich würde schätzen vor plus/minus zehn bis fünfzehn Jahren, in der ich Innovation an Festivals ständig beobachten konnte, insbesondere an produzierenden Festivals – das war aber auch jene Zeit, als die Internationalisierung allgemein durchgesetzt wurde, da war auch vieles neu, woran man sich inzwischen gewöhnt hat. Auch wenn mir scheint, dass damals Festivals mehr Mut hatten, Künstler\_innen auf das Programm zu setzen, ohne dass deren Arbeiten schon allgemein durchgesetzt waren, gibt es natürlich immer noch herausragende Festivals, die ganz wichtige Arbeit machen und immer wieder großartige Kooperationen anzetteln und unbekannte Gruppen

entdecken. Aber ich stehe dazu, dass ich diese Art von Innovation im Moment insgesamt eher zu wenig beobachte. Aber während ich dies sage, muss ich auch daran denken, wie ständig eine Theaterkrise-diskussion in den Medien geführt wird und zugleich das Zürcher Theater Spektakel mit 92 Prozent Auslastung stattfindet, und das auch mit Projekten, die kaum jemand kennt. Sie sehen, es ist und bleibt eine widersprüchliche Situation.

*Alexandra Portmann:* Der Begriff der Krise im Theater hat meines Erachtens stark mit dem Verständnis von Theater als hochkulturelle Institution zu tun und den damit zusammenhängenden Konventionen in Bezug auf die jeweiligen Produktionsweisen, Ästhetiken und ein bestimmtes Publikumsverständnis. So wird diese Diskussion auch verstärkt in den deutschsprachigen Ländern, vor allem auch in Bezug auf die Stadt- und Staatstheatersysteme geführt. Ich denke, dass man das, was im Kontext von Festivals häufig auch als Eventkultur verschrien wird, in diesem System zumindest noch nicht verankert haben will.

*Philippe Bischof:* Und hier stellt sich sofort die Frage: Was heißt Event? Ich mag dieses Wort gar nicht und meide es, wenn immer möglich. Ereignis wäre ein tolles Wort! Ich habe es beispielsweise sehr eindrücklich gefunden, wie die Veranstaltung der holländisch-amerikanischen Wissenschaftlerin Saskia Sassen am Zürcher Theater Spektakel auf Interesse gestoßen ist. Mathias von Hartz, der künstlerische Leiter des Zürcher Theater Spektakel, hat mir erzählt, dass er am Sonntagnachmittag bei Saskia Sassen vierhundertfünfzig Leute hatte. Natürlich, Saskia Sassen ist ein Star in ihrem Umfeld, aber an einem Sonntag, um 16 Uhr am Zürcher Theater Spektakel bei großer Hitze vierhundertfünfzig Leute zu haben, die Saskia Sassen intellektuell über etwas reden hören wollen – das ist an sich bereits ein Ereignis. Und das ist doch wunderbar, oder? Auch wenn es nicht Theater ist, so findet es doch im Rahmen eines Theaterfestivals statt.

Und gerade hier sind wir in einem Widerspruch verhaftet, der uns die nächsten Jahre beschäftigen wird. Natürlich können wir uns fragen, aus ökologischen und anderen Gründen, weshalb nicht eine Soziologin aus der Schweiz für denselben Vortrag eingeladen wurde? Aber

Achtung, vermutlich ist es eben gerade Saskia Sassen mit ihrem Profil und ihrer Vita, die uns das erzählen kann, was uns alle als globale Gemeinschaft betrifft. Hier sind wir mit immensen Widersprüchen, fast schon terminologischen Sprengsätzen im System konfrontiert, die auch die Herausforderungen der Kulturförderung und der Kulturinstitutionen ausmachen. Deshalb ist es unser Auftrag und unsere Ambition, an einer Überwindung dieser Widersprüche immer wieder zu arbeiten.

*Alexandra Portmann:* Wenn der Krisendiskurs im Theater sich vor allem aus einem konventionellen Theaterverständnis speist, dann resultiert das Konzept der Innovation aus der Logik der Konvention?

*Philippe Bischof:* Absolut, natürlich! Strukturelle Innovation ist ja in unserer Vorstellung etwas, was eine bestimmte Form von Bewusstheit impliziert. Man ›ist‹ innovativ, man ›macht‹ Innovation, quasi als Heldenposition. Auf der gegenüberliegenden Seite steht das vermutlich häufigere und ehrlichere Modell des Nachvollzugs, das heißt die Reaktion auf bereits stattgefundene Veränderung, die akzeptiert und integriert wird. Ich denke, hier öffnet sich das Spannungsverhältnis zwischen einem Verständnis von überhöhter Autorschaft und einem vielleicht eher als soziologisch zu beschreibenden beobachtenden Zugang. Ich denke, es ist nicht zufällig, dass Rimini Protokoll, Milo Rau oder auch Mats Staub so Erfolg haben. Das sind ja primär theatrale Soziologen: Sie lesen Geschichten in der Gesellschaft, untersuchen Phänomene und machen daraus Theater. Die Idee von einem genialen Autor, einer genialen Autorin, der/die etwas über die Welt schreibt, das Jahre später tatsächlich eintrifft – wie George Orwell – ist natürlich selbst genial. Aber sehr viele Veränderungen sind längst schon passiert und liegen da, sind jedoch strukturell noch nicht nachvollzogen worden. Da müssten wir jetzt über das Spannungsfeld Hierarchie, Macht und Theaterstrukturen reden.

Diese Frage nach dem Nachvollzug oder dem Widerstand gegen bereits bestehende kulturelle Phänomene spiegelt sich auch in der Debatte um Games und interaktive Medien deutlich wider. Denn diese dreht sich immer noch um die Fragen, ob Games überhaupt

Kultur und entsprechend auch förderwürdig sind, während weit über die Hälfte der Menschen Games spielen. Mit Blick etwa auf die Messe gamescom in Köln mit ihren 450'000 Besucher\_innen pro Jahr muss ich sagen, dass mir die Frage irrelevant erscheint. Selbstverständlich sind Games Kultur durch alle jene, die sie spielen und machen. Natürlich können wir Games toll finden oder auch nicht; was aber auch klar ist: dass wir sie als kulturelle und soziale Wirklichkeiten ernst nehmen müssen, die andere längst vollzogen haben, während sich die Institutionen noch darüber streiten. Zwar sind wir jetzt etwas von der ursprünglichen Frage abgewichen, aber vielleicht auch nicht. Denn die Frage, die ich im Anschluss daran interessant finde: Wieso funktioniert etwas an Festivals, das wiederum in den sogenannten permanenten Institutionen nicht funktioniert? Gibt es denn tatsächlich noch einen Unterschied zwischen dem Züricher Theater Spektakel und einem Jahresbetrieb wie dem internationalisierten Schauspielhaus? Es sind alles städtisch finanzierte Angestellte, und auch der Preis der Zürcher Kantonalbank, der jährlich am Züricher Theater Spektakel verliehen wird, impliziert eine bestimmte Permanenz von institutioneller Rolle. Worin liegt also noch der Unterschied? Das zu zeigen, ist genau die Aufgabe der verschiedenen Theater.

## Festivals als Plattformen für Wissensaustausch

Interview mit Nicolette Kretz und Silja Gruner (auawirleben Theaterfestival Bern), moderiert von Alexandra Portmann (Universität Bern)

*Alexandra Portmann:* Das Motto des diesjährigen auawirleben Theaterfestival Bern lautet »Wir müssen reden«. Meine Frage an Sie wäre: Gibt es eine Produktion, über die Sie jetzt gerne reden möchten? Gibt es schon ein Highlight?

*Nicolette Kretz:* Was wir bis jetzt sehr schön fanden, ist, dass wirklich bereits viele Produktionen das Publikum zum Diskutieren gebracht haben. Schon die Eröffnungsproduktion *Yes but No* des Maxim Gorki Theater Berlin hat vor allem im zweiten Teil, wo in einem Workshop das Publikum mit dem Ensemble gemeinsam Dinge ausprobiert, die Gespräche angekurbelt. Die Produktion *This Dick Ain't Free* von Christoph Fellmann und Martin Baumgartner, die kulturelle Aneignung thematisiert, wurde sehr kontrovers aufgenommen. Auch das Stand-Up-Comedy-Programm *Stand Up, Sit Down, Roll Over* von Jess Thom hat zu heftigen Diskussionen geführt: Wie fühlte man sich dabei, einer Performerin mit Tourette-Syndrom zuzuhören und zuzusehen? Wir haben also bisher schon einige Highlights gehabt, die wir so nicht antizipieren konnten.

*Silja Gruner:* Highlights sind natürlich auch die Formate, die wir selbst entwickelt haben, um mit dem Publikum ins Gespräch zu kommen. Wir haben zum Beispiel für die Konversation mit Christoph Fellmann und Martin Baumgartner die sogenannte »Fishbowl-Methode« angewandt, die tatsächlich dazu geführt hat, dass wir ein sehr schönes und intensives Gespräch erleben konnten. Auch unsere Crashkurse,

die wir bis jetzt gemacht haben, der Crashkurs Gebärdensprache und der Crashkurs Gendergerechtes Diskutieren, waren sehr gut besucht und wurden von unserem Publikum sehr gut angenommen.

**Alexandra Portmann:** Mich würde Ihre kuratorische Strategie in Bezug auf das jeweilige Festivalthema interessieren. Wie gestalten Sie das Festivalprogramm mit der Hauptprogrammschiene und den selbst entwickelten Formaten? Ab wann und wie stark fließen die neuen Formate in die Konzeption ein?

**Nicolette Kretz:** Kuratorische Strategie ist ein Begriff, der mich immer gleich etwas in Panik versetzt. Natürlich hat man Strategien und Pläne und Konzepte, das ist ganz klar. Aber gerade beim Kuratieren passiert auch sehr vieles intuitiv. Wir versuchen, so viele Vorstellungen wie möglich zu sehen und entwickeln dann aus dem Gesehenen eine Art thematischer Strategie. Es war nicht so, dass wir gesagt haben, wir wollen ein Festival zum Thema Kommunikation und Wissenstransfer machen, sondern das Thema entwickelt sich aus dem Programm, während wir es zusammenstellen. Der Schwerpunkt Kommunikation und Wissensaustausch hat uns schon länger für das Festival interessiert, weil ein Festival ja ein Ort ist, wo man Meinungen, aber eben auch Wissen austauscht oder voneinander lernt.

**Silja Gruner:** Ein solches Austauschformat ist auch das Lab, das wir unterdessen zum vierten Mal machen. Das Lab für Tanz- und Theaterschaffende ist eine Künstlerresidenz. Wir haben in diesem Jahr elf Künstlerinnen und Künstler eingeladen, die während des gesamten Festivals anwesend sind, alle Produktionen sehen und sich untereinander, aber auch mit den Festivalkünstler\_innen austauschen.

**Alexandra Portmann:** Wie wählen Sie die Teilnehmenden aus?

**Nicolette Kretz:** Wir wählen drei lokale Künstler\_innen aus, mit denen wir ins Gespräch kommen. Diese wiederum nominieren drei bis fünf Künstler\_innen aus der ganzen Welt, mit denen sie gerne die Festivalzeit gemeinsam verbringen möchten. Mit diesen drei lokalen

Künstler\_innen haben wir noch ein eigenes Lab-Thema entwickelt. In diesem Jahr ist das Thema »Representation & Appropriation«.

*Diskussionsteilnehmer\_in:* Mich würde interessieren, inwiefern Sie als Festivalleitung mit dem Lab auch einen Anspruch auf Nachhaltigkeit verbinden. Laden Sie Künstler\_innen des Labs später mit deren Stücken zum Festival ein oder produzieren Sie vielleicht etwas gemeinsam?

*Nicolette Kretz:* Ja, das ist tatsächlich ein sehr guter Nebeneffekt des Labs. Man lernt über mehrere Tage nochmals neue Leute kennen, die an Dingen arbeiten, von denen man bisher noch nichts wusste, und mit denen man dann auch in der Folge im Gespräch bleiben kann. Auch die Künstler\_innen lernen über das Lab unser Festival besser kennen und schicken uns dann Einladungen zu ihren Produktionen. Aber das ist nicht das primäre Ziel. Wir verstehen das Lab natürlich nicht als Verkaufsshow.

*Diskussionsteilnehmer\_in:* Ich hätte eine Frage zu den Einflussnahmen der Stadt auf das Festival. Was wird an Sie herangetragen, was geben Sie zurück?

*Nicolette Kretz:* Wir haben einen Leistungsvertrag mit der Stadt Bern. Über vier Jahre jeweils sind die Subventionen gesichert. Die Anforderungen sind absolut machbar: Der Verein auawirleben muss jährlich das internationale Festival organisieren. Wir müssen mindestens zehn Produktionen pro Festivalsausgabe zeigen und eine Mindestanzahl an verkauften Theaterkarten nachweisen. Ab 2020 bekommen wir 80% mehr Subventionen und haben deswegen einen etwas veränderten Leistungsvertrag erhalten. Im Leistungsvertrag sind außerdem noch organisatorische Dinge festgehalten, zum Beispiel, dass wir kein Wegwerfplastikgeschirr verwenden dürfen. Ebenfalls festgehalten ist, dass wir uns bemühen sollten, inklusiv zu arbeiten. Was es sowohl von Seiten der Stadt als auch der Szene gibt, sind Diskussionen darüber, wie stark die Berner Theaterszene einbezogen wird.



*Diskussionsteilnehmer\_in:* Jess Thoms Stand-Up-Comedy-Programm haben Sie als ›Relaxed Performance‹ durchgeführt. Könnten die Relaxed Performances nicht fester Bestandteil Ihres Inklusionskonzeptes sein? Könnte man nicht auch die anderen Künstler\_innen dazu bewegen, Relaxed Performances anzubieten?

*Silja Gruner:* Relaxed Performances haben wir in diesem Jahr zum ersten Mal ausprobiert. Wir wollten zuerst herausfinden, wie diese innerhalb des Festivals funktionieren, wie sie wahrgenommen und ob sie überhaupt angenommen werden.

Wir haben innerhalb des Festivals verschiedene Inklusionsschienen, zum Beispiel Übersetzungen in Gebärdensprache, Audiodeskriptionen und eben die Übertitel. Aber es gibt natürlich auch Produktionen, bei denen die Künstler\_innen keine zusätzliche Person mit einem Lichtkegel (zum Beispiel eine Gebärdensprachedolmetscherin) auf der Bühne wollen.

*Diskussionsteilnehmer\_in:* Mich würde interessieren, aus welchem Grund Sie hauptsächlich Produktionen aus dem europäischen Raum zeigen.

*Nicolette Kretz:* Es ist uns natürlich bewusst, dass unser internationales Festival einen Schwerpunkt auf Europa hat. In diesem Jahr zeigen wir als einzige außereuropäische Produktion *Tijuana* von Gabino Rodríguez. Das hat einerseits einen ganz praktischen Grund: Wir haben derzeit zu wenig Geld. Nicht nur, um die Dinge einzuladen, sondern auch um unterschiedliche außereuropäische Produktionen zu visionieren. Was uns nicht interessiert, ist, nach Südostasien zu reisen, um dort auf einer Plattform die von einer relativ regierungsnahen Institution zusammengestellten zehn besten Produktionen der Region zu sehen. Dann kommen all die europäische Kurator\_innen und suchen sich zwei aus. Eine solche Arbeit ist mir nicht geheuer. Ich habe den Anspruch, die Szenen in unterschiedlichen geografischen Gebieten gut kennenzulernen und auch über einen längeren Zeitraum zu verfolgen. Natürlich finde ich es schön, dass es Festivals gibt, die Welttheater zeigen. Aber das Problem dabei ist, dass Produktionen aus

ihrem Kontext gerissen werden, dass Informationen über deren Ästhetik fehlen. Die Gefahr, dass alles in einen Exotismus kippt, bleibt einfach bestehen. Ein weiterer Grund ist, dass wir versuchen, unser Festival möglichst ökologisch zu gestalten. Das betrifft sowohl unsere Reisen als auch die eingeladenen Produktionen, was tatsächlich schwierig ist. Wir wollen einfach keine Riesenproduktionen aus anderen Kontinenten einfliegen und selbst auch noch jeden Monat einen interkontinentalen Flug machen. Wir glauben daran, dass man auch mit rein europäischen Positionen ein Programm mit vielen Perspektiven zusammenstellen kann.

*Diskussionsteilnehmer\_in:* Meine Frage zielt auf Ihr Publikum. Ich habe den Eindruck, dass auawirleben Theaterfestival Bern eher ein szeneeinternes Festival ist. Inwiefern findet überhaupt eine Öffnung für andere Publikumsschichten statt?

*Silja Gruner:* Grundsätzlich haben wir ein sehr tolles, ein sehr treues Publikum. Wir haben immer eine sehr hohe Auslastung. In diesem Jahr hatten wir wegen der Subventionserhöhung medial mehr Präsenz. Wir glauben, dass deshalb auch eine stärkere Durchmischung des Publikums festzustellen ist. Plötzlich kommen Leute, die einfach mal sehen wollten, was dieses Festival überhaupt ist. Das freut uns natürlich.

*Alexandra Portmann:* Mich würde interessieren, inwiefern die Erschließung von neuen Räumen für die Konzeption des nächstjährigen auawirleben Theaterfestival Bern relevant sein wird? Vielleicht auch vor dem Hintergrund der Erhöhung der Subventionen um 80%.

*Nicolette Kretz:* Uns geht es nicht so sehr um das Erschließen neuer Räume, sondern um das Bespielen von ›Nichttheaterräumen‹.

*Silja Gruner:* Wir suchen nie zuerst die Räume und dann die dazu passenden Produktionen, sondern genau umgekehrt. Wenn wir eine Produktion zeigen wollen, die keinen konventionellen Theaterraum braucht oder möchte, dann suchen wir einen passenden Raum.

*Diskussionsteilnehmer\_in:* Ich frage mich, ob diese Suche nach Nicht-theaterräumen auch mit dem Wunsch verbunden ist, andere, neuere Formen oder Formate von Theater zu finden.

*Nicolette Kretz:* auawirleben Theaterfestival Bern ist ja eigentlich bekannt dafür, dass wir immer eine große Formenvielfalt zeigen. Ich glaube nicht, dass wir das verstärken müssen.

*Diskussionsteilnehmer\_in:* Wenn Sie sagen, Sie schauen weniger auf die Formate, auch nicht auf die Inhalte, weil sich das alles immer erst bündelt. Worauf achten Sie dann? Verfolgen Sie künstlerische Biografien?

*Nicolette Kretz:* Es ist tatsächlich so, dass wir versuchen, uns so wenig Grenzen wie möglich zu stecken und offen zu sein. Aber natürlich begleitet man auch Leute, die man schon kennt. Dann gibt es gewisse Orte oder Festivals, denen ich besonders vertraue. Es gibt so zwei, drei Leute und Orte in Europa, die für mich wichtige Partner sind.

*Diskussionsteilnehmer\_in:* Welche?

*Nicolette Kretz:* In Gent sind das Matthieu Goeury vom Kunstencentrum Vooruit und das Produktionshaus CAMPO. In Italien ist das Santarcangelo Festival interessant, in Berlin sind es das HAU Hebbel am Ufer und die Sophiensæle. Aber auch die Schweizer Festivals sind wichtige Referenzen, zum Beispiel das Festival Belluard Bollwerk International in Fribourg und das Zürcher Theaterspektakel.

*Diskussionsteilnehmer\_in:* Können Sie uns schon etwas über Ihre Pläne ab 2020 verraten? Wie wird sich das Festival durch die Subventionserhöhung verändern?

*Nicolette Kretz:* Wir haben die Subventionserhöhung zum Anlass genommen, um innezuhalten und zu überlegen, was uns eigentlich wirklich wichtig ist bei dem, was wir tun, und was wir intensivieren möchten. Wir haben sozusagen unsere eigenen Arbeitsweisen

überprüft. Nun haben wir einige Strategien festgelegt, die wir in Zukunft gerne verfolgen möchten.

Wir sind ja ein sehr kleines Team, arbeiten alle nur Teilzeit und haben im Vergleich zu anderen Institutionen schlechte Löhne. Das wollen wir verbessern und das Team auch vergrößern. Wir wollen eine Person neu anstellen, die sich vornehmlich um die Kommunikation kümmert. Das Festival selbst wird um ein paar Tage verlängert werden. Durch die Subventionserhöhung werden wir die Flexibilität haben, auch große Produktionen einzuladen. Große Produktionen sind für uns auch Arbeiten, die eine lokale Adaption erfordern, wo also die Künstler\_innen vielleicht schon früher kommen müssen, weil sie zum Beispiel noch vor Ort recherchieren müssen oder mit lokalen Leuten arbeiten wollen. So etwas ist immer teuer. Außerdem wollen wir das Festivalzentrum etwas erweitern und damit auch in den öffentlichen Raum gehen. Ein Zentrum, wo man essen und trinken kann, das aber auch Platz für das Haupt- und das Rahmenprogramm hat und ein Ort für die Vermittlung ist.

*Silja Gruner:* Für uns ist auch klar, dass wir wegen der Subventionserhöhung nicht das ganze Festival umkrepeln wollen. Wir wollen bei den konzentrierten zwei, vielleicht drei Wochen bleiben und das Experimentelle beibehalten. Es war gut zu merken, dass wir das aua bleiben dürfen.

## Gesten für die Konstruktion von Wirklichkeiten

Kontextualisierung und Vermittlung am Beispiel von *Jeden Gest* und auawirleben Theaterfestival Bern

### *Jeden Gest* – Eine Geste

Ein Grafiker, der während seiner Karriere in Schweden bei Volvo Ersatzteile entwarf und nach seiner Pensionierung nach Polen zurückkehrte, erzählt, dass er in einer musikkaffinen Familie aufwuchs und dass er die unterschiedlichen Sprachen, deren er mächtig ist, wie eigene und abgetrennte Welten wahrnimmt. Der Performer steht alleine vor der schlichten Szenografie aus Kartonwänden, er hat Kopfhörer auf und spricht den aufgenommenen polnischen Text nach – sowohl in Laut- als auch in Gebärdensprache. »Wenn Sie denken, dass es einfach ist, das zu wiederholen, was man hört, dann haben Sie noch nie ein Implantat getragen«, sagt der Performer und zieht die Kopfhörer sichtlich und hörbar erleichtert ab.<sup>1</sup>

In *Jeden Gest* (*Eine Geste*, Regie Wojtek Ziemilski, 2016) erzählen vier gehörlose Personen über ihre Erfahrungen, die sie in einem Umfeld machen, das maßgeblich von Hörenden geprägt ist. Mit unterschiedlichen szenischen Mitteln vermitteln die vier »Expert\_innen des Alltags« ihre soziale Wirklichkeit und machen deutlich, wie komplex es ist, zwischen zwei Sprachen sowie Kommunikationssystemen zu wechseln und wie eng Sprache, Gesellschaft, Kultur sowie Identität zusammenhängen.<sup>2</sup> Dadurch wird dem Publikum die marginalisierte und konfliktgeladene Position von hörbehinderten Personen in unserer Gesellschaft vor Augen geführt und gezielt auch zu Ohren gebracht. Die 2016 uraufgeführte Inszenierung trifft somit die »Auseinandersetzung mit sozialer Realität und theatraler Praxis«, der sich das auawir-

leben Theaterfestival Bern, wo die Produktion im Mai 2019 gastierte, verschrieben hat (auawirleben 2019b).

Im Folgenden soll anhand der Beispiele *Jeden Gest* und dem auawirleben Theaterfestival Bern danach gefragt werden, wie die Auseinandersetzung mit sozialer Realität und theatraler Praxis im Rahmen eines Theaterfestivals erfolgt und sichtbar gemacht wird. Dafür werden zuerst dokumentarische Formen von Theater im Verhältnis zu Festivals der freien Theaterszene betrachtet, um danach auf Vermittlungsformate und deren gesellschaftliche Relevanz zu fokussieren.

