

Beate Hochholdinger-Reiterer/Alexandra Portmann (Hg.)

itw:im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater

Band 7

Reihenbeirat

Andreas Härter, Universität St. Gallen, Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Andreas Kotte, Universität Bern

Christina Thurner, Universität Bern

Anna Barmettler

**far° – festival/fabrique
des arts vivants Nyon
und Residenzen im
Produktionsgeflecht**



Alexander Verlag Berlin

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung



Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Bern im Frühjahrssemester 2024 auf Auftrag der Promotionskommission bestehend aus Prof. Dr. Alexandra Portmann (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Sruti Bala als Dissertation angenommen.

Publiziert vom Alexander Verlag Berlin 2025
Alexander Wewerka, Fredericistraße 8, D-14050 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Text: © Anna Barmettler 2025
Lektorat: Miriam Eickhoff
Satz und Layout: Antje Wewerka
Umschlaggestaltung: Antje Wewerka unter Verwendung der Fotografie: Annamaria Ajmone in *La notte è il mio giorno preferito* (2021). Foto: Andrea Macchia
ISBN (Print) 978-3-89581-646-8
ISBN (PDF) 978-3-89581-652-9
DOI: <https://doi.org/10.36950/itwid.2025>
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Nicht unter diese Lizenz fallen die Fotografien; sämtliche Rechte der Bilder liegen bei den Fotograf*innen.

Inhalt

1. Einleitung	9
1.1. Vom Entsenden zum Einladen	12
1.2. Die Antizipation und das nicht-lineare Kuratieren	17
1.3. Von Konzepten, Institutionen und Künstler*inneninterviews ...	19
1.4. Die Definitionen: Prozess, Netzwerk, Institution und Kuration .	23
2. Concepts in residence:	
<i>Übersetzen, Kompliz*innenschaft und situation</i>	29
2.1. From «source» to «target»:	
Sruti Balas Konzept des Übersetzens	30
2.2. Kompliz*innenschaft (Gesa Ziemer):	
Umdeutungen des Strafrechts	33
2.3. <i>situation</i> (Claire Doherty) und Einladung	38
3. Von Théâtres d'été zu far°:	
Produktionsnetzwerke im Werden	43
3.1. <i>Mit wem</i> Kuratieren? Von Kontakten zu Netzwerken	44
3.2. <i>Wo</i> veranstalten? Usine à Gaz als Brennpunkt	48
3.3. <i>Was</i> programmieren?	51
3.4. <i>Fata Morgana</i> von Harth-Gentinetta (1991) und das Residenzprogramm der Stadt Biel	54
4. Arbeiten auf der Insel:	
Produzieren/Übersetzen an BUDA Kortrijk (BE)	60
4.1. Wonderful Workspace for Weird Practices	60
4.1.1. Die Geschichte: die Stadtentwicklung und das Fabelhafte	61
4.1.2. Praxis der Residenzen: «not only P.A.R.T.S»	63
4.1.3. Residenzen und Festivals: Delegieren und Bündeln	67
4.1.4. Netzwerke: Visionieren und Diffusion überdenken	73

4.2. <i>The Voice of a City</i> von Nada & Co. (2017–2019):	
<i>sharing</i> vs. <i>residency-hopping</i>	76
4.2.1. Arbeiten in Residenz: pro/contra/DIY	79
4.2.2. Die Verbindungen: <i>sharing</i> anstatt Chronologie	82
4.2.3. Teilen als Übersetzen	85
4.2.4. Die Produktionsnetzwerke:	
something old and something new	88
4.3. <i>Tie-Tool</i> von Pauline Brun und Marcos Simões (2022):	
die Sichtbarkeit der Missverständnisse	91
4.3.1. Die Fremdinitiative und das Schneeballprinzip	94
4.3.2. Hausarbeiten an der Nähmaschine:	
Produzieren in und ausserhalb der Residenz	97
4.3.3. Das Unübersetzbare und die Kritik	
der Zusammenarbeit	99
4.3.4. Netzwerke zusammenbringen:	
«we mixed up our networks»	101
5. Arbeiten in der einstigen Waschkaue: Komplizitäres	
Produzieren an PACT Zollverein (Essen, DE)	104
5.1. Eine Residenz im Ruhrgebiet:	
Die Ermöglichung aus dem Abseits	104
5.1.1. Die Chroniken: die Freie Szene und	
das industrielle Weltkulturerbe	105
5.1.2. Die Praxis der Residenzen: die Vielfalt reflektieren	107
5.1.3. Präsentieren um des Produzierens willen	111
5.1.4. Die Outsider im Netzwerk	115
5.2. <i>Figuring Age</i> von Boglárka Börcsök und Andreas Bolm	
(2020): die choreografische Selbstpositionierung und	
die neuen Logiken des Produzierens	120
5.2.1. <i>The Art of Movement</i> und <i>Figuring Age</i> :	
Treffen, Filmen, Schneiden, Proben	123
5.2.2. Ins-Verhältnis-Setzen: das Archiv und die Kritik	125
5.2.3. «Recreating their slowness»	127
5.2.4. «Figuring Complicity» in den	
Produktionsnetzwerken	129

5.3. <i>Abecedarium Bestiarium</i> von Antonia Baehr (2013):	
Kompositionen der Kompliz*innen	133
5.3.1. Die Performance: von Dodo bis Kuhantilope	135
5.3.2. Die Arbeitsetappen: von Salons zu «Selection»	138
5.3.3. Im engsten Kreis: die Autor*innenschaft, die Partituren und die Segmentierung der Arbeitsetappen ..	139
5.3.4. Die Öffnung und das Weitergeben der Methode. Gastprofessur statt Residenz	143
5.3.5. «Die Performance handelt von Beziehungen» – Kompliz*innenschaft und Produktionsnetzwerke	146
6. far° und les Marchandises:	
<i>situations des Produzierens und Präsentierens</i>	150
6.1. Les Marchandises: Festival und Residenz au-delà	150
6.1.1. <i>Artistes associé·e·s et Rendez-vous</i> : La marche vers Les Marchandises	151
6.1.2. Der neue Raum: Von Usine à Gaz zu Les Marchandises	154
6.1.3. Zwischen «rebondissements» und Resilienz	156
6.1.4. Wald und Villa: Produzieren und Präsentieren	160
6.1.5. «Beyond the Festival Time»: Das (a)synchrone Kuratieren	162
6.2. <i>La Vitesse de la lumière</i> von Marco Canale (2021): die Expert*innen der Alpen	164
6.2.1. Die transatlantische Einladung und die lokale Entfachung des Netzwerkes	167
6.2.2. Die Einladung zum Mitmachen und die Gemeinschaftsbildung	169
6.2.3. Das Offene, das Grundierte und das Unmögliche	172
6.2.4. <i>Foreplay</i> und die Zeitlichkeit	175
6.3. <i>La notte è il mio giorno preferito</i> (2021) von Annamaria Ajmone: Produzieren mit dem Wolf im Fokus	178
6.3.1. Arbeiten in Residenz: Drinnen und Draussen verbinden	181
6.3.2. Von Texten und Tieren	184

6.3.3. Arbeiten in Residenz: <i>situation</i> vs. «embeddedness»	186
6.3.4. Der Wolf im Netzwerk	189
7. Coda	193
7.1. Transnationale Arbeitsweisen an den lokalen Institutionen	195
7.2. <i>Perma-Culture</i> gegen Eventisierung	197
7.3. Die stabilen Institutionen, die robusten Netzwerke und die fragilen Künstler*innen	203
Endnoten	209
8. Bibliografie und Abbildungen	244
8.1. Archive	244
8.2. Literatur	244
8.3. Onlinequellen (Web)	253
8.4. Inszenierungen	255
8.5. Interviews	256
8.6. Videos und Vorträge	256
8.7. Die wichtigsten Webseiten	257
8.8. Verzeichnis der Abbildungen	257



Abb. 1: Óscar Bueno in *Supernova* (2022). Foto: Arya Dil.

1. Einleitung

Im August 2022 präsentiert das spanische Duo Cuqui Jerez und Óscar Bueno am far° festival des arts vivants in Nyon (CH) die Performance *Supernova* (Abb. 1).¹ Die Vorstellungen sind mit der Bezeichnung «création – étape de travail»² versehen und als eine Zwischenstation eines künstlerischen Prozesses erkennbar. Die provisorische Fassung gehört damit gleichwertig mit (West-)Schweizer Premieren und Eigenproduktionen des Festivals zum Programm. Fast ein Jahr später, im Juni 2023, entwickeln Jerez und Bueno das Stück an der belgischen Residenz BUDA Kortrijk weiter – als letzten Teil einer nach dem Prequel-Prinzip angelegten Trilogie.³ Damit kehren die Künstler*innen chronologische Verhältnisse nicht nur im Rahmen des eigenen Schaffens um: Die institutionelle Reihenfolge der Kreation von *Supernova* – zuerst Aufführungen am Festival, dann Arbeit in der Residenz – krempelt die konventionelle

Logik – das vorgängige Produzieren für das anschliessende Präsentieren – komplett um.

Die Vorstellungen einer «étape de travail» am far° 2022 sind ein kuratorisches Bekenntnis: Nicht nur abgeschlossene Produktionen gelten als sehenswert, sondern auch im Entstehen begriffene Projekte. Die Offenlegung und Unterstützung von künstlerischen Arbeitsprozessen wird zum gemeinsamen Nenner des Festivals (far° Nyon) und der Residenz (BUDA Kortrijk).

Residenzen im Bereich der performativen Künste etablieren sich seit den 1990er-Jahren dezidiert als Orte künstlerischer Produktion – parallel zu Residenzen als kulturpolitischem Instrument in Form von Auslandsstipendien. Die Entstehung und Entwicklung der Residenzen einerseits und das sich wandelnde Selbstverständnis von Theaterfestivals andererseits (vom Ort der Präsentation zum Ort der Produktion⁴) verlaufen korrelativ. Das institutionelle Interesse gilt hier spezifischen Methoden und Arbeitsweisen der Künstler*innen und Kollektive.

Die Arbeit an *Supernova* beinhaltet nicht nur das künstlerische Schaffen von Cuqui Jerez und Óskar Bueno, sondern geht mit der Formierung eines Produktionsnetzwerks einher, zu welchem das Festival in Nyon und die Residenz in Kortrijk zählen. Die vorliegende Arbeit widmet sich künstlerischen Arbeitsweisen sowie Verbindungen zwischen Theaterfestivals und Residenzen im Rahmen von Produktionsnetzwerken im Gegenwartstheater. Sie geht der Frage nach, wie Festivals und Residenzen institutionelle Settings für künstlerische Produktion konzipieren und wie Künstler*innen in Residenz arbeiten. Anhand von drei ausgewählten Institutionen (far° Nyon, BUDA Kortrijk und PACT Zollverein) und zeitgenössischen Stücken und Performances (aus den Jahren 2013–2022) wird untersucht, wie das Produzieren und Präsentieren ineinandergreift, welche konkreten Spezifika künstlerische Arbeitsprozesse auszeichnen und wie die Produktionsnetzwerke sich konstituieren.

Die zentralen Thesen lauten wie folgt: Trotz späterer Überschneidungen mit Theaterfestivals als Orte des Produzierens basieren Residenzformate nicht zuletzt auf einer den Festivals konträren Logik und Prämissen. Der von Boris Groys festgestellte Antagonismus wird hier zum grundlegenden Prinzip: «The field of modern art is not a pluralistic field but a field strictly structured according to the logic of contradiction.

It is a field where every thesis is supposed to be confronted with its antithesis.»⁵ Residenzen postulieren sich dementsprechend als institutionalisierte Gegenentwürfe zum regulären Theater- bzw. Festivalbetrieb und damit zu etablierten Formen künstlerischer Mobilität, welche von Tourneen und Gastspielen bestimmt sind. Kritische Momente im Festivaldiskurs wie Eventisierung und Produktionsdruck⁶ spielen dabei eine entscheidende Rolle.

