

CHANGES Berliner Festspiele 2012–2021 Herausgegeben von Thomas Oberender Formate Digitalkultur Identitätspolitik Immersion Nachhaltigkeit



Dieser Reader ist die Selbstanalyse einer Institution und ihres Programms, und er ist gleichzeitig der Versuch, ästhetische und politische Ereignisse, wie Botho Strauß es nannte, zusammenzudenken. Im Brennglas eines Jahrzehnts werden Wandlungen in der Organisation von Festivals, Ausstellungen, Aufführungen und Diskursveranstaltungen entlang von fünf Leitbegriffen reflektiert: Formate, Digitalkultur, Identitätspolitik, Immersion und Nachhaltigkeit. Nach einer Bildstrecke zu ausgewählten Produktionen, Persönlichkeiten und Raumgestaltungen aus zehn Jahren Programm folgt der zweite Teil des Buches zur Geschichte der Berliner Festspiele und ihrem Widerhall in verschiedenen audiovisuellen Archivmaterialien.

Mit Texten und Gesprächsbeiträgen von Frédérique Aït-Touati, Ed Atkins, Sivan Ben Yishai, Jens Bisky, Emanuele Coccia, Brian Eno, Thilo Fischer, Naika Foroutan, Donna Haraway, Susanne Kennedy, William Kentridge, Signa Köstler, Bruno Latour, Robert Maharajh, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Thomas Oberender, David O'Reilly, Diana Palm, Philippe Parreno, Stephanie Rosenthal, Alex Ross, Rebecca Saunders, Frank Schirmacher, Stephan Schwingeler, Tino Sehgal, Markus Selg, Gereon Sievernich, Gabriele Stötzer, Lucien Strauch, Christina Tilmann, Jeroen Versteete, Gabriela Walde.

CHANGES

Formate Digitalkultur Identitätspolitik Immersion
Nachhaltigkeit

Berliner Festspiele 2012-2021

Herausgegeben von
Thomas Oberender

Theater der Zeit

Wir danken den Berliner Festspielen für die Zusammenarbeit bei dieser Publikation.

CHANGES

Berliner Festspiele 2012–2021

Herausgegeben von Thomas Oberender

© 2021 von Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Das Redaktionsteam war in der Vorbereitung dieses Buches bemüht, alle Rechte an Bild, Text und geistigem Eigentum rechtzeitig zum Druckschluss einzuholen. Sollten dennoch Rechte Dritter verletzt worden sein, bitten wir um Mitteilung an intendant@berlinerfestspiele.de.

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleiter: Harald Müller
Winsstraße 72, 10405 Berlin, Deutschland
www.theaterderzeit.de

Konzept: Thomas Oberender, Jeroen Versteele
Recherche und Redaktion: Tobias Kluge,
Nafi Mirzaii, Angela Rosenberg, Lucien Strauch, Jeroen Versteele
Lektorat: Thomas Irmer
Korrektur: Sybill Schulte
Bildbearbeitung: Holger Herschel
Verträge und Rechte: Diana Palm, Raphaela Phannavong
Übersetzungen: Christoph Jelicka, Maren Kames, Philipp Sack (small-time),
Julia Schell
Umschlaggestaltung und Textlayout: HIT
Gestaltung Bildstrecke: Nafi Mirzaii
Druck: Druckhaus Sportflieger, Berlin

Printed in Germany

ISBN 978-3-95749-398-9
eISBN 978-3-95749-402-3

Thomas Oberender
Ch-ch-ch-ch-changes

Themen

FORMATE

Thomas Oberender
Neue Formate - Formate des Neuen
Formate 2012-2021

Alex Ross
Die klanglichen Extreme des MaerzMusik-Festivals

Signa Köstler
36 Punkte zum maßlosen Schaffen unserer Werke

William Kentridge im Gespräch
„Erfolg ist immer ein Desaster“

Emanuele Coccia und Philippe Parreno im Gespräch
Die Ausstellung als Film ohne Kamera

Gereon Sievernich im Porträt
„Museen haben eine friedensstiftende Qualität“

Christina Tilmann
Zehn Jahre Editionen der Berliner Festspiele.
Grenzgänge zwischen Kunst und Literatur

DIGITALKULTUR

Thomas Oberender

Kultur des Digitalen

Frank Schirrmacher

Unsichtbare Kräfte: Maschinen, Menschen, Utopien

Susanne Kennedy

Exorzismus

Stephan Schwingeler

System Everything

David O'Reilly

The Art of Realtime

IDENTITÄTSPOLITIK

Thomas Oberender

Gegenstimmen. Fünf Felder der Identitätspolitik in zehn Jahren Festspielprogramm

Donna Haraway

Decolonizing Time

Naika Foroutan

Heimat ist nicht immer die Antwort.

Was haben Migrant*innen und Ostdeutsche gemeinsam?

Gabriele Stötzer im Gespräch

„Ich wollte das Bild ändern“

Sivan Ben Yishai

Das Chaos der Selbstrevolte

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Klangliche Kompassnadeln in schlechten Zeiten!