### Wirklichkeitskonstruktionen

Dokumentarische Formen von Theater und Produktionen, in denen Expert\_innen des Alltags agieren, sind in der europäischen Festivallandschaft etabliert und gestalten diese mit. So erhielt *Jeden Gest* beispielsweise zwei Preise im Rahmen von Festivals der sogenannten Freien Szene. Auch das Programm von auawirleben Theaterfestival Bern zeugt von der Präsenz unterschiedlicher dokumentarischer Formen. Allein in der Ausgabe 2019 gastierte neben *Jeden Gest* auch *Tijuana*, eine mexikanische Produktion, die investigativjournalistische Verfahren aufgreift. Zudem wurden *Un faible degré d'originalité*, eine Lecture Performance zu Urheberschaft, und die Stand-up Comedy *Stand Up, Sit Down, Roll Over* von Touretteshero gezeigt. In allen genannten Produktionen werden persönliche oder gesellschaftliche Realitäten theatral verhandelt.<sup>3</sup>

Es ist keineswegs eine neuere Entwicklung, dass dokumentarische Formen von Theater in der Festivallandschaft, die sich gemeinsam mit der freien Theaterszene etablierte, dominant sind (vgl. Schlewitt/Brenk 2014: 8–9). Im deutschsprachigen Raum reicht sie in dieser Form mindestens in die 1980er-Jahre zurück, entsprechend sind diese Ästhetiken ein Bestandteil des theaterwissenschaftlichen Diskurses (vgl. Fülle 2014: 26–32). Dieser fokussiert insbesondere auf die Diskussion über das Verhältnis von Wirklichkeit und Wirklichkeitskonstruktionen sowie deren theatrale Repräsentation. Fritz B. Simon konstatiert zum Beispiel, dass es eine »unmittelbare Realität«, die



Jeden Gest, *Nowy Teatr*. Foto: Kobas Laksa

theatral verhandelt wird, nicht gebe. Vielmehr seien es Fiktionen, die von den Zuschauer\_innen als Wirklichkeit akzeptiert werden (vgl. Simon 2014: 40). Andreas Tobler greift Simons Lesart auf und führt diese folgendermaßen aus: »Das zeitgenössische Dokumentartheater besticht gerade dadurch, dass es seine eigene Wirklichkeit, seine eigenen Ansprüche, Bedingungen und Möglichkeiten reflektiert« (Tobler 2014: 147). In *Jeden Gest* werden diesbezüglich die szenischen Mittel und Spielweisen konsequent so eingesetzt, dass sie den Erzählungen der Performer\_innen Glaubhaftigkeit verleihen und die unterschiedlichen Kommunikationsformen unterstreichen. Beispielsweise stehen in einer Szene die Performer\_innen hinter Kartonwänden aus denen nur ihre Arme und Hände hervorragen. Die von der Dolmetscherin aufgesagten Wörter und Sätze werden synchron in unterschiedliche Gebärdensprachen übersetzt (Polnisch, International Sign Language, Schwedisch und Deutsch). Der Blick der Zuschauer\_innen wird durch die ausschließliche Fokussierung auf die mit den Händen ausgedrückten Gebärden gelenkt, wodurch die Unterschiede der einzelnen Sprachen hervorgehoben werden.

In dokumentarischen Formen von Theater werden aktuell virulente Diskurse – wie die soziale Stellung von hörbehinderten Personen in *Jeden Gest* – auf jeweils unterschiedliche Weise künstlerisch verhandelt. Festivalprogramme werden wiederum von Produktionen mit einem bestimmten Aktualitätsbezug maßgeblich mitgestaltet. aua-wirleben Theaterfestival Bern nennt als Spezifikum der kuratorischen Strategie zum Beispiel die »thematisch komponierte Programmierung mit aktueller künstlerischer wie gesellschaftlicher Relevanz« (auawirleben 2019b). Auffällig an dieser Formulierung ist der Fokus auf die ›Relevanz‹, die in dokumentarischen Formen jeweils gegeben ist, wobei dieses offene Kriterium stark kontextabhängig ist. Mitunter wirkt sich der lokale Kontext des Festivals auf die einzelne Produktion aus und verleiht ihr eine andere Bedeutungsebene (vgl. Simon 2014: 44). Entsprechend sind die begleitenden Rahmenveranstaltungen bei Festivals von besonderem Interesse. Diese nehmen Bezug auf die Produktionen, um – ähnlich wie dokumentarische Formen von Theater selbst – »Fiktionen zu induzieren und Assoziationen freizusetzen« (ebd.). Unterschiedliche und teilweise experimentelle Formate vermitteln dabei zwischen den gezeigten Produktionen und der lokalen Relevanz, indem interessierte Zuschauer\_innen aktiv daran teilhaben. Im Folgenden soll darum auf das innovative Potential von begleitenden ›Rahmenveranstaltungen‹ bei Festivals eingegangen werden.

### **Kontextualisierung und Vermittlung**

Formen von Theater, in denen kreativ mit unterschiedlichen Verständnissen des ›Realen‹ umgegangen werde, seien zugleich auch politisches Theater, konstatiert Barbara Gronau. Sie folgert daraus: »[ein] Theater auf der Suche nach mehr Wirklichkeit müsste [...] zunächst seinen eigenen situativen, institutionellen und kollektiven Charakter reflektieren« (Gronau 2014: 127). Was Gronau in Bezug auf die kreative und institutionelle Produktion von Inszenierungen schreibt, trifft auch allgemein auf Theaterinstitutionen und insbesondere auf Festivals zu. Theaterfestivals zeichnen sich durch ihr temporäres Dasein aus und verbinden internationale künstlerische Arbeiten mit einem



lokalen Publikum. Sie wirken auf einen Ort als kulturelle Intervention ein, welche zeitlich limitiert ist, aber in regelmäßigen Abständen wiederkehrt (vgl. Elfert 2009: 240–241). Dabei stellen besonders die eingeladenen dokumentarischen Theaterformen und mitunter auch die thematische Programmation Bezüge zu aktuellen gesellschaftlichen Debatten her.

*Jeden Gest* beginnt mit den Erzählungen einer gehörlosen Frau, die sagt, dass sie sich dessen bewusst ist, wie schwierig es für Hörende sei, sie zu verstehen. Der nicht Polnisch sprechende Teil des Publikums hört die Verzerrungen in der Stimme der Frau, erkennt aber nicht unbedingt die undeutliche Artikulation der Worte. Die Zuschauer\_innen können die Aussagen nur verstehen, weil sie als Übertitel auf eine Leinwand über der Bühne projiziert werden. Durch die Verschiebung des kulturellen, zeitlichen, örtlichen und sprachlichen Kontexts löst das Bühnengeschehen beim Publikum jeweils andere Assoziationen und Deutungsmuster aus. Dieser Umstand zeichnet sich bei internationalen Festivals besonders ab und wird in deren Rahmenprogrammen direkt oder indirekt thematisiert. Den Zuschauer\_innen werden unterschiedliche Vermittlungsformate angeboten, die sich vertiefend und/oder weiterführend mit den aufgeführten Themen auseinandersetzen, wodurch im Idealfall die Inhalte der Produktionen in einen breiteren gesellschaftlichen Kontext getragen werden. Längst sind diese Formate nicht mehr ›gängige‹ Einführungen oder Publikumsgespräche.<sup>4</sup> Ein Nachgespräch im Rahmen des auawirleben Theaterfestival Bern (Ausgabe 2019) findet beispielsweise im Anschluss an eine Aufführung im Dunkeln statt, damit sich durch die Unsichtbarkeit und Anonymität auch eine andere Gesprächsdynamik entfalten kann. Außerdem werden unterschiedliche ›Crash Kurse‹ angeboten, einer davon in Gebärdensprache. Dieser steht im Zusammenhang mit *Jeden Gest*, ohne dass er den Besuch der Aufführung voraussetzt oder sich explizit auf die Inhalte des Stückes bezieht (vgl. auawirleben 2019c). Ein tragendes Merkmal der vermittelnden Formate ist die angeleitete Partizipation der Zuschauer\_innen. Dabei geht es nicht um eine Partizipation während einer Aufführung, sondern vielmehr um eine nachträgliche Aktivierung durch diskursive, didaktische oder performative Formate. Vermittlungsformate können in diesem Sinne

auch Momente der sozialen Vernetzung der Beteiligten sein, wobei die Teilhabe an der ortsspezifischen Öffentlichkeit praktiziert wird. Indem ausgewählte Inhalte von eingeladenen Produktionen durch das Rahmenprogramm auf partizipative Weise vertieft werden, wird die Auseinandersetzung mit bestimmten Themen innerhalb einer (Stadt-) Gesellschaft fortgeführt.<sup>5</sup>

Teil des Rahmenprogramms von auawirleben Theaterfestival Bern 2019 war eine Podiumsdiskussion, in der aus kulturpolitischer, kuratorischer und theaterwissenschaftlicher Perspektive über die Frage diskutiert wurde, ob Festivals Innovationsmotoren seien.<sup>6</sup> In dieser Diskussion, wie auch generell im theaterwissenschaftlichen Diskurs, wird vertieft über das Verhältnis von Festivals zu ästhetischen Entwicklungen, anderen kulturellen Institutionen sowie mobilitätsgeleiteten und zeitlich limitierten Produktionsweisen nachgedacht. Was bis anhin allerdings noch nicht hinreichend diskutiert wurde, sind Vermittlungsformate und deren innovatives Potential. Diese Angebote innerhalb des Rahmenprogramms erweitern auf unterschiedliche Weise die Inhalte der gezeigten Produktionen und vertiefen den dazugehörigen Diskurs. Als partizipative Formate vermitteln sie zwischen Zuschauer\_innen und Künstler\_innen, zwischen internationalem und lokalem Kulturangebot und vor allem zwischen den spezifischen Inhalten der einzelnen Produktionen und allgemeinen, gesellschaftlichen Diskursen. Die Frage, ob dokumentarische Formen von Theater durch den ohnehin gegebenen Bezug zu gesellschaftlichen Realitäten den kreativen Umgang mit Vermittlungsformaten besonders stimulieren, müsste in einer weiterführenden Forschungsarbeit diskutiert werden. Fest steht aber, dass Theaterfestivals mit diesen rahmenden und kontextualisierenden Angeboten ihren situativen und partizipativen Charakter als institutionelle Schnittstelle von künstlerischen und gesellschaftlichen Prozessen auf innovative Weise verankern können.

### Verwendete Literatur

- auawirleben (2019a): »Archiv«, auf: <https://auawirleben.ch/de/archiv> (letzter Zugriff: 26. 9. 2019).
- auawirleben (2019b): »auawirleben – Theaterfestival Bern«, auf: <https://auawirleben.ch/de/auawirleben> (letzter Zugriff: 26. 9. 2019).
- auawirleben (2019c): »Programm«, auf: <https://auawirleben.ch/de/2019> (letzter Zugriff: 26. 9. 2019).
- Balme, Christopher B. (2014): *The theatrical public sphere*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bundesamt für Kultur (2020): »Kulturelle Teilhabe«, auf: <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/sprachen-und-gesellschaft/kulturelle-teilhabe.html> (letzter Zugriff: 23. 2. 2020).
- Behrendt, Eva (2007): »Spezialisten des eigenen Lebens. Gespräche mit Rimini Experten«, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag, S. 64–73.
- Elfert, Jennifer (2009): *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript.
- Fülle, Henning (2016): *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010)*, Berlin: Theater der Zeit.
- Gronau, Barbara (2014): »Das Versprechen des Realen. Vorstellungen von Wirklichkeit im Theater des 20. Jahrhunderts«, in: Boris Nikitin/Carena Schlewitt/Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit, S. 126–134.
- Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice/Schmidt, Yvonne/Strickler, Pia (Hg.) (2012): *Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem*, Zürich: Chronos.
- Simon, Fritz B. (2014): »Die Unterscheidung Wirklichkeit/Kunst. Einige konstruktivistische Aspekte des »dokumentarischen Theaters««, in: Boris Nikitin/Carena Schlewitt/Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit, S. 39–48.
- Staatsschauspiel Dresden (2019): »Fast Forward. Europäisches Festival für junge Regie«, auf: [https://www.staatsschauspiel-dresden.de/festivals/fast\\_forward\\_2017/](https://www.staatsschauspiel-dresden.de/festivals/fast_forward_2017/) (letzter Zugriff: 1. 10. 2019).
- Schlewitt, Carena/Brenk, Tobias (2014): »Vorwort«, in: Boris Nikitin/dies. (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–11.
- Schmidt, Yvonne (2015): »Experten des Alltags: Zur Funktion von Laiendar-

- stellern in den Arbeiten von Rimini Protokoll«, in: Anne Fournier u. a. (Hg.): *Rimini Protokoll. Mimos. Schweizer Theater-Jahrbuch*, Bern: Peter Lang, S. 127–133.
- Schneider, Wolfgang (Hg.) (2013): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, Bielefeld: transcript.
- Tobler, Andreas (2014): »Kontingente Evidenzen. Über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters«, in: Boris Nikitin/Carena Schlewitt/Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin: Theater der Zeit, S. 147–161.
- Westphal, Kristin u. a. (Hg.) (2018): *Zwischen Kunst und Bildung. Theorie, Vermittlung, Forschung in der zeitgenössischen Theater-, Tanz- und Performancekunst*, Oberhausen: Athena.
- Zürcher Theater Spektakel (2019): »ZKB Preise 1996–2018«, auf: <https://www.theaterspektakel.ch/ueber-uns/preistraeger/> (letzter Zugriff: 1. 10. 2019).

### Verwendete Aufzeichnung

- Nowy Teatr (2016): *Jeden Gest*, Videoaufzeichnung einer Aufführung, o. D., o. O., Privatarchiv J. H.

### Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des auawirleben Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Jeden Gest* vom 15. 5. 2019 in der Dampfzentrale in Bern besucht. Frei ins Deutsche übersetzt. Die deutsche Übersetzung basiert auf den englischen Untertiteln, die der Aufzeichnung hinzugefügt wurden (vgl. Nowy Teatr 2016).
- 2 In der deutschsprachigen Theaterlandschaft wurde der Begriff »Experten des Alltags« durch die Arbeiten des Theaterkollektivs Rimini Protokoll etabliert und geprägt. Expert\_innen des Alltags sind nicht professionelle Performer\_innen, deren persönlicher Alltag und Werdegang explizit auf der Bühne thematisiert wird. Innerhalb dieses spezifischen dokumentarischen Formats leiten Regisseur\_innen die Darstellenden darin an, biografische Inhalte mit Spielaufgaben zu verbinden, die für sie nicht alltäglich sind. Der Begriff wurde in seiner grammatisch männlichen Form geprägt, in diesem Text wird die genderneutrale Form verwendet (vgl. Schmidt 2015: 127–128; vgl. Behrendt 2007: 64–73).

- 3 *Jeden Gest* erhielt 2017 den ZKB-Förderpreis am Zürcher Theater Spektakel. Im selben Jahr wurde die Regie des Stücks am Fast Forward Festival am Staatsschauspiel Dresden ausgezeichnet (vgl. Zürcher Theater Spektakel 2019; vgl. Staatsschauspiel Dresden 2019). Auch in den letzten Festivalausgaben von auawirleben Theaterfestival Bern ist die Präsenz von dokumentarischen Theaterformaten bemerkbar (vgl. auawirleben 2019a).
- 4 Die Forschung zu Theatervermittlung konzentriert sich grösstenteils auf die Vermittlung theatraler Ereignisse bei jungen Zuschauer\_innen. Vermittlungsformate, die nicht auf ein junges Publikum zielen, sind ein Forschungsdesiderat (vgl. zum Beispiel Westphal u. a. 2018; vgl. Schneider 2013).
- 5 In den letzten Jahren ist im deutschsprachigen Raum ein wachsendes Interesse an Theater- und Tanzvermittlung zu beobachten. Gleichzeitig wird in der (Kultur-)Politik der Diskurs zur »kulturellen Teilhabe« aktiv und virulent geführt. Das Bundesamt für Kultur der Schweizerischen Eidgenossenschaft nennt beispielsweise die Stärkung der kulturellen Teilhabe als eine der drei strategischen Handlungsachsen der Kulturpolitik (vgl. Bundesamt für Kultur 2020). Forschungsbeiträge zu Partizipation und Öffentlichkeit werden entsprechend auch in der Theaterwissenschaft geleistet (vgl. zum Beispiel Balme 2014; Prinz-Kiesbüye, Schmidt, Strickler 2012).
- 6 Die Podiumsdiskussion wurde vom ITW Bern im Rahmen von »itw : im dialog« in Zusammenarbeit mit auawirleben Theaterfestival Bern organisiert (Vgl. Portmann, Alexandra [2020]: »Die Vorstellung als Geste. Künstler\_innen-Gespräch mit dem Ensemble von *Jeden Gest*«, in diesem Band.).

## Regiehandschrift in Gebärdensprache

### *Jeden Gest* zwischen Identitätspolitik und Nachwuchsmarkt

[T]he director is a hearing person. He's nice, and maybe he knows his business – I can't really tell – but he's not deaf. That puts him in a hopeless position, and it makes my position here pretty awkward as well, because you can't tell if what I'm saying comes from me or if it was thought up by the director.<sup>1</sup>

Marta Abramczyk steht vor einer Pappwand, hinter der sich ihre Mitperformer\_innen verbergen. Sie gebärdet mit klarer Adressierung an das Publikum, das direkt vor ihr sitzt. In der ersten Reihe die Dolmetscherin Joanna Ciesielska, die mit Blick auf die Bühne und per Mikrofon verstärkt auf Polnisch übersetzt. Über der Bühne schließlich eine Leinwand, auf die Übertitel in Deutsch und Englisch projiziert werden – und hier erst erfahren Zuschauer\_innen von *Jeden Gest*, die weder des International Sign noch des Polnischen mächtig sind, dass Abramczyk noch auf eine weitere Instanz in der Kommunikationssituation aufmerksam macht, die ihre Aussagen unzuverlässig werden lassen – den Regisseur Wojtek Ziemilski. Für Abramczyk ist dieser der Hauptgrund, warum sie nicht stellvertretend für die ›Deaf Community‹ auftreten, sondern nur für sich selbst sprechen könne – doch selbst das stellt sie wenige Sätze später wieder infrage.

Tatsächlich wird die Regieinstanz erst durch die Sprachebene als Problem markiert. Viele Gründe verbieten, Abramczyks Äußerungen für alle Gehörlosen und Hörbeeinträchtigten zu generalisieren – besonders die Individualität der Erfahrungen, die in der Differenz zwischen den vier Performer\_innen immer wieder akzentuiert wird; zugleich ist die Verständlichkeit zwischen Gebärde, Übersetzung, technischer Übertragung, Übertitelung und Lektüre vielfach gefährdet – den hörenden Regisseur haben Zuschauer\_innen dabei wohl

kaum als Unzuverlässigkeitsfaktor im Blick. Und doch ist Abramczyks Hinweis plausibel und bringt eine Reflexionskette in Gang, die die Selbstverständlichkeit der Aufführung auf allen Ebenen aufbricht.

Für den Verdacht, der Regisseur habe die Geschichten der Performer\_innen frei erfunden, mag es nicht mehr Grund geben, als ja auch der Übersetzung und Übertitelung grundsätzlich misstraut werden könnte – ohne ein Basisvertrauen in die beteiligten Medien kommt jedoch kein Kommunikationsprozess zustande. Selbst die naivste Rezeption kann aber nicht umhin, dem Regisseur eine konstitutive Rolle in dieser Kommunikation zuzuschreiben, in der er selbst abwesend bleibt: Ziemilski obliegt nicht nur die Entscheidungsmacht über die Auswahl von persönlichen Geschichten und Themen sowie über die Festlegung von Raumpositionen und Übersetzungstechniken; vielmehr ist er als Initiator der Inszenierung dafür verantwortlich, dass Abramczyk und die anderen – alle Laien ohne Schauspielerfahrung – überhaupt auf einer Theaterbühne stehen. Und schließlich dürfte auch die Festivaleinladung, durch die es zu der beschriebenen Begegnung kommt, zunächst an das Nowy Teatr und den Regisseur gegangen sein, der die Performer\_innen dann als ›sein‹ Ensemble ›mitbrachte‹. Diese erklären ihre hauptsächliche Motivation für die Teilnahme mit der mangelnden gesellschaftlichen Sichtbarkeit gehörloser Menschen – sie haben also ein identitätspolitisches Anliegen.<sup>2</sup> Ist das aber damit vereinbar, sich in der Theaterproduktion einem hörenden Regisseur unterzuordnen, der ihre politischen Anliegen für seine ästhetischen Ziele und damit auch sein berufliches Fortkommen nutzt?

Es ist recht einfach nachzuzeichnen, wie zunächst einmal die kuratorische Aufmerksamkeit für *Jeden Gest* entstanden sein muss, damit sich dann die szenische Aufmerksamkeit auf die Performer\_innen konzentrieren kann. Bezeichnenderweise verläuft der Vermarktungsweg der Produktion nicht über die Netzwerke für Theater von und mit Künstler\_innen mit Behinderung (wie Lebenshilfe gGmbH Kunst & Kultur in Deutschland, integrART in der Schweiz, Shape Arts in Großbritannien), sondern über internationale ›Regiewettbewerbe‹. Das Nowy Teatr, das sich als eine der »most active institutions in representing Polish culture in the international arena« sieht (auawirleben 2019), unterhält enge Kontakte zu europaweit sichtenden Kurator\_innen und

erreichte so nach der Premiere 2016 einige prominente Festivaleinladungen: Beim Zürcher Theater Spektakel gewann *Jeden Gest* 2017 den ZKB Förderpreis für Künstler\_innen, »deren Arbeit noch nicht auf allgemeine Anerkennung stösst«, die aber »einen innovativen und unverwechselbaren Umgang mit neuen Theaterformen pfleg[en]« (Zürcher Theater Spektakel 2019); im selben Jahr wird die Produktion auch bei Fast Forward – Europäisches Festival für Junge Regie am Staatsschauspiel Dresden –, wo sich Theater »reich an Regiehandschriften, erfinderisch im Umgang mit seinen Mitteln und Formen, ernsthaft in der Auseinandersetzung mit Inhalten« (Klement/Engelhardt 2017: 4) zeigen soll, mit dem Jurypreis ausgezeichnet.

Die parallele Ausrichtung beider Festivals ist kein Zufall; vielmehr sind sie – zusammen mit einem guten Dutzend weiterer Nachwuchsfestivals im deutschsprachigen Raum (vgl. Hoesch 2018: 471–472) – ineinandergreifende Programme der aufmerksamkeitsökonomischen Strategie, durch die ein Feld potentiell interessanter Nachwuchskünstler\_innen definiert wird, um regelmäßig neue Regienamen produzieren (vgl. Hoesch 2017) und eine Auswahl davon als aktuellste Innovationshoffnung stilisieren zu können. Regisseur\_innen wie Ziemilski erhalten so einen frühen Geltungszuspruch, der auf sehr begrenzten Arbeitsnachweisen beruht – eine »Konsekraton auf Kredit« (Hänzi 2015: 305), deren Kalkül sehr einfach ist: Um dem gesellschaftlichen Regime des ästhetisch Neuen (vgl. Reckwitz 2014: 20–53) Genüge zu tun, werden immer neue ästhetische Produzent\_innen produziert (vgl. Bourdieu 1999: 362). Gerade die Internationalität vieler Festivals erlaubt es, auch Regisseur\_innen als »neu« zu präsentieren, die wie Ziemilski tatsächlich in ihren Heimatländern schon eine Reihe von Regiearbeiten vorgelegt haben, aber vom deutschsprachigen Publikum unbemerkt geblieben sind.