Das zeitliche Verhältnis zwischen einer aufwendigen Produktionsphase – von der ersten Skizze über gründlichere Recherchen bis hin zum Proben – und der relativ kurzen Zeitspanne der öffentlichen Vorstellungen ist in der Freien Szene disproportional gekennzeichnet. Besonders zelebriert werden in der Regel zwei bis drei Aufführungen im Rahmen von Theaterfestivals – als Bausteine eines dichten Programms während einer relativ kurzen Zeitspanne, idealerweise begleitet von einer hohen Resonanz in den Medien und beim (nicht)professionellen Publikum. Residenzen postulieren dagegen längere Arbeitsphasen und rücken die Arbeitsprozesse der einzelnen Künstler*innen bzw. Kollektive in den Mittelpunkt. Residenzen avancieren zu wichtigen Knoten der transnationalen Produktionsnetzwerke und kompensieren zuweilen infrastrukturelle Defizite in Produktionsabläufen und länderspezifischen Systemen im Bereich der performativen Künste.⁷ Der institutionelle Fokus der Residenzen auf das Produzieren macht allerdings nochmals deutlich, dass das Präsentieren die Grundidee der performativen Künste bleibt – seitens des Publikums, der Kunstschaaffenden, Veranstaltenden wie auch der Kulturförderung.

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet mit far° festival/fabrique des arts vivants Nyon eine Institution, die 1984 gegründet wurde und ein disziplinär offenes Programm präsentierte. Zu den neueren Entwicklungen von far° gehört eine eigene Residenz, welche 2018 am neuen Standort Les Marchandises lanciert wurde.⁸ Um das Profil des Nyoner Zweiergespanns aus Festival und Residenz zu kontextualisieren, zieht die Dissertation zwei weitere Residenzen heran. Untersucht werden die institutionellen Profile von far°/Les Marchandises in Nyon (CH), BUDA Kortrijk (BE) und PACT Zollverein in Essen (DE) sowie Performances und Stücke, welche an einer dieser Residenzen entstanden sind und bei far° gezeigt wurden.⁹ Die Entscheidung für BUDA Kortrijk und PACT

Zollverein erlaubt eine breitere Perspektive auf westeuropäische Residenzformate und erfolgt aufgrund des häufigen Vorkommens und der damit verbundenen Bedeutung im Produktionsnetzwerk von far°. Die drei ausgewählten Institutionen befinden sich in Grenzgebieten – Nyon (far°) und Kortrijk (BUDA) liegen in unmittelbarer Nähe von West- bzw. Nordfrankreich, Essen (PACT Zollverein) im deutschen Ruhrgebiet ist nicht weit von Holland und Belgien entfernt. Das Transnationale äußert sich explizit in den Festivalprogrammen von NEXT (mitveranstaltet von BUDA Kortrijk) und far°, weniger direkt gilt die Vermutung, dass die geografische Lage mit Sensibilität und Reflexivität für die national unterschiedlich geprägten Fördersysteme einhergeht. Während mit den Fallbeispielen des Produzierens die Jahre zwischen 2013 und 2022 in den Mittelpunkt rücken, werden die institutionellen Entwicklungen von far° in der Schweiz, BUDA in Belgien und PACT in Deutschland über einen längeren Zeitraum skizziert. Der Hauptteil der Arbeit beginnt mit der Gründung des Nyoner Festivals 1984 und den kuratorischen Konzepten bis in die 2010er-Jahre. Die beiden Residenzen BUDA und PACT entstehen zwischen Ende der 1990er- und Anfang der 2000er-Jahre. Das letzte Kapitel und die Coda greifen die neuere Geschichte von far° (2010–2023) wieder auf.

1.1. Vom Entsenden zum Einladen

Zu far° in Nyon bzw. zu Residenzen im Bereich der performativen Künste liegen bislang kaum wissenschaftliche Publikationen vor. Residenzen als kulturpolitischen Instrumenten widmen sich dagegen mehrere Forscher*innen. Die Soziologin Andrea Glauser befasst sich in *Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst* (2009)¹⁰ mit ausgewählten Grossinstitutionen (Künstlerhaus Bethanien in Berlin, Cité internationale des arts in Paris, P.S.1 in New York) und bildenden Künstler*innen, welche seit den 1990er-Jahren mit einem Schweizer Stipendium in Residenz waren. Im Fokus steht «die Gesamtheit dessen, was Kunstschaflende an Wahrnehmungen, Konzepten, Urteilen, Erinnerungen artikulieren» auf der einen und die «Logik dieses institutionellen Geflechts, die Zielsetzungen der

(unterschiedlichen) Stipendien und Programme, ihre Strukturierung der künstlerischen Lebens- und Arbeitspraxis» auf der anderen Seite.¹¹

Das ‹Verpflanzen› künstlerischen Arbeitens als eine Kernidee der Residenzen führt auch der Band *AWAY. The Book about Residencies* (2018)¹² fort. Die Publikation versammelt theoretische Annäherungen an die Residenzproblematik und zahlreiche Voten der ehemaligen Stipendiat*innen sowie ihre Arbeiten, die im engen Zusammenhang mit diesen Aufenthalten stehen. Dazu dokumentiert sie die Geschichte der von Österreich angebotenen Auslandsateliers. Die Kunsthistoriker Christoph Behnke und Johannes Crückeberg widmen sich einzelnen Aspekten der deutschen Residenzpraxis.¹³ Einen polyperspektivischen Ansatz verfolgt das Buch *Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space* (2019).¹⁴ Wissenschaftliche Analysen und Statements der Künstler*innen und Residenzleitungen umreissen den aktuellen Diskurs um Residenzen und erweitern ihn um das neuere Phänomen der «artist-led residencies» und das Potenzial der Residenzen hinsichtlich Nachhaltigkeit bzw. postkolonialer Handlungsfelder.¹⁵

Die genannten Publikationen thematisieren hauptsächlich Residenzen im Bereich der visuellen Künste, prägen damit die aktuelle wissenschaftliche Diskussion um Residenzen und liefern wichtige Anhaltspunkte, auf die in der vorliegenden Arbeit Bezug genommen wird. Aus dem Bereich der Theaterfestivaltheorie sind insbesondere Texte von Keren Zaiontz und Marta Keil relevant.¹⁶ Weil zum Arbeiten in Residenz in den performativen Künsten unbestritten auch das Proben gehört, nehmen die Analysen auf die Voten der Probenforschung (insbesondere auf *Arbeit am Theater* (2012) von Annemarie Matzke¹⁷) bzw. auf *genetic criticism* Bezug.¹⁸

Bisher lassen sich in der Kulturpolitik wie in der Forschung einige Kerncharakteristika von Residenzen beobachten. Eine etablierte Dichotomie weist zum Beispiel den Residenzaufenthalten von Künstler*innen entweder den Zustand absoluter Konzentration auf die Arbeitsprozesse in ländlicher Umgebung zu oder schreibt das Sammeln von Inspirationen und die Nutzung vielfältiger Kontakte in einer Metropole vor.¹⁹ Bei Les Marchandises in Nyon, BUDA Kortrijk und PACT Zollverein in Essen handelt es sich unterdessen um Residenzorte, welche sich einer solchen Zuordnung entziehen. Die meisten untersuchten Produktionen

1. Einleitung

liefern Beispiele fürs Arbeiten in Residenz, welche das zurückgezogene Wirken im Studio u. a. mit Treffen mit Einwohner*innen (*The Voice of a City* von Nada & Co., 2017–2019) oder Recherchen vor Ort (*La Vitesse de la lumière* von Marco Canale, 2021) verbinden.

Angesichts der skizzierten Forschungslage verfolgt die vorliegende Dissertation mehrere Ziele. Zum einen werden die Spezifität der Residenzen im Bereich der performativen Künste aufgearbeitet, einzelne Ansätze aus der Theorie problematisiert und damit die disziplinäre Öffnung des Themenkomplexes vollzogen. Zum anderem verdienen die Rolle der Residenzen in transnationalen Produktionsnetzwerken und ihre Relationen zu Theaterfestivals nähere Betrachtung. far° Nyon, BUDA Kortrijk und PACT Zollverein gehören nicht einem offiziellen Netzwerk an, ihre gegenseitige Verbindung und jeweilige Rolle lassen sich aus diesem Grund anhand der gewählten Produktionen am besten beleuchten. Dies erfolgt auch im Sinne einer größeren Sichtbarkeit des Arbeitens in Residenz, das sich anhand der Festivalprogramme nur bedingt eruieren lässt.

In der Einleitung zu *Contemporary Artist Residencies* verweisen die Herausgeberinnen Taru Elfving und Irmeli Kokko im Zusammenhang mit Residenzen auf jüngere institutionelle Geschichte und (zuweilen) idealistische Vorstellungen:

In the early nineties, artist residencies as a method and a formula seemed to correspond to many institutional utopias: creating art on site, experimentation, and artists' international mobility and interaction, all in the spirit of the famous Black Mountain College.²⁰

Andrea Glauser leitet die Ursprünge der Residenzen ihrerseits auf die «Entsendungspraktiken an den Höfen» zurück, «wie das Bild des modernen Künstlers» generell.²¹ Mobilität als eine historische Konstante spielt auch für die Kuratorin Daniela Zyman eine Ahnenrolle für zeitgenössische Residenzen: «Seit dem Spätmittelalter galten die Wanderjahre handwerklich organisierter Künstler als Voraussetzung ihrer Meisterschaft.»²²

Die vorliegende Arbeit verfolgt die Entstehungsgründe der Residenzen im Bereich der performativen Künste weniger aus einer historischen

Perspektive; vielmehr wird das Aufkommen der Residenzen als ein Strang im Kontext systematischer Umwandlungen, institutioneller Dynamiken und sich überlappender Produktionskulturen seit den 1990er-Jahren verstanden. Um mit Bojana Kunst zu sprechen, gehören Residenzen zu den «art institutions [...] not related to the historical model [...], but originated from the time of late capitalist economy from the 1990s on.»²³ Die Etablierung der Residenzen als Instrument der Kulturförderung mag dabei durchaus als Prototyp gedient haben.

Allerdings handelt es sich bei «Entsendungen» vordergründig um Personenförderung, während bei den Residenzen wie Les Marchandises in Nyon, BUDA Kortrijk oder PACT Zollverein die Thematik und künstlerische Vorgehensweise der geplanten Produktion entscheidend sind. Einen weiteren wichtigen Unterschied markiert das Selbstverständnis der hier untersuchten Residenzen – anstatt der Entsendung avanciert die Einladung zum essenziellen Prinzip dieser Institutionen und bringt sie wiederum in die Nähe der Theaterfestivals. Das Einladen als Raison d'être wird im Diskurs um die Residenzen nicht selten als «radical» oder «absolut hospitality»²⁴ umschrieben, wobei nicht zuletzt die inklusiven Aspekte betont werden:

die Teilnahme an einem einschlägigen Programm [ist] für junge Kunstschaffende [ausserhalb des Nordwestens] häufig die einzige Möglichkeit [...] sich länger legal in einem Kunstmuseum wie New York, Paris oder Berlin aufzuhalten.²⁵

Die institutionelle Praktik des Empfangens lässt sich durchaus auch bei Theaterfestivals beobachten und rückt die solidarische Komponente in den Vordergrund: «Eine*n Künstler*in einzuladen muss immer heißen, uneingeschränkt für sie*ihn einzustehen.»²⁶

Für die Einladungs- und Gastfreundschaftsdebatte – nicht nur in den Künsten – sind Jacques Derridas Texte zu *hospitalité* prägend, welche insbesondere den Umgang der westeuropäischen Regierungen mit Geflüchteten am Ende des 20. Jahrhunderts adressieren.²⁷ Darin thematisiert der französische Philosoph zwar die Gastfreundschaft in ihrer unbedingten Form, bei der die empfangene Person in einer vollumfassenden Anonymität akzeptiert wird, der*die Gastgeber*in auf Fragen verzichtet und

keine Gegenleistung erwartet.²⁸ Diesem ideellen Modus der *hospitalité* stellt Derrida jedoch die Verflechtungen zwischen Gastfreundschaft und Macht gegenüber: «die Notwendigkeit für den Gastgeber, also den Empfangenden, die Eingeladenen, seine Besucher oder Gäste [...] zu wählen, auszuwählen, zu filtern, zu selektieren.»²⁹ In diesem Licht erfolgt das Kuratieren in den performativen Künsten in einem Ungleichgewicht zwischen agierenden Institutionen und (nicht) eingeladenen Künstler*innen.

