

Alexandra Portmann: Zukunftsorientierung statt Innovationszwang? Ein Gespräch zwischen Philippe Bischof (Pro Helvetia) und Alexandra Portmann (Universität Bern).

In: *Festivals als Innovationsmotor?* Hg. v. Alexandra Portmann, Beate Hochholdingner-Reiterer. Berlin: Alexander 2020 (itw : im dialog 4), S. 86–101.

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 marktimmanenten 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 begrenzte 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 Kurations- 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 Tourneen 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 Theaterkrisediskussion 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.

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^b

Philosophisch-historische Fakultät
Institut für Theaterwissenschaft

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

DOI: 10.16905/itwid.2020.7