Das Zürcher Theater Spektakel und Fast Forward verorten beide Innovation nicht im Beitrag der Performer\_innen, sondern im »unverwechselbaren Umgang« mit Formen beziehungsweise in »Regiehandschriften«: Dieselbe konstitutive Rolle des Regisseurs, die für Abramczyk die Gültigkeit ihres Auftritts problematisiert, wird hier begutachtet und ausgezeichnet. Laut Begründung der Fast Forward-Jury ist es »der Regie von Wojtek Ziemilski zu verdanken, dass mit



einfachen Theatermitteln starke Bilder entstehen [...] und dass der Abend so zu einer eindrücklichen sinnlichen Erfahrung wird« (Theaterkompass 2017). Gleichzeitig scheint es in der öffentlichen Wahrnehmung von *Jeden Gest* eine gewisse Irritation über diese Hervorhebung der Regieleistung gegeben zu haben.<sup>3</sup> So bezieht eine Rezension die Auszeichnung ausschließlich auf die Performer\_innen: »Die gehörlosen Laien sind einfach wunderbar, sie spielen witzig, spritzig, selbstbewusst. Dafür gab es am Ende den Preis der Jury« (Barth 2017). *Theater der Zeit* bewertet die Produktion zwar als eine »sehr kluge, humorvolle, professionelle Arbeit«, findet aber trotzdem, »dass sie eigentlich außer Konkurrenz hätte laufen sollen« (Schütz 2017: 65). Was bedeutet also die vielbemühte Idee einer ›Regiehandschrift‹ und warum ist sie in einer Aufführung wie der von *Jeden Gest* so schwer zu verorten?

Die Metaphorik der Schrift begegnet zunächst – wie etwa der Begriff der ›Choreografie‹ – dem problematischen Werkcharakter flüchtiger Aufführungen, um ein Produkt der vorbereitenden künstlerischen Praxis zu fixieren, die darin aufgeht und abwesend bleiben muss. Der Bezug auf die scheinbar abgeschlossene Medialität sowie die etablierten ästhetischen Praktiken der Schrift beansprucht für die Regie die klassische Autor-Funktion (vgl. Foucault 2000: 211–218). ›Handschrift‹ ist also ein argumentativer Begriff für die Anerkennung der Regie als Kunst – macht er doch analog zur grafologischen Unverwechselbarkeit (vgl. Klages 1965) auch einen persönlichen Stil als Äußerung schöpferischer Subjektivität geltend. Jens Roselt zufolge wird die Theaterregie erst um die Wende zum 20. Jahrhundert mit künstlerischer Individualität aufgeladen; als Künstler weist sich der Regisseur fortan durch die Originalität aus, »etwas Neues hervorzubringen und mit seinem Namen zu signieren« (Roselt 2015: 57). Darauf aufbauend ist die Regiehandschrift in der Geltungsproduktion zentral und wird »im Kielwasser des Siegeszugs des ›Regietheaters‹ zu *der* künstlerischen Währung im Feld des Theaters« (Hänzi 2013: 233; Hv. i. O.).

Trotz des offenbar hohen Kurses von Ziemilskis Handschrift tritt die Praxis der Regie in *Jeden Gest* jedoch deutlich prekärer hervor, als der Begriff nahelegen soll. Grundsätzlich kann Regie nicht auf die Haltbarkeit einer papiernen Oberfläche zählen, sondern ist vom immer wieder neuen Handlungsvollzug durch die Performer\_innen

abhängig. Regiehandschrift ist daher nicht nur durch eine inhaltlich-konzeptionelle Herangehensweise charakterisiert, sondern insbesondere dadurch, wie sie diese performativen Akte zur immer gleichbleibenden Wiederholung reguliert – oder Raum für Abweichungen und mithin ihre eigene Unleserlichkeit zulässt. In *Jeden Gest* muss die Regie ohne herkömmliche Regulierungstechniken auskommen, wie sie sonst Schauspielausbildung und Bühnenerfahrung bereitstellen, sie kann – um in der Schriftsemantik zu bleiben – nicht mit den bekannten Lettern arbeiten. Über den Laienstatus der Perform\_innen hinaus gefährdet die interkulturelle Differenz zwischen Hörenden und Gehörlosen (vgl. Ugarte Chacón 2015: 109–145) die zuverlässige Umsetzung und Wiederholung der Regiehandschrift. Ziemilski setzt gegen diese Unsicherheitsfaktoren eine rigide Abfolge von klar begrenzten ›Solo‹-Auftritten, die jeweils ›ein‹ Thema im Zusammenspiel mit ›einer‹ übersetzungstechnischen Konstellation behandeln – als bezeichne die titelgebende ›eine‹ Geste das Prinzip seiner Regiehandschrift. Besonders verlässt er sich auf die Schrift der Übertitelungen, um die Kommunikation der Perform\_innen mit dem nicht der Gebärdensprache mächtigen Teil des Publikums – der ihn selbst einschließt – zu sichern.

Trotzdem sind wesentliche Kommunikationskanäle für Ziemilski selbst wie Hieroglyphen, die er zwar im Vertrauen auf die Übersetzung anordnen und einsetzen kann, die aber immer ein Mehr oder Weniger an Bedeutung und Kraft mitzutransportieren drohen, als seiner Regie überhaupt einsichtig werden kann. In der daher rührenden »hopeless position«, wie Abramczyk es nennt, bleibt Ziemilski nur, seinen offenbar unvollkommenen Lern- und Verstehensprozess selbst zu inszenieren – was jedoch die Souveränität seiner Regiehandschrift untergräbt und ihre Geltung als künstlerische Praxis aufs Spiel setzt. Schließlich ist Ziemilskis eigene Stellung als Künstler noch nicht gesichert genug, als dass sie »durch das Wunder der Signatur« jedwede Handlung zu Kunst »heiligen« könnte (Bourdieu 1999: 363; Hv. i. O.); vielmehr bezieht er selbst seine Anerkennung und damit Konsekrationsmacht erst aus dem, was er als Kunst vorschlägt und was offenbar ebenso leicht als »Nachhilfestunde in Gebärdensprache und Gehörloser-Selbstbehauptung« (Laages 2017) abqualifizierbar ist.

Der auktoriale Anspruch einer allwissenden und alles verantwortenden Regiehandschrift, wie ihn der Begriff nahelegt, ist in *Jeden Gest* also brüchiger, als Ziemilskis Auszeichnungen glauben lassen.

Damit könnte der Begriff in Bezug auf Theater grundsätzlich zurückgewiesen werden – oder müsste, um ihn fruchtbar zu machen, in seinem landläufigen Verständnis gewendet werden: Jacques Derrida hat die Schrift zum Strukturmodell aller Kommunikation verallgemeinert, sie zugleich aber vom Prinzip der Intentionalität getrennt. Ihrem Wesen nach müsse Schrift noch in Abwesenheit ihres Senders, ihres Empfängers und eines Sinns als Schrift funktionieren (vgl. Derrida 2004: 79–83) – eine »Verräumlichung« (ebd.: 84), die gerade auch an der Kommunikation der Regie sichtbar wird. Ihre Unverwechselbarkeit als Handschrift muss wie die Signatur »eine wiederholbare, iterierbare, imitierbare Form haben, sie muß sich von der gegenwärtigen und einmaligen Intention ihrer Produktion loslösen können« (ebd.: 104): Für Roselt sind »Regiestile [...] unabhängig davon, welches Stück gerade inszeniert wird«, und können nur so »zu Markenzeichen werden, die Regisseure und ihre Arbeiten identifizierbar machen« (Roselt 2015: 13–14). Ziemilskis Regie wiederholt in ihren Formentscheidungen zitathaft das, was von einer Regiehandschrift erwartet wird, und löst sich durch die öffentliche Anerkennung vom Produktionszusammenhang *Jeden Gest*, um auf einem internationalen Markt von Nachwuchsregisseur\_innen zu reüssieren. Doch das Abdriften der Regie als Handschrift in diese geltungsökonomische Dimension setzt in der ästhetischen Kommunikation auch neue Möglichkeiten jenseits der auktorialen Intention frei: In ihrer »Iterabilität [...], die die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft« (Derrida 2004.: 80), kann die Schrift als Zitat der Regie durch die Performer\_innen »mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen« (ebd.: 89) – alle Regulierungsbemühungen, durch die Regie als Handschrift fixiert wird und eindeutig lesbar bleibt, sind damit letztlich vergeblich.

Konkret heißt das für Abramczyks Auftritt: Wir können nicht wissen, ob ihre Rede von ihr selbst kommt oder durch die Regie vorgeschrieben ist; gerade mit der reflexiven Offenbarung dieser Möglichkeit mag sich die Regie selbst in ihre Rede miteingeschrieben haben.

Doch dadurch, dass Abramczyk sie in der Aufführung wiederholt, tritt diese Vor-schrift als Möglichkeit hervor, ohne abschließend geklärt zu werden. So löst sie die Schrift von ihrem Ursprung, der rätselhaft wird – und stellt sie in einen nie gänzlich zu beherrschenden neuen Kontext. Dabei kann Abramczyk zwar nicht selbst zur Quelle der Schrift als eigene authentische Äußerung werden, doch sie stellt eines sicher: dass sie nicht allein dem Regisseur oder sonst einem Beteiligten gehört und dass Kommunikation in der Aufführung so nie auf ›eine‹ Subjektivität, Intention, Wirkung und Verfügung zu reduzieren ist.

### Verwendete Literatur

- auawirleben (2019): »Pressedossier auawirleben 2019 – *Jeden Gest*«, auf [https://auawirleben.ch/sites/default/files/aua\\_pressedossier\\_jeden\\_gest.pdf](https://auawirleben.ch/sites/default/files/aua_pressedossier_jeden_gest.pdf) (letzter Zugriff: 20. 8. 2019).
- Barth, Rafael (2017): »Wenn der Wind von rechts pfeift. Beim neuen Dresdner Theaterfest positioniert sich Europas Regienachwuchs gegen Einfalt«, in: *Sächsische Zeitung*, 7. 11. 2017.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (2004): »Signatur Ereignis Kontext«, in: Derrida, Jacques: *Die différance*. Ausgewählte Texte, Hg. von Peter Engelmann, Stuttgart: Reclam, S. 68–109.
- Foucault, Michel (2000): »Was ist ein Autor?«, in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 198–229.
- Hänzi, Denis (2013): *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*, Bielefeld: transcript.
- Hänzi, Denis (2015): »Konsekraton auf Kredit. Zum Wandel der Geltungsproduktion im künstlerischen Feld«, in: Dagmar Danko/Olivier Moeschler/Florian Schumacher (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit*, Wiesbaden: Springer VS, S. 305–328.
- Hoesch, Benjamin (2017): »Junge Kunst oder wahre Kunst? Institutionelle Reproduktion durch die Subjektivierung ›Nachwuchskünstler/in‹ in Festivalformaten«, in: Friedemann Kreuder/Ellen Koban/Hanna Voss (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, Bielefeld: transcript, S. 147–159.
- Hoesch, Benjamin (2018): »Nachwuchsfestivals als kritisches Dispositiv. Zwischen institutioneller Öffnung und Einhegung von Kritik«, in: Olivia Ebert

- u. a. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript, S. 471–479.
- Klages, Ludwig (1965) [1917]: *Handschrift und Charakter*. Bonn: Bouvier.
- Klement, Joachim/Engelhardt, Barbara (2017): »Ein Ort für Entdeckungen«, in: Staatsschauspiel Dresden (Hg.): *Fast Forward. Europäisches Festival für Junge Regie*. Programmheft, o. O., S. 4.
- Laages, Michael (2017): »Europäer in Dresden – Das ›Fast Forward‹ Festival für junge Theatermacher«. Radiomanuskript, in: *Deutschlandfunk, Kultur heute*, 6. 11. 2017.
- Schütz, Theresa (2017): »In aller Ratslosigkeit auch ein wenig Glück«, in: *Theater der Zeit* 12, S. 65.
- Jens Roselt (2015): »Regie im Theater – Theorien, Konzepte, Modelle. Einführung.« In: Ders. (Hg.): *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*. Berlin: Alexander Verlag, S. 9–73.
- Theaterkompass (2017): »Preisverleihung beim Festival Fast Forward 2017 im Staatsschauspiel Dresden«, auf: <https://www.theaterkompass.de/beitraege/preisverleihung-beim-festival-fast-forward-2017-im-staatsschauspiel-dresden-49887> (letzter Zugriff: 20. 8. 2019).
- Ugarte Chacón, Rafael (2015): *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst*, Bielefeld: transcript.
- Zürcher Theater Spektakel (2019): »Die ZKB Preise«, auf: <https://www.theaterspektakel.ch/ueber-uns/zkb-preise/> (letzter Zugriff: 20. 8. 2019).

## Verwendete Aufzeichnung

- Nowy Teatr/Wojtek Ziemilski (2017): *Jeden Gest*, Videoaufzeichnung einer Aufführung, o. D., o. O., Privatarchiv B. H.

## Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des auawirleben Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Jeden Gest* am 15. 5. 2019 in der Dampfzentrale in Bern besucht. Eine unveröffentlichte Videoaufzeichnung von 2017 wurde freundlicherweise vom Nowy Teatr zur Verfügung gestellt – das Zitat ist der dortigen Untertitelung entnommen.
- 2 Diese Aussage stammt aus dem Künstler\_innengespräch mit Ziemilski und dem gesamten Ensemble, das am 16. 5. 2019 an der Universität Bern im Rahmen des Doktorierendenworkshops »itw : im dialog« stattfand, vgl. hierzu

weiterführend die redigierte und auszugshafte Veröffentlichung des Gesprächs in diesem Band.

- 3 Das gesamte Pressearchiv des Fast Forward-Festivals wurde von der heutigen Leiterin Charlotte Orti von Havranek dem Teilprojekt »Nachwuchsfestivals – Zwischen Event und der Suche nach neuen Formen« im Rahmen der DFG-Forschungsgruppe 2734 »Krisengefüge der Künste: Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart« freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

Alexandra Portmann (Universität Bern)

## Die Vorstellung als Geste

Künstler\_innen-Gespräch mit dem Ensemble von *Jeden Gest* (Marta Abramczyk, Jolanta Sadłowska, Paweł Sosiński, Adam Stoyanov, Joanna Ciesielska), dem Regisseur Wojtek Ziemilski sowie dem Co-Regisseur und Bühnenbildner Wojciech Pustola (Nowy Teatr, Warschau)

Jeden Gest ist ein Stück über Kommunikation und Sichtbarkeit. Auf der Bühne stehen vier (gehörlose) Performer\_innen mit unterschiedlichen Haltungen und Kommunikationspräferenzen. Sie erzählen von ihrem Alltag und setzen sich durch ihre persönlichen Geschichten kritisch mit der Sichtbarkeit von gehörlosen Menschen in Polen auseinander. Im Anschluss an die Vorstellung am auawirleben Theaterfestival Bern konnte mit dem gesamten künstlerischen Team an der Universität Bern ein Gespräch geführt werden, das sowohl in die Deutsche als auch in die polnische Gebärdensprache übersetzt wurde.

*Alexandra Portmann:* Die Produktion *Jeden Gest* des Nowy Teatr Warschau ist ein fester Bestandteil im europäischen Festival Circuit; unter anderem wurde die Produktion am Zürcher Theater Spektakel und dem Fast Forward in Dresden mit Preisen ausgezeichnet. In der Jurybegründung des Fast Forward Festivals wird *Jeden Gest* als eine Produktion über Kommunikation aus doppelter Perspektive beschrieben: einerseits in der Auseinandersetzung mit dem Alltag von gehörlosen Menschen, andererseits aber auch als eine Suche nach unterschiedlichen Kommunikationsstrategien im Theater selbst. Diese Beschreibung stellt zunächst einmal eine starke inhaltliche wie formale Setzung bereit, genauso aber auch eine komplexe Zusammenführung ganz unterschiedlicher Themenbereiche. Können Sie erläutern, wie Sie als Team an die verschiedenen inhaltlichen Schwerpunkte herangegangen sind? Worin bestand Ihre Arbeitsweise?

**Wojciech Pustola:** Das Thema der Kommunikation war sowohl für mich als auch für den Regisseur Wojtek Ziemilski während des ganzen künstlerischen Prozesses präsent. Ausgangspunkt für die Produktion war das Programm Gestuno, welches sich der Etablierung einer universellen Gebärdensprache widmet. Bis wir auf die Schauspieler\_innen getroffen sind, haben wir an einem Stück zu diesem Programm rein konzeptuell gearbeitet. Dann haben wir aber relativ schnell feststellen müssen, dass sich unser Team überhaupt nicht für dieses Programm interessiert. Deshalb haben wir uns dafür entschieden, so zu arbeiten, wie wir es letztlich getan haben: Die persönlichen Geschichten der Schauspieler\_innen standen im Vordergrund, und wir wollten diese auf der Bühne zur Sprache bringen. Es wurde eine Produktion über die Frage, was es bedeutet, in einer Gesellschaft – und speziell in der polnischen – gehörlos zu sein. Auf diese wunderbare, begabte Crew sind wir in einem Amateurtheater des Polnischen Gehörlosenverbandes gestoßen. Und das war für uns ein Volltreffer.

**Alexandra Portmann:** Wie sind Sie in den kreativen Arbeitsprozess eingestiegen? Was war Ihre Ausgangslage?

**Wojciech Pustola:** Wojteks Arbeit beginnt eigentlich nie mit einem Text, vielmehr handelt es sich um Methoden des ›Devised Theatre‹, die eher aus dem Tanzbereich oder auch der Performance stammen. Denn sowohl ich als auch Wojtek stammen aus der bildenden Kunst und haben deshalb einen etwas anderen Blick auf das Theater, vor allem das Sprechtheater. Wir haben mit mehrstündigen Gesprächen innerhalb des Teams begonnen, die zunächst um ein allgemeines Thema kreisten – die Frage, was es bedeutet, in Polen gehörlos zu sein –, und in einem zweiten Schritt sich konkret mit den eigenen, sehr privaten Geschichten beschäftigten. Wir waren erschrocken darüber, wie wenig wir über das Leben gehörloser Menschen in Polen Bescheid wussten. Die privaten Geschichten, die auf der Bühne erzählt werden, sind an sich aber auch sehr unterschiedlich, da es sich einerseits um verschiedene Generationen handelt. Andererseits macht jede Person andere Erfahrungen und geht entsprechend auch anders damit um. So ist beispielsweise nur eine Person in unserem Team von Geburt an gehörlos





Jeden Gest, *Nowy Teatr*. Foto: Kobas Laksa

und hat auch gehörlose Eltern. Zwei Personen haben das Gehör im Verlauf ihres Lebens verloren und haben Apparate erhalten, die ihnen das Hören und das Sprechen ermöglichen.

Nach einer langen Gesprächsphase haben wir diese Geschichten dann aufgenommen. Sie bilden gewissermaßen die Basis für das Skript unseres Stückes. Teil unserer Arbeit war auch, dass wir jeden Morgen Workshops in Gebärdensprache hatten.

**Marta Abramczyk:** Ich war schon immer offen für das Gespräch über die Probleme von gehörlosen Menschen, vor allem auch gegenüber theatralen Formen, die sich diesem Thema annähern. Ich selbst stehe bereits seit meinem dritten Lebensjahr auf der Bühne. Damals hatte mich meine Mutter gezwungen, bei einem Theaterstück mitzumachen. Sie leitete zu diesem Zeitpunkt einen Theaterzirkel für Jugendliche und Kinder. Als ich begann, für den Polnischen Gehörlosenverband zu arbeiten, hatte ich die Idee, eine Theatergruppe in diesem Rahmen zu gründen. Durch ebendiesen Verband hatte ich mitbekommen, dass das *Nowy Teatr* Leute für eine entsprechende Theaterproduktion sucht, worauf wir uns als Gruppe gemeldet haben.

Das Wichtigste an diesem Projekt war für mich die Offenheit auf beiden Seiten: dass sich die Regisseure für die individuellen Anliegen interessierten, genauso aber waren auch wir offen für neue Formen und Herangehensweisen. Für mich persönlich war es nicht weiter schwierig, meine persönliche Geschichte auf der Bühne zu erzählen, aber ich weiß, dass es für andere eine große Überwindung darstellte.

*Adam Stoyanov:* Ich wollte schon immer Schauspieler werden und habe bereits als Kind bei Theatergruppen für Gehörlose teilgenommen. Durch den Verband für Gehörlose habe ich vernommen, dass es eine Theatergruppe gibt, der ich mich letztlich angeschlossen habe. Für mich war es auf jeden Fall eine positive Erfahrung, Teil dieses Teams zu sein und meine eigene Lebensgeschichte zu erzählen. Aber es gab durchaus auch negative Aspekte. Es war teilweise schwierig, mich zu öffnen. Ich finde aber, dass es wichtig ist, Hörenden den Alltag oder das Leben von Gehörlosen greif- und fassbar zu machen.

Vielleicht erinnern Sie sich an meine Geschichte über eine Lehrerin, die meinen Kopf an die Tafel gestoßen hat? Gerade diese Lehrerin hat sich unser Stück angesehen und diese Konfrontation war für mich hart. In diesem Moment musste ich eine Art von Mauer um mich bauen und mir vorstellen, dass jemand anderes auf der Bühne diese Szene spielt. Nach der Vorstellung hatte ich dann auch ein sehr unangenehmes Gespräch mit dieser Lehrerin. Trotz dieser schwierigen Erfahrung habe ich mich aber dafür entschieden, weiterzumachen. Denn nur so können Hörende ein Bewusstsein für das Leben der Gehörlosen entwickeln. Das ist für mich das Wichtigste an diesem Projekt.

*Marta Abramczyk:* Wir haben während des gesamten Arbeitsprozesses sehr viel ausprobiert. Beispielsweise haben wir sehr lange mit der Kartonwand, die gleich zu Beginn des Stückes zum Einsatz kommt, experimentiert. Diese Wand ist für mich fast schon zu einem Symbol für *Jeden Gest* geworden. Als Amateurschauspieler\_innen hatten wir am Anfang das Gefühl, dass wir nicht wirklich viel dazu beitragen könnten, was schlussendlich auf der Bühne passieren sollte. Wir fanden es aber sehr anregend und interessant, verschiedene Methoden

zu testen, beispielsweise was mit den Projektionen vor und hinter der Kartonwand geschieht.

**Adam Stoyanov:** Ein weiteres Beispiel für dieses Experimentieren ist meine Szene, in welcher ich mit verschiedenen Klängen arbeite. Obwohl ich diese nicht höre, fühle ich die Vibrationen aufgrund der Lautstärke, und das ist sehr emotional für mich. In diesem Moment merke ich häufig, dass die Klänge bei den hörenden Zuschauer\_innen eine ähnliche Emotionalität auslösen.

**Wojtek Ziemilski:** Ich möchte an dieser Stelle nochmals auf das zurückkommen, was Marta über die Kartonwand gesagt hat. In meiner Arbeitsweise suche ich in der Regel nicht nach Symbolen, welche ich auf der Bühne einsetze. Es kann zwar durchaus sein, dass ein Objekt im Verlauf des Prozesses zu einem Symbol wird, aber das ist nicht wirklich gewollt. In meiner Arbeit interessiert mich primär die Materie selbst, das heißt der Prozess des ›Devising‹. Insofern steht immer der Work in Progress im Vordergrund und nicht etwa ein konkretes Ziel, das zu einem bestimmten Zeitpunkt erreicht werden soll.

**Wojciech Pustola:** Vielleicht kann man hier noch ergänzen, dass wir viel über die erste Szene, wo die Schauspieler\_innen hinter der Kartonwand stehen und nur ihre Hände zu sehen sind, nachgedacht haben. Zunächst fanden wir es nicht fair, so zu beginnen, weil die Leute gewissermaßen hinter der Wand versteckt waren und wir Angst hatten, sie zu vergegenständlichen. Aber im Laufe des Prozesses wurde uns klar, dass diese Szene dazu dient, das Getrenntsein in der Kommunikation zu demonstrieren. Hinter der Wand sind sie vollkommen getrennt vom Zuschauerraum auf einer kommunikativen Ebene, man sieht nur ihre Hände, die Gebärdensprache zeigen.

**Wojtek Ziemilski:** Und gerade darin besteht der zentrale Unterschied zwischen dem Zeigen beziehungsweise Machen von etwas und einem Symbol, das für etwas steht. Für mich steht in dieser Szene klar die konkrete physische Tätigkeit, das heißt das Vorzeigen der Gebärdensprache im Vordergrund. Die Zuschauenden können sich dann selbst

ein Bild davon machen, wofür das steht – wenn die Szene stark genug ist.