Was kann der Jazz tun? oder Wenn der Jazz in Berlin

gestorben ist, könnte Berlin auch ein Ort seiner

Wiederbelebung sein

Robert Maharajh

Kein einzelnes Wesen sein: Otobong Nkanga und Theaster Gates

Stephanie Rosenthal

Making Kin - Verwandtschaften schaffen

Jens Bisky

Angekommen im Niemandsland

IMMERSION

Lucien Strauch

„Alle Botschaften meinten auch immer mich“

Thomas Oberender im Gespräch

Welten ohne Außen. Immersion 2016-2021

Markus Selg

Mind in the Cave

Ed Atkins und Rebecca Saunders im Gespräch

Eine mögliche Wunde aufreißen

Brian Eno im Gespräch

Unendliche Musik

NACHHALTIGKEIT

Diana Palm

Maßnahmen für die Mitwelt. Nachhaltigkeit bei den Berliner Festspielen

Tino Sehgal im Gespräch

Frédérique Aït-Touati und Bruno Latour im Gespräch

Staging Gaia. Bühne, Klima und Bewusstseinswandel

Bilder aus zehn Jahren Berliner Festspiele

Geschichte

Biografie einer Institution

Thilo Fischer, Jeroen Versteete Everything Is Just for a While. 70 Jahre Festspielgeschichte neu betrachtet

70 Jahre Berliner Festspiele. Filme aus privaten und öffentlichen Archiven

Chronik 2012-2021

Publikationen der Berliner Festspiele

Mitarbeiter*innen 2021



CH-CH-CH-CH-CHANGES

Thomas Oberender

Die Berliner Festspiele waren von Beginn an Berlins Hauptanlaufstelle für zu Kompliziertes, zu Großes, zu Teures, zu Nischenhaftes, zu Waghalsiges und zu Nervenauflösendes. Sie konnten mit ihren Festivals, Ausstellungen, Programmreihen und Wettbewerben im Tagesgeschäft bedeutsame Maßstäbe setzen und manch eine Weltkarriere ebnen bzw. Bruchlandung überstehen. Nahezu alle Kunst- und Kultursparten bedienend, erforschend, gleichermaßen repräsentativ und eigenwillig denkend, entging den Berliner Festwochen und den Folgeformaten der Berliner Festspiele kaum eine international bedeutsame Veranstaltung. Hervorgegangen aus der Tradition verschiedener Sommerfestspiele, aber auch aus der kulturpolitischen Konkurrenz zu sozialistischen Institutionen und Gruppierungen, die ebenfalls 1951 die „Weltfestspiele“ nach Ostberlin holten und 26.000 Jugendliche aus aller Welt einluden, dauerte es nicht lange, bis die Berliner Festwochen mit ihren sich bald verselbstständigenden Theater-, Musik- und Ausstellungsprogrammen ein ganzes Kalenderjahr füllten.

Nicht alles ist Ausnahme im Jahresprogramm von heute – vieles ist im Gegenteil eine Form von intelligenter Wiederkehr: Da sind die großen, internationalen Orchester mit ihrem spezifischen Klang und Programm im jährlichen Musikfest Berlin, die freien und festen Ensembles der deutschsprachigen Theaterwelt beim Theatertreffen. Die zyklischen Formate der Berliner Festspiele sind

wiederkehrende Inseln einer vertieften Auseinandersetzung mit bestimmten Fragestellungen – der Bedeutung der Zeit in der Musik, der Rolle des Orchesters als eines Apparats oder Instruments in der Geschichte sich wandelnder Erfahrungsräume von Klang und Gemeinschaft. Nicht alles ist Disruption in diesem hektischen Geschäft der ständigen Produktion von Neuem und Bedeutung, die den Kulturbetrieb prägen. Festspiele schaffen auch Schutzräume für unterschiedliche Formen des Widerstands: Er kann sich in Langsamkeit genauso ausdrücken wie im Drängen der Avantgarde. Was ist Jazz? Das Verlassen des Skripts. Das kann Neue Musik genauso sein wie improvisierte Poesie.

Doch vieles war in den letzten Jahren eben auch ein Schritt zur Seite: Marathon-vorstellungen mit traditioneller Shanghai-Oper, eine queere Geschichte Amerikas im Feiern und Ernstnehmen der Gegenstimmen aus 100 Jahren Popmusik, die griechische Antike als Exzess einer Performance über 24 Stunden mit tanzenden, schreienden, singenden und schlafenden Performer*innen auf der Bühne des Hauses der Berliner Festspiele, und, mitten im Lockdown: die lebendige Zeitansage echter Menschen im Live-Stream oder Life-Stream. Festspiele waren der losgelassene Jazz von Anthony Braxton, Weltstars wie Ai Weiwei oder Yayoi Kusama und ihre bewusstseinsweiternden Entgrenzungs-Installationen im Gropius Bau und auch eine gemalte Neuschaffung der Welt im *No-Limit-Nationaltheater Reinickendorf* von Vegard Vinge und Ida Müller. Es war japanisches Nō-Theater in Hans Scharouns Philharmonie, Teodor Currentzis mit seinem ätherischen MusicAeterna-Chor und die neuen Kompositionen von Rebecca Saunders und ihren Zeremonien der menschlichen Stimme. Es waren die nächtlichen Erlebnisse von Minimal Music auf Feldbetten

im Kraftwerk Berlin, eine aus praktischer Sicht eigentlich unmögliche, aber doch umgesetzte Wiederaufnahme von Frank Castorfs *Faust* beim Theatertreffen und das in der Planung nicht minder aufwendige Film- und Communityprojekt mit dem Titel *DAU*, das in einem komplizierten Gefüge zwischen Veranstalter*innen, Behörden und Berliner Feuilletons letztlich nicht umgesetzt werden konnte. Die Berliner Festspiele waren Open-Air-Tanzprojekte mit Choreografien aus 100 Jahren vor dem sowjetischen Ehrenmal im Treptower Park und, im Dunkeln verborgen, William Kentridges Sonderausstellung unter der Bühne des Hauses der Berliner Festspiele. Festspiele – das war Kunst mit Objekten, Pflanzen, Puppen und Avataren, das waren internationale Ausstellungen und eine kluge Liebe zu den vergessenen Unvergessenen wie Germaine Krull oder Wenzel Hablik und den namenlosen Schöpfer*innen historischer Artefakte der archäologischen Ausstellungen von Matthias Wemhoff.