Mit dem Konzept von «post-representational dramaturgy» rekurriert der Theaterwissenschaftler Peter Boenisch auf die Idee des Einladens als einen Teilaспект einer reflektiven institutionellen Praxis:

post-representational dramaturgy curates dialogues and gestures of invitation [...] and it constantly reflects on [...] how [this theatre] proposes relations, how it practices its own core values and not least what their impact is: it thus makes theatre accountable for its projects through its practices.³⁰

Die benannten institutionellen Rahmen sind hier zweierlei, sie beinhalten die offiziellen Grundwerte (wie Gastfreundschaft) wie auch tatsächliche Handlungen (konkreter Umgang mit Künstler*innen im Rahmen von Festivals und Residenzen). Dieser zweiteiligen Struktur folgt der Hauptteil der Arbeit: Institutionelle Settings werden hier mit konkreten künstlerischen Beispielen der Arbeit in Residenz in Verbindung gebracht.

Wie Theaterfestivals stellen Residenzen im Bereich der performativen Künste heterogene Phänomene dar, welche sich einer simplen Kategorisierung widersetzen. Die beiden Institutionstypen modellieren bestimmte vergleichbare Rahmenbedingungen für kreative Prozesse, welche seitens der eingeladenen Künstler*innen und Kollektive praktisch ausgelotet werden. Die verschiedenen Arbeitsweisen können daraufhin eine weitere Profilierung der Produktionsformate beeinflussen. Die vorliegende Dissertation leistet dementsprechend einen Beitrag zum Verständnis von Theaterfestivals und Residenzen als dynamische Konstrukte. Mithin gilt es, die im Forschungsdiskurs etablierten Begrifflichkeiten und Konzepte in Bezug auf Theaterfestivals bzw. Residenzen synergetisch zu betrachten und auf die Anwendbarkeit auf andere Institutionsformen hin zu reflektieren.

1. 2. Die Antizipation und das nicht-lineare Kuratieren

Ausser der erwähnten Programmatik des Einladens zieht sich beispielsweise die Semantik der Potenzialität, Antizipation bzw. Vision durch theoretische Texte zu Festivals und scheint auch für verschiedene Formate und Profile der Residenzen virulent.³¹ Die Kuratorin und Theaterwissenschaftlerin Marta Keil sprich hier von Fiktion und Utopie als praktischen Kategorien der Festivalarbeit:

What may happen if we treat fiction as an open space for the impossible and yet unthought-of? Thinking of fiction as an area of research and looking for utopian solutions might be one of the very few tools that we still have within our reach.³²

Keren Zaiontz sieht das Prinzip des Vorwegnehmens als ein wichtiges Merkmal von zeitgenössischen Theaterfestivals:

the <second-wave> (2000s-present) of international performing arts festivals [...] prefigures a very different kind of future – one that models new social relationships and artistic processes that shift the event horizon around what constitutes a festival performance.³³

Die beiden Autorinnen begreifen Theaterfestivals klar als Institutionen im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext. Bojana Kunst postuliert eine zukunftsgerichtete Konvergenz des Poetischen und Performativen: «It is immensely productive [...] to bring these two processes together – performative action (acting *as if*) and poetic capacity of invention (imagining *as if not yet*).»³⁴ Anders als Marta Keil und Keren Zaiontz bezieht sich Kunst dabei nicht nur auf Theaterfestivals, sondern auf Kunstinstitutionen im Allgemeinen. Der skizzierte Diskurs um kuratorische Vorstellungskraft als konstituierende Komponente bedeutet im Fall von Residenzen auch die konkrete Entscheidung für eine institutionelle Rahmung der künstlerischen Prozesse und damit verbundene Muster der Zusammenarbeit.

In Anlehnung an die Thesen von Marta Keil, Keren Zaiontz und Bojana Kunst etabliert die Dissertation das Konzept des nicht-linearen Kuratierens. Während bei Festivals das obligate Zusammentreffen des Publikums

und der Künstler*innen im Zentrum steht, verschiebt sich der Fokus im Fall von Residenzen in die Richtung eines (weniger direkten) Antizipierens der potenziellen Präsentationsformate und Zuschauer*innen. Daher erfordern Residenzen wie Les Marchandises in Nyon (CH), PACT Zollverein in Essen (DE) oder BUDA Kortrijk (BE) als institutionelle Settings mit besonderem Augenmerk auf gestaffelte künstlerische Produktionsprozesse vielmehr ein asynchrones bzw. nicht-lineares Kuratieren. Eine solche kuratorische Praxis relativiert den Status der öffentlichen Vorstellungen als ultimatives Ziel der performativen Künste und hinterfragt asymmetrische Verhältnisse zwischen Institutionen und Künstler*innen im Sinne von «acheteur/vendeur»³⁵ eines künstlerischen Produkts.

Zwar bieten die Künstler*innen die eigenen kreativen Ideen etwa bei der Bewerbung für eine Residenz aktiv an und lassen die Institutionen über deren Realisierung entscheiden. Eine längere Zusammenarbeit³⁶ – häufig unter Einbezug weiterer Beteiligter und in verschiedenen Formaten – gleicht die ökonomischen Abhängigkeiten aus und berücksichtigt auch die thematischen bzw. disziplinären Interessen der Theater- und Performanceschaffenden. Das nicht-lineare Kuratieren besteht darin, solche disziplinär heterogenen Arbeitsweisen und sich wandelnde Zusammensetzungen der Produktionsbeteiligten miteinander und mit dem Profil der eigenen Institution zu verknüpfen. Die nicht-lineare Kuration ist kein institutionell erdachtes Konstrukt, sie richtet sich nach recherche- und prozessorientierten Arbeitsweisen der Künstler*innen im transnationalen Kontext aus. Sobald ausserhalb chronologisch strukturierter Abläufe eines Systems produziert wird, welches an regionale bzw. nationale Kulturförderung bzw. Veranstalter*innen gebunden ist, bedarf es einer offenen Neuanordnung auch von der kuratorischen Seite. Die nicht-lineare Kuration monopolisiert die Produktionsprozesse keinesfalls, sie balanciert vielmehr zwischen verschiedenen Kulturfördersystemen und Akteur*innen im Netzwerk. Das Nicht-Lineare geht hier mit einem Verzicht aufs Totale und einer Hinwendung zum Partiellen einher.

Stärker ausgeprägt im Fall von Residenzen, lassen sich – wie im Fall von *Supernova* – nicht-lineare Ansätze auch auf die Festivalkuration übertragen. Symptomatisch zeugen diese Ansätze davon, dass der absolute Schwerpunkt der darstellenden Künste vom Präsentieren zu einer grösseren Sichtbarkeit der Produktionsprozesse hingleitet. Das

Erschaffen von spezifischen Produktionsbedingungen wird dabei zu einem wichtigen Bestandteil des nicht-linearen Kuratierens.

1.3. Von Konzepten, Institutionen und Künstler*inneninterviews

Die Analyse der Arbeitsweisen und Netzwerke der einzelnen Fallstudien erfolgt entlang dreier Konzepte – *Übersetzen* (Sruti Bala, 2020; Mona Baker, 2014; Emily Apter, 2013) im Kapitel zu BUDA Kortrijk, *Kompliz*innenschaft* (Gesa Ziemer 2013) bei PACT-Produktionen und *situation* (Claire Doherty 2004/2009) im Fall von Les Marchandises.³⁷ Das erste Kapitel der Dissertation erläutert diese Konzepte und folgt dem Prinzip der interdisziplinären Arbeit mit Konzepten im Sinne von Bal (2002), wobei Konzepte als «shorthand theories» dienen und das Verhältnis zwischen der Forscherin und dem Gegenstand strukturieren – «a third partner in the otherwise totally unverifiable and symbiotic interaction between critic and object.»³⁸

Die Voraussetzungen fürs Aufkommen der Residenzen und die Heranbildung der ersten Netzwerke rund um far° werden im Kapitel über die Geschichte des Festivals und anhand einer der ersten in einer Residenz entstandenen Festivalproduktion besprochen (*Fata Morgana* von Christel Harth/Gentinetta, 1991). Die Kapitel über BUDA Kortrijk, PACT Zollverein und Les Marchandises in Nyon beschreiben zunächst das jeweilige institutionelle Profil und leiten dann zu zwei Produktionen über, welche am jeweiligen Residenzort entwickelt wurden. Mit BUDA Kortrijk rücken das delegierende Kuratieren, die lokale Verankerung einer Residenz und die offiziellen Netzwerke als Vehikel für die Potenzierung neuer institutioneller Praktiken in den Mittelpunkt. Die Produktionsprozesse von *The Voice of a City* (Nada & Co., 2017–2019) werden im Spannungsfeld konkreter Entwürfe für alternative Arbeitsweisen an einer Residenz skizziert. Die fürs Projekt zentrale Ethik des Teilens und Sich-Verpflichtens den Orten und Projektteilnehmer*innen gegenüber wird dabei als eine Praxis des Übersetzens (S. Bala) perspektiviert. Pauline Bruns und Marcos Simões' Arbeit an *Tie-Tool* (2022)

erfolgt auf Grundlage der Idee des Missverständens und thematisiert damit die Unübersetzbarkeit als ein Negativszenario des Übersetzens.

Im Kapitel über PACT Zollverein steht das Narrativ der Ermöglichung im Zentrum – bei der Gründung der Institution in Essen sowie später im Sinne der kuratorischen Unterstützung für prozessorientiertes künstlerisches Arbeiten. Die Konstellation von Produktions- und Präsentationsformaten ermöglicht hier Verknüpfungen zwischen verschiedenen künstlerischen Praktiken sowie eine langfristige Zusammenarbeit zwischen dem Haus und den Künstler*innen. Mit *Figuring Age* (Boglárka Börcsök und Andreas Bolm, 2020) wird daraufhin eine Produktion untersucht, welche sich thematisch und institutionell zwischen offiziellen Strukturen und informellen Optionen bewegt – in Bezug auf Residenzen, das westeuropäische Tanzrepertoire oder den Umgang mit dem Archiv. Damit funktioniert *Figuring Age* nach den Prinzipien der *Kompliz*innenschaft* (G. Ziemer). *Abecedarium Bestiarium* (2013) von Antonia Baehr kombiniert freundschaftliche Beziehungen mit komplizitärem Arbeiten. Als Beispiel einer Arbeit von einer Performerin mit langjähriger künstlerischer Praxis zeigt die Produktion von Antonia Baehr auch die Grenzen der Residenzformate auf.

Das Kapitel «Les Marchandises: Festival und Residenz au-delà» beleuchtet die Tendenz zu zeitlicher und räumlicher Entkoppelung des Produzierens. *La Vitesse de la lumière* (Marco Canale, 2021) demonstriert, wie die Definitionen des Lokalen und des Partizipativen sowie die Prämissen und das Profil von Les Marchandises bezüglich der Netzwerkbildung artikuliert werden. Die für die untersuchten Residenzorte zentrale Thematik des Einladens wird dabei als ein Teilaспект des Konzepts *situation* (C. Doherty) betrachtet. Als letzte Produktion wird *La notte è il mio giorno preferito* von Annamaria Ajmone (2021) analysiert – als eine Einreihung choreografischer Praxis in ein thematisches Feld, welches primär von Naturwissenschaftler*innen geprägt ist. Das Schlusskapitel fasst die Verhältnisse zwischen lokal verankerten Festivals bzw. Residenzen und transnational arbeitenden Künstler*innen im Rahmen von Produktionsnetzwerken zusammen und formuliert weitere mögliche Forschungsperspektiven, wie etwa die Publika oder die potenziellen Korrelationen zwischen Theaterfestivals, Residenzen für performativen Künste und Kulturförderung.