*Workshopteilnehmer\_in (Benjamin Hoesch):* Für mich stellt sich die Frage, für wen diese Aufführung gedacht ist. In unserem Workshop hatten viele das Gefühl, dass sie sich vor allem an ein hörendes Publikum richtet, das sehr viel Neues über die Welt der Gehörlosen lernt. Gleichzeitig waren gestern Abend viele Menschen mit einer Hörbeeinträchtigung oder Gehörlose in der Aufführung dabei, die selbst aber nicht so viel Neues kennenlernen, weil sie den Themenken wesentlich näherstehen. Wie war das an anderen Orten, an denen Sie die Produktion gespielt haben? Konnten Sie im Anschluss vielleicht auch herausfinden, was den Zuschauenden mit einer Hörbeeinträchtigung vielleicht besonders gut gefallen hat oder ob Sie vielleicht enttäuscht waren, dass sie nichts Neues erfahren konnten?

*Marta Abramczyk:* Ich persönlich schätze es zunächst, überhaupt gehörlose Menschen auf der Bühne zu sehen. Es ist vielleicht schwer vorstellbar, aber es gibt ja auch fast keine TV-Serien, wo gehörlose Menschen vorkommen. Durch die Gespräche mit gehörlosen Zuschauer\_innen konnte ich herausfinden, dass es ihnen ähnlich geht wie mir und sie generell die Produktion sehr gut aufgenommen haben. So ist das ja immer, wenn man über die persönlichen Geschichten spricht: Entweder man teilt bestimmte Erfahrungen oder eben nicht.

*Paweł Sosiński:* Für mich persönlich spielt es keine Rolle, wie viele Hörende oder Gehörlose im Publikum sitzen. Es ist natürlich klar, dass die gehörlosen Menschen unsere Geschichten vielleicht in der einen oder anderen Art schon kennen. Bei hörenden Menschen herrscht vielleicht eine bestimmte Neugier, etwas über den Alltag von Gehörlosen zu erfahren und dabei auch Neues zu lernen, etwa dass es ganz viele unterschiedliche Gebärdensprachen gibt. Soweit ich mich erinnere, war das Publikum an den verschiedenen Gastspielorten, ob in Zürich, Litauen oder Lettland, stets durchmischt.

**Wojtek Ziemilski:** Das Hauptproblem ist eigentlich immer – unabhängig davon, um welche Minderheit es sich handelt – , dass die Stimmen der Minderheiten nicht gehört werden und dass ihre Präsenz sehr klein ist. Allein das Bewusstsein für die Anliegen der Gehörlosen, welche wir durch diese wahrhaften Geschichten erfahren, kann dazu führen, dass man sich mit der Problematik tiefer auseinandersetzt oder sich damit gar identifiziert. Es geht ja primär nicht darum, etwas Neues zu lernen, sondern vielmehr nachzuvollziehen, dass diese Menschen mit ihren Erfahrungen Teil unserer Gesellschaft sind.

**Wojciech Pustola:** Im Anschluss an Ihre Frage wäre der konsequente nächste Schritt, dass die Regie selbst von einer gehörlosen Person in Gebärdensprache übernommen wird. Diesen Schritt können wir aber als hörende Regisseure nicht leisten. Aber vielleicht unternimmt jemand aus dem Schauspielteam diese Funktion. Wir würden uns sehr freuen, wenn das passieren würde.

**Workshopteilnehmer\_in (Noa Winter):** Mich würde interessieren, inwiefern Sie sich als Regisseure in der Recherche auch mit der Kunst von gehörlosen Schauspieler\_innen und Regisseur\_innen auseinandergesetzt haben? In Großbritannien gibt es beispielsweise Gruppen, die seit zwanzig Jahren auch ästhetisch daran arbeiten, Kunst für ein hörendes und gehörloses Publikum gleichermaßen zu entwickeln. Auf der anderen Seite würde mich auch interessieren, ob Sie als Schauspieler\_innen in Ihrer Amateurtheatergruppe versucht haben, Inszenierungen gleichermaßen für ein hörendes und gehörloses Publikum zu entwickeln? Wie stark sind dabei Ihre Erfahrungen in die Inszenierung *Jeden Gest* miteingeflossen?

**Marta Abramczyk:** Im Rahmen unseres Amateurtheaters im Verband der Gehörlosen gab es bislang eher kleinere Vorstellungen, etwa im Rahmen von kleineren Festivals oder Open-Air-Veranstaltungen. Wenn wir sowohl für ein hörendes als auch gehörloses Publikum produziert haben, dann entschieden wir uns für die einfachste Art der Umsetzung, indem wir jeweils zwei Übersetzer\_innen engagierten, welche die Aufführung live übersetzen.

**Wojtek Ziemilski:** Während meiner Recherche habe ich viele Informationen zu Projekten für Gehörlose bzw. von Gehörlosen gesammelt. Dabei habe ich verschiedene Arbeiten über Video oder auch live angesehen. Angesichts der vielen Arbeiten habe ich mich manchmal auch gefragt, weshalb ich das überhaupt mache. Gibt es überhaupt etwas Neues zu diesem Thema zu sagen? Aber worauf mich dann unsere Produzentin richtigerweise hingewiesen hat: Wir haben natürlich auch immer etwas lokal beziehungsweise regional Spezifisches zu erzählen.

**Paweł Sosiński:** Ein weiteres Beispiel für ähnliche Projekte wäre das Taubtheater in Schweden, ein seit über dreißig Jahren aktives Theater für Gehörlose und von Gehörlosen. Die Aufteilung im Taubtheater ist jeweils so, dass die Schauspieler\_innen gehörlos sind und die Regie jeweils hörend. Sie arbeiten aber anders als wir, da sie vor allem Werke klassischer Autor\_innen inszenieren und nicht die eigenen Geschichten in den Vordergrund stellen.

**Wojtek Ziemilski:** Für mich war es für den ganzen Prozess wichtig, erst einmal gehörlose Menschen wirklich kennenzulernen und in einen Dialog zu treten. In verschiedenen Workshops in Griechenland und Norwegen musste ich lernen, so zu arbeiten und meine eigene künstlerische Sprache mit dieser Art von Projekten in Einklang zu bringen.

**Workshopteilnehmer\_in (Alina Aleshchenko):** Das Stück heißt ja *Jeden Geste*, was übersetzt ›eine Geste‹ bedeutet. Mich interessiert, um welche Geste es sich spezifisch handelt?

**Wojtek Ziemilski:** Der Titel referiert einerseits auf das bereits angesprochene Programm *Gestuno*, das in den 1970er Jahren lanciert wurde, um eine universelle Gebärdensprache zu etablieren. Auf der anderen Seite kann man die ganze Vorstellung als diese eine Geste verstehen.

## Mansplaining im Theater

Eine Einführung am Beispiel von *Workshop*

(Mart Kangro, Juhan Ulfsak, Eero Epner, Tallinn)

Das Publikum füllt langsam den Raum des Schlachthaus Theaters Bern. An Stelle einer Guckkastenbühne gibt es nur den leeren Raum mit einem großen Tisch in der Mitte, an den sich die Zuschauer\_innen setzen können. Der Titel der Inszenierung lautet *Workshop*, das Arbeitslicht ist an, die einzigen Ausstattungselemente sind die auf dem Tisch stehenden Bürolampen. Diese Konstellation lässt offen, um welches Format es sich heute Abend handelt. Eine partizipative Vorstellung? Ein tatsächlicher Workshop im Rahmen des Festivals? Ein Sprechtheaterstück in einer scheinbar ungewöhnlichen Bühnensituation?

Tatsächlich sind in *Workshop* die oben genannten Möglichkeiten alle miteinander verwoben. Drei männliche Darsteller befinden sich bereits zu Beginn der Aufführung zwischen den Zuschauer\_innen. Innerhalb des knapp zweistündigen Stückes greifen sie um die 40 verschiedene Themen auf. Dabei wird das Publikum meistens direkt mit Hilfe der Pronomen, die ein Gemeinschaftsgefühl erzeugen, angesprochen, beispielweise indem die Sätze mit »If we look at it a little closer« oder »When you're drilling« anfangen.<sup>1</sup> Ein Beteiligungsangebot scheint es aber nicht zu geben, da sich die Vorstellung eher als Reihe mehrerer ›Lifehacks‹ präsentiert, bei denen die Darsteller referieren und das Publikum zuhören muss. Die Zusammenhänge zwischen den collagenhaft aneinandergereihten Kurzvorträgen scheinen zunächst einem Zufallsprinzip zu unterliegen, verdeutlichen sich jedoch mit dem Fortschreiten der Aufführung. Die Themen bleiben dabei nur angerissen, einige Aspekte ziehen sich aber wie latente Leitmotive durch verschiedene Szenen und gewinnen dabei an Bedeutung und ermöglichen Assoziationen. Bereits in der ersten Szene verweist ein Performer auf das dialektische Verhältnis von Sichtbarem und Nicht-sichtbarem wie folgt: »When we look at some artwork, we shouldn't

only ask what we see but what we don't see«. Rückblickend kann dieses als symptomatische Einführung für die nachfolgende Inszenierung gelesen werden: Was sehen die Zuschauer\_innen von *Workshop? Drei Männer*, die ihnen Sachen erklären, in der festen Überzeugung, dass ihre Erklärerposition legitimiert sei.

In diesem Artikel möchte ich die Inszenierung von *Workshop* unter dem Aspekt der Machtasymmetrien zwischen den Erzählenden und den Zuhörenden betrachten. Dabei nehme ich das Konzept von ›mansplaining‹ als Ausgangspunkt, um folgende Fragen aufzuwerfen: Aus wessen Perspektive wird in der Inszenierung erzählt und wie? Welche Positionen werden vertreten – auf sowie hinter der Bühne – und welche Herrschaftsverhältnisse werden dabei reproduziert?

### ›Mansplaining‹ auf und hinter der Bühne

»Men explain things to me, and other women, whether or not they know what they're talking about« (Solnit 2014: 4). Dies ist ein Zitat aus dem Essay »Men Explain Things to Me«, in dem die amerikanische Schriftstellerin Rebecca Solnit eine kuriose Partysituation zum Ausgangspunkt wählt, um über Alltagssexismus zu reflektieren: Auf einer Party erfährt der Gastgeber, dass Solnit über den Fotografen Eadward Muybridge forscht und schlägt ihr herablassend ein wichtiges, neu erschienenes Buch vor. Dieses Buch hatte er, wie sich im Nachhinein herausstellte, nicht einmal gelesen. Solnit, im Gegensatz dazu, hatte das Buch selbst geschrieben, worauf ihre Begleitung den selbstüberzeugten Gastgeber erfolglos hinzuweisen versuchte. Mit diesem 2008 veröffentlichten Essay legte Solnit nicht nur die inhaltliche Grundlage für eine weitere Diskussion über die Geschlechterverhältnisse und Machtasymmetrien, sondern etablierte auch die Neuschöpfung des Begriffs ›mansplaining‹.<sup>2</sup> Inzwischen wurde es zum Wort des Jahres 2010 gekürt, ins Wörterbuch aufgenommen und fand mittlerweile sogar Eingang in den akademischen Diskurs (vgl. Sifton/Barret 2010; Martin 2018).

In der deutschsprachigen theaterwissenschaftlichen Forschung kommt der Begriff noch nicht zur breiteren Anwendung. Dennoch



werden derzeit Männerdominanz und strukturelle Machtmissverhältnisse auf und hinter den Bühnen öffentlich thematisiert. So war der Begriff ›mansplaining‹ beispielsweise Hauptthema der vom ensemble.netzwerk veranstalteten Konferenz »Burning Issues« oder von Studien wie etwa dem Dossier »Geschlechtergerechtigkeit und Frauen im Theater« auf der Kritikenplattform nachtkritik.de.

*Workshop* entspricht auf den ersten Blick strukturell und inhaltlich dem Konzept des ›mansplaining‹. Die Abwesenheit der Weiblichkeit, genauer weiblicher Subjektivität, wird bereits durch die rein männliche Besetzung zum Ausdruck gebracht. Dennoch verweisen die Inhalte einzelner Szenen, der von den Performern gewählte pädagogische Gestus sowie die dramaturgischen Zusammenhänge in der Struktur der Vorstellung von Beginn an auf den selbstironischen Ton der Inszenierung. Dies lässt sich am Beispiel der Gebärszene gut illustrieren: Juhan Ulfesak, ein als biologischer Mann erkennbarer Performer, legt sich auf den Boden, um den ›Lifehack‹ der richtigen Atmung beim Gebären zu demonstrieren.

Nichtdestotrotz bleibt ›mansplaining‹ auf die ästhetischen Ebene der Inszenierung eher unreflektiert. Beispielsweise hält Ulfesak, der einzige der drei Darsteller, der als professioneller Schauspieler an einem Sprechtheater tätig ist, gegen Ende der Inszenierung einen langen Monolog über seinen Urgroßvater. Ulfesaks Spiel zwischen der fiktiven Rolle und dem scheinbar biografischen Material, die Intensität seines dramatischen Ausdrucks sowie die aufsteigende Spannung dieser Szene machen sie zum Höhepunkt der Inszenierung. Jedoch entspricht die Funktion von Ulfesaks Monolog nicht der Peripetie im Regeldrama. Stattdessen überspitzt das Thema – die Anweisung des Urgroßvaters zur optimalsten Ermordung einer jungen Dame – das gesamte Narrativ von *Workshop*. So endet die Szene mit dem Ratschlag, den Kopf der Dame vor dem Begraben ihres Körpers abzusägen, u. a. als Reminiszenz an den Kurzvortrag zur Nutzung der Säge am Anfang des Stückes. Eine Wendung in der Handlung ergibt sich auch in der Folgeszene – eine Erzählung über »the right way of walking« – nicht. Somit bleibt weder die Haltung der drei dargestellten Personen noch die Imitation von ›mansplaining‹ innerhalb der Inszenierung gewendet oder aufgebrochen.

Auch im Regieteam dominieren Männer. Die drei Darsteller werden im Programmheft mit zwei weiteren Funktionen – Text und Konzept – angekündigt. Dies stimmt auch mit ihren Biografien überein: Mart Kangro ist Choreograf; Juhan Ulfak ist nicht nur Schauspieler, sondern auch Regisseur; Eero Epner ist Dramaturg, der u. a. am berühmten Tallinner Stadttheater NO99 tätig war. Ein weiterer interessanter Hinweis, der in dem Programmheft von *Workshop* zu finden ist, ist die Doppelnennung von Maria Arusoo, und zwar als Produktionsleiterin sowie als Beraterin des Stückes. Arusoo ist Kuratorin und Kunsthistorikerin, die mehrere Ausstellungen u. a. über die Darstellung des weiblichen Körpers initiiert hat und zurzeit das estnische Zentrum für Zeitgenössische Kunst leitet. Ihre genaue Beteiligung an *Workshop* ist allerdings nicht weiter erklärt. Allein durch die Rezeption des Stücks ist schwierig festzustellen, warum weder die renommierte Kuratorin selbst noch weitere weibliche Körper auf der Bühne zu sehen sind.

Neben dem Programmheft ist die Ankündigung auf der Webseite des auawirleben Theaterfestival Bern die einzige dem Publikum verfügbare Quelle für Hintergrundinformationen über die Inszenierung von *Workshop*. Diese illustriert die kuratorische Rahmung der Inszenierung:

In *Workshop* erklären Ihnen Kangro, Ulfak und Epner genau das und noch vieles mehr. Was sie dazu qualifiziert, ist eine andere Frage.<sup>3</sup>

Hiermit verweist die Festivalleitung erstens auf das Phänomen des ›mansplaining‹ und zweitens darauf, dass der Hauptkritikpunkt daran, sich nicht auf das ›Erklären‹ an sich, sondern auf das ›Erklären, ohne darin Experte zu sein‹, bezieht.

Insbesondere bei einem internationalen Festival spielt die Kontextualisierung der Inszenierungen, die aus ihren lokalen Kontexten gelöst wurden, eine große Rolle. So meint Florian Malzacher: »A local programme maker has a quite considerable influence; he not only sets the artworks into a given discourse, more than in the other arts he creates that discourse himself for his own environment« (2010: 14). Im Fall von *Workshop* ist es umso notwendiger, als die aus dem estnischen

Theatermilieu stammenden Akteure dem Schweizer Publikum höchstwahrscheinlich unbekannt sind und der Background des Regieteam einen wichtigen Hinweis auf deren Perspektive geben kann. In einer kurzen, aber aussagekräftigen Einleitung macht das Festivalprogrammheft darauf aufmerksam, dass das Produktionsteam von *Workshop* den dafür erhaltenden estnischen Geldpreis an die feministische Plattform Feministeerium weitergegeben hat. In einem Interview dazu kommentiert einer der Beteiligten, der Dramaturg Eero Epner, die Verleihung dieses Preises mit dem ironischen Vergleich zwischen der politischen Situation in Estland und dem Stück (vgl. Virro 2019). Die Übergabe des Geldes an die Plattform Feministeerium, deren Finanzierung kurz davor von einer der Koalitionsparteien in Frage gestellt worden war, sollte als symbolischer politischer Akt der Solidarität dienen (vgl. Feministeerium 2019).

Mit Hilfe des Hinweises auf die gesellschaftspolitische Situation Estlands und die Positionierung des *Workshop*-Teams dieser gegenüber wird die Inszenierung in einem breiteren feministischen Diskurs verortet, der sowohl für das auawirleben Theaterfestival Bern als auch für das deutschsprachige Theater relevant ist. Daher stellt sich die Frage: Wäre die Haltung der *Workshop*-Künstler ohne diesen von der Festivalskulptation kreierten Kontext erkennbar? Auch wenn der ironische Gehalt der Inszenierung von Anfang an ersichtlich ist, wird die Auseinandersetzung mit dem ›mansplaining‹-Komplex auf der Ebene der Produktion und deren Ästhetik nicht abgebildet.

### ***Workshop und The Feminist Spectator***

Das Finale der Inszenierung nimmt Bezug auf den Film *Vertigo* von Alfred Hitchcock. Mit Hilfe von Sound- und Lichteffekten wird eine gespenstische Atmosphäre im Raum kreiert. Kangro hält einen Monolog über den Spaziergang der zwei *Vertigo*-Protagonist\_innen Scott und Madeleine. Einer der letzten Sätze des Finales sind die Worte von Madeleine: »Here I was born, and there I died. [...] You took no notice«. Dieses Zitat spiegelt den Satz aus der ersten Szene – »We shouldn't only ask what we see but what we don't see« – und verweist

erneut auf das Spannungsfeld von Sicht- und Unsichtbarkeit und Repräsentation.

In ihrer kurzen Analyse zu *Vertigo* (1975) beschreibt die britische Filmtheoretikerin Laura Mulvey, wie Hitchcock in seinen Filmen mit Hilfe der subjektiven Kameraführung die Prozesse der Identifizierung mit dem – männlichen – Protagonisten forcierte. Im Fall von *Vertigo* »the narrative is woven around what Scottie sees or fails to see. The audience follows the growth of his erotic obsession and subsequent despair precisely from his point of view« (Mulvey 1999: 842). Eine solche Vorgehensweise, so Mulvey, führe dazu, dass die männliche Sichtweise und die Maskulinität des Protagonisten den Zuschauer\_innen als Normalität dienen, während die weibliche Subjektivität ausschließlich mit Passivität – being »looked-at« – assoziiert wird (ebd.). Eine vergleichbare Position nimmt Jill Dolan in ihrem Buch *The Feminist Spectator as Critic* (1988) an. Sie bedient sich u. a. bei Mulvey, um ihre Gedanken zu Repräsentation und »male gaze« im Film mit den theoretischen Überlegungen von Richard Foreman und Bertolt Brecht im Theater zu vergleichen. Sie betont, dass, selbst wenn im Theater – im Vergleich zum Film – der Blick der Zuschauer\_innen nicht durch eine subjektive Kamera manipuliert wird, dieser durch andere Mittel, beispielsweise Szenografie, stark beeinflusst werden kann (vgl. Dolan 2012: 49–50). Im Fall von *Workshop* wird die Prävalenz männlicher Betrachtungsweisen nicht nur durch die Besetzung und die spezifischen Produktionsbedingungen, sondern auch durch deren thematischen Fokus etabliert. Nach Dolan, »[p]lacing women in a representation always connotes an underlying ideology and presents a narrative driven by male desire that effectively denies women's subjectivity« (ebd.: 57). Dieser Gedanke ist in *Workshop* mit dem Urgroßvater-Monolog von Ulfaks anschaulich illustriert. In seiner Rede fängt er mit der Beschreibung an, wie sein Urgroßvater im russischen Gefängnis sitzt. Schritt für Schritt erzählt er aber weiter über die Begegnung seines Urgroßvaters mit einer jungen Herrin, die er zunächst nackt sieht, dann am Nacken anfasst und sie damit erschreckt. Dazwischen gibt er Ratschläge für die beste Art, den Nacken einer Frau zu berühren. Diese erotische Erzählung endet aber abrupt mit der Ermordung der Frau. In der Geschichte schneidet Ulfaks Urgroßvater ihr den Kopf ab, um

diesen im Garten zu begraben. Schließlich wächst dort ein Vogelbeerbaum, was der Urgroßvater wiederum als Glückszeichen empfindet.

Diese Szene weist eine Parallele zu *Vertigo* auf: Die Frau in Ulfsaks Erzählung ist als ein passives Objekt dargestellt und wird dadurch, genauso wie Madeleine, »an ideal passive counterpart to [the protagonist's; A. A.] active sadistic voyeurism« (Mulvey 1999: 842). Damit wird eindeutig klar, dass das Stück keine Identifikationsangebote für die (weiblichen) Zuschauerinnen enthält. Dies entspricht auch der allgemeinen Beobachtung von Dolan, »[p]erformance usually addresses the male spectator as an active subject, and encourages him to identify with the male hero in the narrative« (Dolan 2012: 2). Es ist aber auch nicht davon auszugehen, dass die (männlichen) Zuschauer sich mit den dargestellten Protagonisten vereint fühlen und deren Vorschläge zum Abschneiden eines Damenkopfes, um das Beispiel von vorher aufzugreifen, annehmen. Dies wirft die Frage auf, ob das Stück sich mit Passivität und Aktivität nicht nur im Hinblick auf Geschlechterrollen, sondern im Theater allgemein befasst.

### **Workshop und Machtasymmetrien im Theater**

Das gewählte Format des Stückes und der von den Darstellern angenommene pädagogische Habitus verweisen auf die generelle Machtausübung des »unwissenden Lehrmeisters« auf den »[un]emanzipierten Lehrling«, um sich bei Jacques Rancières Begriffen zu bedienen (vgl. Rancière 2009a). Hiermit wird auch eine Metaebene in *Workshop* eingebracht. Denn die von Solnit beschriebene Machtasymmetrie lässt sich leicht auf das westliche Theater mit seiner Tradition der stimmvollen Darsteller\_innen und des stimmlosen Publikums übertragen. Diese konventionelle Wissenshierarchie des Theaters, die Jacques Rancière kritisch als »pädagogisches Modell der Wirksamkeit der Kunst« (Rancière 2009b: 66) bezeichnet, wird in *Workshop* dargestellt, ohne aber eine »ästhetische Distanz« (Rancière 2009b: 99) zu vollziehen, welche laut Rancière notwendig für Kritik wäre.

Demnach lautet die entscheidende Frage, kann das Reproduzieren starrer Hierarchien dazu dienen, über diese hinauszuwachsen? Mit

Judith Butler gesprochen, »[t]o what extent does discourse gain the authority to bring about what it names through citing the conventions of authority?« (Butler 1993: 13). Inwiefern ist es berechtigt, die Machtasymmetrien – ob als ein gesellschaftliches oder ein theater-spezifisches Phänomen – zum Thema zu machen, ohne diese aber aufzubrechen? Somit kann man sagen, dass die Inszenierung *Workshop* einen spannenden Diskurs über ›mansplaining‹ und – um eine Parallele einzuführen – ›theatersplaining‹ aufmacht, selbst jedoch keine Reflexion darüber auf der ästhetischen oder Produktionsebene anstellt.

