

Géraldine Boesch und Beate Hochholding-Reiterer
(Universität Bern)

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)

Dagmar Walser: Heute sind auf dem Podium drei unterschiedliche Perspektiven versammelt: jene der Förderseite, der Praxis und der Wissenschaft. Jasper Walgrave, Leiter der Vermittlungsbüros von Pro Helvetia, hat viele Jahre in Südafrika gearbeitet. Die Theaterwissenschaftlerin Barbara Gronau unterzog in ihrem Plenarvortrag im Rahmen dieses Symposiums den Begriff der Spielweise einer historischen und ästhetischen Lektüre. Die Perspektive von Festivalmacher_innen ist gleich zweimal vertreten: zum einen durch Johanna-Yasirra Kluhs und Felizitas Kleine, welche das Theaterfestival FAVORITEN 2014 in Dortmund kuratiert haben, zum anderen durch Giovanni Netzer, Leiter des Origen Festival Cultural. Beide Festivals haben einen starken, wenn auch sehr unterschiedlichen Bezug zur Region. Inwiefern haben Sie während des Visionierens, Kuratierens und Kanonisierens über die Begriffe ›lokal/global‹ nachgedacht?

Johanna-Yasirra Kluhs: 1985 entstand aus der sich bildenden Freien Szene in Nordrhein-Westfalen das Theaterfestival Theaterzwang. Ziel des Festivals war es, die Sichtbarkeit für diese vielfältige Szene, die andere Wissensbestände, andere Formen miteinander verbindet, zu erhöhen. Am Anfang wurde Theaterzwang konsequenterweise von der Veranstaltergemeinschaft stärker organisiert als kuratiert und bewegte sich eher im Bereich des Straßentheaters. Über die jetzt 30-jährige Geschichte des biennalen Festivals hinweg lässt sich – wie in einem

Brennglas – eine bestimmte paradigmatische Verschiebung im gesamten Arbeits- und Lebensbereich der Freien Szene erkennen. Einerseits gab es mehr Künstler_innen, die ästhetische Formen stärker differenzierten, und andererseits wurden Förderinstitutionen, die auch Plattformen anboten, zahlreicher. 2008, erstmals unter dem Titel FAVORITEN, gab es einen Wechsel hin zum Modell des Kuratierens.

Felizitas Kleine: Es gibt in Nordrhein-Westfalen eine lebendige, aus einer Abgrenzung zum Stadttheater entstandene Freie Szene. Jede Ausgabe des Festivals unterliegt einer anderen künstlerischen Leitung, die einen bestimmten Blick auf diese Freie Szene wirft. Folglich handelt es sich beim Kuratieren einerseits um ein Abgrenzen vom Stadttheater, andererseits um ein Abgrenzen von vorgängigen Festivalausgaben – ein Abgrenzen vom Abgrenzen.

Dagmar Walser: Wo entsteht denn das Globale?

Felizitas Kleine: Aenne Quiñones, welche die künstlerische Leitung des FAVORITEN 2012 innehatte, setzte bei der Programmierung sehr stark auf einen globalen Kontext, sodass wir die Freiheit hatten, wieder Kraft aus dem Lokalen zu schöpfen. Das Festival war in Dortmund angesiedelt, das Festivalzentrum war in einem leerstehenden ehemaligen Kunstmuseum loziert. Wir sind mit den Künstler_innen in das Museum eingezogen und haben dort eine Woche miteinander gelebt. Durch das temporäre Zusammenleben der Künstler_innen und des Publikums wurde eine Gemeinschaft erschaffen, die einen starken Lokalbezug aufwies.

Dagmar Walser: Giovanni Netzer, seit 2006 findet in Riom, Graubünden, jährlich ein Festival statt. Was sind die wichtigen Leitplanken des Origen?