Die Berliner Festspiele sind eine der bekanntesten und zugleich eine hinter der Vielfalt ihrer Formate und Projekte verborgene Kulturinstitution. Berliner Festspiele sind immer – angesichts ihrer Festivalformate, Jugendwettbewerbe, Ausstellungsprojekte, Symposien oder Publikationen bleiben sie als Veranstalter im Hintergrund, obgleich der Gropius Bau und das Haus der Berliner Festspiele längst bekannte Adressen im Kulturleben der Stadt geworden sind. Doch nur wenige unserer Gäste wissen, dass die Berliner Festspiele Teil der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH sind, zu der auch das Haus der Kulturen der Welt, die Internationalen Filmfestspiele Berlin (Berlinale) und eine zentrale Verwaltung mit eigenem Standort am Schöneberger Ufer zählen. Seit 2003 finden die Berliner Festspiele das ganze Jahr über statt und sind eine

Modellinstitution des Bundes, die einzige, die Theater, Musik und Ausstellungen verbindet. Aber was verbindet die Berliner Festspiele mit den anderen Kulturbetrieben des Bundes?

Kunst, Markt, Diskurs

In den letzten Jahren wurde die Arbeit der drei Geschäftsbereiche im Grunde durch die unterschiedliche Gewichtung von drei Komponenten geprägt: Kunst, Markt und Diskurs. Der Hauptakzent auf dem Diskurs lag unter der Leitung von Bernd Scherer beim Haus der Kulturen der Welt, der des Marktes bei der Berlinale mit ihrem Europäischen Filmmarkt unter der Leitung von Dieter Kosslick und später von Carlo Chatrion und Mariette Rissenbeek und der auf der Kunst bei den Berliner Festspielen, wobei natürlich Anteile aller Komponenten in jedem Geschäftsbereich zu finden sind. Der Bund hat sich mit dieser Firma ein kostbares Instrument geschaffen, in dem keine Sammlung und keine Ensembles beherbergt werden, sondern flexible Infrastrukturen, die in der Lage sind, verschiedenste Themen und Formate zu realisieren, deren Struktur dem Inhalt folgt und sich den jeweiligen Bedürfnissen anschmiegt, statt diese auf die eigenen Routinen herunterbrechen zu müssen.

Strukturell unterstehen die Berliner Festspiele dem*der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien (BKM), derzeit Staatsministerin Monika Grütters, unter deren Leitung in den letzten Jahren wesentliche Schritte für die Konsolidierung der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH eingeleitet wurden. Waren die Berliner Festspiele vor 2001 eine Einrichtung ohne eigene Häuser, so änderte sich das mit dem Ende der Intendanz von Ulrich Eckhardt grundlegend. Der Bund übernahm das ehemalige

„Theater der Freien Volksbühne“ und den Martin-Gropius-Bau zu 100 Prozent, und die legendären Berliner Festwochen wurden von Joachim Sartorius zugunsten einer ganzjährigen Bespielung des neuen „Hauses der Berliner Festspiele“ in spezialisierte Festivals zerlegt, die in ihrer Struktur bis heute existieren und zu denen die ältesten Formate der Berliner Festspiele zählen - das Theatertreffen, das Jazzfest Berlin, das Theatertreffen der Jugend und die später hinzugekommenen Festivals MaerzMusik und Musikfest Berlin sowie die drei Jugendwettbewerbe für Tanz, Musik und Literatur, die vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert und von den Berliner Festspielen gestaltet werden.

Für eine Zuwendung seitens des Bundes von 20 Millionen Euro im Jahr, was ungefähr dem Etat des Deutschen Theaters Berlin entspricht, sollten die Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin mit dem Haus der Kulturen der Welt im Tiergarten, dem Haus der Berliner Festspiele in der Schaperstraße und dem Martin-Gropius-Bau in der Niederkirchnerstraße drei große Spielstätten Berlins ganzjährig betreiben. Um dieser Erwartung und dem innerstädtischen Wettbewerb mit anderen Institutionen gerecht zu werden, haben die unterschiedlichen Geschäftsbereiche inzwischen ein operatives Budget, inklusive Einnahmen und Drittmittel, von rund 60 Millionen Euro erreicht, das seinen institutionell vorgesehenen Kern bei Weitem übersteigt. Projekt- und Sponsor*innen-mittel bei der Berlinale ermöglichen einen essenziellen Teil der betrieblichen Arbeit und bestimmen damit untergründig eine Veränderung der institutionellen Arbeitsweise, die in den letzten Jahren immer stärker von großen Projektanträgen wie „Anthropozän“ im Haus der Kulturen der Welt und „Immersion“ bei den Berliner Festspielen abhängen. So sind

es vor allem diese mehrjährigen Themenprojekte, die einen Großteil der institutionellen Innovationskraft und Weiterentwicklung unserer Arbeit ermöglicht haben. Ohne Projektmittel keine großen Eigenproduktionen oder Gastspiele im Bereich von Theater, Tanz und Ausstellungen und auch keine temporären Produktionsbüros, Publikationen und Vermittlungsprojekte. Ohne Hauptstadtkulturfonds oder die Kulturstiftung des Bundes, ohne die Bundeszentrale für politische Bildung/bpb und private Sponsor*innen gäbe es keine Berliner Festspiele, wie wir sie heute kennen. Aber natürlich auch nicht ohne die finanzielle Basisausstattung, die - dank vielfältigster Bemühungen der Geschäftsführung, des BKM und vor allem eines Beschlusses des Parlaments erstmals seit der Gründung der KBB - angehoben wurde und in den nächsten Jahren durch den*die Staatsminister*in für Kultur und Medien in jährlichen Schritten glücklicherweise weiter erhöht werden kann.