Die Kapitel sind unterschiedlich aufgebaut und basieren auf heterogenen Quellen, was jeweils am Kapitelanfang erörtert wird. Die wichtigsten Primärquellen bilden persönliche Gespräche mit den künstlerischen Leiterinnen von far° (Véronique Ferrero Delacoste und Anne-Christine Liske) bzw. BUDA Kortrijk (Mathilde Villeneuve) sowie mit Yvonne Whyte und Juliane Beck, den Verantwortlichen für Residenzprogramme an PACT Zollverein. Ein Teil der Künstler*inneninterviews erfolgte mit zwei bzw. drei Personen (Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher; Pauline Brun und Marcos Simões; Annamaria Ajmone, Stella Succi und Natália Trejbalová); mit Boglárka Börcsök, Antonia Baehr und Marco Canale fanden wiederum Einzelgespräche statt. Obwohl die Interviews teilweise mit nur einer Person geführt wurden, werden sämtliche Arbeitsprozesse als kollektiv betrachtet. Auch die Netzwerkperspektive hat Produktionen mit mehreren Beteiligten und Institutionen zum Gegenstand und nicht ein Individuum als zentrale Figur im Sinne von «ego network analysis».³⁹ Alle Konversationen wurden semistrukturiert und im Sinne qualitativer Forschung geführt.⁴⁰

Mit der Berücksichtigung der institutionellen wie auch künstlerischen Sichtweisen auf das Produzieren im Gegenwartstheater schliesst sich das Vorgehen der bisherigen Forschung zu Residenzen an (Glauser 2009, Grausam 2018, Kokko, Irmeli u. Gielen 2019). Im Bereich der performativen Künste behandeln Diskussionsformate und Forschung institutio-nelle und künstlerische Praktiken oft gesondert. So nehmen an einem Online-Panel von K3 – Zentrum für Choreographie/Tanzplan Hamburg ausschliesslich Künstler*innen teil, an einem Treffen der Initiative *Open Scape* kommen nur Residenzleitungen zu Wort.⁴¹ Nicola Scherer-Henze fokussiert sich auf Festivalkurator*innen, Leon Gabriel widmet sich szenischen Ästhetiken der Künstler*innen, darunter Antonia Baehr.⁴²

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sticht Antonia Baehr auch als eine Künstlerin heraus, mit deren Praxis sich die Theaterwissenschaft bisher befasst hat. Der Grund dafür ist Baehrs längere künstlerische Laufbahn und Bekanntheit, zumindest im deutschsprachigen Raum. Einige der besprochenen Künstler*innen wirk(t)en bei etablierten Kompagnien wie der britischen Forced Entertainment (Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher) oder dem französischen Choreografen Boris Charmatz (Boglárka Börcsök) mit. Diese Anbindungen verorten die

Künstler*innen und ihre Produktionsprozesse innerhalb der zeitgenössischen Praxis, allerdings werden die Arbeitsweisen von Nada & Co. oder Boglárka Börcsök nicht in Vergleich mit grossen Namen gesetzt.

Der Fokus liegt hauptsächlich auf *mid-career artists* (um mit dem Vokabular der bildenden Künste zu sprechen), einem kleineren Festival (*far°* in Nyon) und wichtigen, aber nicht den grössten Residenzen (BUDA Kortrijk und PACT Zollverein). Dieser Auswahl liegt die Überzeugung zugrunde, dass solche Künstler*innen und Institutionen das Produzieren im Gegenwartstheater prägen und damit für die Forschung spannend, relevant und repräsentativ sind. Dieses heterogene Mittelfeld der performativen Künste – zwischen «microfestivals»⁴³ und etablierten internationalen Festivals, Nachwuchs und arrivierten Kunstschaffenden, Produktionsprozessen und Präsentationsformaten – gehört einerseits zu wissenschaftlich kaum beachteten Phänomenen, welche in der Praxis allgegenwärtig sind. Andererseits erlaubt die Auswahl der ‹Zwischenschicht› aus mittelgrossen Residenzen, *far°* in Nyon und sogenannten *mid-career artists* Anknüpfungen an verschiedene theoretische Ansätze.

Der grösste Teil der Theaterfestivalforschung wendet sich internationalen Festivals zu,⁴⁴ Anne-Christine Liske (seit Februar 2022 künstlerische Leiterin von *far°*) betont die Grösse von *far°* als «perfect size to circulate between different proposals» – einem Wald, einer Bibliothek (Abb. 2) und den eigentlichen Theaterräumlichkeiten als Präsentationsorten.⁴⁵ Anstatt von internationalen Festivals zu sprechen, konzentriert sich die Dissertation auf transnationale und transdisziplinäre Arbeitsweisen konkreter Produktionen. Allerdings stellt *La Vitesse de la lumière* von Marco Canale unter der Leitung eines nichteuropäischen Regisseurs eine Ausnahme dar. Dabei zeigt sich, dass *far°* – wie die meisten kleineren westeuropäischen Theaterfestivals – hauptsächlich (west)europäische Produktionen und Künstler*innen einlädt, nicht zuletzt aus finanziellen Gründen.

Die Produktionsnetzwerke des Nyoner Festivals ermöglichen das transnationale künstlerische Arbeiten, allerdings etablieren sich zwangsläufig bestimmte ästhetische wie institutionelle Konventionen, welche den Zugang für nichteuropäische Theater-, Tanz- und Performanceschaffende verhindern. Die bisherigen *far°*-Festivalprogramme bestimmen mithin die Auswahl an Künstler*innen – *weisse, Cisgender-Personen*



Abb. 2: *She gave it to me I got it from her* von Clara Amaral (2022)
in der Bibliothèque de Nyon. Foto: Arya Dil.

ohne sichtbare Behinderung (wie auch die Autorin). Die avisierte Untersuchung der Arbeitsweisen und Produktionsnetzwerke, Festivals und Residenzen erfolgt allerdings in kritischer Gewichtung der Beispiele und der damit einhergehenden eurozentrischen Dominanz. Institutionelle Bestrebungen nach mehr Diversität werden insbesondere im Kapitel über BUDA Kortrijk diskutiert.

1.4. Die Definitionen: Prozess, Netzwerk, Institution und Kuration

BUDA Kortrijk, PACT Zollverein und Les Marchandises bezeichnen das eigene Profil klar als Residenzen. Der Begriff «Artist in Residence» lässt sich laut Andrea Glauser bis in die 1960er-Jahre zurückverfolgen und steht in Verbindung mit der Bewilligungspraxis für Loftnutzung in New York.⁴⁶ Bevor im folgenden Kapitel die Konzepte *Übersetzen*, *Kompliz*innenschaft* und *situation* als methodologische Basis näher

besprochen werden, gilt es hier, die zentralen Bezeichnungen zu präzisieren, welche die unterschiedlich strukturierten Analysen zusammenhalten. Dazu gehören *Prozess*, *Netzwerk*, *Institution* und *Kuration*.

Unter *Prozess* wird hier die Gesamtheit der künstlerischen Aktivitäten zur Entwicklung eines Stücks bzw. einer Performance verstanden, wobei die in solche Tätigkeiten involvierten Personen und Institutionen sich zu Produktionsnetzwerken fügen. Künstlerische Prozesse bilden den Kern kreativen Arbeitens, werden aber – nicht nur in der theaterwissenschaftlichen Forschung – weitgehend ausgeklammert: «The long tradition of art's intellectualization in theoretical and critical discourse has tended to obscure the technical and creative processes of artistic production.»⁴⁷ Die Kunsthistorikerin Kim Grant relativiert dabei künstlerische Ergebnisse als das alleinige Kriterium: «It is [...] the process, not the product, that defines [...] artists, and thus their work cannot be evaluated solely in terms of its products.»⁴⁸ Inwieweit sich die Entstehungsgeschichte der gewählten Performance an den Vorstellungen ableSEN lässt, variiert stark. Die Produktionsprozesse lassen sich mithilfe von Künstler*inneninterviews im Nachhinein nachzeichnen, was eine praktikable Alternative zur teilnehmenden Beobachtung in der Probenforschung darstellt.⁴⁹ Die Beschäftigung mit Produktionsprozessen als ein integraler Teil der Theaterwissenschaft mag für bestimmte ästhetische/dramaturgische Entscheidungen und damit auch für die Aufführungsanalyse erhellend sein. So wirft die Gestaltung der Proben zu Antonia Baehrs *Abecedarium Bestiarium* ein neues Licht auf Leon Gabriels Beobachtungen zur Performance.⁵⁰

Die Entscheidung für eine nähere Beschäftigung mit künstlerischen Produktionsprozessen negiert die für das Gegenwartstheater und die Theaterwissenschaft wichtigen Aspekte des Event- bzw. Ereignishaf-ten nicht. Die Erweiterung des Untersuchungsgegenstandes auf nicht textbasiertes Theater, der Grundsatz von ««eventness» of theatre»⁵¹ und die Wertung von Theaterfestivals als ««the theatrical event[s]» par excellence»⁵² behalten durchaus ihre Gültigkeit. Nichtsdestotrotz erscheint es wichtig, den Prozess von «[...] der Intention, ein Ereignis herzustellen oder zu ermöglichen»⁵³ bis zum öffentlichen Präsentieren als den sichtbarsten Moment der performativen Künste zu thematisieren.

Zur Nachzeichnung der Arbeitsprozesse, welche teilweise nicht linear oder über längere Zeiträume erfolgen, erweist sich Netzwerkperspektive als besonders geeignet. Ohne infrage zu stellen, dass es sich beim Produzieren um «intime und fragile künstlerische Prozesse»⁵⁴ handelt, erlauben insbesondere institutionelle Anbindungen eine Festmachung einzelner Etappen. Damit werden far°/Les Marchandises, BUDA Kortrijk und PACT Zollverein nicht nur zu institutionellen Settings des künstlerischen Produzierens, sondern zu «loci»⁵⁵ von dessen Nachvollziehbarkeit. Wie von Bruno Latour in *Reassembling the Social* (2005) postuliert, sind dynamische Prozesse – in diesem Fall einer Produktion – sichtbarer als statische Phänomene.⁵⁶

Das Netzwerkverständnis der folgenden Untersuchungen stützt sich auf die Auffassungen von Latour zur Akteur-Netzwerk-Theorie als «[...] a tool to help describe something».⁵⁷ Damit wird Netzwerk nicht als eine wertende Kategorie verwendet,⁵⁸ sondern als ein strukturelles Gebilde gesehen, das unterschiedliche qualitative Verknüpfungen – wie etwa Kompliz*innenschaft (Ziemer 2013) – zulässt. Die Analyse der ausgewählten Stücke und Performances anhand der Produktionsnetzwerke strebt eine Darlegung der formellen und informellen Verbindungen zwischen Künstler*innen und Institutionen auf der lokalen, nationalen und transnationalen Ebene an – «connecting entities with other entities, that is, in tracing a network.»⁵⁹

Sinnvoll erscheint eine klarere Strukturierung der an einer Produktion beteiligten Künstler*innen und Institutionen, welche üblicherweise (z. B. in Festivalprogrammen) eher vage als (Ko-)Produktionspartner*innen, finanzielle Unterstützer*innen oder lediglich «mit Dank an» genannt werden.⁶⁰ Die Netzwerkperspektive erlaubt es, die in Bezug auf Produktion und Präsentation wechselnden Proflierungen und Formate der Festivals, Residenzen und Häuser der Freien Szene zu klären und damit die Realitäten des Gegenwartstheaters zu beschreiben. Damit folgt es Latours These «it is possible to trace more sturdy relations and discover more revealing patterns by finding a way to register the links between unstable and shifting frames of reference.»⁶¹ Die künstlerischen Arbeitsprozesse werden demzufolge als ein Konglomerat an (im)materiellen Verschiebungen, Veränderungen und Anpassungen beschrieben.

Das der Arbeit zugrundeliegende Verständnis von *Institution* orientiert sich an der Sichtweise «institution as condition», wie Marta Keil es formuliert.⁶² far° in Nyon, BUDA Kortrijk und PACT Zollverein konditionieren bzw. bedingen dabei künstlerisches Arbeiten im positiven Sinne der Ermöglichung wie auch in der Negativvariante einer Verunmöglichung oder Verhinderung. Ähnlich wie Keil sieht Jen Harvie Institutionen als eine der Bedingungen des Theaters im Sinne des kulturellen Materialismus.⁶³ Marta Keil stellt die Überwindung eines Mit-oder-Gegen-Denkens in den Mittelpunkt: «to shape and not react» und «to see what is possible» werden zu konstruktiven Strategien.⁶⁴ Nicht-lineare Kuration hallt in Keils Erwartung an Festivals nach: «as a condition that would enable the unexpected to happen» bzw. «space to observe and engage with the complexity of local and transnational realities.»⁶⁵ Als «conditions», also Bedingungen, entwerfen Residenzen bestimmte abstrakte Abläufe; mit konkreten Produktionen werden die durch die Institutionen aufgezeigten Grenzen der künstlerischen Arbeit ausgelotet.