Giovanni Netzer: Es ist ein Festival, das in der alpinen Brache stattfindet. Brache heißt nicht nur, dass es dort keine großen Städte gibt, sondern dass man dort auch auf ganz andere kulturelle Strukturen trifft. Die Region Mittelbünden, in der wir arbeiten, besteht aus zwei Tälern

und einem Pass. Sie wird als Armenhaus von Graubünden bezeichnet, ist aber eine kulturell sehr reiche Landschaft. In Mittelbünden, das ungefähr zweimal so groß ist wie das Fürstentum Lichtenstein, werden drei Sprachen gesprochen. Das felsige Gebiet ist mit 8.000 Einwohnern nur sehr dünn besiedelt. Wenn man an einem solchen Ort ein Festival etablieren will, dann fehlt zunächst sehr viel. Man hat zum Beispiel weder Theaterinstitutionen noch eine Freie Szene. Kurz: Es gibt keine Theaterinfrastruktur. Es gibt auch kein Publikum. Die Tribüne in der mittelalterlichen Burg Riom fasst 210 Menschen; das Dorf zählt 190. Zudem fehlt eine Förderstruktur. Das heißt auch, dass man nicht mit einer Kultur- oder Findungskommission konfrontiert ist, die einem Kriterien vorgibt.

Dagmar Walser: Wie sieht das Programm von Origen aus?

Giovanni Netzer: Zu Beginn wird jeweils ein Thema gewählt. Beispielweise dreht sich 2015 alles um das Thema Exodus. Ein alttestamentarischer Stoff von zeitgenössischer Präsenz. Das ist gerade für Graubünden ein wichtiges Thema, weil die Menschen von dort über Jahrhunderte auswandern mussten. Ausgehend von Volkstraditionen, allem voran Gesang und Volkstheater, versuchen wir das Publikum bei dem abzuholen, was es bereits kennt. Das versuchen wir weiterzuführen. Das Spielen, Singen und Tanzen auf 2.300 Metern Höhe unterliegt anderen Bedingungen. Wenn die Umstände widrig sind, es kalt ist und ein heftiger Wind weht, dann kann man in der Bewegung noch lange etwas übermitteln, was mit Worten nicht mehr möglich ist. Der Tanz, der in Graubünden keine Tradition hat, ist eigentlich die Form, die am besten unter den gegebenen Konditionen funktioniert.

Dagmar Walser: Jasper Walgrave, ich möchte Ihnen eine Anschlussfrage mit einem anderen Begriffspaar stellen: Nicht ›lokal/global‹, sondern ›national/international‹. Hat Pro Helvetia die Aufgabe, Schweizer Künstler_innen mit der internationalen Welt zu verbinden?

Jasper Walgrave: The Swiss Arts Council Pro Helvetia is an organisation funded by the Swiss federal government to which Swiss artists

as well as foreign theatre or festival programmers seeking to invite professional Swiss artists abroad can apply for financial support. This support structure, however, has resulted in a certain imbalance, with the number of outgoing national artists greatly outweighing that of incoming foreign artists. This rather one-sided exchange is only half the picture of ›globalisation‹. Obviously Pro Helvetia is interested in encouraging further cooperation between international and Swiss artists in order to keep pace with a changing world and to avoid becoming provincial.

Dagmar Walser: Barbara Gronau, Sie beobachten die Festivallandschaft aus theaterwissenschaftlicher Perspektive und haben selbst diverse Festivals kuratiert. Wo haben nach Ihrer Einschätzung die großen Veränderungen stattgefunden?

Barbara Gronau: Wir sollten zuerst mit einigen Abklärungen beginnen: Was heißt denn ›Kuratieren‹? Was macht eigentlich eine Kuratorin, ein Kurator? Zunächst ist da ein geradezu ethnologischer Aspekt der Arbeit: Kurator_innen suchen Ereignisse, die noch niemand entdeckt hat oder zeigen Künstler_innen, auf die noch kaum jemand gestoßen ist. In einem zweiten Schritt geht es dann um die Auswahl und Anordnung der künstlerischen Arbeiten, damit diese ein Narrativ bilden. Der starke Fokus auf Rahmenthemen und die Arbeit an einer Festival dramaturgie scheinen mir neue Aspekte kuratorischer Arbeit zu sein. Eine weitere Veränderung liegt meiner Ansicht nach in der zunehmenden Internationalisierung der Festivallandschaft und der Produktionsstrukturen. Hier muss man sich auch fragen, was eigentlich die Internationalisierung von Geldströmen bedeutet, weil Koproduktionsverhältnisse ein Sich-Einlassen auf andere Miteigentümer_innen einer Produktion beinhaltet. Einerseits bringt dieses Verfahren Künstler_innen zusammen, andererseits wird dadurch ein globaler Markt erzeugt, in dem letztlich alle die gleichen Aufführungsbeispiele sehen. Das ist das Moment der Kanonisierung. Es gibt eine enorme Diversität, alles wird bunter und durchmischer, aber betrachtet man beispielsweise die Festivalprogramme 2014, dann sind dieselben fünf Künstler_innen auf allen zehn Festivals vertreten.

