

Ökonomien im Zirkulationsfeld Theaterfestival

Die Theaterwissenschaftlerin Barbara Gronau diagnostiziert im Abgleich mit den Kolonialausstellungen des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die vor allem auf eine Vorführung von Differenz zielten, für die Jetztzeit einen »globalisierte[n] Diskurs des Kuratierens« (Gronau 2015: 54). Dieser Sorge dafür, »dass auf Tagungen dieselben Aufführungsbeispiele gezeigt« (ebd.) würden, aus denen sich zunehmend ein gemeinsamer ästhetischer Kanon bilde. Gronau konstatiert, das Fachpublikum, bestehend aus Forscher_innen, Kurator_innen und Theatermacher_innen, trage zu dieser Entwicklung bei, indem es sich vor allem auf Theaterfestivals treffe und diese Seherfahrungen anschließend auf theaterwissenschaftlichen Tagungen auswerte. Aus dieser Perspektive ergibt sich eine enorme Relevanz der Theaterfestivals für den theaterwissenschaftlichen Diskurs. Daher lohnt sich eine nähere Betrachtung der unterschiedlichen Interessen und Ökonomien im Zirkulationsfeld Theaterfestival.

Wenngleich das Fachpublikum der Festivals durchaus unterschiedliche Motive verfolgt, verspricht es sich vom Format des Festivals mit seinem verdichteten Angebot, möglichst viele, unterschiedliche, herausragende Arbeiten aus dem Spielfeld der darstellenden Künste in möglichst kurzer Zeit rezipieren zu können. Das Festival übernimmt für diese Gäste damit eine Dienstleistungsfunktion, die darin besteht, eine qualitative Vorauswahl unter den aktuellen Arbeiten getroffen zu haben und die ästhetischen Entwicklungen innerhalb der darstellenden Künste repräsentativ abzubilden.

Für Künstler_innen wiederum bietet eine Einladung zu einem Theaterfestival die Möglichkeit, sich nicht nur einem überregionalen Publikum zu präsentieren, sondern auch überdurchschnittlich viel Fachpublikum zu erreichen. Nicht nur, dass die anwesenden

Festivalmacher_innen oder Theaterleiter_innen auch als potentielle Einkäufer_innen der gezeigten Arbeiten fungieren, die Chance auf Reputation und Erhöhung des eigenen symbolischen Kapitals durch eine breitere Rezeption der Arbeit und auf eine damit eventuell verbundene Aufnahme als Ausführungsbeispiel in den theaterwissenschaftlichen Diskurs machen einen Auftritt im Kontext von Theaterfestivals für Künstler_innen sehr attraktiv. Gleichzeitig entspricht das Theaterfestival, gerade durch seine verdichtete Struktur und den großen Anteil an Fachpublikum, dem auch in der Kulturszene präsenten Vernetzungsparadigma. Das Denken »in betriebswirtschaftlichen und unternehmerischen Kategorien« (Loacker 2010: 18) hat nach Bernadette Loacker als selbstverständliche Anforderungen an Künstler_innen mit der Entwicklung der Kulturwirtschaft in den vergangenen 30 Jahren enorm zugenommen. Künstler_innen agieren heute, vor allem wenn sie freiberuflich arbeiten, immer auch als Kulturunternehmer_innen, die sich permanent selbst vermarkten (müssen). Festivals bieten den Künstler_innen die Gelegenheit, neue Kontakte zu knüpfen, alte Bekanntschaften zu pflegen, sich aktiv in die Diskurse des Festivals einzubringen und sich so eben nicht nur als Künstler_innen, sondern auch als Akteur_innen der Szene zu präsentieren, die Gesellschaftsdiskurse mitgestalten, sich zu diesen positionieren und damit nicht nur Interesse an der eigenen Kunst, sondern auch an der eigenen Person zu wecken.

Die vielschichtigen Ökonomien des Theaterfestivals bieten also für die beteiligten Akteur_innen – Publikum, Wissenschaftler_innen, Theater-Scouts, Förderinstitutionen und auftretende Künstler_innen – jeweils spezifische Angebote und werden im Gegenzug durch relevante Gäste und Künstlerkolleg_innen als ›important place to be‹ anerkannt.