Mit der Entscheidung für den Begriff der *Institution* folgt die Dissertation in erster Linie dem in der Kunstpraxis und -forschung üblichen Vokabular, was nicht zuletzt einen kritischen Diskurs impliziert. Die beinahe synonyme sozialwissenschaftliche Bezeichnung ‹Organisation› ist dagegen eher nivellierend⁶⁶ und würde sich auch für die kleineren Produktionsstrukturen der Künstler*innen eignen. Weil die Wechselbeziehungen zwischen Künstler*innen einerseits und Institutionen wie Festivals bzw. Residenzen andererseits für die Struktur und die inhaltliche Ausrichtung der Dissertation zentral sind, wird *Institution* zu einem zusätzlichen Charakteristikum.

Zum disziplinären Feld der performativen Künste gehört mitsamt der *Institution* auch die Institutionskritik. In den visuellen Künsten hat Institutionskritik eine längere Tradition; den aktuellen Stand der Begrifflichkeiten fasst die Kunstkritikerin Franziska Brüggemann wie folgt zusammen:

Mittlerweile hat sich Institutionskritik zu einem Sammelausdruck gewandelt. Er steht für eine Vielzahl reflexiver Praktiken, welche die Bedingungen des Ausstellens und der Institution Kunst sowie ihr

1. Einleitung

System untersuchen, transparent machen und hinterfragen. [...] Institutionskritik hat sich [...] zu einer Vielfalt an Handlungsoptionen entwickelt.⁶⁷

Im Sinne dieses Fazits wird Institutionskritik auch in der vorliegenden Arbeit verstanden. Retrospektive Auseinandersetzungen mit der Geschichte der Institutionskritik in den visuellen Künsten problematisieren auch die vordergründige Gegenüberstellung zwischen Künstler*innen und Institutionen als einen grundlegenden Antagonismus.⁶⁸ Die Kunstkritikerin Isabelle Graw stellt vielmehr ein «*deep entanglement between artists and institutions [...]*» fest.⁶⁹ Ein solches kritisches bzw. reflektives Arbeiten im/am institutionellen Rahmen untersucht auch die vorliegende Arbeit. Die gewählten Künstler*innen sind keine Rebell*innen, welche vollkommen institutionell unabhängig produzieren, die Performances und Stücke werden grösstenteils an vorhandenen Institutionen entwickelt und präsentiert. Wichtig ist dabei, dass die Kritik nicht nur die Orte der Präsentation – Museen und Galerien bzw. Theater und Festivals – betrifft, sondern gleichermaßen die Produktionsstätten wie Residenzen.⁷⁰ Während das künstlerische Arbeiten die institutionellen Bedingungen auf die Probe stellt, wird von den Institutionen «das [...] Aufgeben eines Selbstverständnisses als neutrale Einrichtung» erwartet.⁷¹

Zwar sind die Wellen der Institutionskritik in Theater, Tanz und Performance weniger evident als in den bildenden Künsten. Allerdings lassen die für die Analyse gewählten Beispiele institutionskritische Perspektiven zumindest in zweifacher Sicht zu. Einerseits stellen die Gründungsgeschichten von BUDA Kortrijk und PACT Zollverein eine Kritik an disziplinären Konventionen der performativen Künste Ende des 20., Anfang des 21. Jahrhunderts dar. Andererseits liefern die künstlerischen Arbeitsweisen institutionskritische Ansätze im Bereich des Produzierens zwei Jahrzehnte später. Die Entwicklung des Nyoner Festivals von Théâtres d'été zu far° erlaubt wiederum eine Nachverfolgung der reflektiven Selbstpositionierung eines Festivalbetriebs von 1984 bis 2023.

Eng mit *Institution* ist auch der Begriff der *Kuration* verbunden. Die offiziellen Bezeichnungen der Tätigkeitsbereiche von Véronique Ferrero Delacoste und Anne-Christine Liske (far°), Mathilde Villeneuve (BUDA

1. Einleitung

Kortrijk), Juliane Beck und Yvonne Whyte (PACT Zollverein) spiegeln eher die Struktur der jeweiligen Institution wider.⁷² Allerdings bildet Kuration den eigentlichen Kern ihrer institutionellen Aufgaben und wird aus diesem Grund als Überbegriff verwendet. Grundsätzlich folgen die Analysen Bruno Latour auch bezüglich der Idee von «infra-language» im Gegensatz zu einer dominanten wissenschaftlichen Sprache.⁷³ Die primären Quellen – Festivalprogramme, persönliche Gespräche mit institutionellen Vertreterinnen und Künstler*innen – liefern damit eine umfangreiche Grundlage für die Auseinandersetzung mit institutionellen Settings und künstlerischen Prozessen.

2. Concepts in residence: Übersetzen, Kompliz*innenschaft und situation

Mit welchen konkreten Begriffen lassen sich die künstlerischen Prozesse innerhalb der Produktionsnetzwerke von far° festival/fabrique des arts vivants Nyon beschreiben? Diese Frage liegt dem methodologischen Design der Dissertation zugrunde, die möglichen Antworten darauf stützen sich auf das Prinzip der Arbeit mit Konzepten bzw. «concepts as methodological principle»,¹ entwickelt von der Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal. Mit dem Ziel «to understand the object better *on its – the object's – own terms*»² wurden drei Konzepte gewählt: *Übersetzen* in Auslegung von Sruti Bala, *Kompliz*innenschaft* gemäss Gesa Ziemer sowie *situation* im Sinne der Kunsthistorikerin und Kuratorin Claire Doherty.³ Dieses Kapitel widmet sich der Skizzierung dieser Konzepte.

Dabei bedeutet die Arbeit mit Konzepten und die darauffolgende Anwendung auf den Forschungsgegenstand eine fortlaufende Auseinandersetzung mit «the plurisemic potential»⁴, mit Schattierungen und Grenzfällen des Übersetzens, der Kompliz*innenschaft und der *situation*. Die ursprünglichen Interpretationen von Sruti Bala, Gesa Ziemer und Claire Doherty werden neu aufgearbeitet und partiell vertieft. Die vorliegenden Auffassungen der gewählten Konzepte werden nicht als rigide, sondern als flexibel betrachtet,⁵ die Relation zwischen den Konzepten als theoretischen Gebilden und der Erforschung von Produktionsweisen im Gegenwartstheater gestaltet sich dementsprechend dynamisch. Das erste Konzept zur Annäherung an die Produktionsweisen ist dasjenige des Übersetzens – als eine geeignete Bezeichnung für künstlerische Arbeitsprozesse und darin involvierte Personen. Das Konzept der Kompliz*innenschaft rückt qualitative Verhältnisse der Beteiligten in den Produktionsnetzwerken in den Fokus. Mit *situation* wird

anschliessend ein drittes Konzept eingeführt, welches prozessuale und netzwerkgebundene Aspekte vereint.

Die zu diskutierenden theoretischen Perspektiven von Sruti Bala, Gesa Ziemer und Claire Doherty stehen in jeweils unterschiedlichem Verhältnis zur Praxis. Im Zuge der Arbeit mit Konzepten etablieren die Autorinnen eigene Begriffe und inspizieren die tradierte disziplinäre Terminologie. Die vorliegende Untersuchung bedient sich bewusst Konzepten aus unterschiedlichen Disziplinen: Sruti Bala untersucht Übersetzung in performativen Künsten, Gesa Ziemer zieht Parallelen zwischen kriminellen Handlungen und damit verwandten Formen der Zusammenarbeit im Kulturbereich, Claire Doherty postuliert das Konzept *situation* für visuelle Künste. Die Entscheidung für ein interdisziplinäres Vorgehen steht hier im Einklang mit dem Appell von Mieke Bal: «interdisciplinarity in the humanities, necessary, exciting, serious, must seek its heuristic and methodological basis in *concepts* rather than *methods*.»⁶ Bal unterstreicht damit das Partielle als eine Eigenschaft der interdisziplinären Arbeit mit Konzepten. Das Partielle nährt sich an der Komplexität der gewählten Konzepte und ist dadurch bestimmt, welche Gesichtspunkte sich für die eigene Forschung als fruchtbar erweisen können. Die Entscheidung für die Arbeit mit verschiedenen Konzepten anstatt mit einer einzigen Methode erlaubt es auch, künstlerische Arbeitsprozesse differenziert und vielschichtig zu analysieren.

2.1. From «source» to «target»: Sruti Balas Konzept des Übersetzens

Das Konzept des Übersetzens leitet Sruti Bala vom literarischen Übersetzen ab. Sie stellt es im Bereich der performativen Künste breit auf und problematisiert dabei das Verhältnis zwischen der «Quelle» und dem «Ziel»:

[T]ranslation from text to stage, or from one genre, cultural practice or historical moment to another departs from an incommensurable relation between what is the «source» and what is the «target» language of translation, i. e., where they cannot be measured in the same way.⁷

Diese Auffassung des Übersetzens hebt explizit die Entstehungsproblematik hervor und damit die ursprüngliche Motivation für einzelne Projekte und ihre Weiterentwicklung in den performativen Künsten. Die Arbeitsprozesse von *The Voice of a City* (Nada & Co., 2017–2019) und *Tie-Tool* (Pauline Brun und Marcos Simões, 2022) beginnen mit einer ersten, experimentellen Herangehensweise, einer «Quelle» der künftigen Arbeitsweise. Aus diesen ersten Entwürfen konstituiert sich jeweils ein kollaboratives Produzieren, welches sich mehrmals wandelt und nicht zuletzt durch die bisherigen individuellen und gemeinsamen Erfahrungen der Künstler*innen geprägt ist. Dazu gehören im engeren Sinne einer «cultural practice»⁸ auch die Erfahrungen des Arbeitens in Residenzen und die Verbindungen zu bestehenden disziplinären und institutionellen Netzwerken. Bereits das literarische Übertragen bedeutet kein individuelles Unterfangen, sondern impliziert eine – womöglich indirekte – dialogische Struktur. In den performativen Künsten leitet das Übersetzen nicht selten zur polyphonischen Zusammenarbeit über: «In the making of performance it is not one voice or person, but a collaborative effort and the signature and traces of many.»⁹ Der Grad an Unmittelbarkeit des Übersetzens kann dabei stark variieren, insbesondere wenn über einen längeren Zeitraum produziert wird und nicht alle Beteiligten direkt zusammenarbeiten.

Im Vergleich zu Kompliz*innenschaft und *situation* ist der Vermittlungsansatz für das Konzept des Übersetzens unabdingbar: Ob im Alltag, in der Literatur oder in den performativen Künsten – übersetzt wird für eine*n Gesprächspartner*in, Leser*in oder Zuschauer*in, ohne das Gegenüber erübrigts sich das Übersetzen. Gesa Ziemer blendet Kompliz*innenschaft zwischen Kunstschaffenden und dem Publikum aus (obwohl diese durchaus wünschenswert sein kann), Claire Doherty thematisiert zwar Wahrnehmungsaspekte, jedoch funktioniert *situation* auch unabhängig davon.