Dagmar Walser: Was macht das Konstrukt Festival überhaupt so attraktiv?

Barbara Gronau: Das Festival – und das ist seine Besonderheit – bringt nicht nur verschiedene Perspektiven, sondern auch verschiedene Kunstformen zusammen. Es werden dann eben nicht ausschließlich Performances oder Brecht'sches Theater gezeigt, sondern verschiedene künstlerische Antworten und Praktiken in Bezug auf ein bestimmtes Thema wie beispielsweise ›Exodus‹.

Johanna-Yasirra Kluhs: Aber das ist nur zum Teil so. Es gibt viele Festivals, die sehr stark auf ein oder zwei Genres setzen.

Giovanni Netzer: Ich denke, die Attraktivität von Festivals hat mit Verdichtung zu tun. Im Fall von Origen ist es so, dass verschiedene Produktionen, welche verschiedenen Genres zugehörig sind, gleichzeitig gezeigt werden. Das reicht von Lesungen über Filmvorführungen bis hin zu kleinen Formaten von Oper und Tanz. Für das Publikum ist es spannend zu sehen, welchen Zugang die eingeladenen Künstler_innen zu dem gesetzten Thema der Festivalsausgabe haben.

Dagmar Walser: Sie veranstalten das Origen nun zum zehnten Mal. Reden wir über Kanonisierung: Können Sie darauf bauen, dass ein wiederkehrendes Publikum vorhanden ist und dass die Künstler_innen wiederkommen?

Giovanni Netzer: Ja, das ist eigentlich die Regel. Es gibt Künstler_innen, die seit der ersten Ausgabe dabei sind. Ich glaube, für viele Künstler_innen, gerade für jene, die von großen Theaterinstitutionen kommen, ist es eine Gegenwelt. Man ist eben nicht in einem Tanzsaal mit himmelblau angemalter Decke, die Kuh im Hintergrund ist echt. Diese Form von Erdung, auch durch das Umfeld eines Dorfes, ist einer der Gründe, weswegen die Leute immer wieder ans Origen kommen. Das Festival ist ja weder renommiert, noch können wir besonders viel Gage zahlen. Die Anziehung hat mit dem Anderssein zu tun.

Johanna-Yasirra Kluhs: Festival ist auch ein Label, das für Konsumierbarkeit steht. In einem komprimierten Zeitraum eine Menge von Produktionen anzubieten, zeigt eine Tendenz zur Dauerfeier. Die Festivals zeugen auch von einer Festökonomie. Ich denke, dass das Begehren nach Nachhaltigkeit vorhanden ist und stetig wächst. Festivals versuchen immer stärker, ihre eigenen Ökonomien in die Nachhaltigkeit und in eine langfristige Beziehungsstiftung und Pflege zu überführen.

Jasper Walgrave: I would like to add a word of caution regarding the number of positive things that have been said about festivals so far. There is a danger that the ›festivalisation‹ of the arts sector may further impoverish artists who are becoming increasingly dependent on being invited to festivals – perhaps not so much in Switzerland as elsewhere. When artists consider whether to participate in a festival or not, they are actually pondering whether they can survive from one festival to the next. In this respect, a real understanding of the cultural sector seems to be lacking on a governmental level. And while current cultural policy seems to be effecting the festivalisation of the entire arts sector, it is simultaneously creating a number of problems for that same sector as a professional institution.

Dagmar Walser: Die Schattenseite von Festivals scheint zu sein, dass dieselben Produktionen durch Festivals touren und das Publikum das Gefühl hat, immer dasselbe zu sehen. Gleichzeitig sind die Zuschauer_innen froh, wenn sie die Inszenierung in Basel sehen können und nicht extra nach Berlin reisen müssen.