### Verwendete Literatur

- Butler, Judith (1993): *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*, New York/London: Routledge.
- Dolan, Jill (2012): *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Feministeerium (2019): »[ohne Titel]«, auf: <https://www.facebook.com/feministeerium/photos/-juhan-ulfsak-eero-epner-ja-mart-kangro-annetavad-teatri-aastaauhinna-preemia-fe/2217939828468591/> (letzter Zugriff: 30. 9. 2019).
- Kanuti Gildi SAAL (o. J.): »Mart Kangro, Juhan Ulfsak, Eero Epner. *Workshop*«, auf: <https://www.saal.ee/et/performance/5194> (letzter Zugriff: 30. 9. 2019).
- Malzacher, Florian (2010): »Cause & Result. About a Job with an Unclear Profile, Aim and Future«, in: Florian Malzacher/Tea Tupajić/Petra Zanki (Hg.): *Curating Performing Arts. Frakcija Performing Arts Journal* 55, S.10–19.
- Mansplained.tumblr.com (o. J.): »Academic Men explain things to me«, auf: <https://mansplained.tumblr.com/> (letzter Zugriff: 30. 9. 2019).
- Martin, Katherine C. (2018): »New Words Notes January 2018«, auf: <https://public.oed.com/blog/january-2018-update-new-words-notes/> (letzter Zugriff: 30. 9. 2019).
- Mulvey, Laura (1999): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: Leo Braudy/Marshall Cohen (Hg.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York: Oxford University Press, S. 833–44.
- New Theatre Institute of Latvia (o. J.): »Workshop«, auf: <http://theatre.lv/eng/festivals/latest/workshop/> (letzter Zugriff: 30. 9. 2019).
- Piletilevi (o. J.): »Mart Kangro, Juhan Ulfsak, Eero Epner. ›Workshop‹«, auf: <https://www.piletilevi.ee/eng/tickets/teater/performance/mart-kangro-juhan-ulfsak-eero-epner-workshop-286771/> (letzter Zugriff: 30. 9. 2019).

- Rancière, Jacques (2009a): *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Wien: Passagen Verlag.
- Rancière, Jacques (2009b): *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag.
- Sifton, Sam/Barret, Grant (2010): »The Words of the Year«, <https://www.nytimes.com/2010/12/19/weekinreview/19sifton.html> (letzter Zugriff: 30. 9. 2019).
- Solnit, Rebecca (2014): *Men Explain Things to Me*, Chicago: Haymarket Books.
- Virro, Keiu (2019): »Eero Epner: tasapisi, visinal on Eesti kultuurist ja ühiskonnast õhk kadunud«, auf: <https://epl.delfi.ee/kultuur/eero-epner-tasapisi-visinal-on-eesti-kultuurist-ja-uhiskonnast-ohk-kadunud?id=85746139> (letzter Zugriff: 30. 9. 2019).

### Verwendete Aufzeichnung

- Kangro, Mart/Ulfsak, Juhan/Epner, Eero (2018): *Workshop*, Datum und Ort der Videoaufzeichnung unbekannt, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=XDybpY5geMI&feature=youtu.be> (letzter Zugriff: 7. 4. 2020).

### Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des auawirleben Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Workshop* vom 14. 5. 2019 im Schlachthaus Theater in Bern besucht. Die Zitate aus der Aufführung basieren auf der Videoaufzeichnung, die vom Festival zur Vorbereitung zur Verfügung bereit gestellt wurde.
- 2 Solnit selbst kritisiert in ihrer später erschienenen Essay-Sammlung die Nutzung des Begriffes aufgrund der Verallgemeinerung eines männlichen Fehlverhaltens (vgl. Solnit 2014: 14).
- 3 Die Behauptung, dieser Satz sei eine kuratorische Handschrift gewesen, beruht auf der Analyse der im Internet vorhandenen Ankündigungen von *Workshop*-Aufführungen. In keinem der an anderen Spielorten benutzten Ankündigungstexte wurde dieser Satz erwähnt. Ebenso fehlt in anderen Ankündigungen die von auawirleben Theaterfestival Bern für die Kurzbeschreibung vorgenommene Formulierung: »Drei Männer erklären uns Dinge«. Vgl. zum Beispiel Piletilevi (o. J.); Kanuti Gildi SAAL (o. J.); New Theatre Institute of Latvia (o. J.) (Auswahl).

## Über männliche Wehen und fragile Sägeblätter

Wenn drei weiße Männer in ihren 40ern einen Workshop leiten

Ein angenehmer Geruch nach Holz, ein raumfüllender Tisch mit schwarzen Arbeitsleuchten und kleinen Kügelchen aus Knetgummi: eine Arbeitsatmosphäre, die Erwartungen auf Selber-Machen, auf Sägen, Schrauben, Hämmern weckt. Im Raum warten drei männliche Performer, für die Zuschauer\_innen stehen Hocker bereit. Doch bevor es überhaupt zum Austeilen der Werkzeuge oder zur Einweisung in Sicherheitsvorkehrungen kommt, beginnt einer der Performer mit leiser, brüchiger Stimme seinen Monolog über estnische Kunst. Schon nach den ersten Minuten wird mir klar: Der angekündigte Workshop zielt nicht auf die Vermittlung praktischen Wissens ab. Die Performance *Workshop* setzt sich vielmehr aus einem Konglomerat aus Kurzvorträgen (u. a. zur korrekten Ausführung eines Schmerzensschreis bei der Geburt), assoziativen Aneinanderreihungen von Wissensfetzen (über die richtige Körperhaltung beim Sägen von Holz oder die korrekte Aufbewahrung von Filzmarkern) und virtuosen Demonstrationen der eigenen schauspielerischen Leistung (durch das Nachspielen von Anekdoten aus dem Leben des eigenen Urgroßvaters über dessen angebliche Gefangenschaft in Russland) zusammen. Daraus entsteht ein komplex gestalteter Theaterabend, der zum einen die Vorstellung von Theater als »Raum von unbegrenzten Spiel-Möglichkeiten« irritiert und zum anderen die Erwartungshaltung in Bezug auf die Performer als männliche weiße Subjekte mittleren Alters als zeitgenössisches Feindbild zur Disposition stellt. Durch den Rekurs auf den Film *Vertigo – aus dem Reich der Toten* aus dem Jahre 1958 und dessen misogyne Tendenzen wird der Eindruck verstärkt. Der Verweis zum Ende der Performance auf den Hitchcock-Klassiker trägt zur bitterbösen Institutions- (Position von nicht-männlichen Personen in



der Film- und Theaterbranche) sowie Selbstkritik bei und betont die (kultur-)historische Tiefendimension der Problematik.

*Workshop* (2018) heißt die provokante Arbeit, die sich selbstironisch mit den Grenzen der (Re-)Präsentationsmöglichkeiten durch drei männliche Subjekte im Theater und den Bruchstellen der Subjektkonstitution befasst.<sup>1</sup> Sie ist die erste Zusammenarbeit zwischen Mart Kangro (Tänzer und Choreograf), Juhan Ulfask (Schauspieler und Regisseur) und Eero Epner (Dramaturg) aus Tallinn, die im Rahmen des auawirleben Theaterfestival Bern 2019 aufgeführt wurde. Der Workshop wird von ihnen als Experimentierlabor begriffen: Die Performer probieren sich in Dingen, von denen sie nichts verstehen, scheitern an der Durchführung von geprobten Handgriffen oder liefern Kostproben ihrer lang erprobten Fähigkeiten als Tänzer, Schauspieler oder Dramaturg. Sie verweisen damit selbstreflexiv auf den Ort des Geschehens (den »konsequenzverminderten« Theaterraum) (vgl. Kotte 2012: 40 f.), ihre Ausbildung (die dramaturgische ›Gemachtheit‹ der Performance) und ihre männlichen Körper als kulturelle Einschreibungsflächen. In einem Zeitraum zwischen 90 Minuten und zwei Stunden schauen die Zuschauer\_innen ihnen dabei zu, wie sie sich auf dem raumfüllenden Holztisch körperlich verausgaben oder in den Ecken des Raums durch Kurzvorträge Aufmerksamkeit einfordern. Dabei kreist die Performance um die Frage: Wollen die Performer ›nur‹ eine bestimmte Zuschauerhaltung ›provizieren‹ oder steckt hinter ihrer (Re-)Präsentation von Wissen auch eine Kritik an einer gegenwärtigen Subjektkultur wie sie der Soziologe Andreas Reckwitz mit dem Begriff des »konsumtorischen Kreativsubjekts« beschreibt? (Reckwitz 2006: 588)

### Holzschnitte – Konflikte der (Re-)Präsentation

»In other words, when we look at some artwork, we shouldn't only ask what we see but what we don't see. We should try to see what can't be seen«, verkündet Epner bereits in den ersten Minuten der Performance (bedeutungsschwer).

Gegenwärtig steht die Frage nach den unsichtbaren künstlerischen Stimmen und der fehlenden Präsenz von marginalisierten Positionen

bei Theatermacher\_innen und Wissenschaftler\_innen hoch im Kurs. In seiner Abhandlung *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik* aus dem Jahr 2015 skizziert der Kunsthistoriker Hanno Rauterberg das aufkommende Bedürfnis nach einer politischen und ethnischen Positionierung der Gegenwartskünstler\_innen. Während die Kunst der Gegenwart so frei wie nie sei, befinde sie sich aktuell in einer Schwellenzeit:

Die Kunst ist frei und will es nicht länger sein. [...] Sie glaubt nicht mehr an den autonomen Künstler. Sie gibt nicht mehr viel auf Eigensinn und Originalität. Den alten Genieglauben bedenkt sie allenfalls mit süffisantem Lächeln. (Rauterberg 2015: 7)

In der Gegenwart sei die Kunstgemeinschaft immer auch eine Wertegesellschaft, zu der sich nicht nur der Gehalt des Kunstwerks, sondern auch die Künstler\_innen selbst verhalten müssten. Damit hätten sich grundlegende Verhältnisse verändert: Während Künstler\_innen Gesellschaftskunst produzierten, würde nun auch von den Rezipient\_innen der Kunstwerke eine veränderte Haltung verlangt.

In der Digitalmoderne ist für die Zeitgenossen nur in den seltensten Fällen noch eine zurückgelehnte Haltung vorgesehen; beständig wird von ihnen erwartet, dass sie bewertend, mitgestaltend und eingreifend auf Dinge und Prozesse einwirken. Kurzerhand wird der Kon- zum Prosumer erklärt, die Rede ist von einer ›user-led content creation‹ und kollaborativen Prozessen. (ebd.: 61)

Diese veränderte Zuschauerhaltung sowie die aufkommende Frage nach der Ethik der Ästhetik schlägt sich in den aktuellen Entwicklungen des Gegenwartstheaters nieder. Auch in der theaterwissenschaftlichen Forschung wird das Potenzial einer Transformation auf der Bühne kritisch reflektiert: Schon seit 2013 beschäftigen sich die Mainzer Theaterwissenschaftler\_innen Friedemann Kreuder, Hanna Voss und Ellen Koban im Rahmen der DFG-Forschergruppe 1939 »Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung« mit dieser Problematik. In ihren Arbeiten zeigen sie das paradoxe

Spannungsverhältnis im Theater zwischen der Reproduktion und der Transgression körperbasierter Humandifferenzierungen mit dem Fokus auf das deutsche Sprechtheater auf.

Was es bedeutet, dass der Körper als ausführendes Agens und auf-führendes Medium von Kultur und kulturellen (Identitäts-)Katego-rien fungiert, wie in Anlehnung an Judith Butlers Theorie der Per-formativität von Geschlecht formuliert werden kann, offenbart sich im deutschen Stadttheatersystem in all seiner Ambivalenz: Während sich ›die Kunst‹ mehrheitlich auf freiheitliche Prinzipien wie Gleich-berechtigung und Toleranz beruft und soziale Kategorisierungen auf der Bühne als solche auszustellen und zu verflüssigen vermag, integriert die Institution bei Weitem nicht alle darstellenden Künst-ler/innen. So prägen beispielsweise normative, in den (Bildungs-) Kanon eingeschriebene Vorstellungen die Erwartungen der Rezipi-ent/innen vor sowie die Entscheidungen der Produzent/innen hin-ter der Bühne in Bezug auf die ›typgerechte‹ Besetzung von Rollen wesentlich mit. (Kreuder/Koban/Voss 2017: 9)

Diese Paradoxie (zwischen der Reproduktion von ›Menschentypen‹ und dem gleichzeitigen Versprechen einer Transgression der Schau-spieler\_innen durch das Spielen einer Rolle) leitet auch die Theater-historikerin Gerda Baumbach in ihrer Abhandlung *Schauspieler. His-torische Anthropologie des Akteurs* aus dem Jahre 2012 historisch her. Die etablierte Form des veristischen Schauspielstils, einer bürgerli-chen Schauspielkunst, die sich seit dem 18. Jahrhundert durchzuset-zen vermochte, verlangt die Illusion der Einheit von Akteur\_in und Rolle (vgl. Baumbach 2012: 265–274). Diese Diskrepanz zwischen dem veristischen Schauspielstil und einer Infragestellung dieses Transfor-mationsversprechens (der Schauspieler\_in in die Rolle) wirkt wie ein ungeschriebenes Gesetz auf das deutsche Sprechtheater ein und ist in *Workshop* eine zentrale (politische wie ästhetische) Strategie: Als weiße männliche Subjekte mittleren Alters fordern die Performer allein durch ihre Präsenz von mir geradezu eine entrüstete und ablehnende Haltung als ›Prosumerin‹ heraus. Die lehrerhaften Kurzvorträge oder die willkürlichen Demonstrationen einer scheinbar willkürlichen Aneinanderreihung von Wissen machen diese Problematik sichtbar

beziehungsweise überdeutlich. Einerseits wird das Theater als Experimentierlabor pluraler Meinungen und Weltanschauungen verstanden und andererseits ist es Teil des Problems veralteter Machtgefälle zwischen den Geschlechtern. Dieses Spiel zwischen den drei männlichen ›Musterbeispielen‹ des gängigen Theaterbetriebs ist ein Kernmotiv von *Workshop* und wirkt stellenweise ziemlich lustig. Holzschnittartig werden Phänotypen männlicher Klischees verhandelt, die von den Performern präsentiert werden: der draufgängerische Schauspieler, der gesundheitsbewusste Tänzer und der sensible Dramaturg.

### Holzsplitter – eine nachklingende Selbstkritik

Doch diese skizzierte Provokation weist im Laufe der Performance einige (Soll-)Bruchstellen auf. Die bewusste Übersteuerung des Motivs des ›mansplaining‹<sup>2</sup> eröffnet mir eine weitere Ebene: eine kritische Reflexion der eigenen Unzulänglichkeit gegenüber gegenwärtigen Anforderungen an das Subjekt. In seiner Monografie *Das hybride Subjekt* aus dem Jahre 2006 entwickelt der Soziologe Andreas Reckwitz die Definition des gegenwärtigen Subjekts als eines ›konsumtorischen Kreativsubjekts‹ (Reckwitz 2006: 588). Zentral für diese Subjektkultur sei nach Reckwitz die Aufwertung des Konsums (vgl. ebd.: 556) sowie die Entwicklung einer neuen Subjekt- und Modernitätskultur, welche durch die veränderten Arbeitspraktiken, durch die persönlichen Beziehungen im Rahmen der ›peer society‹ (ebd.: 616) sowie durch den Umgang mit audiovisuellen Medien und Konsumobjekten motiviert werden würde. Das Subjekt lerne die Oberflächen von Gegenständen und Personen als Projektionsflächen und damit als ›Objekte der ›Attraktivität‹‹ (ebd.: S. 410) zu erfassen und als solche zu konsumieren (vgl. ebd.: 409–410).

Das Subjekt, das in seinen Praktiken hervorgebracht wird und sich hervorbringt, nimmt die Struktur eines ›konsumtorischen Kreativsubjekts‹ an. Dieses ergibt sich als überdeterminiertes Produkt eines ästhetischen und eines ökonomischen Codes; es hat die Form einer ästhetisch-ökonomischen Doublette. Als eine solche verinnerlicht die postmoderne Subjektkultur eine Wunsch- und Kompetenzstruktur,

die das Subjekt in den Bereichen der Arbeit, der persönlichen Beziehungen, des Konsums, des Körpers und der Medien nach Momenten, Objekten und Subjekten suchen lässt, welche ihm eine Potenzierung und Intensivierung seiner Erfahrungsmöglichkeiten, den Stil des Individuellen und eine kreativ-kombinatorische Gestaltung von Gegenständen einschließlich seiner selbst, insgesamt ein *self growth* seiner Persönlichkeit versprechen. Das Ideal-Ich ist ein quasi-künstlerisches Subjekt der Selbstkreation (vgl. ebd.: 592).

Nach Reckwitz ist also von einer Ablösung auszugehen: Das Angestelltensubjekt wird vom ›konsumtorischen Kreativsubjekt‹ und damit einhergehend der normalistische Ideal/Konsum vom individualistischen Ideal/Konsum abgelöst. Diese Entwicklung scheint auch in *Workshop* verhandelt zu werden. Die willkürliche Präsentation von (Halb-)Wissen scheint damit nicht nur auf aktuelle Diskurse wie das ›mansplaining‹ hinzuweisen, sondern auch die Überforderung gegenüber der selbstermächtigten und individuellen Lebensgestaltung zu reflektieren: Die Performer sollen drei weiße Männer mittleren Alters sein und performen dies auch – ungeachtet dessen, ob sie das auch leisten können oder sie sich bei ihren Versuchen eher zu Kleinkindern zurückentwickeln oder gewalttätig werden. Diese Überforderung spiegelt sich in der Performance auch durch die Gleichwertigkeit des präsentierten (Halb-)Wissens wieder. Wie ein ›stream of consciousness‹ fließen die Gedanken/Anekdoten/Informationen durch die Performer und die Zuschauer\_innen. Die Ambivalenz ihrer Positionen, das Scheitern in der Anwendung von Wissen (wenn das Holz sich doch nicht so wie gewünscht bändigen lässt) und ihr Spiel mit dem angelernten Wissen, stellt die Vorstellung eines ›konsumtorischen Kreativsubjekts‹ infrage. Die Performer bringen das geforderte Maß an Selbstbestimmtheit, Leistungsbereitschaft und ihre Kompetenz der Wissensaneignung in der Gegenwart durch eine Übersteuerung des Informationsflusses ins Wanken.

### **Workshop – eine paradoxe Weiterbildung mithilfe von überholten Männerbildern**

Die Performance zeichnet sich durch ein emsiges Feilen aus: am Geniekult, am Theatermythos, an Subjektkonstitutionen und an Männerbildern. Klar wird, dass sich *Workshop* mit dem Machen/Herstellen und Hervorbringen von Körperbildern, Machtstrukturen und Repräsentationslogiken auseinandersetzt, indem diese reflexiv reproduziert werden. Auf den zweiten Blick entfaltet sich dann eine gesellschaftskritische Selbststudie: Als Schauspieler, Dramaturgen und Tänzer sind die Performer Repräsentanten und Kritiker des Theaterapparats; als männliche Subjekte sind sie gleichzeitig Teil des kulturellen Normgefüges. Ob die selbstkritische Auseinandersetzung mit diesen Theematiken und die Komplexität der Narration der Performance ausreichen können, um diesen Problematiken subversiv entgegenzuwirken und selbige in neue Weltbilder zu transformieren, anstatt die tradierten Narrationen endlos zu reproduzieren, vermag dieser Beitrag nicht zu beantworten. Zumindest werden hier aktuelle Fragen der Zuschauer\_innenposition als Prosument\_innen (Rauterberg) und die Problematiken, ein (als männlich markiertes) ›konsumtorisches Kreativsubjekt‹ (Reckwitz) zu sein, eindrucksvoll miteinander verknüpft. Durch die Einbeziehung von Filmgrößen wie dem Regisseur Alfred Hitchcock werden die historischen Ablagerungen von Frauen- und Männerbildern und ihre stille Präsenz in der Gegenwartskunst/ im Gegenwartstheater spürbar. *Workshop* zeigt: Um sich von körperbasierten Zuschreibungen zu befreien und das Theater als Raum der unbegrenzten Möglichkeiten wirklich ernst zu nehmen, ist noch viel zu tun. Beim Verlassen der Spielstätte hat sich sicherlich die\_der eine oder die\_der andere gewünscht, es wäre nur um den Umgang mit der Säge und um estnische Malerei gegangen.

### Verwendete Literatur

- Baumbach, Gerda (2012): *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Kreuder, Friedemann/Koban, Ellen/Voss, Hanna (2017): »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, Bielefeld: transcript, S. 9–11.
- Kotte, Andreas (2012): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Stuttgart u. a.: UTB-Verlag.
- »Mansplaining«, auf: [www.dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/mansplaining](http://www.dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/mansplaining) (letzter Zugriff: 28. 2. 2020).
- Rauterberg, Hanno (2015): *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

### Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des auawirleben Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Workshop* vom 14. 5. 2019 im Schlachthaus Theater in Bern besucht.
- 2 Der Neologismus setzt sich aus den Begriffen »man« und »explaining« zusammen. Das Cambridge Dictionary definiert den Begriff wie folgt: »the act of explaining something to someone in a way that suggests that they are stupid; used especially when a man explains something to a woman that she already understands.«

Alexandra Portmann (University of Bern)

## Between Teaching And Not Teaching or How to Make The Audience Believe You

Artist Talk with Eero Epner, Juhan Ulfsak and Mart Kangro about the performance *Workshop* (Kanuti Gildi SAAL, Tallinn)

*Workshop* is a performance about the relationship between learning and teaching, about knowledge and not knowing, and the ambivalent question of who teaches knowledge and why. Choreographer Mart Kangro, dramaturg Eero Epner and actor and director Juhan Ulfsak approach questions of authority and mansplaining in a humorous, sometimes bizarre, subtle and equally poetic way. The performance was produced by Kanuti Gildi SAAL Tallinn. As part of a Doctoral Workshop at the University of Bern, a discussion with the artistic team was held after the performance at the auawirleben Theaterfestival Bern.

**Alexandra Portmann:** We had the opportunity to watch your performance *Workshop* yesterday evening. As the title suggests, the performance has to do with teaching, learning, and developing. I would firstly like to ask, why did you, three white men in your forties, decide to make a performance about teaching? What is the broader conceptual context of this performance? What initially interested you?

**Juhan Ulfsak:** This distinction ›men in their forties‹ is important. We are indeed all men in our forties, and are at an age where there is a general expectation that you have something to teach. We've all had teaching invitations from theatre schools and other educational institutions. During the process for this show we talked a lot about our position as artists and as human beings and also, about the expectations society has of us. As well as, from a critical angle, what do we actually have to teach and why would we do that?



*Mart Kangro:* I think our discussions then were mainly about the question of authority.

*Eero Epner:* During the process, we spoke with teachers and other experts about teaching and their experiences, but I want to emphasise that teaching was only the starting point. What often gets overlooked, also by the critics, is the concept of verticality that we often refer to in this theatre show. It is not only about teaching for us, we wanted to look for other layers within this thematic framework.

*Alexandra Portmann:* What kinds of layers?

*Eero Epner:* Well, it's difficult for us to pinpoint the kinds of thoughts that end up in the show. It's more important to know what you saw there. The term and concept of verticality, that was represented by the vertical wooden elements on stage, reflects this approach. What was your perspective?

*Alexandra Portmann:* In our discussions during the PhD workshop we talked about different perspectives of teaching. Who is in a position to teach? Who has the authority to speak and about what? So, it appears that when questioning teaching there is also a more general connection to power relations. In particular, we discussed two aspects that came up while when watching your performance. The first is the idea of mansplaining as raised in feminist discourses. The other is the obvious references made in the show to Alfred Hitchcock's *Vertigo*. You are – as you said – all white men in your forties, so did the question of power relations in teaching affect your conceptual work?