Der kritische Charakter des Übersetzens wird nicht zuletzt dadurch bedingt, dass es ausser statischen «Quellen» und «Zielen» auch das Geschehen dazwischen inkludiert: «the work of translation can be usefully approached as the process of translating as well as the result of the process in performance.»¹⁰ Für die angestrebte Analyse der künstlerischen Produktionsabläufe geht diese umfassende Auslegung des Übersetzens

mit der Frage nach der Nachvollziehbarkeit einher, bzw. danach, inwieweit die Arbeitsprozesse in den Performances in Erscheinung treten. Die Nachverfolgung der artikulierenden Momente des Übersetzens – «paying attention to the moments and ways in which performers and theatre makers step out of their roles to make a note on the process of translation»¹¹ – gehört zu den expliziten Zielen wie auch methodologischen Herausforderungen der vorliegenden Arbeit. Die Künstler*inneninterviews und die dabei hervorgebrachten Schilderungen der eigenen Arbeit – in Hinsicht auf praktische Momente oder ethische Grundhaltung – lassen sich wiederum mit dem Konzept des Übersetzens verknüpfen. So zeichnen sich «translation as re-narration»¹² und *sharing* als wichtige Konstanten des Übersetzens bei *The Voice of a City* ab.¹³

Die mit der Übersetzung einhergehenden Abläufe spielen sich innerhalb der Produktionsnetzwerke ab, welche sich bei jedem Projekt neu formieren. Die vorliegende Untersuchung betrachtet solche Prozesse retrospektiv, wobei die Aufführungen bei *far°* in Nyon nur als vorübergehende Etappenziele gelten. Bei *The Voice of a City* wie auch bei *Tie-Tool* handelt es sich um Produktionen, bei denen das endgültige Ziel («target») der Übersetzungsprozesse in Bezug auf die Formate und den zeitlichen Horizont nicht klar definierbar ist.¹⁴ Die Produktionsprozesse durchlaufen verschiedene Stadien und werden im Rahmen von Residenzen und Festivals weiterentwickelt, vertieft oder hinterfragt. Sruti Balas Konzept des Übersetzens erlaubt es, Residenzen und Festivals nicht nur als Quellpunkte oder (vorläufige) Zieldestinationen der künstlerischen Prozesse zu sehen, sondern auch als weniger deterministische «sites». Sie schreibt dem Begriff Übersetzung nämlich die Kernbedeutung von «carrying over: from one medium or site to another»¹⁵ zu. Eine Anordnung von Residenzen als Quell- und Festivals als Zielinstitutionen der Produktionsprozesse erscheint zwar für die Konventionen der performativen Künste plausibel, vereinfacht aber die künstlerischen Arbeitsprozesse zu stark. Als institutionelle Antwort auf heterogene künstlerische Praktiken vollzieht sich nicht-lineare Kuration weniger an Quell- und Zielorten, sondern auf «sites». Aus diesem Grund widmet sich die vorliegende Arbeit kontinuierlichen Charakteristika der künstlerischen Praktiken des Übersetzens, welche von der Quell- bis zur Zielphase relevant sind.

Eine nähere Betrachtung verdienen auch die Kontexte, in denen Übersetzungen stattfinden. Gemäss Sruti Bala ist dabei eine erhöhte Aufmerksamkeit für Unstimmigkeit genauso wie für Überlappungen und Kontinuitäten erforderlich: «we need to be attuned to the asymmetries [...] just as we need to be able to see the connections and historical links.»¹⁶ Sie etabliert damit die Idee der Asymmetrie als die *Conditio sine qua non* des Übersetzens: «the translator shuttles across uneven, asymmetrical terrains, attempting to access those idioms and specific cultural practices that are barely present in the canon.»¹⁷ Ein Extrem-szenario des Asymmetrischen demonstriert die Unübersetzbarkeit, mit welcher sich insbesondere die Literaturwissenschaftlerin Emily Apter auseinandersetzt. Apter verficht «[t]he importance of non-translation, mistranslation, incomparability and untranslatability»¹⁸ und problematisiert eine pauschale Annahme der Übersetzbarkeit der künstlerischen Praktiken.¹⁹ Wie in der Fallstudie zu *Tie-Tool* argumentiert wird, überschneidet sich die Prämissen der Übersetzbarkeit mit den gängigen Erwartungen an die Bereitschaft der Künstler*innen zur Zusammenarbeit im Gegenwartstheater.

Betreffend die Produktionsbedingungen (wie Zugang zu Residenzen) und evidente Präsenz bzw. nicht-thematisierte Absenz bestimmter künstlerischer Positionen bei Theaterfestivals werden Asymmetrien insbesondere in der globalen Perspektive greifbar. Diese Verhältnisse in der Praxis beeinflussen auch die Forschung, etwa die hier getroffene Auswahl an Produktionen von fast ausschliesslich *weissen*, (west) europäischen Künstler*innen. Dieser Kreis von Theaterschaffenden, Institutionen und damit verbundenen Arbeitsweisen resultiert aus einer Asymmetrie, einer ‹Schieflage› heraus, welche nach Sruti Bala die Grundvoraussetzung für eine Performance darstellt.

2.2. Kompliz*innenschaft (Gesa Ziemer): Umdeutungen des Strafrechts

Die beiden Produktionen im Kapitel über PACT Zollverein werden mit Hilfe von Gesa Ziemers Konzept der Kompliz*innenschaft analysiert.²⁰ Die Kunsthistorikerin entleiht das Konzept der Komplizenschaft dem

Schweizer und deutschen Strafrecht, plädiert allerdings für eine weniger wertende bis positive Verallgemeinerung des Begriffs:

Komplizenschaft heißt *Mittäterschaft* [...]. Der Begriff bezieht sich auf illegales Verhalten und wird fast ausschließlich mit dieser negativen Konnotation versehen. [...] Abstrahiert man diesen Begriff allerdings und sieht von moralisch nicht vertretbaren Zielen wie Mord, Betrug, Raub oder anderen ab, dann öffnet sich eine andere Perspektive auf Kollektivität. [...]

Komplizenschaft [...] ist eine spezifische Arbeitsform, die von einer destruktiven in eine konstruktive, lustvolle Arbeitsweise umgedeutet werden kann und die dazu führt, dass alternative Strukturen entwickelt werden [...].²¹

Anstatt Kompliz*innenschaft nur im Kontext von Kriminalität zu denken, können dementsprechend auch die Verbindungen im Produktionsnetzwerk als komplizitär beschrieben werden. Ein rein strukturelles Gebilde gewinnt damit an qualitativen Dimensionen. Kompliz*innenschaft und Netzwerk vergleichend, schreibt Gesa Ziener Letzterem die Qualitäten des Passiven bzw. Theoretischen zu.²² Ähnlich wie Sruti Bala mit «source» und «target» und in Anlehnung an die rechtliche Auffassung der Kompliz*innenschaft berücksichtigt Ziemers Konzept verschiedene Wirkungsstadien: Entschluss, Planung und Ausführung.²³ Diese Aufteilung deckt sich nur bedingt mit künstlerischen Arbeitsprozessen und lässt sich nicht direkt auf die Analyse übertragen. Hervorzuheben ist jedoch die Möglichkeit, Kompliz*innenschaft als eine prozessuale, dynamische und gleichzeitig konstante Eigenschaft der kollektiven Zusammenarbeit zu sehen.

Als Beispiele für Kompliz*innenschaft in performativen Künsten nennt Gesa Ziener *handundfuss* von Anna Huber und Fritz Hauser (2006)²⁴ sowie ein Langzeitprojekt dreier slowenischer Künstler, die den gleichen Namen – Janez Janša – annahmen.²⁵

Grundlegend für Kompliz*innenschaft ist ein gegenseitiges Vertrauen, welches dann – im rechtlichen Diskurs wie auch in den Künsten – in absoluter, uneingeschränkter, gemeinsamer Verantwortung resultiert. Bei *Figuring Age* und *Abecedarium Bestiarium* – den beiden

Produktionen, welche als komplizitär besprochen werden – handelt es sich jeweils um Soli der Performerinnen. Allerdings erläutern Boglárka Börcsök wie Antonia Baehr die Entstehungsgeschichte ihrer Stücke und erwähnen bereits am Anfang die Schlüsselrolle weiterer Künstler*innen. Damit wird die Kompliz*innenschaft und die gemeinsame Verantwortung adressiert und sichtbar gemacht.

Um Kompliz*innenschaft näher zu definieren und Grenzen zu ziehen, stellt Gesa Ziemer das Konzept weiteren ähnlichen Formen der Zusammenarbeit gegenüber. Abgesehen von strafrechtlichen Begrifflichkeiten wie Anstiften, Gehilfe- oder Nebentäterschaft²⁶ unterscheidet Ziems Kompliz*innenschaft z. B. von Allianzen: Während Allianzen sich strategisch gestalten, agieren Kompliz*innen taktisch.²⁷ Ziems Entscheidung für den Begriff der Kompliz*innenschaft fungiert auch als ein Gegenvorschlag zum Begriff der Kollaboration, der zwar im disziplinären Feld der performativen Künste verbreitet ist, im deutschsprachigen Raum allerdings als eine Bezeichnung für die Zusammenarbeit mit den Besatzungsmächten im Zweiten Weltkrieg vorbelastet ist. Die Gegenüberstellung mit dem Begriff der Kollaboration erlaubt es, Ziems Konzept weiter zu präzisieren: alternatives bzw. antagonistisches Handeln ist zentral für komplizitäre Arbeitsweisen.²⁸ Kompliz*innenschaft distanziert sich sprachlich vom Kollaborieren; einen Gegenpol zur Kollaboration im Kriegskontext stellt die Praxis der Widerstandsbewegungen dar, die eine zusätzliche Verortung der Kompliz*innenschaft erlaubt und die Grenzen des Antagonistischen aufzeigt. Kompliz*innenschaft stellt keine Partisan*innenbewegung in einem Wald dar, sondern eine halb-sichtbare Praxis in Verflechtung mit und loser Anbindung an offizielle Institutionen. Das bewusste Annehmen der nur bedingten Transparenz²⁹ macht Kompliz*innenschaft zu einem geeigneten Konzept zum Beschreiben von künstlerischen Arbeitsweisen. Rekonstruiert anhand von Interviews mit Künstler*innen und Dokumenten, können das Arbeiten in Residenz und die Verbindung zu Festivals nur partiell perspektiviert werden.

Gesa Ziems Auseinandersetzung mit Kompliz*innenschaft fügt sich in den Diskurs um verschiedene Vokabulare des Zusammenarbeitens ein. In ihrer Studie zu verschiedenen Formaten der Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Theatern erwähnen Frédérique Payn und

Marie Deniau «artistes complices» als eine mit Residenzen verwandte Bezeichnung, favorisieren jedoch den neutralen Begriff «partenariat».³⁰ Mit *Kollaboration* (Mark Terkessidis, 2018) oder *Allianzen* (Elisa Liepsch, Julian Warner und Mathias Pees, 2018) werden bestimmte Begriffe (wieder) eingeführt, neuinterpretiert, spezifisch ausgelegt und angewendet.³¹ Auch Kompliz*innenschaft erhebt keinen generellen Anspruch auf experimentelle Formen der künstlerischen Zusammenarbeit, sondern beschreibt bestimmte kollektive Prozesse.

Während Ziemer Kompliz*innenschaft von anderen Formen der Zusammenarbeit abgrenzt, positioniert sie das Komplizitäre in der Nähe von Bruno Latours Auffassung des Netzwerks und der Idee der Konnektivität.³² «Fluide Formationen mit wechselnden [...] Akteuren zeichnen eine extrem fragile Form von Sozialität nach [...]»³³ – bemerkt Ziemer zu Kompliz*innenschaften. Dabei kippt das Flexible und Fragile im Bereich der performativen Künste schnell ins Prekäre. Das Umgehen der vorgegebenen institutionellen Strukturen als ein Merkmal der Kompliz*innenschaft resultiert beispielsweise für die Nachwuchschorografin Boglárka Börcsök in einem von Unsicherheit geprägten Produzieren.