Barbara Gronau: Ja, auf der einen Seite steht die Kanonisierung und auf der anderen Seite das Vergessen, sozusagen das Gegenteil von Nachhaltigkeit. Eine Festivalproduktion läuft zumeist zwei oder drei Jahre. Möglicherweise habe ich es geschafft, sie zu sehen, andere werden hingegen nicht mehr die Gelegenheit haben, diese Produktion live zu erleben. Anders als die 350. Vorstellung einer Marthaler-Inszenierung in der Volksbühne, die Generationen von Menschen geprägt hat und damit auch eine Ästhetik ausprägen konnte, sind die Festivals flüchtige Anordnungen.

Johanna-Yasirra Kluhs: Das ist das Grundsatzproblem dieser projekt-basierten und an neuen Produktionen orientierten Arbeitsökonomie der Freien Szene. Vielleicht ist das dezentrale Format Festival eine Antwort darauf, wie ein Repertoire-Betrieb in der Freien Szene aussehen könnte, damit eine langjährige Spielpraxis hervorgehen kann. Der Preis jedoch ist eine Monokulturalisierung der Plattformen.

Dagmar Walser: Wie gehen Sie im Rahmen von FAVORITEN mit dieser Problematik um?

Felizitas Kleine: Bisher gab es immer Gewinner_innen, die ein Auftrittsnetzwerk und Geld vom Kultursekretariat bekommen haben, um ihre Arbeit weiter zeigen zu können. Die Förderlandschaft hat sich insofern verändert, als kein_e Kurator_in eines Produktionshauses vor Ort eine Arbeit, die zu diesem Zeitpunkt vielleicht schon zwei Jahre alt ist, ins Programm nehmen würde. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass Gruppen darunter leiden, ihre Arbeiten maximal dreimal zeigen zu können und ständig etwas Neues produzieren zu müssen. So haben wir beschlossen, einen Teil des Fördergeldes in ein Stipendium umzuwidmen. Von den Künstlergruppen, die 2014 eingeladen waren, wurden vier ausgesucht, die während der zwei Jahre bis zum nächsten Festival Geld zur Verfügung gestellt bekommen, um an einem alten Projekt weiterzuarbeiten. Dies kann in Form einer Recherche geschehen oder einer Vertiefung an einer anderen Institution. Es kann in eine Wiederaufnahme münden, muss es aber nicht – die Möglichkeiten sind vielfältig.

Johanna-Yasirra Kluhs: So versuchen wir, eine künstlerische Arbeit, die natürlich auch etwas mit Vermarktung zu tun hat, aber sich eben nicht über Produzieren und Präsentieren definiert, zu stärken. Es werden ständig Produktionen in den Markt eingespeist, für die es keine verantwortungsvolle und nachhaltige Infrastruktur gibt.

Dagmar Walser: Diese Überhitzung trifft oft gerade jüngere Künstler_innen und hat u. a. mit einer Förderung zu tun, die vor allem das Produzieren unterstützt. Jasper Walgrave, was unternimmt Pro Helvetia, um die Nachhaltigkeit zu gewährleisten?

Jasper Walgrave: For a few years now, Pro Helvetia has been committed to supporting emerging artists with a number of measures, all of which are part of a programme called ›Nachwuchsförderung‹ (i. e. the promotion and support of emerging artists). These measures are designed to help upcoming artists establish professional networks and to offer them long-term monitoring and mentoring. One such measure consists of funding specific theatres as an incentive for these to take on and mentor young artists over the course of two years. Another such measure consists of creating opportunities for local artists to meet and establish contacts with internationally acclaimed professionals working at festivals in the area. Local artists are thus afforded the opportunity to network with and assist professionals of international standing, and are simultaneously encouraged to develop ideas for their own future research and projects. These different measures are interesting for both theatres and festivals as it allows them to work sustainably.

Dagmar Walser: Giovanni Netzer, haben Sie das Glück, dass Sie mit all dem nichts zu tun haben?