Das Theaterfestival zwischen Ökonomie und Kunst

In ihrer kuratierenden Arbeit, der Programmierung, bewegen sich die Festivalmacher_innen zugleich in mehreren Spannungsfeldern. Zum einen versuchen sie, möglichst besondere und bislang ungesehene

Arbeiten und Künstler_innen zu präsentieren. Zum anderen bemühen sie sich, auch renommierte Beiträge, die bereits ungesehen als Qualitätsgaranten und Publikumsmagneten fungieren, in ihrem Programm zu platzieren. Durch diese Zielsetzung machen sich die Festivals als gegenseitige Sichtungsmöglichkeit unersetzlich. Produktionen, die auf einem Festival gezeigt oder für ein Festival produziert werden, sind daher in der Folge oft auf mehreren Festivals zu sehen. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive ergibt sich so die Frage nach einer sich globalisierenden Ästhetik und einer Kanonisierung von bestimmten Arbeiten beziehungsweise Künstler_innen. Letztere wird dabei als ein Ergebnis der Arbeit von Kurator_innen konstatiert (vgl. Boesch/Hochholding-Reiterer 2016). Zugleich hat sich weitgehend etabliert, dass sich Theaterfestivals zu ihrer lokalen Anbindung bekennen. Die kulturfördernden Institutionen, die in der Regel zumindest auch regionale Instanzen umfassen, haben das kulturpolitische Anliegen, lokale Imagepolitik zu betreiben, indem von den Festivalorganisator_innen erwartet wird, dass sie den Spielort thematisieren. Dabei soll idealerweise das kreative Potential vor Ort prominent präsentiert werden und in der Verbindung aus lokaler Eigenheit mit ästhetischer Besonderheit ein ›kultureller Leuchtturm‹ entstehen. Damit dieses lokale Leuchten – das sich je nach Profil des Festivals auf ganz unterschiedliche Aspekte beziehen kann – weithin sichtbar ist, suchen die Festivalprogramme ein Mindestmaß an ästhetischer Anschlussfähigkeit an die (globale) Festivallandschaft. Sonst würde die weitere Verwertbarkeit der Produktionen auf dem Festivalmarkt und damit die Distributionsfunktion des Festivals gefährdet, und das Festival würde für Theatereinkäufer_innen sowie für Künstler_innen uninteressant.¹ Die lokale Anbindung ist damit als Kompromiss der Ansprüche zwischen lokaler und globaler Präsentation zu sehen. Sie ist vor allem Teil einer Marketingstrategie der Kreativwirtschaft mit der Aufgabe, die Individualität des Ereignisses innerhalb der Festivallandschaft in Szene zu setzen.

Da das Format des Theaterfestivals auf einer zeitlichen Begrenzung basiert, muss seine Reputation so groß sein, dass sie den Zeitraum bis zur nächsten Ausgabe überdauert. Zugleich ist das Programmieren und Kuratieren von Theaterfestivals mit ökonomischen

Herausforderungen verbunden. Wenn es nicht die Konzepte oder Künstler_innen an sich sind, die von ihrem künstlerischen Vorhaben zeugen, lassen sich die Qualität und Wirkung einer Theaterproduktion im Zweifel nur durch einen persönlichen Aufführungsbesuch bewerten. Diese Besonderheit der Liveness der darstellenden Künste hat auch für die Programmierung von Theaterfestivals Konsequenzen. Durch die Kosten, die im Vorfeld der Festivaldurchführung, während der Recherche, neben dem mitunter erheblichen zeitlichen Aufwand für Reise, Unterkunft und Eintritte entstehen, ergibt sich ein ökonomischer Zusammenhang mit den Entscheidungen, wo welche Arbeiten gesichtet werden. Mit dem Anliegen, möglichst viele unterschiedliche Arbeiten zu sehen, geraten selbstverständlich die Theaterfestivals in den Fokus. Im Wissen um die Herausforderungen der Programmierung präsentieren sich die Theaterfestivals wiederum als Forum der Vernetzung und garantieren verdichtete Sichtungsmöglichkeiten. So ergibt sich ein zirkuläres System im Feld der Theaterfestivals mit Sogwirkung.