Die mit der Zuwendungssituation verbundene Projektkultur hat unsere Festival-angebote grundlegend verändert, aber auch unsere Verwaltung und unser Planungsverhalten. Die nachfolgend in diesem Buch abgebildete Fülle von Formaten resultiert nicht nur aus einer inhaltlichen Neugier und dem Wunsch, auf ästhetische und gesellschaftliche Veränderungen mit neuen Produktions- und Präsentationsformen zu reagieren, sondern auch aus dem politischen Brauch, dass neues Geld nur für neue Ideen zu finden ist und kaum mehr für den eigentlichen Regelbetrieb der traditionellen Festivals und Programmarbeit im Ausstellungshaus. Der ständig aktivierte und monetär belohnte Ideenstrom der Programmfinder*innen führt also zu einer nervösen Zeitgenoss*innenschaft, die sehr wachsam nach Themen, Trends und Namen sucht, mit der Kehrseite einer immer

kurzfristigeren Planungs- und Beschäftigungszeit und einem Auseinanderdriften der Repräsentanz von temporären Arbeitskräften und den Interessen der Stammbeschäftigten.

Ohne die diversen Fonds und Stiftungen und die Förderprojekte des Parlaments wären die Programme der großen Akteur*innen unseres Kultursystems wahrscheinlich um ein Viertel kleiner, so auch bei den Berliner Festspielen in ihren beiden Häusern. Intendant*innen werden in der Öffentlichkeit vor allem mit den inhaltlichen Profilen verbunden, sie sind zugleich aber, gemeinsam mit ihrem Programmteam, im alten Wortsinn die „Besorger*innen“ der ökonomischen Ressourcen. Meist wird über diese Tatsache eher kein weiteres Aufheben gemacht, weil sie so normal geworden ist, oft aber auch, weil sie so unnormal ist. Erfreulicherweise kam es 2020 neben der Anhebung der institutionellen Zuwendungen an die KBB auch zu substanziellen Sachinvestitionen in den Bereichen einer digitalen Infrastruktur und baulichen Instandsetzung des Hauses der Berliner Festspiele und auch des Gropius Baus. Mussten die Berliner Festspiele 2012 noch sämtliche Programmmittel für die Produktion oder Koproduktion von Ausstellungen im Martin-Gropius-Bau durch Eintrittserlöse und Drittmittel einspielen, gelang es seit 2018 durch Monika Grütters' Unterstützung erstmals, einen Grundstock an Eigenmitteln für das Ausstellungsprogramm zu bilden. Der Bund wurde zudem 2014 Eigentümer des Martin-Gropius-Baus und des Hauses der Berliner Festspiele, und seither sind die Berliner Festspiele mit ihren beiden Häusern Mieter bei der Bundesanstalt für Immobilienaufgaben (BImA).

Mit der voranschreitenden Bündelung diverser Arbeitsbereiche unter dem Dach der zentralen Verwaltung in der Schöneberger Straße entstand in den letzten zehn

Jahren innerhalb unserer Firma eine Meta-Administration. Sie steuert nicht nur Finanzbuchhaltung, Budgetkontrolle, Lohnbuchhaltung, Personalleitung, Ausschreibungs-, Vergabe- und Gebäudemanagement, sondern hat nun auch die technischen Abteilungen aller Geschäftsbereiche der Kulturveranstaltungen des Bundes und die Leitung und Kontrolle der IT und des Ticketing von Berlinale, Haus der Kulturen der Welt und Berliner Festspielen mit dem Martin-Gropius-Bau inne.

Am Ende dieses Prozesses sind die produzierenden Bereiche der KBB, und unter ihnen vor allem die Berliner Festspiele, in allen Gewerken und Bereichen geprägt von den Vorgaben der zentralen Verwaltung. Diese wurde 2001 gegründet, um Spareffekte innerhalb der Verwaltung der Berliner Festspiele (damals noch mit der Berlinale) und dem Haus der Kulturen der Welt zu erzielen. Von diesem Ursprung her erfolgte in den vergangenen zehn Jahren die Zentralisierung aller produktionsrelevanten Arbeitsbereiche unter der Leitung der kaufmännischen Geschäftsführung.

Ich habe mir als Dramaturg, Schauspielregisseur in Salzburg und Intendant in Berlin stets gewünscht, in einer Struktur zu arbeiten, in der zu ermöglichen ist, was anderswo unmöglich ist. Die Berliner Festspiele sollten produzieren können, was andernorts als zu spezifisch, aufwendig, extrem oder inopportun galt. Über weite Teile ist uns das gelungen – nicht nur in großen Sonderprojekten, sondern auch in unseren zyklischen Formaten. Angesichts der ganz „normalen“ Deregulierung künstlerischer Prozesse wird es wahrscheinlich auch in den nächsten zehn Jahren keinen pflegeleichten Einladungsbetrieb bei den Berliner Festspielen geben. Und zugleich, man braucht sich nur die filmischen Installationen von Thilo Fischer zur Geschichte der Festspielarbeit

anzuschauen, sind staatliche Kulturinstitutionen mit ihren beschränkten Ressourcen und Ankaufetats schon seit längerem kaum mehr in der Lage, so übergroße und überbordende Formate zu kreieren wie die Metamusik-Festivals von Walter Bachauer oder das Zirkusprogramm von 1978. Dafür konnten wir andere Türen öffnen.