Bestimmten Affinitäten zur Akteur-Netzwerk-Theorie zum Trotz berücksichtigt Ziemers Kompliz*innenschaft nur menschliche Akteur*innen. Als komplizitär lassen sich allerdings nicht nur die Rollen der beteiligten Künstler*innen auffassen, sondern auch die daran gekoppelten Disziplinen – wie etwa Tanz und Film in *Figuring Age* und *The Art of Movement* von Boglárka Börcsök und Andreas Bolm oder Sound und visuelle Künste in *Abecedarium Bestiarium* von Antonia Baehr. Diese Erweiterung des Konzeptes bedeutet gleichzeitig, dass Ziemers Beobachtung zum physischen Zusammentreffen als einer Basis der Kompliz*innenschaft relativiert wird. Was zentral und unverändert bleibt, ist die hohe Intensität der Zusammenarbeit.³⁴

Die wichtigste hier zu nennende Abweichung vom Konzept der Kompliz*innenschaft in Auslegung von Gesa Ziemer ist die zeitliche Dimension. Ziemer sieht mit «temporären gemeinsamen Arbeitspraktiken» zeitlich klar begrenzte, überwiegend kurze Abschnitte vor.³⁵ Was Kompliz*innen vereint, sind «clear goal[s] for a short time», die auch mit der Notwendigkeit «to act swiftly» einhergehen.³⁶ Komplizitäre

Strukturen bauen demnach auf einem schnellen Zusammenkommen und Auseinandergehen auf. In der Praxis der performativen Künste nimmt Kompliz*innenschaft jedoch häufig die Züge einer generellen Gesinnung an, welche sich nur bedingt auf eine konkrete Produktion bezieht. Anne-Christine Liske (künstlerische Leiterin von far° seit 2022) erwähnt «complicité» als ein Leitmotiv der Festivalausgabe 2022 unter dem Titel *faire connivences*,³⁷ die Performerin Simone Dede Ayivi fasst Kompliz*innen als «ein gutes Netzwerk aus netten Leuten» zusammen.³⁸

Die Kompliz*innenschaft entwickelt sich in der Praxis von einem Charakteristikum der Zusammenarbeit an einem bestimmten Vorhaben zu einer grundsätzlichen Einstellung und weist auch eine andere Zeitlichkeit auf. Die beiden Beispielproduktionen, welche als komplizitär betrachtet werden, sind längerfristig angelegt, Boglárka Börcsök und Antonia Baehr sprechen von wertvollen Erfahrungen einer längeren Arbeit an einem Stück.³⁹ Auch wenn das Arbeiten in Residenz zeitlich begrenzt ist, arbeiten Künstler*innen häufig an den gleichen Residenzorten oder präsentieren an den gleichen Festivals, wodurch sich Kompliz*innenschaft zwischen Künstler*innen und Institutionen zeitlich ausdehnt und etabliert. Die Tendenz zu nachhaltigerem komplizitären Zusammenarbeiten zwischen Institutionen und Künstler*innen fliesst auch in nicht-lineare Kuration ein.

Die vorliegende Untersuchung verortet Kompliz*innenschaft im Spannungsfeld zwischen konkreten Handlungen im Produktionsprozess und grundlegenden Haltungen der zusammenarbeitenden Künstler*innen. Die von Ziemer skizzierte Entwicklung eines komplizitären Vorhabens – Entschluss, Planung und Ausführung – bedeutet gleichzeitig Vertrauen als Basis, gemeinsame Verantwortung als Modus und ein Heranwachsen bis hin zur Festigung der Kompliz*innenschaft als Resultat. Die Kompliz*innenschaft entsteht in einem Produktionsnetzwerk, bleibt nach dem Abschluss des Projektes latent existent und kann reaktiviert werden. In den Unterkapiteln über *Figuring Age* und *Abecedarium Bestiarium* als PACT-Produktionen werden einzelne Aspekte der Kompliz*innenschaft näher besprochen: die Konstrukte der Legitimität/Legalität (moralische/rechtliche Vertretbarkeit) und Heterogenität der Beteiligten (Börcsök/Bolm) bzw. Verflechtungen zwischen dem Individuum und dem Kollektiv, zwischen Kompliz*innen- und Freundschaft (A. Baehr).

2. 3. *situation* (Claire Doherty) und Einladung

Claire Doherty erarbeitet mit *situation* ein Konzept, das künstlerische Produktion als einen dynamischen, in vielfältige Zusammenhänge eingebundenen Prozess und weniger als fertiges Produkt begreift. Laut Doherty beschreibt *situation* bestimmte Entwicklungen in den visuellen Künsten der Gegenwart, welche nicht nur über die Arbeit im Studio hinausgehen, sondern auch das ortsspezifische Schaffen weiterdenken: «might the term situation (a set of conditions in time and place) offer an alternative to the exhausted notion of site?»⁴⁰

In der Theaterwissenschaft hat zuletzt Gerald Siegmund «Situation» zu einer zentralen Kategorie der Aufführungsanalyse erkoren – «als ein Leitkonzept für ein Verständnis von zeitgenössischen Tanz- und Theaterperformances, die sich dadurch auszeichnen, dass sie das Ethische ins Feld des Ästhetischen übertragen».⁴¹ Das Verschmelzen von ethischen und ästhetischen Qualitäten in performativen Künsten schwingt auch in Sruti Balas Auslegung der Übersetzung mit. Siegmund legt die Essenz des Theaters in seinem Einführungswerk wie folgt aus:

Theater [...] versteht sich [...] immer nur als eine *mögliche* zukünftige Gemeinschaft [...], über deren Möglichkeiten oder Potenzialitäten [...] bestimmte Vorstellungen oder Fiktionen entscheiden, die andere nicht realisieren, ausschließen, nicht gelten lassen oder in den Hintergrund rücken.⁴²

Ähnlich wie Marta Keil, Keren Zaiontz oder Bojana Kunst thematisiert Gerald Siegmund hier das Denk- bzw. Realisierbare im Theater. Projiziert auf ein Theaterfestival bedeutet dies, dass in einem Festivalprogramm konkrete Kreise von Künstler*innen und möglichen Zuschauer*innen inkludiert, mitbedacht und antizipiert werden – und andere wiederum nicht. Damit deutet Siegmund auch die Gatekeeper-Problematik bzw. das explizite Ein- und verborgene Ausladen als ein inhärentes Moment des Kuratierens an.⁴³

Claire Doherty bezieht sich mit dem Konzept der *situation* explizit auf Guy Debord und die Situationistische Internationale (1957–1972), eine avantgardistische Bewegung, die verschiedene europäische

Künstler*innen vereinte und mit *The Theory of Moments and the Construction of Situations* (1960) ein wichtiges Manifest publizierte.⁴⁴ Wie bereits im Titel angedeutet, begriff die Gruppe *situation* «as a created, organized moment».⁴⁵ Damit wird klargestellt, dass *situation* eines organisierenden Impulses bedarf, welchen Doherty wie folgt thematisiert: «[W]e need to understand the complex processes of initiation, development and mediation of this work».⁴⁶ Den Anlass einer *situation* verortet Doherty beim Auftrag – «commissioning»⁴⁷ – einer Produktion.

Anstatt des pragmatischen «commissioning» bieten sich in den performativen Künsten – wie in der Einleitung erwähnt – Begriffe wie Einladung bzw. Empfang der Künstler*innen, Kollektive bzw. Ermöglichung der Produktionen an. Dies entspricht auch der Sichtweise der Vertreterinnen der Theaterfestivals und Residenzen. So spricht sich Véronique Ferrero Delacoste (Leiterin von far° in Nyon von 2009 bis 2022) für den Begriff des Einladens aus: «une forme du commandement si on compare ça au monde d'arts plastiques. On déteste utiliser ce mot, c'est pour expliquer. On parle plutôt d'une invitation.»⁴⁸

Dabei wird die eigentliche Funktion – Auslösung bzw. Ermöglichung einer Situation des Produzierens bzw. Präsentierens – weitgehend von Claire Doherty übernommen. Im Diskurs um das Kuratieren (in den visuellen Künsten) sind die Funktionen des Kommissionierens und des Einladens kaum klar voneinander zu trennen:

Das Kommissionieren von Kunstwerken beinhaltet [...] immer auch den Schritt der Einladung im frühen Stadium der Zusammenarbeit zwischen Auftraggeber und Künstlern. [...] Künstler werden eingeladen, um ihrerseits einzuladen und so ihre intimen oder angeblichen Einflüsse und Netzwerke zu bestätigen, zu negieren oder zu entdecken.⁴⁹

Eine *situation* ist demzufolge nicht zuletzt ein Konstrukt an vernetzten Prozessen, welche auf eine Einladung zurückgehen. Als Beispiel soll das Projekt *La Vitesse de la lumière* (2021) des argentinischen Regisseurs Marco Canale, das im Rahmen des Residenzformats Les Marchandises in einem Walliser Berggebiet realisiert wurde, veranschaulichen, wie

eine Einladung die Vernetzung zwischen personellen und institutionellen, lokalen und transkontinentalen Akteur*innen katalysieren kann.⁵⁰

Claire Doherty erarbeitet das Konzept von *situation* Anfang der 2000er-Jahre stark praxisbezogen. Die beiden als *situation* betrachteten Produktionen stammen aus den Jahren 2020 bis 2022, Dohertys Konzept eignet sich besonders als analytische Kategorie für Eigenheiten künstlerischer Produktion (im vorliegenden Fall für performative Künste) zu Zeiten der weltweiten Pandemie. Die dadurch bedingten Einschränkungen lassen sich allein durch ortsspezifische Charakteristika kaum beschreiben. Abgesehen von zahlreichen Vorstellungsabsagen und -verschiebungen resultierten die wechselnden Bedingungen auch in Wiederaufnahmen oder Weiterentwicklungen älterer Projekte bzw. einer Konstellation zwischen erlaubter Probenarbeit und gleichzeitigem Aufführungsverbot in der Schweiz im Herbst 2020.⁵¹ Dohertys Definition von *situation* erlaubt durchaus solch erweiterte Interpretationen, weil sie «place as an unstable, shifting set of political, social, economic and material relations, and locality as produced and contested through a set of conditions that we might describe as situation» auffasst.⁵²

Während Claire Doherty multiple Dimensionen des Produzierens berücksichtigt, beschränkt der Kunstsoziologe Pascal Gielen die Eigenschaften der Residenzen auf verschieden funktionierende Zeit- und Räumlichkeiten. Dafür greift er das Konzept des Chronotopos von Michail Bachtin⁵³ auf und kontextualisiert es in Anlehnung an die ursprüngliche literaturwissenschaftliche Auffassung: «In a residency, the own-time and own-space of the studio are transformed into a social time and a socially determined space.»⁵⁴ Konkret schlägt Gielen vier Arten von Chronotopen vor, welche von «my Chronotope» (fokussiertes, abgeschottetes Arbeiten, häufig in ländlicher Umgebung) bis zu «embedded chronotope» abgestuft werden. Die letzte Kategorie bilden etwas seltener Fälle mit einem sehr offenen, holistischen, z. B. landwirtschaftlichen Ansatz. Dazwischen werden «alter-chronotope» und «network chronotope» verortet. Zu den «alter-chronotopes» gehören Residenzformate in einem bestimmten nicht-künstlerischen (Arbeits-)Kontext: «Here the artists can lose themselves [...] in time and space but [...] not through introspection but through exploration.» «[The artists'] motivation lies not in quickly gaining access to a professional network.»⁵⁵ Mit

der letzten Bemerkung grenzt Gielen «alter-chronotope» von «network chronotope» ab. Wie im Kapitel über Les Marchandises beleuchtet wird, ist die Netzwerkbildung für das Nyoner Residenzformat zentral. Allerdings eignet sich Gielens Chronotop des Netzwerkes als analytische Kategorie für die Produktionen von Marco Canale oder Annamaria Ajmone nur bedingt, weil Gielen vor allem individuelle Netzwerkarbeit der Kunstschaffenden – und nicht ein konkretes Projekt – thematisiert.

Die Substanz der skizzierten Konzepte von Sruti Bala, Gesa Ziemer und Claire Doherty soll anhand des sich wandelnden Profils von far^{o56} und der exemplarischen Produktionsnetzwerke mitsamt weiterer Residenzorte ausgelotet werden. Alle drei Konzepte sehen eine dynamische, aber nicht unbedingt lineare Entwicklung vor. Das Übersetzen lebt vom Hin und Her zwischen «Quellen» und «Zielen», bei Kompliz*innenschaft sind die Beteiligten in verschiedene Stadien eines gemeinsamen Prozesses involviert, *situations* entstehen aufgrund einer Einladung und entfalten sich zu komplexen Strukturen. Damit orientieren sich die Konzepte am Gegenstand der Dissertation: «Concepts are not just tools.» bzw. «a concept is adequate to the extent that it produces the effective organization of the phenomena rather than offering a mere projection of the ideas and presuppositions of its advocates.»⁵⁷ Im Kapitel über BUDA Kortrijk stehen einige Facetten des Übersetzens zur Debatte: Mit welcher Haltung erfolgt Übersetzung im Produktionsprozess von *The Voice of a City?* Wie gehen Pauline Brun und Marcos Simões in *Tie-Tool* mit Unübersetzbarkeit um? Komplizitäre Arbeitsweisen werden anhand von zwei Produktionen von PACT Zollverein analysiert. Zwei im Rahmen von Les Marchandises entstandene Produktionen werden als *situations* des Arbeitens in Residenz diskutiert.