*Eero Epner:* Yes, this was very important. The situation we create on stage is very similar to theatre schools. There are always teachers, students or actors and the audience. And there is always someone who is on the stage and tells some kind of truth while the others listen and obey. This was the situation we thought would be fun to play with critically. And certainly, a feminist approach was important to us, maybe even too important. During our rehearsals we physically and verbally



Workshop, *Mart Kangro, Juhan Ulfsak, Eero Epner*. Foto: *Veiko Tubin*

emphasised these mansplaining discourses and our producer Maria Aarusoo would point to their predominance. For her it was clear that the performance is about three guys talking about things they know nothing about. Like giving birth to a child. Which Juhan hasn't, as far as I know, experienced himself.

*Mart Kangro*: I just want to add that when we started working we discovered various patterns, almost like the structure of the piece, which seems very simple. We found it really useful to experiment with various and subtle ways of knitting other layers into the piece. And for me that was the most interesting part of this work. Because you can actually talk about a lot of things when you are not being too literal, and at the same time you can be very straightforward.

*Audience Member (Regina Rossi)*: Coming back to the different layers of the piece. I wonder if you were also working with Hitchcock as a way to dramaturgically organise the material? Hitchcock's *Vertigo* has almost a compulsion for repetition and you obviously work with repetition in your performance.

*Mart Kangro:* No, not really. I mean Hitchcock actually entered in the middle of the process. Even though there was not an immediate connection to Hitchcock, there is one of course. But in general, we were already working with repetition in this production. Repetition was important in terms of text, it related to scenes, and certainly to the structure. Furthermore, ways of creating a poetic through the piece was important to us. I am fascinated by repetition as a choreographer, and also by somehow keeping things very simple. Not easy though, for me these are different things.

*Audience Member (Lab):* Have you as a person, whether as an actor or as a man, been affected by creating this process? How has this work changed you? Perhaps also with the experience of presenting the performance in different places?

*Mart Kangro:* I think what was great about this collaboration was that we really shared the responsibility. There weren't really fixed roles where for example, Eero as dramaturge takes care of the text. Although we all bring very different qualities related to our professional backgrounds and aesthetic approaches, we really mingled during the process, which was fun. I must also say that we were very cautious about presenting this work. We didn't expect it to be received so well, at all. We thought that it was a rather dangerous game – we were in a way scared, I think. Because we asked ourselves, how can we contextualize this work? Who is our institutional partner? Or what kind of aesthetics do we aim for? And I am personally still unsure where this kind of work formally belongs to. Is it theatre or performance art? In the end, the Kanuti Gildi SAAL was our coproducer, and our producer and adviser Maria Arusoo originally comes from the art scene. It was a rather long process of hesitation before coming out with this piece.

*Juhan Ulfak:* Your question of how this work changed me is a very hard one. I think the process was very interesting and we enjoyed it. But what do you mean by change? Do you mean what changed me emotionally or as a human being? I can only say that it was great working with these guys and maybe we will do it again. But what really

changes for me is each time we do the performance in a different place, the intimate meeting with a specific audience. I think every single time the performance is different.

*Eero Epner:* Yes, as Juhan said, it is hard to say how this work changed me. Of course, it did change me as I happened to be on the stage for the first time and that was horrifying.

*Mart Kangro:* It's your second time.

*Eero Epner:* And I can't say that I have learnt a lot. Because still after each show Mart comes to me and says, »you know this pause was still two seconds too short« and all the rest. But in a wider context I would say that Mart and Juhan present a kind of theatre language which allows space for a certain poetic, even a metaphysical dimension. And this dimension is something, I think, that often gets overlooked in contemporary western theatre. Both of them can combine clear conception and poetic dimensions within their works. This aspect was certainly important to me during this collaboration.

But coming back to the question about the reactions of the audience. It is very different to perform the show in Estonian compared to English. We have played the show in English seven times. When we perform it in Estonian, it's much easier. In Estonian the show is not so language based, and we can feel kind of more relaxed. Whereas, when we play it in English, I think the show somehow becomes more physical for us. We are aware that we speak broken English and therefore we have to use our bodies more.

*Audience Member (Alina Aleshchenko):* In what way is it important that theatre goers in Estonia know more about you and the political dimension of your work? For example, as a theatre goer in Switzerland we only have information about you as artists that is printed on a small piece of paper we are given before the performance. This information states that you donated your income to the Feministeerium. So, in what way is this information important to the understanding of your work?

*Eero Epner:* I don't think it is important to us. We don't play with our backgrounds in this production.

*Mart Kangro:* Even so, it might play a role in Estonia.

*Juhan Ulfsak:* Donating our theatre prize to Feministeerium was a political act, this has something to do with Estonia. The right wing-government decided to close this human rights organisation and we therefore wanted to send a political sign. But this has nothing to do with the piece you saw yesterday.

*Audience Member (Regina Rossi):* In our workshop we spent some time discussing the end of the performance, which becomes very poetic. How do audiences relate to the ending? On one level you present a big forest of phalluses. On another, you ironically play with masculinity, and so on. And yet that was not my interpretation of the end of the piece. What is your opinion of the end? How does the audience relate to its discrepancy?

*Juhan Ulfsak:* The real end is that everything disappears. This is the super end. Phalluses and everything disappear.

*Eero Epner:* The wooden elements are more abstract objects for us. As we start the whole show with some references to verticality, we continue to use those signs during the performance. These remain more abstract symbols for verticality.

*Juhan Ulfsak:* We are now turning to the idea of what is actually abstract in theatre. And this is a very strange question. It's almost impossible to remain completely abstract. During the process we create so many symbols and images, things come together, and in the end we create a certain dramaturgy, which can be poetic. We do not make these decisions based on theoretical reasons. I can still find something new in the performance when I do it for the twentieth time. One evening I can see in the wooden elements as phalluses and another evening, as New York maybe. And two days later I see a forest that is

destroyed by men to build new cities. There is so much stuff in it and therefore, no specific answer for it. But what I like about this piece is that all of that is in there.

*Audience member (Lab):* I have a question about the text: How did you produce and create the text? Did you work with improvisations?

*Mart Kangro:* We started to collect things we thought that were necessary to teach. You know things that could somehow form the arc. And of course, during the process this became more specific.

*Eero Epner:* Actually, I don't remember it that way. It wasn't that beautiful and smooth. I think our starting point was teaching. So, we were thinking about the specific skills we have and the things that we could actually teach.

*Juhan Ulfsak:* We only have one authentic situation in the performance, Eero's theoretical lecture on a painting. He has a professional background as an art historian and is regularly lecturing in Estonian art museums.

*Eero Epner:* Another situation would be Mart explaining sewing and drilling. It is really something he can do as he has built his own house. But after that it was really zero. It turned out that we had nothing to teach, then we came up with those texts and fantasies.

*Juhan Ulfsak:* We also decided that we were not going to make a performance about theatre making itself. We were certainly discussing the similarity of power positions in theatre and in teaching situations. But we decided to skip this whole theatrical context. We didn't want to play with the question of who and where we are. We didn't want this level in the performance.

*Mart Kangro:* One of the major tasks was how to avoid our performance becoming more than a simple collection of anecdotes. How can we escape this situation? It is basically a question of balance. Although

we talk about teaching, we do not want to become teachers. We do not want to create a situation where we teach the audience.

*Eero Epner:* But we wanted the audience to believe us. So, we had to compose a puzzle of authentic and fictional elements. How can we create a balance that allows an audience to imagine? This is the basic foundation of theatre and we wanted to play with it.

*Alexandra Portmann:* Throughout the performance you seem to play with this, fiction and fact, teaching and not teaching. But by the end of the performance, the structure doesn't allow this ambivalence anymore. In other words, we have to believe that you are theatre makers and that what you are doing is a piece of art. Was this important to you during the process?

*Mart Kangro:* I think that is quite fundamental to every artist. That you can seem pathetic and miserable on stage, but you cannot fail as an artist. This dilemma is there – you have to find a way to deal with it.

*Nicolette Kretz:* I just wanted to add to this train of thought. The title of the show opens up such ambivalence – it is not easy to call something ›workshop‹. People are going to ask: »Am I going to have to do something?«

*Juhan Ulfusak:* Actually, we weren't like one hundred percent happy with this title. It was initially our working title. But three days before the posters went to print, we hadn't come up with something better.

*Mart Kangro:* But I must say that *Workshop* in this sense is an interesting title because workshop as an undertaking is so common in the performance world. It is in a way part of a whole machinery. As workshop operates in the performance and art worlds, it is also a reference to our initial question of how to locate this performance when the three of us come from different educational and artistic backgrounds.

## Kunst, die Wissen schafft

*Un faible degré d'originalité* von Antoine Defoort

Antoine Defoort, ein Bildender Künstler und Theatermacher aus Nordfrankreich, gehört der Produktionskooperative L'amicale de production an. In seiner Inszenierung *Un faible degré d'originalité* [ein geringes Maß an Originalität; V. N.] führt er das Publikum durch die Mäander der dreihundertjährigen Geschichte des Urheberrechts. Ein Solo-Abend, während dessen Defoort nicht nur als er selbst, sondern auch als Denis Diderot, Nicolas de Condorcet und als britischer Gentleman auftritt. Mit Hilfe schlichter Requisiten, bestehend aus braunen Pappkartons, veranschaulicht er die wichtigsten Stationen innerhalb der Entwicklungsgeschichte des europäischen Urheberrechts – von der Geburt des Copyrights mit dem englischen ›Statue of Anne‹ von 1710 bis hin zu den aktuellen Problematiken der Open Sources im Internetzeitalter.

*Un faible degré d'originalité* beginnt mit einer Anekdote, die von Defoorts eigenen Erfahrungen mit den ›droits d'auteur‹ handelt: Sein Vorhaben, eine theatrale Version des Musicalfilms *Les parapluies de Cherbourg* (1964) von Jacques Demy auf die Bühne zu bringen, scheiterte daran, dass die Erben des Regisseurs ihm die Genehmigung dazu verweigerten. »Das war eine großartige Neuigkeit!«, lautet der überraschende Kommentar Antoine Defoorts.<sup>1</sup> Denn diese Absage habe es ihm ermöglicht, sich einem weitaus vielversprechenderen Projekt zu widmen, einem Stück über das Urheberrecht selbst. Von dieser parodistischen Anfangsszene abgesehen, in der Defoort einen Ausschnitt aus dem Film nachspielt und -singt, erleben ihn die Zuschauer\_innen im weiteren Verlauf der Aufführung hauptsächlich als Vortragenden. Ohne Vierte Wand und das Publikum direkt adressierend, navigiert Defoort vor allem verbal durch die verworrene Geschichte des Urheberrechts. »Es ist eine Konferenz. Es ist auch ein Theaterstück«



(Defoort 2019), heißt es auf der Internetseite der L'amicale de production. In der Tat lassen die darstellerisch überwiegenden Modi des Referierens, Erklärens und Veranschaulichens die Inszenierung wie eine universitäre Vorlesung oder einen wissenschaftlichen Vortrag erscheinen. Das zentrale Element des Bühnenbilds, ein mittig auf der Bühne aufgestelltes Rednerpult, verstärkt diesen Eindruck. Die Inszenierung knüpft somit inhaltlich und formal an Präsentationskonventionen an, die nicht aus dem Kontext der darstellenden Künste im engeren Sinne stammen. Sie basiert auf keiner (dramatischen) Textvorlage, sondern auf Recherchen, die der Theatermacher zum Thema angestellt hat. Der Vortragscharakter der Inszenierung unterläuft die Erwartungen an das Theater-Spiel im Sinne von Repräsentation und Narration. Es handelt sich um einen ästhetisch gestalteten Vortrag, der nicht nur von künstlerischen, sondern auch von juristischen, geschichtswissenschaftlichen und philosophischen Fragestellungen geleitet ist. Die sowohl systematische wie didaktische Vorgehensweise, mit der Defoort die Fakten, Konzepte und Kontexte der Urheberrechtsgeschichte präsentiert, legt nahe, dass es dem Theatermacher (auch) darum geht, einen bestimmten Themenkomplex theoretisch zu hinterfragen und dabei Wissen zu vermitteln oder auch zu generieren. *Un faible degré d'originalité* kann somit als eine Variante der Lecture-Performance verstanden werden – ein Format, das sich seit dem Beginn des neuen Jahrtausends in der internationalen Festivallandschaft großer Beliebtheit erfreut. Mit der Lecture-Performance sei eine »neue Spielart dokumentarischer, interventionistischer und forschungsorientierter Performance« (Peters 2014: 181) entstanden, im Rahmen derer alternative Formen der Wissensproduktion und -präsentation ausprobiert werden könnten, konstatiert die Geisteswissenschaftlerin und Theatermacherin Sybille Peters. Es handele sich um ein heterogenes »Feld, in dem ganz unterschiedliche disziplinäre Hintergründe, mediale Zugänge und diskursive Rahmungen einander zu überlagern und zu befragen beginnen« (ebd.). Vor diesem Hintergrund betrachtet, stellt sich die Frage, welche spezifische Sichtweise auf die Beziehung zwischen künstlerischer Praxis und Wissensbildung beziehungsweise -vermittlung sich in *Un faible degré d'originalité* abzeichnet.

## Die Annäherung von Kunst und Wissenschaft

Die Inszenierung zeugt von dem Aufweichen klarer Grenzziehungen zwischen dem künstlerischen und dem wissenschaftlichen Feld. Ausgehend von dem Konzept der ›künstlerischen Forschung‹ wird in den letzten Jahren intensiv über die Chancen und Gefahren dieser Neubestimmung des Verhältnisses von Künsten und Wissenschaften diskutiert. Die in diesem Kontext angestellten theaterwissenschaftlichen Überlegungen sind »konkret verbunden mit dem Anspruch, Kunst als wissensgenerierende Praxis ernst zu nehmen« (Badura/Dubach/Haarmann 2015: 10). Innerhalb dieser Diskussionen wird immer wieder darauf verwiesen, dass es sich bei der strikten Unterscheidung von Kunst und Wissenschaft, die bis vor kurzem noch die fachlichen und öffentlichen Diskurse dominierte, um eine historisch-kulturell determinierte Vorstellung handle, die »noch relativ jungen Datums ist und sich den Ausdifferenzierungen beider Systeme während des 19. Jahrhunderts verdankt« (Mersch/Ott 2007: 9). In den letzten Dezennien könne man allerdings die »Tendenz einer tieferliegenden Vermischung« (ebd.: 21) feststellen, die sich im Zuge der Bologna-Reform der (Kunst-)Hochschulen noch akzentuiert habe.

Bei *Un faible degré d'originalité* handelt es sich nicht um künstlerische Forschung in dem Sinne, dass experimentell neues Wissen generiert wird. Vielmehr nutzt Antoine Defoort die Bühne als Plattform, um Wissen zu vermitteln und zu kontextualisieren, um den »dichten juristischen Nebel« und »philosophischen Dunst«, der das Dispositiv des Urheberrechts einhülle, zu lichten. Diejenigen, die mit der akademischen Tradition des französischsprachigen Kulturraums vertraut sind, werden feststellen, dass der Aufbau der Inszenierung demjenigen der (literatur-)wissenschaftlichen ›dissertation‹ gleicht. Insofern dient hier die Wissenschaft als Referenzsystem der Theaterkunst. Die ›dissertation‹ ist im schulischen und universitären System Frankreichs fest verankert und findet ihre Anwendung vor allem in den Fachbereichen der Literatur und Philosophie. Es handelt es sich dabei um eine nach festen Regeln strukturierte Argumentationsschrift, die von einer klar definierten Fragestellung, der ›problématique‹, ausgeht. Im Allgemeinen wird diese zentrale Fragestellung in einer Einleitung argumentativ



Un faible degré d'originalité, Antoine Defoort. Foto: Martin Argyroglou

herausgearbeitet und dann in drei Teilen aus unterschiedlichen Perspektiven diskutiert. Abschließend werden in einem Fazit die Ergebnisse der vorangegangenen Reflexionen zusammengefasst (vgl. Poitry 2012). Von der anekdotischen Eingangsszene abgesehen, weist der dramaturgische Aufbau von *Un faible degré d'originalité* deutliche Parallelen zu der Gliederung der ›dissertation‹ auf. Defoort präsentiert zu Beginn die ›problématique‹: »Das Urheberrecht – was genau ist das? Wozu dient es?« Um diese Fragestellung gruppieren sich die folgenden szenischen Abschnitte. Die Aufführung lässt sich in mehrere Teile aufgliedern, die inhaltlich jeweils einen Teilaspekt dieser übergeordneten ›problématique‹ beleuchten: »Das Urheberrecht – wie funktioniert das?« oder »Die Umsetzung des Urheberrechts«. Am Ende jedes Abschnitts greift Defoort die eingangs aufgeworfene Fragestellung noch einmal auf und fasst seine dazu angestellten Überlegungen zusammen. Dies ist nicht nur ein typisches Merkmal der ›dissertation‹, sondern jeder wissenschaftlichen Abhandlung überhaupt. Nachdem der Performer sich chronologisch von den Ursprüngen des Urheberrechts bis in die Gegenwart gearbeitet hat, schließt er die Aufführung

mit einer Art ›ouverture‹ ab. Innerhalb der ›dissertation‹ steht die optionale ›ouverture‹ am Ende des Fazits und zeigt weiterführende Anknüpfungspunkte an das behandelte Thema auf. Antoine Defoort weitet die Thematik des Urheberrechts auf die Frage nach dem Verhältnis von Arbeit und Bezahlung aus. Problematisch werde es immer dann, meint er, »wenn Leute wirklich viel zu viel oder wirklich viel zu wenig für die von ihnen geleistete Arbeit bezahlt« würden. Wie könne es sein, dass Reichtum heutzutage Geld einbringe, ohne dass dafür gearbeitet werde?

Der Aufbau von *Un faible degré d'originalité*, der sich an der Gliederung einer ›dissertation‹ orientiert, der Konferenzcharakter der Inszenierung sowie das Bühnenbild zeugen davon, dass die Inszenierung einerseits an Konventionen der akademischen Wissensvermittlung anknüpft. Andererseits enthält die Aufführung auch sehr theatralische Elemente wie beispielsweise den intensiven Körpereinsatz des Performers, der seine Erläuterungen veranschaulicht. Dass die Inszenierung u. a. von Tanzhäusern koproduziert und wiederholt auf Tanzfestivals gezeigt wurde, ist bezeichnend. Antoine Defoort gestaltet seinen Vortrag als ›Kör-Performance‹: Inhalte drücken sich in Bewegung aus, Wissen wird ver-körpert. Seine Rede erhält somit einen performativen Charakter. Ebenso stellt der metaphorische Umgang mit den Requisiten – die Pappkartons stehen für die verschiedenen Kategorien des Urheberrechts wie das ›droit moral‹ oder das ›droit patrimonial‹, ein Cutter versinnbildlicht die Exklusivrechte des Autors – ein sehr theatralisches Moment dar. In *Un faible degré d'originalité* stehen künstlerische und theoretische Elemente in einem produktiven Wechselverhältnis. Somit schließt *Un faible degré d'originalité* an Konzepte der zeitgenössischen Lecture-Performance an, in deren Vordergrund »meist konkrete künstlerische, wissenschaftliche und gesellschaftliche Anliegen« stehen und die »neue konkrete Funktionen als Format der Wissenspräsentation in Zusammenhängen, die nicht mehr auf gegebene Formate zurückgreifen können«, übernehmen (Peters 2014: 182).

## Die künstlerische Aneignung von Wissen und Expertise

Die Debatte um Kunst und Wissenschaft wirft eine gesellschaftlich relevante Grundsatzfrage auf, »nämlich wer wie Wissen produziert, wer zur Forschung autorisiert wird und welchen Anteil verschiedene Öffentlichkeiten daran nehmen können« (Peters 2013: 20). Sibylle Peters verweist darauf, dass künstlerische Forschung eine Art demokratisches oder »minoritäres Wissen« (ebd.: 8) hervorbringe. Sie eröffne »alternative/utopische Perspektiven« (ebd.) und ermögliche die diskursive Teilhabe »auch für Akteur\_innen, deren Stimmen andernfalls zu wenig Gehör finden würden« (ebd.: 9). Diese Ideen finden in *Un faible degré d'originalité* ein Echo. So weist Antoine Defoort zu Beginn seiner Ausführungen darauf hin, dass er über keinerlei juristische oder ökonomische Kompetenz, noch über entsprechende Diplome verfüge, sondern dass er ein »Sonntagsspaziergänger« auf dem Feld des Urheberrechts sei. In diesem Sinne stellt sein »conférence-spectacle« (Defoort 2019) eine Form der Aneignung und des Empowerments dar: Defoort erschließt sich ein Themengebiet, in dem er keine offiziell anerkannte Expertise besitzt, und erlaubt es sich, darüber zu referieren und Stellung zu beziehen. Er benutzt eine ausschließlich umgangssprachliche Ausdrucksweise, die sich in ihrer Zugänglichkeit vom Elitismus des Wissenschaftsjargons abhebt. Hier äußert sich der subversive Charakter, den Peters der künstlerischen Forschung zuschreibt. Zwar verfügt Defoort über keine akademische Autorität auf dem Gebiet des Urheberrechts, sehr wohl aber über eine andere Form des Sachverständnisses. Er verhandelt in seiner Inszenierung einen Themenkomplex, der ihn direkt betrifft. Defoort muss sich nicht nur als Zeitgenosse der vierten Medienrevolution zu den damit einhergehenden moralisch-ethischen Fragestellungen positionieren, sondern ist als Künstler auch ganz konkret mit den Fragen und Problematiken des Urheberrechts konfrontiert. Wie sehr die Alltags- und Erfahrungsexpertise von Laien die Formen und Ästhetiken des Theaters innovieren können, haben die Produktionen von Rimini Protokoll hinreichend bewiesen. Vielleicht kann diese Form der laienhaften Expertise eine ebenso produktive Wirkung auf die wissenschaftliche Forschung ausüben?

Antoine Defoort scheint es nicht um Neutralität und Objektivität zu gehen, die zum traditionellen Wissenschaftsethos gehören. So hebt er bestimmte Dysfunktionen des juristischen Dispositivs hervor, wie beispielsweise die zum Teil absurd anmutenden Regelungen der Rechtsnachfolge. Diese veranschaulicht er anhand der »un glaublichen Saga des Erbes Maurice Ravel« (Defoorts Recherchen zufolge profitiere nach dem aktuellen Stand der Dinge vor allem die Tochter der Friseurin des Chauffeurs von Maurice Ravel von dem millionenschweren Erbe). Der Theatermacher kritisiert, dass das Urheberrecht weniger die Künstler\_innen begünstige und schütze als die »exploitants« [Rechtshaber/Ausbeuter; V. N.], die deren Werke noch siebzig Jahre lang nach dem Tod des eigentlichen Urhebers vermarkten können. Als Künstler ist Defoort nicht an den Grundsatz der Neutralität gebunden und kann seine persönlichen Ansichten vertreten, ohne an Glaubwürdigkeit zu verlieren. Ein Potential künstlerischer Wissensbildung und -vermittlung liegt somit in der Möglichkeit, neue Sicht- und Vorgehensweisen sowie andere Formen der Expertise in den »pränormativen Raum« (Bippus 2009: 14) der wissenschaftlichen Forschung einzubringen und damit den klassischen akademischen Wissenschaftsbegriff zu hinterfragen. Sybille Peters zufolge liege die »politische Dimension« der zeitgenössischen Lecture-Performance darin begründet, dass sie die »Emergenz neuer Öffentlichkeiten, neuer Versammlungsformen« (Peters 2014: 191) begünstige. Die Lecture-Performance basiere auf einem Wissenschaftsverständnis, das »nicht mehr streng zwischen wissenschaftlichen ForscherInnen einerseits und gesellschaftlichen AnwenderInnen andererseits unterscheidet, sondern Forschungszusammenhänge schafft, in denen sogenannte Laien gemeinsam mit WissenschaftlerInnen Wissen produzieren« (ebd.: 12). In diesem Sinne kann auch Defoorts laienhaftes Expertentum auf dem Gebiet des Urheberrechts als ein »Imperativ demokratischer Praxis« (ebd.: 190) gedeutet werden. Da er allerdings in der Rolle des Vortragenden, also in der Position des »Souverän[s] des Wissens« (ebd.: 210), verhaftet bleibt, schließt er gleichzeitig die Zuschauenden aus diesem demokratischen Prozess des Wissensschaffens aus. Dennoch zeigt *Un faible degré d'originalité*, dass Kunst Wissen schaffen und vermitteln kann – und zwar auf eine Weise, die neuartige Perspektiven aufzeigt und dabei auch noch Spaß macht.