Eine Lücke in der Landschaft schließen

In allen Sparten und Genres der Berliner Festspiele hat sich eine Entwicklung fortgesetzt, die wegführt von den Begriffen und Praktiken traditioneller Sparten und Genres, weil die künstlerische Praxis diese Grenze auflöst. Viele Gastspiele sind heute multimediale Installationslandschaften, brauchen lange Aufbau- und Probezeiten, sprengen den Rahmen klassischer Festivalproduktionen. So vergrößern sich die Aufwände nicht nur im Bereich der Eigenproduktionen der Berliner Festspiele, sondern auch bei den Gastspielen. Diese Herausforderung ist eine Tendenz der Zeit, keine Mode, sondern eine Entsicherung des Kunstbetriebs, wie sie von den Künstler*innen ausgeht und unsere Institutionen herausfordert.

Eine konstante Herausforderung für die Berliner Festspiele war es auch, einen hohen Anteil an eigenen Produktionen zu entwickeln, um neben ihrer Haupttätigkeit als einladende, gastgebende Institution jene Werke oder Formate selbst zu produzieren, die den Berliner Festspielen ein eigenes Profil geben und eine Lücke in der institutionellen Landschaft Berlins schließen – also genau das anbieten, was in Repertoirebetrieben oder Häusern mit einer eigenen Sammlung schwer zu verwirklichen ist. Oft waren das Langzeitformate wie „The Long Now“, Vinge/Müllers *Nationaltheater Reinickendorf*,

Troubleyn/Jan Fabres *Mount Olympus*, Ilya Khrzhanovskys geplantes *DAU-Projekt* oder Taylor Macs *A 24-Decade History of Popular Music*. Groß angelegt konnten aber auch Fragestellungen und über mehrere Spielzeiten hinweg untersuchte Themen sein, wie zum Beispiel „Zeit“ bei MaerzMusik, „Healing & Care“ im Gropius Bau oder ein Weltbildwandel und eine sich ändernde Kunstpraxis in der Projektreihe „Immersion“.

Gereon Sievernich hat zuvor über fast zwei Jahrzehnte ein eigenwilliges, neugieriges Programm am Martin-Gropius-Bau realisiert, das im Laufe der Zeit eine eigene „Archäologie der Moderne“ um enigmatische Künstler*innen wie Hans Richter, Friedrich Kiesler, die WChUTEMAS-Schule, Germaine Krull, Wenzel Hablik oder Franz Kafka entwickelte, kontinuierlich große Fotografeausstellungen wie von Diane Arbus oder Barbara Klemm zeigte und aufsehenerregende Lichthof-Inszenierungen durch zeitgenössische Künstler*innen, die man zuvor so nur in der Londoner Turbine Hall gesehen hat. Zum Profil des Martin-Gropius-Baus gehörten imposante Ausstellungen über die Kulturen der Maya oder Irokesen, prähistorische Felszeichnungen oder japanische Holzschnitte von Hokusai, aber auch Ausstellungen über das Bauen mit Holz oder die Präsentation großer Privatsammlungen. In ähnlicher Weise entdeckungsreich hat Winrich Hopp im Musikfest Berlin an der Genealogie und Konturierung eines Orchesterkanons des 21. Jahrhunderts gearbeitet. Mit Nadin Deventer übernahm nach Bert Noglik und Richard Williams 2018 eine Produzentin und Kuratorin aus dem Team des Jazzfestes Berlin die Leitung des Festivals, die dieser Männerdomäne ein neues Hören lehrte, politisch frische Allianzen schloss und, genauso wie Yvonne Büdenhölzer im Theatertreffen,

Kunst und Diskurs immer mit Seitenblick auf aktuell virulente Gesellschaftsthemen kuratierte.

Der rote Rahmen als Fokus

Der rote Rahmen wurde 2012 als Logo eingeführt, um das Zusammengehörnde all dieser Formate und Orte zu betonen und zugleich zu signalisieren, dass die Plattform der Berliner Festspiele wie ein Fokus im Sucher einer Kamera funktioniert - im roten Rahmen erschienen die verschiedensten Phänomene und Tendenzen wie im Brennglas. Die großen Themen der Berliner Festspiele, denen in diesem Buch nachgespürt wird, waren und sind das Anbrechen einer neuen Identitätspolitik (mit ihren Debatten um Gender, Herkunft und eine neue Rechte), die Auswirkungen der digitalen Kulturrevolution, der Klimawandel und ein neues Weltbild, das eher in Ökologien und symbio-tischen Strukturen denkt als in dialektischen Gegensätzen und einer dirigistischen Gewalt von oben. Die Hashtags dieses Jahrzehnts lauteten #MeToo, #BlackLivesMatter oder #Corona und werden gerahmt vom Ende der Ära Merkel und der ersten Generation von Deutschen, die ihr Land nur als *ein* Land kennengelernt haben, ohne Todesstreifen und Tagesvisa. Zugleich stehen wir noch am Anfang einer offenen und ausgewogenen Betrachtung der deutschen Wiedervereinigung und der Re-Programmierung unserer eigenen Betriebssysteme im Kontext des Festival- und Ausstellungsmachens, um dem Stand unserer Einsichten über notwendige Veränderungen im Bereich der Nachhaltigkeit und Diversität auch eine gewandelte Praxis folgen zu lassen. Eines der bewegendsten Werke über diese Herausforderung ist vielleicht Arne Vogelgesangs und Marina Dessaus

Produktion *Es ist zu spät*, die als Livestream im Rahmenprogramm des Theatertreffens 2021 zu sehen war.

