

Alexandra Portman: Festivals als Innovationsmotor?

In: Festivals als Innovationsmotor? Hg. v. Alexandra Portmann, Beate Hochholdinger-Reiterer. Berlin: Alexander 2020 (itw : im dialog 4), S. 14–28.

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.¹ 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.²

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.³ 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.⁴

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.⁵

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.⁶

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.⁷

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).

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

itw : imdialog 3