### Verwendete Literatur

- Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke (2015): »Warum ein Handbuch zur künstlerischen Forschung?«, in: dies. (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 9–16.
- Bippus, Elke (2009): *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich: Diaphanes.
- Defoort, Antoine (2019): »Un faible degré d'originalité. Antoine Defoort«, auf: <http://www.amicaledeproduction.com/projets/fdo.php> (letzter Zugriff: 8. 8. 2019).
- Mersch, Dieter/Ott, Michaela (2007): »Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft«, in: dies. (Hg.), *Kunst und Wissenschaft*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 9–31.
- Peters, Sibylle (2013): »Das Forschen aller – ein Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 7–21.
- Peters, Sibylle (2014): *Der Vortrag als Performance*, Berlin: De Gruyter.
- Poetry, Guy (2012): *Méthodologie de la dissertation littéraire*, Lausanne: Réalités sociales.
- Szenik (2017): »ANTOINE DEFOORT | itw autour de ›Un faible degré d'originalité‹ et ›Germinal‹«, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=5-GPqJ2sm6E> (letzter Zugriff: 14. 8. 2019).

### Verwendete Aufzeichnungen

- Lamicale de production (o J.): »UN FAIBLE DEGRÉ D'ORIGINALITÉ. ANTOINE DEFOORT«, auf: <http://www.amicaledeproduction.com/projets/fdo.php> (letzter Zugriff: 16. 12. 2019).

### Anmerkungen

- 1 Alle Zitate aus der Inszenierung entstammen einer Videoaufzeichnung der Aufführung, die auf der Internetseite der Produktionskooperative Lamicale de production zugänglich ist. Alle Übersetzungen ins Deutsche wurden von der Verfasserin vorgenommen. Der Artikel stützt sich des Weiteren auf die Rezeptionserfahrungen bei einer Aufführung von *Un faible degré d'originalité*, die am 13. 5. 2019 im Rahmen des auawirleben Theaterfestivals in Bern im Tojo Theater stattfand.

## Die Geschichte des Urheberrechts als (laut)malerische Bergwanderung

Antoine Defoorts *Un faible degré d'originalité*

Im Lehrbuch zum französischen Urheberrecht *Droit d'auteur et droit voisins* (Forest 2010), aus dem Antoine Defoort während seiner One-Man-Show *Un faible degré d'originalité* (2013) zitiert, wird dieses titelgebende »geringe Maß an Originalität«<sup>1</sup> als Kriterium für die Klassifikation von Kunstwerken als »geistiges Eigentum« angeführt – für das europäische Urheberrecht eine zentrale juristische Kategorie.<sup>2</sup> Um das Urheberrecht dreht sich nämlich Defoorts Produktion, die er selbst als »conférence-spectacle« (Defoort 2019) bezeichnet und welche sowohl im Theater- als auch im Hochschulkontext gespielt wird. Der französische Performer, der eine Ausbildung zum bildenden Künstler absolviert hat, relativiert in einem Video-Trailer zu *Un faible degré d'originalité* diese selbstgewählte Genrebezeichnung, indem er seine Performance vor einem Alpenprospekt sitzend und unter eingespieltem Vogelgezwitscher folgendermaßen beschreibt: »C'est ni une spectacle, ni une conférence, c'est plutôt, en fait, une randonnée« (Théâtre de Tanneurs 2016). Defoort nimmt das Publikum mit auf eine eineinhalbstündige imaginative Wanderung – eine Expedition auf den Gipfel des Bergmassivs namens Urheberrecht.<sup>3</sup> Die Anwesenden werden unter seiner narrativen Führung zu einer Reisegruppe, die sich zum Ziel gesetzt hat, den auf den ersten Blick unbezwingbar erscheinenden Urheberrechtsberg gemeinsam zu erklimmen und so zu verstehen, was das Urheberrecht konkret auszeichnet und was beziehungsweise wem es eigentlich nützt. Im Folgenden interessiert mich, wie Defoort Wissensvermittlung (»conférence«) und Schauwert (»spectacle«) kombiniert und warum er dafür als Motiv eine imaginative Bergwanderung (»randonnée«) wählt.



## Laute – Pinselstriche

Die geführte Wanderung startet auf einem Parkplatz. Die Sicht auf das Urheberrechtsmassiv sei – so der Erzähler Defoort – denkbar schlecht: Der Berg hülle sich noch in dichten juristischen und philosophischen Nebel. Auf dem Gipfel erwarte die Wandergruppe ein wunderschönes Panorama, doch für den Aufstieg sei es vonnöten, Schritt für Schritt die historischen Kontexte der Entstehung des Urheberrechts, seine Struktur und Funktion sowie die aktuelle Rechtsanwendung zu verstehen.<sup>4</sup> Defoort generiert durch bildhafte Schilderungen, die nicht nur die visuelle Vorstellungskraft anregen, sondern multisensorische Wahrnehmungen evozieren, die Imagination einer Alpenlandschaft. So beschreibt er eindrücklich den herben Geruch des von der Sonne aufgeheizten Waldbodens, das vielstimmige leise Brummen der umherschwirrenden Insekten oder die vom Rucksacktragen verspannten und verschwitzten Schultern. Neben der detailreichen Wortkulisse setzt Defoort viele onomatopoeische Effekte ein, welche der Untermalung seiner expressiven Gestik und Mimik, die stellenweise an jene des berühmten französischen Komikers Luis de Funès erinnert, dienen. So zum Beispiel, wenn er das Publikum den Paradigmenwechsel des Künstlerverständnisses vom Medium Gottes hin zum autonomen Genie nachvollziehen lässt, indem er den philosophischen Urheberrechtsdiskurs im Frankreich des 18. Jahrhunderts als Dschungel-Expedition skizziert. Der Erzähler lässt eine Gruppe von Pionieren, angeführt von niemand Geringerem als Denis Diderot, welcher sich als einer der ersten Gelehrten für die Anerkennung und finanzielle Entlohnung von Autor\_innen einsetzte, einen Weg durch das Dickicht bahnen. Im folgenden exemplarischen Ausschnitt gebe ich die lautmalerischen Äußerungen Defoorts wieder, die er von sich gibt, während er mit einer imaginären Machete um sich schlägt:

[...] ils sont armés de la machette de la raison et ils vont tailler un petit chemin philosophico, éthico, politique [chgrag] dans la jungle idéologico, moralo, religieuse de l'époque. Et en gros, ça c'est passe comme ça: Allez, on-y-va. [chrif-pouf-graf-crouf] Oh, regardez! [chraf, krif] Il-y-a un truc là – le premier argument [chrif, crouf] – la

première observation: Le savoir, la connaissance, la culture: tout ça est primordial pour le développement humain [ouuuuh, ouuuuh, ouuuuaih], c'est...c'est pas mal. Eh, attend! Regard, il-y-a..., ça continue, ah ouai, vas-y! [chref, kreg, crouf, crouf, crouf] Ah, ouai. Donc, il faut encourager le travail de création intellectuelle [ouuuuaih], vas-y encore ! [crouf, crouf, crif, crouf] Donc, il faut rémunérer les auteurs [woaaahh, woaaahh] [...]. (Defoort o.J.)

Das nächste imaginative Reiseziel kontrastiert mit dem zuvor entworfenen Urwald-Setting. Der Narrator schildert eine cineastische Kamerafahrt aus der Vogelperspektive über die dreckigen, gepflasterten Straßen Londons, an den rauchenden Kaminen vorbei, direkt in einen edel möblierten Gentlemen's Club, wo sich eine Auswahl an wichtigen britischen Intellektuellen des 18. Jahrhunderts gerade in ein Streitgespräch über das Urheberrecht vertieft: Der Diskurs wird so als Diskussion inszeniert.<sup>5</sup>

Defoort widmet sich nicht nur der diskursiven Ebene der historischen Genese, sondern will das Publikum über Struktur und Funktion des Urheberrechts aufklären. Um den verschachtelten Aufbau desselben zu veranschaulichen, verwendet er Kartonkisten, Paketklebeband und ein Teppichmesser: Die Schachteln stehen für die einzelnen Rechte, das Klebeband dient dazu, mehrere Rechte unter einem übergeordneten Recht zu subsumieren, während mit dem Teppichmesser einzelne Rechte aus der Normenhierarchie herausgelöst werden können.<sup>6</sup>

Letztlich auf dem Gipfel angekommen, sinniert Defoort abschließend darüber, dass das erklommene Urheberrechtsmassiv menschengemacht sei – es sei somit veränderbar und letztlich auch zerstörbar. Die Erfindung des Internets stelle als vierte mediale Revolution (folgend auf die Entwicklung der Sprache, der Schrift und des Buchdrucks) die treibende Kraft hinter den urheberrechtlichen tektonischen Verschiebungen dar: So ließen sich neue Massive errichten, wie beispielsweise der Creative Commons-Berg oder die Licence Global-Alpen. Für unsere digitale Epoche sei außergewöhnlich, dass die Menschen dem Entstehen und der Erosion von rechtlichen Gebirgen unmittelbar beiwohnen können, da das Internet das Teilen und

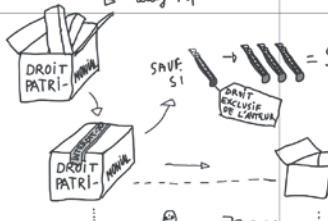
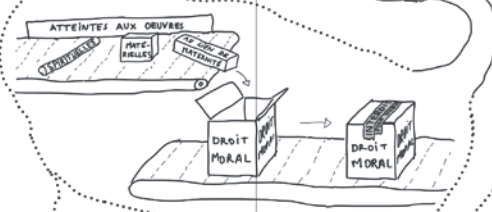
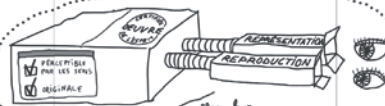
die niederschwellige Zugänglichkeit von Inhalten auf ein ungeahntes Niveau und Tempo gehoben habe. Mit diesem optimistischen, geradezu euphorischen Ausblick ruft Defoort die Wandergruppe zum Abstieg auf und beendet seine imaginative Führung. Am Ende der Performance verteilt er einen sogenannten ›Topo-Guide‹ inklusive Längen- und Höhenmaßstab (*siehe nächste Doppelseite*).

### Erzählende Mimesis

Defoort weist das Publikum vor dem gemeinsamen Aufbruch darauf hin, kein ausgebildeter Bergführer, sondern lediglich ein ›Sonntagsspaziergänger‹ zu sein – womit er vermitteln will, keine fachliche Qualifikation für die Frage des Urheberrechts zu besitzen. Er versteht sich, wie er in einem Interview angibt, vielmehr als Geschichtenerzähler, als Mischung zwischen Magier (»magicien«) und Futurologe (»futurologue«) (Le Personnic 2018). So erstaunt es nicht, dass sich Defoort der rhetorischen Sinnfigur der ›evidentia‹ bedient. Das Stilmittel, welches meist mit ›Anschaulichkeit‹ übersetzt wird, stellt einen Oberbegriff für zwei Konzepte dar, welche begriffsgeschichtlich betrachtet stets auf einander bezogen, aber auch miteinander verwechselt wurden: »energeia« (Verlebendigung) und »enargeia« (Verdeutlichung) (vgl. Frauke 2014: 51–52, 60). Beide Gedankenfiguren tragen gemäß Cicero zum »›Unmittelbar-vor-Augen-Stellen‹« (Forrer 2013: 148) der ›evidentia‹ bei: »Denn es beeindruckt sehr, wenn man [...] Ereignisse beinahe vor Augen führt, als ob sie wirklich geschehen würden.« (Cicero 2007: 409). Dies könne – so legt der Literaturwissenschaftler Heinrich Lausberg den Rhetoriker Quintilian aus – durch »lebhaft-detaillierte Schilderung eines rahmenmäßigen Gesamtgegenstandes durch Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnfälliger Einzelheiten« (Lausberg 2008: 399) geschehen. Dabei soll beim Publikum ein »›Gleichzeitigkeitserlebnis des Augenzeugen‹« (ebd.: 400) evoziert werden. Die ›evidentia‹ umfasse daher gemäß dem Kulturwissenschaftler Thomas Forrer: »ein mehrfaches *Als-ob*: Die Beschreibung imitiert eine Sache, eine Handlung, die dem ›geistigen Auge‹ in ähnlicher Weise erscheinen soll, wie wenn sie auf einem Theater gegenwärtig



ELLES DOIVENT ETRE PROTEGEEES

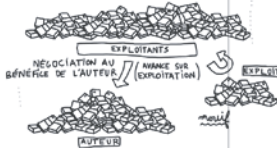


CE SERAIT PLUTOT LE DROIT DES EXPLOITANTS DES HERITIERS ET DANS UNE BONNE MESURE PRESURE DES AUTEURS

BAH OUI MAIS IL EST MDR DONC.

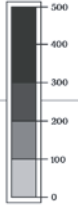


ENFIN QUIDQUE ON POURRAIT AUSSI VOIR CA COMME CA

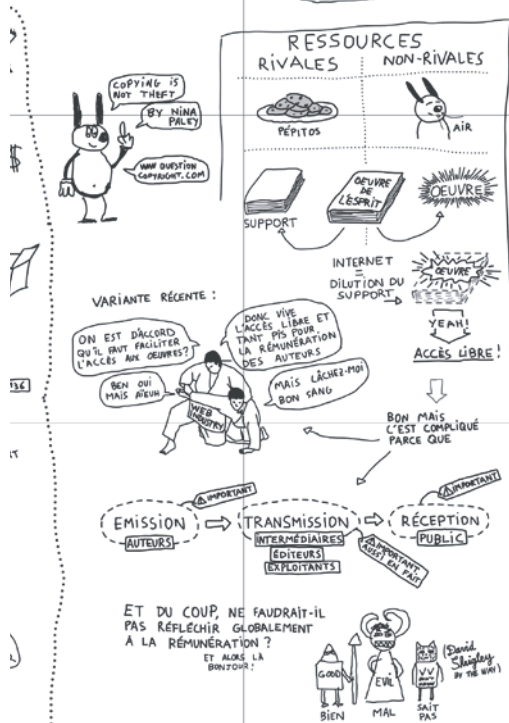
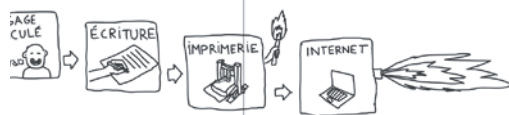


MAIS DU COUP: RÔLE PIVOT DES EXPLOITANT avec  
 - PRIVILEGES (monopole d'exploitation)  
 - RESPONSABILITES (A L'EGARD DES AUTEURS)

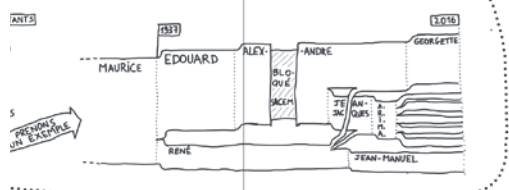
TOPO-GUIDE  
 •  
 UN FAIBLE DEGRÉ D'ORIGINALITÉ  
 •  
 ANTOINE DEFOORT



## IS QU'EST-CE QUI A CHANGÉ DEPUIS 1995?



HEUREUSEMENT ON PEUT INVENTER D'AUTRES MASSIFS MONTAGNEUX



## MORCEAUX DE MONTAGNES DU FUTUR

### CREATIVE COMMONS

Des licences à valeur juridique qui protègent les œuvres contre un abus de protection : elles permettent aux auteurs d'autoriser expressément l'accès et le réemploi (sous certaines conditions). On notera qu'en revanche ça ne résout pas le problème de la rémunération.

### LA LICENCE GLOBALE

C'est l'idée de payer une somme forfaitaire (qui ressemble à une taxe) en échange d'un accès libre aux œuvres. Les sommes perçues sont redistribuées aux auteurs. Débats enfiévrés sur la faisabilité technique. VARIANTE : Spotify, Deezer et consorts. On paye un abonnement en échange duquel on dispose d'un accès permanent à tout un catalogue musical. Aurait-on trouvé la martingale qui associe accès libre et rémunération des auteurs? N'y aurait-il pas anguille sous roche? Voire, plusieurs roches et tout un nid d'anguilles?

### LE MÈCÈNAT GLOBAL

C'est comme la licence globale mais ici ce sont les usagers eux-mêmes qui décident à qui ils souhaitent redistribuer leur contribution (par exemple en cliquant sur des badges «+» dans l'internet). On a donc une intéressante pondération qualitative (plutôt que de tout indexer sur les chiffres de la diffusion). La plateforme suédoise Flattr fonctionne déjà comme ça, de manière fort astucieuse. C'est dommage que ça ait pas pris.

### LE CROWDFUNDING

Le financement par la foule : on sollicite tout un réseau de contact pour réunir les fonds nécessaires à la réalisation d'un projet. C'est une belle idée mais c'est un peu fastidieux, et trop de crowdfunding tue le crowdfunding comme on dit souvent.

Non mais attendez parce que parfois c'est plus fluide, il y a Patreon par exemple (un sorte d'abonnement de soutien à un «créateur de contenu») ou encore les plateformes de don sans contrepartie, comme Gratipay.

### REVENU DE BASE

Ne serait-il donc pas intéressant de déconnecter complètement la rémunération du travail? (heu en fait on fait déjà ça d'ailleurs, par exemple avec les intérêts ou la spéculation). Sauf que là ce serait inconditionnel, la même chose pour tout le monde, tout le temps. Du coup on pourrait se concentrer sur les activités «importantes» et pas «rentables».

### INTERMITTENCE ÉLARGIE

Le principe de l'intermittence du spectacle en France est intéressant à partir du moment où un certain nombre de «prescripteurs» évalue positivement votre travail (en diffusant votre spectacle par exemple), alors on vous garantit un revenu complémentaire en cas de période de vache maigre. Bon alors si on étendait ça à tous les domaines de la «création», y aurait-il encore besoin de droits d'auteur?

BIBLIOGRAPHIE ET RESSOURCES  
[amicaledeproduction.com/ftd](http://amicaledeproduction.com/ftd)

wäre« (Forrer 2013: 150). Mit anderen Worten: Die Zuhörer\_innen der Rede werden zu den Zuschauer\_innen ihrer eigenen Imagination. Der Literaturwissenschaftler Andreas Solbach spricht daher von ›evidentia‹ nicht von ungefähr als »poetisches Mittel erzählender Mimesis« (Solbach 1994: 70).

## Topothesie

Warum wählt Defoort gerade eine Landschaft bzw. eine Bergwanderung als Leitmotiv der ›evidentia‹? Gemäß Lausberg lasse sich eine Unterscheidung zwischen der Beschreibung eines realen geografischen und eines erfundenen Ortes machen, wobei erstgenannte als Topografie und zweitgenannte als Topothesie bezeichnet werde (vgl. Lausberg 2008: 406–407). Während das Land ein Ding ist, auf das geblickt wird, handelt es sich bei der Landschaft um den Eindruck dieses Dinges bzw. des Landes. Durch den auf das Land gerichteten, distanzierten Blick des Betrachters bzw. der Betrachterin wird es zur ›Landschaft‹ (vgl. Bieri 2012: 171). Die Notwendigkeit eines Betrachtenden, einer Zuschauenden stellt meines Erachtens auch die Verbindung zwischen Theater und Landschaft her: Beide werden erst durch die Ostentation zu einem ästhetischen Gegenüber. Die Landschaftsmalerei gilt als Repräsentation des sich steigernden Selbstbewusstseins der Künstler\_innen in der frühen Neuzeit. Dieses hängt, wie es auch Defoort in *Un faible degré d'originalité* aufgezeigt hat, mit der Ausbildung des geistigen Eigentums zusammen, welche für die Entwicklung des Urheberrechtes eine zentrale Rolle spielte (vgl. Bieri 2012: 172–173). Die Landschaftsmalerei vereint historisch betrachtet Wissenschaft und Kunst (vgl. ebd.: 150–158): ein Brückenschlag, den auch Defoorts ›conférence-spectacle‹ ermöglicht. Ähnlich wie das bekannte Format der Lecture Performance ist *Un faible degré d'originalité* nicht nur auf Wissensvermittlung ausgerichtet, sondern zielt auf Wissensgenerierung durch szenische Darstellung ab (vgl. Husemann 2005: 85). Während in Lecture Performances Thesen, Ideen und Fragestellungen so illustriert und exemplifiziert werden können, um ›mit‹ ihnen anstatt nur ›über‹ sie zu reden (vgl. ebd.), setzt Defoort durch die kolloquiale

Sprache und ihre Lautlichkeit, die ausdrucksstarke Gestik und Mimik sowie mittels seiner Requisiten – in toto durch Landschafts(laut)malei – in seiner ›conférence-spectacle‹ das Reden selbst ins Szene.

### Verwendete Literatur

- Bieri, Martin (2012): *Neues Landschaftstheater. Landschaft und Kunst in den Produktionen von »Schauplatz International«*, Bielefeld: transcript.
- Cicero, Marcus Tullius (2007): *De Oratore – Über den Redner. Lateinisch-Deutsch*. Hg. und übers. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Defoort, Antoine (2019): »Un faible degré d'originalité. Antoine Defoort«, auf: <http://www.amicaledeproduction.com/projets/fdo.php> (letzter Zugriff: 4. 2. 2020).
- Forest, David (2010): *Droits d'auteur et droits voisins*, Paris: Gualino.
- Forrer, Thomas (2013): *Schauplatz, Landschaft. Orte der Genese von Wissenschaften und Künsten um 1750*, Göttingen: Wallstein Verlag.
- Berndt, Frauke (2014): »Literarische Bildlichkeit und Rhetorik«, in: Benthien, Claudia/Weingart, Brigitte (Hg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Berlin: De Gruyter, S. 48–67.
- Husemann, Pirkko (2005): »Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. Zum Aufführungsformat der *lecture performance*«, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 51 (1), S. 85–97.
- Lausberg, Heinrich (2008): *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Le Personnic, Wilson (2018): Antoine Defoort »En fait, je suis futurologue. Ça sonne vraiment mieux qu'intermittent du spectacle«, 30. 7. 2018, auf: <http://www.maculture.fr/entretiens/antoine-defoort/> (letzter Zugriff: 4. 2. 2020).

### Verwendete Aufzeichnungen

- Lamicale de production (o. J.): »UN FAIBLE DEGRÉ D'ORIGINALITÉ. ANTOINE DEFOORT«, auf: <http://www.amicaledeproduction.com/projets/fdo.php> (letzter Zugriff: 3. 2. 2020).
- Theatre de Tanneurs (2016): UN FAIBLE DEGRÉ D'ORIGINALITÉ. Trailer zur Produktion auf Vimeo: <https://vimeo.com/190559476>, (letzter Zugriff: 3. 2. 2020).