Die ökonomischen Zwänge von Theaterfestivals werden zwar immer wieder thematisiert, aber in der Rezeption der einzelnen künstlerischen Arbeiten auf Festivals in der Regel ausgeblendet. Dabei ermöglicht gerade eine Reflexion der ökonomischen Bedingungen, unter denen Kunst produziert und präsentiert wird, eine neue Perspektive auf Theaterfestivals und vielleicht auch neue Spielräume für dieselben.

Kuratieren und Präsentieren von Künstler_innen

Im Zentrum eines Theaterfestivals steht die künstlerische Leitung. Die Funktion der künstlerischen Leitung ist dabei an eine Position innerhalb einer Institution geknüpft. Mit ihr wird vor allem die Aufgabe der ästhetischen Programmierung im Sinne einer künstlerisch qualitativen Verantwortung für das Programm eines Festivals oder Theaters verbunden. Im Unterschied zum Begriff der künstlerischen Leitung bezieht sich der Begriff Kurator_in nicht nur auf eine Institution und Leitungsfunktion, sondern impliziert ein eigenständiges

künstlerisches Konzept. Die Bezeichnung Kurator_in kommt zwar aus der bildenden Kunst, das Berufsziel und die Selbstbezeichnung als Kurator_in hat in den letzten Jahren aber auch im Theater an Attraktivität gewonnen. Dieser Trend spiegelt sich in verhältnismäßig neuen Ausbildungsmöglichkeiten, die Theorie und Praxis in den performativen Künsten verbinden und ihren Absolvent_innen eine Doppelperspektive auf Theater ermöglichen. Sichtbar wird diese Entwicklung exemplarisch am Namen des neuen Masterstudiengangs »Inszenierung der Künste und Medien« an der Universität Hildesheim.

Während Festivalleiter_innen, ähnlich wie Dramaturg_innen, nicht immer unmittelbar mit einer eigenen künstlerischen Praxis in Verbindung gebracht werden, sondern ihnen vor allem zugesprochen wird, diese zu ermöglichen, sind der kuratierende Blick auf die Szene und der gestalterische Umgang mit ihr als künstlerische Arbeit der Kuratorin, des Kurators anerkannt. Dabei besteht die Leistung der Kuratorin, des Kurators nicht nur in der kompositorisch und organisatorisch erfolgreichen Durchführung von Projekten, konkret den einzelnen Festivalsausgaben. Die Kenntnis der Szene und der persönliche Bekanntheitsgrad innerhalb derselben gehören als Vernetzungsarbeit ebenso zum Arbeitsbereich. Damit vollzieht sich eine Öffnung des Kunstbegriffs: Nicht nur das Festival an sich wird als künstlerisches Produkt betrachtet, sondern auch die Fähigkeiten und Tätigkeiten, die mit der Realisierung eines Theaterfestivals verbunden sind, werden als künstlerische Arbeit anerkannt. In diesem Trend spiegelt sich eine Fokusverschiebung von der Arbeit auf die Arbeitenden, die Luc Boltanski und Ève Chiapello als Merkmal des postfordistischen Arbeitssystems analysiert haben (vgl. Boltanski/Chiapello 2006). Die Kuratorin, der Kurator muss dieser Logik folgend zunächst an der eigenen Employability² und damit vor allem am repräsentativen Selbst arbeiten (vgl. ebd.: 208). Lars Henrik Gass, selbst Autor und Kurator, konstatiert, der Erfolg der Kuratorin, des Kurators lasse sich »nicht in erster Linie nach künstlerischen Maßstäben beurteilen, sondern am Einfluss« (Gass 2015), den sie beziehungsweise er ausübt. Aus dieser Perspektive ist es nicht überraschend, dass die Figur der Kuratorin, des Kurators mittlerweile auch für Managementberater_innen interessant geworden ist. So behaupten die Wirtschaftscoaches Anja Kulik

und Johannes Ries in einer deutlichen Zuspitzung, die Kuratorin, der Kurator vermittele »nicht mehr zwischen Kunst und Betrachter, sondern zwischen den Arbeiten und sich selbst [...] höchst subjektiv, sehr eklektisch und überaus erfolgreich« (Kulik/Ries 2014). Mit dieser Beschreibung wird allerdings die Steigerung des personengebundenen symbolischen Kapitals und der Einsatz desselben zum eigentlichen künstlerischen Werk des Kuratierens erhoben.