Die letzten zehn Jahre haben eine Reihe neuer Formate hervorgebracht, die auch Formate des Neuen waren: Konzertcluster von 30 Stunden Dauer im Kraftwerk Berlin, in denen sich die Besucher*innen Feldbetten in der Turbinenhalle aneignen konnten, oder Jazz, der wieder stärker in die Nähe von experimenteller Szene und politischem Aktivismus rückt, oder eine eigene Sendeplattform wie „Berliner Festspiele on Demand“, Künstler*innenresidenzen im Gropius Bau, eigene VR-Produktionen und Fulldome-Festivals im Zeiss-Großplanetarium. Wir haben große Gastspiele von Robert Wilson und Alain Platel, von Taylor Mac und Jan Fabre, Pina Bausch, FC Bergman und Marino Formenti gezeigt. In einer ehemaligen Munitionsfabrik in Reinickendorf haben wir zusammen mit den Künstler*innen und Programm-macher*innen ein „Nationaltheater“ gebaut, wir haben die Frauenquote im Theatertreffen eingeführt, und wir wollten für vier Wochen im historischen Stadtzentrum die Berliner Mauer wiederaufbauen, um sie noch einmal zu öffnen. Wir haben die nationalsozialistische Vergangenheit des ersten Festspielintendanten erforscht und in der Reihe „Immersion“ mit „Down to Earth“ das erste Ausstellungsprojekt in Deutschland realisiert, das auf das Thema Klimawandel mit einem Wechsel im Betriebssystem reagiert – unplugged, ohne Flugreisen der Beteiligten, ohne Strom, mit Transparenz über alle Verbräuche und die positive Erfahrung einer analogen Kunstpraxis und Lebensschule. Die Bundeswettbewerbe erhielten eine einheitliche Struktur und mit dem Tanztreffen der Jugend 2014 eine neue Sparte.

Was sind die Berliner Festspiele? Wir haben immer wieder überlegt, ob wir die Atomisierung der

ursprünglichen Berliner Festwochen, die einst wie die Wiener Festwochen oder das Holland Festival einen kompakten Veranstaltungsblock mit Ausstellungen, Theater und Konzerten gebildet haben, wieder rückgängig machen und ein großes Stadtfestival gründen. Allerdings erschien uns das, ähnlich wie unseren Vorgänger*innen, als seltsam dominant und zu konsumistisch. Auch hatten wir die Idee, das im Jahreskalender verstreute Programm zu zwei Spielzeiten zusammenzufassen, die im ersten Halbjahr ein großes Theaterfestival rund um das Theatertreffen realisieren und im zweiten Halbjahr die improvisierte Musik zwischen Jazz und aktueller Musik mit dem zeitgenössischen Orchesterrepertoire verknüpfen. Letztlich haben wir uns dafür entschieden, bestehende Formate zu schützen und ergänzend neue Formate zu gründen, die spezifische Fragestellungen, Praktiken und Communities verbinden. Die ständige Frage in den letzten Jahren war, ob wir *innerhalb* der vorhandenen Formate Veränderungen ausprobieren oder *neben* diesen Zyklen auch Freiräume schaffen, die alternative Veranstaltungsformen aufnehmen, wie sie in Repertoirehäusern oder kurzen Festivals nicht zu realisieren sind - etwa ein analoges Digitalfestival oder eben die nie endende Ibsen-Saga von Vinge/Müller.

Themen - Bilder - Chronik

Hinsichtlich der künstlerischen Projekte und Entwicklungen wird nachfolgend die Chronik der Festspielprogramme, wie sie in früheren Abschlusspublikationen der Berliner Festspiele von Ulrich Eckhardt und Joachim Sartorius angelegt wurde, in ähnlicher Form fortgesetzt. Ihr voraus geht im ersten Teil des Buches eine Darstellung thematischer Schwerpunktsetzungen, die unsere Arbeit in den letzten

zehn Jahren geprägt haben. Dies geschieht auf der Ebene der großen Themenlinien, wie sie in mehreren Festivals und Ausstellungsprojekten ihren Niederschlag gefunden haben. Die Geschichte der konkreten Festivalarbeit wird hier in ihren Details genauso wenig nacherzählt wie die Geschichte sämtlicher Ausstellungen oder Mitarbeiter*innenpersönlichkeiten. Vielmehr sind die nachfolgenden Thementexte der Versuch, die grobe Signatur des zurückliegenden Festspieljahrzehnts auf einer übergreifenden Ebene zu beschreiben. Dieses Buch hat also drei Hauptkapitel: Themen, Bilder, Chronik. Der Thementeil beginnt in fünf Kategorien jeweils mit einem Übersichtstext und enthält dann eine Fülle von Dokumenten, die auf oder für oder über Veranstaltungen der Berliner Festspiele in den letzten zehn Jahren entstanden sind.

Einerseits ist dieses Buch eine Handreichung in Richtung unserer Nachfolger*innen – es ist im dritten Teil die Chronik der gelaufenen Ereignisse und veröffentlicht kostbare mediengeschichtliche Quellen und Recherchen zur Biografie unserer Institution. Zugleich ist das Buch aber auch ein Versuch, die Hand in den Strom der Zeit zu halten und etwas festzuhalten: Statements mit eingeschaltetem Warnlicht. Achtung! Veränderung in Sicht. Das Buch zeigt unseren Blick auf das eigene Treiben im Rückspiegel der jüngsten Erfahrung. Es legt dafür fünf Filter über die Programme, die unsere Arbeit auf andere Weise lesbar machen – Formate, Digitalkultur, Identitätspolitik, Immersion und Nachhaltigkeit. Wie dieses Buch überhaupt hier und da aus der Küche plaudert – über die Rezepte wird ja nur selten gesprochen, fast immer über die Speisen. Wobei Rezepte das falsche Wort ist, es geht ja nicht ums Nachkochen, sondern um Gedankenwege, Konzepte und Konflikte: Die Reflexion der Rolle der