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Nitsche, Vera (2020): »Kunst, die Wissen schafft. *Un faible degré d'originalité* von Antoine Defoort«, in diesem Band. Die Übersetzung stammt von Vera Nitsche.
- 2 Für die Bezeichnung ›geistiges Eigentum‹ gibt es gemäß Forest zwei Kriterien: die sinnliche Erfahrbarkeit und Originalität eines Kunstwerks.
- 3 Defoort beginnt seine Performance mit einer Anekdote: Er habe als nächstes Theaterprojekt eigentlich ein Reenactment des Musicalfilms *Les Parapluies de Cherbourg* geplant gehabt, jedoch seien die Rechte noch nicht freigegeben – dieser Umstand sei der Auslöser für die intensive und künstlerische Beschäftigung mit dem Urheberrecht gewesen. Am Schluss der Performance kommt er erneut kurz auf den Film zu sprechen – auf diese inhaltliche Klammer gehe ich in diesem Aufsatz nicht ein.
- 4 Vgl. Nitsche, Vera (2020): »Kunst, die Wissen schafft. *Un faible degré d'originalité* von Antoine Defoort«, in diesem Band. Wie Vera Nitsche in ihrem Aufsatz darlegt, folgt die Performance dem Aufbau einer französischen Forschungsarbeit (›dissertation‹). Dieser Aufbau spiegelt sich auch in den Etappen der Wanderung wider: Parkplatz: Fragestellung, erste Etappe: historische Kontextualisierung, zweite Etappe: Theorie (Struktur und Funktion des Urheberrechts) und Beispiel (die Rechtsanwendung im Urheberrechtsstreit um den Komponisten Eduardo Ravel), Gipfel: Ausblick.
- 5 Defoort tritt nicht nur als Erzähler in Erscheinung, er verkörpert auch historische Figuren, um die verschiedenen Perspektiven des Urheberrechtsdiskurses als Dialoge vorführen zu können. Während Defoort Diderot und andere französische Aufklärer als joviale und lässig-lockere Zeitgenossen in einem Talkshow-Setting spielt, ist sein Gestus bei der Darstellung der britischen Gentlemen ein ganz anderer: Er lässt sie in gestelztem Oxford-English und steifer Körperhaltung im Gesellschaftszimmer miteinander zivilisiert streiten.
- 6 Auch andere Requisiten wie beispielsweise die in Frankreich populären Pepito-Kekse (sinnbildlich für konkurrierende Ressourcen bzw. rivale Güter) werden zu didaktischen Zwecken verwendet.



Beate Hochholdinger-Reiterer (Universität Bern)

## Festivals als Innovationsmotor?

Podiumsdiskussion mit Franziska Burkhardt (Leitung Kultur Stadt Bern), Alexandra Portmann (Universität Bern), Marc Streit (Tanzhaus Zürich, zürich moves! Festival) und Dagmar Walser (Moderation).

*Dagmar Walser:* Herzlich willkommen zu dieser Podiumsdiskussion zur Frage, ob oder inwiefern Festivals Innovationsmotoren sind. Wir werden diese Frage aus drei verschiedenen Perspektiven besprechen: der Kulturförderung, der Theaterwissenschaft und der Praxis.

Marc Streit, Sie sind Leiter des zürich moves! Festival und stellvertretender künstlerischer Leiter am Tanzhaus Zürich. Sie haben vor acht Jahren ein Festival ›erfunden‹. zürich moves! ist mittlerweile ein fester Bestandteil der Zürcher Theater-, Tanz- und Performancelandschaft geworden, es hat also seinen Platz gefunden in einer Stadt mit viel Kultur. Was war damals Ihr Anspruch? Wollten Sie etwas machen, das es in Zürich noch nicht gab?

*Marc Streit:* Ganz bestimmt war das mit ein Grund. Aber ich würde sagen, der Hauptgrund war ein sehr persönliches Anliegen, nämlich Menschen zu einem Thema in einem Raum zusammenzubringen.

*Dagmar Walser:* War das damals neu für Zürich?

*Marc Streit:* Ich glaube, auf seine Weise war es bestimmt etwas Neues. zürich moves! ist in keiner Institution verankert, sondern ist wirklich ein Festival, das mit ganz unterschiedlichen Partnern zusammen jedes Jahr wieder neu eine Ausgabe kreiert. Mein Hauptinteresse ist es, diese Begegnungen und die daraus entstehenden Netzwerke voranzutreiben.

*Dagmar Walser:* zürich moves! ist thematisch ausgerichtet, Sie arbeiten also jeweils zu einer bestimmten Fragestellung. Wie genau funktioniert das?

*Marc Streit:* Das Festival findet jedes Jahr für eine Woche im Frühling statt. 2019 war das Thema kultureller Kannibalismus. Über COINCIDENCIA, einem Programm der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia für den kulturellen Austausch zwischen der Schweiz und Südamerika, wurde ich nach Südamerika eingeladen, wo ich an einem Festival teilgenommen habe. Daraus ist die Idee entstanden, Künstler\_innen aus Rio nach Zürich und Künstler\_innen aus der Schweiz nach Rio zu bringen. Wir haben über ein Laboratory den Austausch zwischen den Künstler\_innen hergestellt.

*Dagmar Walser:* Für wen machen Sie das Festival? Wer ist Ihr Publikum?

*Marc Streit:* Das sind Menschen, die Interesse haben, etwas zu erleben und Diskurse kritisch zu verhandeln.

*Dagmar Walser:* Franziska Burkhardt, Sie sind seit gut hundert Tagen Leiterin der Kulturabteilung der Stadt Bern. Sie haben früher selbst ein Festival geleitet, das Festival International de Films de Fribourg (FIFF). Hat ein Festival wegen seiner zeitlichen Verdichtung andere oder vielleicht auch bessere Möglichkeiten, ein Publikum anzusprechen?

*Franziska Burkhardt:* Das würde ich auf jeden Fall unterstreichen. Ein Festival ist – aus der Publikumperspektive – ein Format, das es erlaubt, innerhalb kürzester Zeit sehr viele verschiedene Erlebnisse zu haben. Man hat die Möglichkeit, viele verschiedene Gruppen aus vielen verschiedenen Ländern, Orten, Ecken der Welt kennenzulernen und verschiedenen Arbeitsprozessen zu begegnen. Es ist sehr wahrscheinlich, in einem so verdichteten Format viel Neues zu entdecken.

**Dagmar Walser:** Wie wichtig ist – aus kulturpolitischer Perspektive – für ein Festival die lokale Verankerung?

**Franziska Burkhardt:** Für ein Festival ist die lokale Verankerung unheimlich wichtig, weil ein Festival Publikum braucht und das Publikum ist größtenteils lokal.

**Dagmar Walser:** Woran merkt man denn, dass ein Festival lokal verankert ist?

**Franziska Burkhardt:** Man merkt es daran, wie stark es mit Mitinteressierten zusammenarbeitet, wie stark es mit Veranstalterinnen und Veranstaltern zusammenarbeitet, die schon vor Ort sind. Man merkt es interessanterweise auch daran, wie viele Freiwillige sich darum reißen, an einem Festival mitzuarbeiten.

**Dagmar Walser:** Alexandra Portmann, Sie sind Theaterwissenschaftlerin mit dem Forschungsschwerpunkt Festivals. In den vergangenen Tagen haben Sie sich in einem Doktorierenden-Workshop mit der Frage nach der Innovationskraft von Festivals beschäftigt. Haben Sie auf die Frage, ob Festivals Innovationsmotoren sind, eindeutige Antworten gefunden?

**Alexandra Portmann:** Auf keinen Fall. Im Laufe der Diskussionen ist ganz deutlich geworden, wie komplex diese Frage ist. Es gibt ja unterschiedliche Konzepte von Innovation. Zuerst mussten wir klären, was unter Innovation überhaupt zu verstehen ist und unter welchen Aspekten die Konzepte betrachtet werden können. Erst in einem nächsten Schritt lässt sich fragen, inwiefern Innovation als produktives Konzept für eine Analyse von Festivallandschaften dienen kann. In meiner eigenen Forschung war für mich die Frage nach Innovation und Festivalkultur zentral. Wenn man sich die Selbstklassifizierungen von Festivals, die Programmbeschreibungen oder auch die Kritiken anschaut, wird permanent mit dem Innovationsbegriff hantiert. Mich interessiert, worin genau das Innovative besteht und welche Konsequenzen es hat, etwas als neu zu labeln.

**Dagmar Walser:** Sie sind alle auch Zuschauer\_innen: Woran merken Sie im Publikum, dass etwas für Sie innovativ ist? Suchen Sie überhaupt nach Innovation, wenn Sie ins Theater gehen?

**Marc Streit:** Kaum. Innovation hat für mich sehr stark mit einer permanenten Optimierung zu tun. Das ist für mich einfach nicht der richtige Ansatz. Innovation ist etwas Neoliberales, das meiner Meinung nach in den darstellenden Künsten nichts verloren hat.

**Franziska Burkhardt:** Vielleicht ist innovativ wirklich der falsche Begriff. Was ist für mich als Zuschauerin neu? Wenn mich etwas völlig erstaunt, wenn ich neue Formen sehe, die ich noch nicht gekannt habe im Theater, wenn ich an neue Themen herangeführt werde, die ich im Theater so noch nicht abgehandelt gesehen habe, wenn ich auf eine neue Art und Weise involviert werde. Eine ganz besondere Erfahrung war zum Beispiel hier bei auawirleben Theaterfestival Bern £¥€\$ von Ontroerend Goed, wo ich am Spieltisch des Casinos der Weltökonomie zur Mitspielerin gemacht wurde.

**Alexandra Portmann:** Bei mir dominiert das Interesse an neuen Arbeitsweisen. Mich interessiert nicht nur, was ich letztlich auf der Bühne sehe, sondern auch, was ich über die spezifischen Arbeitsweisen herausfinden kann.

**Dagmar Walser:** Lassen Sie uns einen Schritt zurück treten: Weshalb geht von Festivals überhaupt das Versprechen aus, dass es da um etwas Neues, etwas Innovatives geht?

**Alexandra Portmann:** Wenn wir Festivals und Festivalkultur historisch kontextualisieren, dann zeigt sich, dass sich die Festivalformate, wie wir sie heute kennen, seit dem Zweiten Weltkrieg etabliert haben. Nach der großen historischen Zäsur des Zweiten Weltkriegs entstehen Festivals als Orte der Begegnung; der Begegnung von Menschen, aber auch ganz wichtig, von unterschiedlichen Theaterkulturen. Festivals entstehen sowohl als ästhetische, kulturelle, aber eben auch ganz klar als politische Begegnungsorte. Im Verlauf des Kalten Krieges

spitzt sich diese Funktion noch stärker zu. Gerade Festivals in Osteuropa, wie beispielsweise das BITEF-Festival in Belgrad, nehmen die Funktion ein, einen Austausch unter den Kulturschaffenden, den unterschiedlichen Ästhetiken zu ermöglichen. Durch den Austausch konnte dann auch etwas Neues entstehen, das innerhalb der gesetzten kulturellen Rahmungen vielleicht nicht möglich war. Insofern ist das Versprechen der Innovation durchaus historisch bedingt.

*Dagmar Walser:* Welche spezifische Bedeutung haben Festivals denn für das Kulturleben einer Stadt?

*Franziska Burkhardt:* Festivals wässern den Nährboden für die Theaterschaffenden, den eine Kulturpolitik legen sollte. Festivals sollten neue Ideen, neue Zusammenarbeiten, neue Formate, ein neues Publikum kreieren.

Festivals können auch neue Organisationsformen testen. Anders als feste Häuser können sich Festivals jedes Jahr neu erfinden. Wie kann man zusammenarbeiten, mit wem kann man zusammenarbeiten, wie kann man im Team arbeiten, wen kann man einbeziehen, wie programmiert man? Das sind Fragen, die man an einem Festival viel besser austesten kann als an einem festen Haus.

*Nicolette Kretz* (Leiterin von auawirleben Theaterfestival Bern): Ich würde dem zustimmen. Bei auawirleben Theaterfestival Bern, das sich ja nicht auf Uraufführungen konzentriert, besteht das Interesse am Begriff Innovation darin, Formen des Zusammenarbeitens, Praktiken, Strukturen zu hinterfragen. Als Festivalmacher\_innen sind wir ja auch in der Position der Meinungsmacher\_innen.

*Alexandra Portmann:* Eine heute vor allem in der Freien Szene sehr gebräuchliche Praxis, die der Kooperation, kommt historisch gesehen aus der Festivalkultur. Die Kooperation unterschiedlicher Spielstätten, um den Produktionen Tourneen zu ermöglichen, stammt aus dem Festivalbereich. Mittlerweile hat diese Arbeitsweise sich auch in lokalen Theatersystemen etabliert.

**Dagmar Walser:** Ist Innovation in diesem Kontext eine kulturpolitische Forderung?

**Franziska Burkhardt:** Kulturförderung ist dazu da, optimale Rahmenbedingungen zu schaffen. Sie ist nicht dazu da, zu bestimmen, was von wem wie gemacht werden soll. Das ist die Verantwortung der Kunstschaffenden. Sie ist sehr wohl dazu da, neue Impulse, wenn diese aufkommen, zu unterstützen und möglichst schnell mit neuen Förderinstrumenten zu reagieren. Schnell zu reagieren ist aber leider nicht gerade die Spezialität der Kulturförderung. Bis man die Förderinstrumente angepasst hat, hat man vermutlich die letzte Entwicklung schon wieder verpasst. Die Forderung nach Transparenz – nach welchen Kriterien wird mit welchen Instrumenten gefördert – und die Forderung nach rascher Reaktion auf aktuelle Entwicklungen schließen sich leider aus. Was es braucht, ist gegenseitiges Vertrauen, so dass die Kulturförderung die Freiheit erhält, über gewisse Gefäße zu verfügen, um auf Anliegen der Kunstschaffenden schnell reagieren zu können. Es sind gerade jene Förderformate, über die immer am meisten diskutiert wird.

**Dagmar Walser:** Festivals sollen sich permanent weiterentwickeln, sie sollen der Gesellschaft und der Kulturlandschaft neue Impulse geben. Eben innovativ sein. Wo kommen diese neuen Initiativen her?

**Franziska Burkhardt:** Aus meiner Festivalerfahrung würde ich sagen, dass die anderen Organisationsstrukturen an Festivals, zum Beispiel die kurzfristigeren und immer wieder neuen Zusammenarbeiten, auch neue Ideen hervorbringen.

**Diskussionsteilnehmer\_in:** Wenn wir das Konzept Innovation nicht definieren können, was wäre denn das Gegenkonzept zu Innovation? Das Alte, Kontinuität, das Nachhaltige?

**Nicolette Kretz:** Stillstand. Als Festival hat man auch die Freiheit, ein Experimentierfeld zu sein. Eine Erwartungshaltung des Publikums besteht ja darin, Erfahrungen abseits des Alltäglichen zu machen.

Innovation verstehe ich nicht im Sinne von Optimierung, sondern als Freiheit, ohne Auslastungsdruck Neues ausprobieren zu können, das beim ersten Mal vielleicht nicht so viele Leute anzieht.

*Diskussionsteilnehmer\_in:* Ich würde den Aspekt der Innovation gerne noch in eine andere Richtung weiterführen. Es gibt bereits viele Festivals auf der ganzen Welt, die eher wie Verkaufsmessen funktionieren. Dort wird der Gedanke des Neuen, des Innovativen zur internationalen Vermarktung der jeweiligen Produktionen genutzt.

*Marc Streit:* Diese Showcases würde ich nicht unbedingt als Festivals bezeichnen. Ich würde hier einen Unterschied machen. Tanzplattform Deutschland oder Swiss Dance Days – das sind andere Formate.

*Alexandra Portmann:* Ich stimme dem zu. Das sind verschiedene Veranstaltungsformate. Nichtsdestotrotz ist es durchaus interessant zu beobachten, dass gerade Showcases im Kontext von Festivals stattfinden. Am Edinburgh International Festival finden Showcases statt, die Sélection suisse en Avignon bietet jedes Jahr mehreren Schweizer Künstler\_innen die Möglichkeit, im OFF-Festival von Avignon aufzutreten. Offensichtlich bieten Festivals für Künstler\_innen eine interessante Plattform, ihre Arbeiten zu präsentieren. Eine produktive Frage für die Festivalforschung wäre: Was passiert, wenn die unterschiedlichen Formate sich vermischen?

## Beiträger\_innen und Herausgeberinnen

**Alina Aleshchenko**, geboren in Moskau, ist künstlerische Produktionsleiterin und Diplom-Theaterwissenschaftlerin (Moscow Art Theater School). Sie arbeitete in Russland, Norwegen und Deutschland an verschiedenen Institutionen. In den Spielzeiten 2018–20 ist sie an der Volksbühne Berlin tätig, u. a. als Kuratorin und Produktionsleiterin des transkulturellen Festivals POSTWEST. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf der institutionellen Veränderung des russischen Theatersystems (Freies Doktorat an der Ludwig-Maximilians-Universität München).

**Philippe Bischof** ist seit 2017 Direktor der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Nach Studien in Basel arbeitete er als Regisseur und Dramaturg im In- und Ausland und absolvierte einen Master in Kulturmanagement an der Universität Basel. Von 2008 bis 2011 baute er das Kulturzentrum Südpol in Luzern auf. Von 2011 bis 2017 war er Leiter der Abteilung Kultur des Kantons Basel-Stadt.

**Géraldine Boesch** arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Sie hat in Bern und Berlin Theaterwissenschaft und Psychologie studiert und promovierte zur Publikumspartizipation in theatralen Gerichtsformaten.

**Franziska Burkhardt** ist seit 2019 Kulturbeauftragte der Stadt Bern. Zuvor arbeitete sie bei Pro Helvetia, war Generalsekretärin des internationalen Filmfestivals Freiburg, leitete die Sektion Kulturschaffen beim Bundesamt für Kultur, führte die Geschäfte des Berner Atelierhauses PROGR und arbeitete als selbständige Beraterin im Kulturbereich.

**Silja Gruner** studierte Theaterwissenschaft und Politikwissenschaft an den Universitäten Bern und Paris. Sie ist seit 2017 die Dramaturgin des auawirleben Theaterfestival Bern und nebenbei auch als freie Drama-



turgin und Produktionsleiterin tätig. Zudem ist sie Teil des Theaterkollektiv Trade Sachs und engagiert sich bei deren Performanceaktivismus.

**Helen Gush** is Assistant Curator in the V&A Department of Theatre and Performance. She completed her PhD between the V&A and Queen Mary University of London in 2018. Research interests include international and national theatre history, festival culture, oral history, performance in museums and on heritage sites.

**Johanna Hilari** hat an den Universitäten Bern und Paris VII Tanz- und Theaterwissenschaft, Germanistik und World Arts studiert. Seit 2017 promoviert sie zu Erweiterungspraktiken in tanz-filmischen Arbeiten und ist Assistentin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Sie arbeitet zudem als Dramaturgin in der freien Schweizer Tanzszene.

**Beate Hochholdinger-Reiterer** ist seit 2013 Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Bern mit den Schwerpunkten Theatergeschichte, Schauspiel- und Theatertheorie, Gegenwartstheater und Genderforschung. Sie ist Herausgeberin der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater*.

**Benjamin Hoesch** studierte und lehrte Theaterwissenschaft in Mainz sowie Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Dort forscht er in der interdisziplinären deutschlandweiten DFG-Forschungsgruppe »Krisengefüge der Künste: Institutionelle Transformationsdynamiken in den Darstellenden Künsten der Gegenwart« zu Nachwuchsfestivals. Künstlerisch arbeitet er im Regieduo mit Gregor Glogowski: [glogowskihoesch.com/](http://glogowskihoesch.com/)

**Nicolette Kretz** leitet seit 2015 das auawirleben Theaterfestival Bern, nachdem sie ebenda erst das Rahmenprogramm kuratierte, dann Dramaturgin und später Co-Leiterin wurde. Sie sitzt in diversen Fachjurys (zum Beispiel Eidgenössische Jury für Theater) und im Stiftungsrat des PROGR Zentrum für Kulturproduktion sowie ist als freie Autorin und Textperformerin tätig.

**Sandro Lunin** hat eine Ausbildung zum Primarlehrer absolviert. 1992 gründete er das Festival Blickfelder – Theater für junges Publikum und übernahm 1998 die künstlerische Leitung des Schlachthaus Theater Bern. Dort baute er ein Schwerpunktprogramm zu Schwarzafrika und dem Nahen Osten auf. Zwischen 2008 und 2017 war er der künstlerische Leiter des Zürcher Theater Spektakel. Seit August 2018 ist er der künstlerische Leiter der Kaserne Basel und des Theaterfestival Basel.

**Vera Nitsche** ist seit September 2019 Doktorin der Sorbonne Nouvelle Paris 3 (études germaniques) und der Universität Hildesheim (Theaterwissenschaft). Ihre in deutsch-französischer Cotutelle entstandene Dissertation verfasste sie zum Thema Theaterkollektive. Von Oktober 2014 bis Januar 2018 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin (docteurante contractuelle) am Institut für Germanistik der Sorbonne Nouvelle. Sie ist Absolventin der Agrégation d'allemand (2014).

**Sophie Osburg** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Theaterwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt und promoviert zu situativen Performance- und Tanzarbeiten im Museum. Nach ihrem Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Komparatistik war sie zunächst als Produktionsleiterin u. a. am Künstlerhaus Mousonturm und bei PACT Zollverein tätig.

**Alexandra Portmann** ist seit 2020 Assistenzprofessorin für Theaterwissenschaft an der Universität Bern. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Theaterfestivals, Kulturpolitik und -ökonomie, Shakespeare und das Theaterschaffen in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien. Ihre Doktorarbeit *The time is out of joint – Shakespeares Hamlet in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien* wurde mehrfach ausgezeichnet.

**Yana Prinsloo** ist Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihre Masterarbeit wurde unter dem Titel *Reset Postmodernity? Das (not) doing opinion in*

*der entsinnten Gegenwart* 2017 beim Tectum-Verlag veröffentlicht. Neben ihrer Forschungs- und Lehrtätigkeit ist sie als Jungredakteurin bei 3sat für die Sendung *Kulturzeit* tätig.

**Regina Rossi** ist Choreografin und Tanz-/Theater-Vermittlerin. Sie hat Angewandte Theaterwissenschaft in Porto Alegre und Performance Studies in Hamburg studiert. Rossi promoviert am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen zu Kunst, Instituiensprozesse und Partizipation und ist Stipendiatin der Rosa-Luxemburg-Stiftung.

**Ann-Christine Simke** lebt und arbeitet in Großbritannien, wo sie zurzeit an der Queen Margaret und an der University of Glasgow lehrt. Ihre Forschungsinteressen umfassen dramaturgische Theorie und Praxis sowie institutionskritische Ansätze mit besonderem Fokus auf Critical Whiteness. Von 2015 bis 2019 war sie Programmkoordinatorin beim Goethe-Institut in Schottland.

**Marc Streit** ist Gründer und künstlerischer Leiter von zürich moves! festival for contemporary arts practice in performing arts. Von 2011 bis 2019 gehörte er dem Team am Tanzhaus Zürich u.a. als stellvertretender künstlerischer Leiter an. Seit 2019 koordiniert er am Tanzhaus Zürich den Dramaturgiepool und ist als freischaffender Kurator, Dramaturg, künstlerischer Berater und Dozent an der ZHdK und der DOCH Stockholm University of the Arts tätig. Ab Sommer 2020 wird er Gastkurator an der Gessnerallee Zürich sein.

**Dagmar Waiser** ist Theaterkritikerin und Kulturredaktorin bei Radio SRF 2 Kultur. Von 2007 bis 2017 Mitglied der Programmgruppe des Zürcher Theater Spektakel, 2014 bis 2018 Mitglied des Auswahlgremiums für die Mühlheimer Theatertage »Stuecke«. Publikationen: *Eigenart Schweiz*, Theater der Zeit 2007, *Echoraum Kaserne Basel*, Christoph Merian Verlag 2018.

# Künstler\_innen im Gespräch

**Marta Abramczyk**, *Jeden Gest*

**Joanna Ciesielska**, *Jeden Gest*

**Eero Epner**, *Workshop*

**Mart Kangro**, *Workshop*

**Wojciech Pustoła**, *Jeden Gest*

**Jolanta Sadłowska**, *Jeden Gest*

**Paweł Sosiński**, *Jeden Gest*

**Adam Stoyanov**, *Jeden Gest*

**Juhan Ulfsak**, *Workshop*

**Wojtek Ziemilski**, *Jeden Gest*