Eine Tendenz der (Theater-)Festivallandschaft, die eine sowohl ästhetische wie ökonomische Handschrift trägt und in der Konsequenz eine ähnliche Verschiebung mit sich bringt, ist das Programmieren von Künstler_innen oder Gruppen mit mehreren Arbeiten im Rahmen eines Festivals. Da die Kosten für Reise, Unterkunft und Honorar zu den wesentlichen Ausgaben von Festivals gehören, ergibt sich durch eine Beschränkung der Bühnenpräsenz auf wenige Akteur_innen ebenso wie durch die Mehrfachprogrammierung von Künstler_innen ein größerer finanzieller Spielraum in der Programmierung. Diese Praxis ermöglicht es zugleich, wie die künstlerische Leiterin des Festivals Theaterformen Martine Dennewald erklärt,³ die Handschriften von Künstler_innen und Gruppen besser präsentieren zu können. Unterschiedliche Gesprächsformate können die Aufführungen ergänzen und die Vermittlung der Spezifika der eingeladenen Künstler_innen unterstützen. Im Anliegen, die Arbeiten der Künstler_innen vorzustellen und die sich daraus ergebenden ökonomischen Spielräume auszunutzen, ist dabei ebenfalls eine Fokusverschiebung zu beobachten, und zwar von der Präsentation der Kunst zu einer Präsentation der Künstler_innen. Auch hier ist also die Tendenz zu einer Betrachtung der Künstler_innen als eigentliches Produkt ihres künstlerischen Schaffens zu erkennen (vgl. Boltanski/Chiapello 2006: 154–167).

Theaterfestivals als Produktionsrahmen für Künstler_innen

Die Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen Festivals und Theaterkünstler_innen oder Gruppen sind vielfältig und werden stets aufs Neue erprobt. Die Voraussetzungen für Künstler_innen, ihre

Arbeit(en) auf Theaterfestivals zu präsentieren, wirken sich dabei sowohl auf die Ästhetik der Arbeit als auch auf die Organisation eines Arbeitsalltags der Projektentwicklung aus. Sich an einem x-beliebigen Ort zur Arbeit einzurichten, ist für die Künstler_innen kein Ausnahmezustand, sondern in der Regel sowohl Teil der Grundstruktur der freiberuflichen künstlerischen Arbeit als auch der Produktion im Kontext von Festivals. Diese Arbeitsbedingungen basieren auf der Bereitschaft der Künstler_innen, Unabhängigkeit und Flexibilität als Grundvoraussetzungen ihrer Arbeitsweise anzuerkennen. Mit diesem »Ungebundenheitsimperativ« (Boltanski/Chiapello 2006: 169), den Boltanski und Chiapello wohlgerne nicht nur für Künstler_innen konstatieren, sondern als Bestandteil der projektbasierten Polis analysieren, geht eine Fokussierung auf ein labiles überregionales berufliches Netzwerk einher, in dem es gilt, sich ständig zu behaupten. Die geforderte extrem flexible Arbeits- und Lebensweise ist jedoch mit festen privaten und lokalen Bindungen nur schwer kompatibel (vgl. ebd.). Der Ungebundenheitsimperativ fordert eine Lockerung der lokalen Bindungen, indem er suggeriert, die Bereitschaft, diese aufzugeben, verbessere die Möglichkeiten der Sichtbarmachung der eigenen künstlerischen Arbeit. Der Lohn ist dabei zunächst vor allem ein symbolischer.