Formate ist zum Beispiel der Versuch, transparent zu machen, was in der Programmarbeit oft nur widerwillig hergezeigt und ausgesprochen wird. Die Formate der Berliner Festspiele zu reflektieren, erzeugt mehr als nur die Chronik einer Erfindungsgeschichte, sondern thematisiert die vielleicht wichtigste Verschiebung im Kulturbetrieb der letzten zehn oder zwanzig Jahre. Denn Formate zu lesen und zu verstehen, bedeutet, ein neues Verhältnis zwischen Werk und Institution zu reflektieren, das die Berliner Festspiele in vielen ihrer Programmreihen, Ausstellungen und Festivals aktiv umgestaltet haben. „Immersion“ wurde dafür zum Synonym, es wurde zu einem Wort für etwas, das für mehr zu stehen begann als nur für anders konzipierte Kunst – es stand für ein neues Genre und altes Prinzip der Verbundenheit. Es gab keinen Immersions-Hype, wie Die Deutsche Bühne einmal titelte, vor 2016. Wir konnten dieses Wort zudem von seinem Insiderklang befreien und es zur Metapher für neue Konzepte machen, die mit Ängsten und Vorurteilen genauso verbunden waren wie mit einem neu entstehenden Gaia-Bewusstsein, das unseren alten Betriebssystemen auf den Zahn fühlt.

To turn and face the strange

Die Berliner Festspiele sind eine wunderbare und in ihrer Konstruktion einzigartige Struktur, die mit ihren beiden Häusern fast alle Kunstformen repräsentieren – Ausstellungen, Aufführungen, Konzerte, Inszenierungen, Performances, Symposien und Wettbewerbe. Theoretisch und gelegentlich auch praktisch kann es gelingen, in dieser Struktur Expert*innen unterschiedlichster Künste in der Auseinandersetzung mit einzelnen Themen und künstlerischen Œuvres zusammenzuführen, wie uns das bei

Pina Bausch, William Kentridge oder Isa Genzken gelungen ist, die in Ausstellungen und Festivals oder Filmen zeitgleich verschiedene Aspekte und Facetten ihres Schaffens gezeigt haben. Vergleichbare Strukturen sind in Europa selten, am ehesten lässt sich noch an das Southbank Centre in London denken, aus dessen Hayward Gallery wir Stephanie Rosenthal für ihre Direktion am Gropius Bau gewinnen konnten.

Danke, in unvollständiger Reihung, für die Arbeit von Kurator*innen wie Frie Leysen und Berno Odo Polzer, danke an Annika Kuhlmann, Richard Williams und Stephanie Rosenthal, was wären wir ohne die Intelligenz und Kompromisslosigkeit von Tino Sehgal und Taylor Mac, Vegard Vinge und Ida Müller, Philippe Parreno und Susanne Kennedy, Markus Selg, Joulia Strauss und Jonatahan Meese, Milo Rau, Ed Atkins und Isa Genzken. Danke an Gabriele Stötzer und Elske Rosenfeldt, Robert Wilson, David O'Reilly, Mona el Gammal, Bruno Latour und Frédérique Aït-Touati. An Jeroen Versteete, Teresa Minn, Anja Predeick, Winrich Hopp und Yvonne Büdenhölzer, Christina Tilmann, Susanne Ritzal und Susanne Goetze und Nafi Mirzaii, die als Grafikerin der Berliner Festspiele die Bildstrecke dieses Bandes verantwortet. Dank auch an den Fotografen und Grafiker Christian Riis Ruggaber und an die Grafikagenturen Ta-Trung und Eps51, an Andreas Weidmann und viele, viele andere. Und vor allem auch an alle Fotograf*innen, die ab und an mit Alienblick und David Bowie im Ohr auf den Auslöser drückten: „*to turn and face the strange - Ch-ch-ch-ch-changes*“.

Thomas Oberender ist Autor und Kurator und seit 2012 Intendant der Berliner Festspiele.

Themen

Formate

Digitalkultur

Identitätspolitik

Immersion

Nachhaltigkeit

Formate

NEUE FORMATE – FORMATE DES NEUEN

Thomas Oberender

*Die Erfahrung von Kunst ist in der Regel die Erfahrung einer Begegnung mit Werken. Oft begegnen wir allerdings den Werken nicht unmittelbar, sondern vermittelt durch Formate. Formate leisten als Veranstaltungsform die Vermittlung der Werke – sei dies eine Ausstellung oder eine Aufführung – als Sendeformat. Immer sind Formate Container diverser Werke, und aus der Summe unterschiedlicher Formate ergibt sich das Programm. Eine Struktur wird zum Format, wenn sie unterschiedliche Werke aufnimmt, entweder in Kombination oder sukzessive. Formate haben also gleichermaßen eine konstitutive Beziehung zu Werken wie auch zu Institutionen. Da Formate die Begegnungsform zwischen Werk und Publikum sind, wurden sie oft zu Synonymen für die Kunstformen an sich, etwa, wenn Menschen sagen: Ich gehe „ins Theater“, oder „in eine Ausstellung“ oder „in ein Konzert“ und damit nicht das Gebäude meinen, sondern das Ereignis. Formate können also mit Institutionen verschmelzen und geradezu unsichtbar werden, sie können sich aber auch von ihren Gewohnheiten lösen und temporäre Alternativen bilden. Diese Kreationen erhalten dann oft eigene Namen, als seien sie selber Werke. Sie entwickeln eine eigene Narration, die sich mit ihrem Titel und ihren Erfinder*innen verbindet. Institutionalisierte Formate hingegen wurden im Laufe der Zeit vermeintlich neutral, weil sie die Gewohnheitsform unserer traditionellen Kunstbegegnung geworden sind. Im Gegensatz zu den*

institutionalisierten Formaten schaffen neu kreierte Formate Originale, doch immer handelt es sich um Darreichungsformen von Werken. Formate sind keineswegs universelle Kategorien, sondern kulturell und historisch spezifisch. Ihnen eigen ist, dass normalerweise in Formaten gespielt wird, doch nicht mit Formaten. Das aber ist, wovon die nachfolgenden Zeilen handeln.