Giovanni Netzer: Manche Fragen stellen sich in dieser Form für mich in der Tat nicht. Aber die Frage der Wiederaufführung ist durchaus präsent. Beispielsweise wenn eine Gruppe so lange dieselbe Produktion spielen will, bis sie niemand mehr sehen möchte. Für mich als Festivalmacher, der an einen zeitlichen Rahmen gebunden ist, ist dies eine schwierige Denkweise, sie zeigt aber den Prozess des Weiterwollens auf. Es geht darum, dass das, was kreierte wird, auch gezeigt werden kann, solange es ein Publikum findet.

Dagmar Walser: Wenn wir diese drei Perspektiven des Visionierens (Wo schaut man hin?), des Kuratierens (Wen lädt man ein?) und des Kanonisierens (Was bleibt davon in Erinnerung?) ernst nehmen, sollten wir fragen, in welchem Kontext diese stattfinden. Wovon reden wir eigentlich, wenn wir von einem internationalen Festival sprechen?

Jasper Walgrave: The question of how to become truly international rather than simply Western has become much more relevant, but also

highly contentious. The old-fashioned and stereotypical idea persists that in order for something to be African it needs to look African or at least have an African character. But at the same time nobody would even dream of asking a Spanish or English performer to make a festival project reflecting his ›true‹ national identity. While many of our non-Western partners are hardly interested in the topic of internationalisation because they have their own issues to grapple with, I think we can still be accused of exhibiting a colonialist reflex – a reflex we need to be aware of and challenge. As European theatre or festival programmers, we often look at African Theatre from a European point of view. To offer a case in point: I once saw a piece in Johannesburg called *Thirst* (2009), written and directed by the black director James Ngcobo and played by black actors. It broached the issue of the history of water problems. The first 20 minutes were set in prehistoric time, with four actors actually imitating apes. It was a very successful performance with a 95% black audience, and nobody seemed concerned about black actors representing apes on stage. The question aside as to whether or not this was a good piece, the point is that you could never show it in Europe because of its racist implications. But be that as it may, it was still a relevant, vibrant and successful piece within a South-African context.

Barbara Gronau: Genau diese Problematik rührt an die unsichtbaren Grenzen, in denen der ganze Festivalbetrieb abläuft. Die Frage ist doch: Was landet im Westen als Festivalproduktion in einer Öffentlichkeit? In welcher Öffentlichkeit? Mit welchen Akteur_innen? Mit welchen Geldern? Das Theater der Welt wurde beispielsweise in den 1970er Jahren – auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges – von Ivan Nagel gegründet, um durch Internationalismus zur sogenannten Völkerverständigung beizutragen. Über das Ästhetische sollte quasi grenzüberschreitend etwas möglich werden, das in der Politik vollkommen ausgeschlossen schien: Das Festival als globale oder internationale Kommunikationsform. Trotz dieses Anliegens ging es um Exotismus beziehungsweise darum, scheinbar andere Kulturen zu zeigen und zu konsumieren. Den exotistischen Gestus, den kriegt man nicht einfach weg, nur weil ›international‹ draufsteht. Die postkoloniale

Situation verlassen wir nie, wir müssen sie mitdenken. Es wäre eine Aufgabe für Festivalmacher_innen, sich zu fragen: Wie kann man global kuratieren, ohne diese Mechanismen zu wiederholen?

Englisches Lektorat: Marcel Behn

Zitiervorschlag und Hinweise

Boesch, Géraldine/Hochholdinger-Reiterer, Beate (2016): »Visionieren, Kuratieren, Kanonisieren. Podiumsdiskussion mit Barbara Gronau (Universität der Künste Berlin), Johanna-Yasirra Kluhs & Felizitas Kleine (Theaterfestival FAVORITEN), Giovanni Netzer (Origin Festival Cultural), Jasper Walgrave (Pro Helvetia) und Dagmar Walser (Moderation)«, in: Beate Hochholdinger-Reiterer/Géraldine Boesch (Hg.): *Spielwiesen des Globalen*, Berlin: Alexander, S. 201–210 (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 2)
<http://dx.doi.org/10.16905/itwid.2016.24>.

© 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 aus-
zugsweisen, 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