Solange sich der symbolische Lohn nicht zu einem realen Lohn und einer Anhäufung symbolischen Kapitals entwickelt hat, muss zwangsläufig ökonomischer Pragmatismus vorherrschen. Um das Touren von Festival zu Festival zu ermöglichen, wird vielfach mit einfachen und schnell aufbaubaren Bühnenbildern, wenig opulenter Ausstattung und einer unkomplizierten Technik gearbeitet. Wenngleich die meisten Arbeiten der Freien Szene nicht als Festivalkooperationen entwickelt werden, bleibt die Option, mit den Produktionen touren und diese auf Festivals präsentieren zu können, von großem Interesse für die Künstler_innen. Damit beeinflussen die angenommenen ökonomischen Bedingungen von Theaterfestivals und logistischen Herausforderungen des Tourens auch viele der künstlerischen Arbeiten, die gar nicht auf Festivals zu sehen sind. Durch pragmatische Setzungen, die sich letztlich auch in der Ästhetik der künstlerischen Arbeit spiegeln, entscheiden Künstler_innen und Theatergruppen jenseits

der Metropolen also immer auch über ihre potentielle künstlerische Wahrnehmung, die sich im Spannungsfeld zwischen regionaler Verortung – verbunden mit der Aufgabe, sich an der ästhetischen Nahversorgung des Umfeldes zu beteiligen – und einer breiten Vernetzung, überregionaler Präsenz und experimenteller Ästhetik oder szenischer Forschung bewegt.

Anmerkungen

- 1 Von dieser Logik gibt es selbstverständlich Ausnahmen, die dann meist über spezifische Profile der Festivals und eine fortwährende Wertschätzung durch die fördernden Institutionen ermöglicht werden.
- 2 Boltanski und Chiapello benennen die Arbeit an der eigenen Employability, in der von ihnen beschriebenen projektbasierten Polis allgemein als das »allen anderen Projekten zugrundeliegende Langzeitprojekt« (Boltanski/Chiapello 2006: 157).
- 3 Im Gespräch mit Ulrike Seybold (Laft Niedersachsen) im Rahmen der Veranstaltung »Theater Orte Treffen« am 9.7.2015 im Pavillon Hannover benannte die neue Festivalleiterin Martine Dennewald die Möglichkeit der Präsentation von künstlerischen Handschriften als ihre Intention für die Präsentation mehrerer Produktionen derselben Künstler_innen auf einem Festival.

Verwendete Literatur

- Boesch, Géraldine/Hochholding-Reiterer, Beate (2016): »Visionieren, Kuratieren, Kanonisieren. Podiumsdiskussion mit Barbara Gronau (Universität der Künste Berlin), Johanna-Yasirra Kluhs & Felizitas Kleine (Theaterfestival FAVORITEN), Giovanni Netzer (Origen Festival Cultural), Jasper Walgrave (Pro Helvetia) und Dagmar Walser (Moderation)«, in diesem Band.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2006): *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK.
- Gass, Lars Henrik (2015): »Der Kurator als Medium«, auf: www.freitag.de/auto-ren/lars-henrik-gass/der-kurator-als-medium (letzter Zugriff: 9.7.2015).
- Gronau, Barbara (2015): »Global Transfer. Überlegungen zu Geschichte und Formen internationalisierten Theaters«, in: Beate Hochholding-Reiterer/Mathias Bremgartner/Christina Kleiser/Géraldine Boesch (Hg.): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Bd. 1, Berlin: Alexander, S. 46–58.

Kulik, Anja/Ries, Johannes (2014): »Die Figur des Kurators«, auf: www.synnec-ta.com/die-figur-des-kurators/ (letzter Zugriff: 9. 7. 2015).

Loacker, Bernadette (2010): *kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*, Bielefeld: transcript.

Zitiervorschlag und Hinweise

Bonfert, Anne (2016): »Ökonomien im Zirkulationsfeld Theaterfestival«, in: Beate Hochholding-Reiterer/Géraldine Boesch (Hg.): *Spielwiesen des Globalen*, Berlin: Alexander, S. 179–187 (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 2)
<http://dx.doi.org/10.16905/itwid.2016.21>.

© by Alexander Verlag Berlin 2016

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

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, 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): 978-3-89581-411-2

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-432-7