Das Wort Format löst in der deutschen Sprache mehrere Assoziationen aus: Zum einen denkt man an genormte Größen oder Zustände. Durch das Formatieren werden Daten oder Datenträger im Bereich der digitalen Technologien nutzbar gemacht. Formatieren heißt hier Überschreiben. Umgangssprachlich kennt man auch unterschiedliche Buchformate – womit in der Regel Heftgrößen gemeint sind, Bucharten wie Softcover oder Hardcover. In der Medienbranche sind Formate bestimmte Produktsorten – also eine Talkshow im Unterschied zu einer Nachrichtensendung. All diesen Wortverwendungen gemein ist, dass Formate eine Art von Behältnis erzeugen, eine genormte, vordefinierte Rahmung, die diverse Werke aufnehmen kann. Gesehen wird in der Regel das Werk, nicht das Format. Aber das Format sorgt in hohem Maße dafür, wie das Werk „gelesen“ wird – ist es eine Aufführung oder eher eine Installation? Formate sind Ordnungsprinzipien, die selber zur Form werden. Sie erzeugen ein Display, das eine Grundaussage trifft: Es vermittelt unausgesprochen, dass es sich zum Beispiel um Nachrichten oder eine Castingshow handelt, allein durch die Form, in der Inhalte aufbereitet werden. Die Inhalte selbst, all die diversen Beiträge, Filme, Stücke, Texte, werden durch das Format hingegen nicht fixiert, sondern es muss sich für diese so flexibel wie möglich zeigen, ohne seine eigenen Prämissen zu verraten. Denn was sich

innerhalb der Formate versammelt, kann sich jederzeit ändern, das Format als solches ändert sich hingegen nicht.

Werk - Format - Programm

Wenn nachfolgend von Ausstellungen, Aufführungen, Festivals, Themenreihen und anderen Veranstaltungsformen die Rede ist, besitzen diese eine große Nähe zu dem, was hier als „Format“ beschrieben wird. Formate sind Mittel. Sie werden benutzt, um übergeordnete Programme zu strukturieren, die sich aus einer Vielzahl von Formaten zusammensetzen, die ihrerseits eine Vielzahl von Werken präsentieren. Ein ganz normales Fernsehprogramm besteht aus einer Abfolge diverser Formate, die zum Beispiel eine Magazinsendung, ein bestimmtes Spielfilmformat, eine Nachrichten- oder Sportsendung sein können. Jedes dieser Formate zeigt im Laufe der Zeit wiederum verschiedenste Werke, die einander im Laufe eines Abends oder von Wochen und Monaten ablösen. All die unterschiedlichen Formate zusammen ergeben das Programm, und ähnlich ist es bei Theatern und Konzerthäusern mit ihren Aufführungen, Matineen, Publikumsgesprächen, Führungen und Festen. Formate erzeugen also „Territorien“, die bespielt werden, und wer sie wie bespielt, wird von den Werken her gedacht und oft von den Interessen der Institutionen bestimmt.

Wer Formate „lesen“ kann, auch die klassischen, unsichtbaren, erkennt oft komplexe politische und ästhetische Verhältnisse, und zwar nicht, indem er über die Werke und Programme spricht, sondern über diese Erfindungen eines „Dazwischen“, eines Kitts zwischen den Werken, der das Verbindende erzeugt und ihren Zusammenhalt schafft. Kompliziert und interessant wird das Verhältnis zwischen Werk und Format aber vor allem

dadurch, dass gut erfundene Formate selber den Charakter von Werken annehmen können. Umgekehrt agieren heute aber auch viele Künstler*innen auf eine eher kuratorische Weise und begreifen ihr jeweiliges Werk als ein Format, als ein von ihnen umrissenes Spielfeld unterschiedlicher Akteur*innen, die sie ermächtigen, in diesem Rahmen mit ihrer eigenen Geschichte und Form vernehmbar zu werden.

Formate sind Beziehungsformen. Ihre Essenz ist das Beziehungsdesign zwischen Werk und Publikum. Sie reduzieren die Unerschöpflichkeit von gesellschaftlichen Themen und künstlerischen Formen, indem sie nicht definieren, worum es geht, sondern *wie* es geht. Diese Regel ist die DNA des Formats. Programme sind wiederum die Container für diese Formate. Für Programmgestalter*innen sind die Formate ein Mittel, um einen Mix an Perspektiven und Werkformen herzustellen, der die Intention oder die Signatur eines Programms möglichst lebendig und vielfältig definiert. So stellen die Programmverantwortlichen in der gleichen Weise Regeln für die Formate auf, wie Formate Regeln für diverse Werke definieren. Jede*r Autor*in kennt dieses Spiel in der Begegnung mit den Redaktionen von Sendern, Zeitungen oder Theatern, in denen die Programmwächter „Dramaturg*innen“ heißen und die Hüter*innen der Formate sind. Sie stützen daher oft die Werke auf die Grundsätze der Formate zurecht, wo hingegen die Programmleiter*innen die Formate der Redakteur*innen verändern. Diese Framing-Hierarchien erzeugen „Inhalt“ schlicht durch die Definition des Formats. Dessen Implikationen auf die Auswahl und Sichtweise auf Themen werden oft gar nicht explizit definiert, sondern ergeben sich durch die strukturellen Guidelines der Formate „wie von selbst“.