Das Vorhaben positioniert sich als eine «symmetrische Theaterforschung» zu Arbeitsweisen und Produktionsnetzwerken im Gegenwartstheater, wie Ulf Otto in Anlehnung an Bruno Latour postuliert.⁵⁸ Eine solche wissenschaftliche Ethik «produziert kein distanziertes Wissen über die Welt da draußen, vielmehr geht sie neue Verbindungen zwischen Menschen und Dingen ein, stellt Übersetzungen her und bringt Vermittlungen hervor.»⁵⁹ Die Auswahl an Konzepten orientiert sich an transdisziplinären Spezifika der untersuchten Theaterfestivals,

2. Concepts in residence: Übersetzen, Kompliz*innenschaft und situation

Residenzen und Produktionen. Methodologisch wie inhaltlich richtet sich die Arbeit feministisch aus: die Konzepte stammen von drei Theoretikerinnen, far°/Les Marchandises und BUDA Kortrijk werden von Frauen geleitet, die Residenzverantwortlichen an PACT Zollverein sind weiblich und bei den meisten untersuchten Produktionen gehören Künstlerinnen zum Kernteam.

3. Von Théâtres d'été zu far°: Produktionsnetzwerke im Werden

Das vorliegende Kapitel beleuchtet zunächst die historische Entwicklung des Nyoner Festivals, welches im Juli 1984 als Théâtres d'été zum ersten Mal stattfindet. Es umfasst das Festivalgeschehen vom Gründungsjahr bis zum Anfang der 2010er-Jahre. Der neueren Geschichte von far° – insbesondere der Profilwandlung zur «fabrique» und der Lancierung des Residenzformats – widmet sich das spätere Kapitel «La marche vers Les Marchandises». Im vorliegenden Kapitel werden exemplarisch die Produktion *Fata Morgana* von Christel Harth und Marc-André Gentinetta (1991) und das damit verbundene Residenzprogramm der Stadt Biel (1989–1995) analysiert. Als primäre Quellen dienen dabei die Festivalprogramme und einzelne Presseartikel zu Théâtres d'été bzw. far°¹ sowie die Publikationen der Festivalleiterinnen Ariane Karcher (1987–2009) und Véronique Ferrero Delacoste (2009–2022). Der letzte Teil orientiert sich am Material aus dem Archiv der Dienststelle für Kultur der Stadt Biel.

Der Jubiläumsband *Raconte-moi un festival* (2009) von Ariane Karcher fasst chronologisch die Produktionen der Festivalausgaben seit 1984 zusammen und ergänzt diese albumartig mit Bühnenfotos, diversen Zeitungsartikeln über das Festival und Gastbeiträgen lokaler Kulturjournalist*innen.² Begleitet wird die Dokumentation von Karchers retrospektiven Anmerkungen zu den einzelnen Festivalausgaben. Diese sind zwar thematisch heterogen und kurz gehalten, erlauben allerdings aufschlussreiche Einblicke in die Festivalkuration aus persönlicher und institutioneller Sicht. Der Begriff des Kuratierens wird dabei rückwirkend angewendet: Karcher bezeichnet sich selbst nicht als Kuratorin, und in der Forschung herrscht keine Einigkeit darüber, ab welchem historischen Zeitpunkt von Kuration die Rede sein kann.³

Die zweite zentrale Publikation ist *La mue du far°* (2008) von Véronique Ferrero Delacoste, welche das Festival von 2009 bis Anfang 2022 leitete.⁴ Darin skizziert sie das Festivalprofil der zweiten Hälfte der 2000er-Jahre und entwirft mögliche Strategien seiner Weiterentwicklung. Diese beiden Quellen bilden eine solide Grundlage für eine Auseinandersetzung mit der Festivalgeschichte, weil sie die Positionen der beiden langjährigen Leiterinnen wiedergeben und die historische Perspektive mit den aktuelleren Beobachtungen verknüpfen.

Die beiden ersten Abschnitte orientieren sich an Ariane Karchers Schilderung der Situation zum Zeitpunkt der Festivalgründung: «L'offre théâtrale à Nyon est quasiment inexistante et il nous est peu à peu apparu qu'un festival de théâtre pouvait trouver sa place. Où? Avec qui?»⁵ Die beiden formulierten Herausforderungen – *Mit wem?* und *Wo?* – strukturieren die Aufarbeitung der Festivalgeschichte. Mit dem Fokus auf die Frage *Mit wem?* sollen die für die Festivalkuration relevanten Kontakte und die daraus resultierenden Netzwerke in historischer Perspektive diskutiert werden. Die anschliessende örtliche Kontextualisierung – als eine Antwort auf das *Wo?* – erfolgt nicht nur im geografischen Sinne, sondern auch in der Auseinandersetzung mit der Nyoner Usine à Gaz als Hauptspielort des Festivals. Da der Hauptteil der Studie eine Analyse ausgewählter Produktionen zum Ziel hat, schliesst das Kapitel über die Festivalgeschichte damit ab, welche Formate – also *Was?* – bei Théâtres d'été und später am far° präsentiert wurden. Als konkretes Beispiel einer Produktion aus dem Festivalprogramm, die im Rahmen einer Residenz entstanden ist, fungiert am Schluss des Kapitels *Fata Morgana* – vor dem Hintergrund des Bieler Residenzmodells Ende der 1980er- bis Anfang der 1990er-Jahre.

3.1. *Mit wem* Kuratieren? Von Kontakten zu Netzwerken

Laut Ariane Karcher wird die Veranstaltung von Mitgliedern der Theatertruppe La Bourrasque initiiert, welche in Genf tätig und in Nyon wohnhaft waren.⁶ Die ursprüngliche Idee für Théâtres d'été kommt von William Patry, Nyoner Musiker und Leiter des Jazz-Nyon, welcher auch die ersten Schritte der Festivalgründung begleitete.⁷ Die Mitwirkung

eines Musikschaffenden in der Anfangsphase ist bezeichnend: von einer Theatergruppe gegründet, ähnelt Théâtres d'été Musikfestivals, die von einzelnen Bands ins Leben gerufen wurden und damit «grassroots activities» par excellence darstellen.⁸ Auf Patrys Vorschlag hin übernimmt der damals in Nyon niedergelassene deutsche Regisseur Niko Kerkenrath die künstlerische Leitung. Offiziell wird das Festival vom Verein l'Association d'Animation Théâtrale Nyon (AATN) organisiert, geleitet von Jean Karcher.⁹

Während Jean Karchers Funktion formell als «président et chargé de la recherche de fonds et de la publicité» bezeichnet wird, charakterisiert Ariane Karcher ihre Rolle u. a. als «créatrice de contacts».¹⁰ Ähnlich erfolgt die Entscheidung für Niko Kerkenrath aufgrund seiner bestehenden Kontakte zu Schweizer Theaterschaffenden wie Jean-Luc Bideau und Peter Wyssbrod.¹¹ Damit sind bereits vorhandene und künftige Kontakte zentral für die Anfänge des Nyoner Festivals und konturieren durchaus früh eine systematische Netzwerkaktivität. Wie Jennifer Elfert beobachtet, «[beruhen] Netzwerke als flexible und prozessuale Strukturen [...] auf freundschaftlichen Verbindungen».¹² Dies wird umso wichtiger, als Christian und Ariane Karcher 1987 die künstlerische Leitung übernehmen. Anlässlich der ersten Ausgabe, die nicht mehr unter der Leitung von Niko Kerkenrath stattfindet, hält Ariane Karcher fest:

La visite à Québec de l'an dernier nous donne quelques pistes pour inviter Lepage et NightLetter. Nous partons sillonner la Suisse et l'Europe.

Nous rejoignons le Pool de Théâtres Romands. Ces premiers contacts nous tiennent chaud et nous aident beaucoup à structurer notre travail.¹³

Mit dieser Beobachtung situiert Karcher die frühe Festivalkuration im Spannungsfeld zwischen Zufall und Struktur. Die Visionierungen in Europa und Kanada sowie die Beziehung zu einem lokalen Verband sind hier für das Festivalprofil im gleichen Masse wichtig. Parallel zu Aktivitäten in den (Westschweizer) Netzwerken werden die regionalen, nationalen und internationalen Dimensionen der Théâtres d'été neu ausgehandelt. Während mit Robert Lepage (CA) und dem Nightletter Theater (US) bereits 1987 zwei Produktionen aus Nordamerika in Nyon gastieren,

notiert Ariane Karcher die Präsenz internationaler Kurator*innen an Théâtres d'été erst drei Jahre später: «C'est aussi l'année où les premiers programmateurs internationaux viennent suivre le festival et sont tout surpris de découvrir la qualité du spectacle suisse.»¹⁴

Die Frage *Mit wem?* geht dabei mit den Überlegungen nach den Zielen und der Positionierung des Festivals einher. Neben der Erwähnung der Kurator*innen zeugt die Aussage davon, dass Ariane Karcher dem Festival klar eine Multiplikatoren- und Entdeckerrolle zuschreibt. Vergleichbar blickt sie 1995 auf die Gastspiele des deutschschweizerisch-tessinischen Duos Teatro del Chiodo in Nyon (und damit zum ersten Mal in der Westschweiz) zurück: «Des programmateurs les ont repérés et les invitent un peu partout. Pour moi c'est mission accomplie». ¹⁵

Eine Episode der Festivalgeschichte veranschaulicht besonders klar, dass Anfang der 1990er-Jahre insbesondere direkte Kontakte zu Künstler*innen (und weniger Veranstalter*innennetzwerke) die kuratorischen Entscheidungen bestimmten. Im Rahmen von Théâtres d'été 1991 sammelt die usbekische Kompagnie Mayatnik während ihrer Produktion *H₂O Wasser an Nyoner Brunnen*, um es danach in den austrocknenden Aralsee zu füllen. Ariane und Christian Karcher werden zu dieser Anschlussveranstaltung eingeladen und besuchen noch im gleichen Jahr Usbekistan und Moskau.¹⁶ Daraufhin werden am Festival 1992 zwei weitere Produktionen von Mayatnik präsentiert sowie *Éloge de la Petite Monstruosité* von Leo Bassi (IT), den die beiden Kurator*innen während dieser Reise kennenlernen.¹⁷ Die wachsende Mobilität der Künstler*innen und Kurator*innen und die Heranbildung der ersten Netzwerke rund um das Festival stehen dabei in einer engen Verbindung mit der geopolitischen Situation in Europa Anfang der neunziger Jahre. Bojana Kunst sieht die damaligen Gegebenheiten als grundlegend für die Entwicklung der (west)europäischen Kulturlandschaft und ihrer Institutionen an:

[Those] production houses and spaces mostly arose from a particular situation in Europe at the beginning of the 1990s, a situation that resulted from [...] the fall of the Berlin Wall, internationalization [...] and the discovery of the East (and South) of Europe.¹⁸

Bevor Véronique Ferrero Delacoste im Jahr 2009 die künstlerische Leitung übernimmt, arbeitet sie bereits seit 1996 für das Festival – als Verantwortliche für Tanz und Öffentlichkeitsarbeit. Handelt es sich bei der Mitgründerin Ariane Karcher noch um eine Schauspielerin, welche ausgehend von der Bühnenpraxis ein Festival konzipiert, verknüpft Véronique Ferrero Delacoste die Festivalarbeit mit einem Nachdiplomstudium in Kulturmanagement. Dieser Leistungswechsel bei Théâtres d'été präsentiert einen signifikanten Paradigmenwechsel in Bezug auf Theorie und Praxis des Kuratierens, welchen die Kulturwissenschaftlerin Verena Teissl wie folgt zusammenfasst:

mit den Angeboten zur kulturmanagerialen Ausbildung [wird] die Learning-by-Doing-Generation von ausgebildeten Kulturmanagern abgelöst [...]. Dieser Wechsel ist ein tief greifender, jeder Transfer ist auch eine Transformation, und die Frage, inwiefern sich implizites Wissen explizieren lässt, spielt dabei eine grundsätzliche Rolle.¹⁹

Ariane Karchers Reminiszenzen in *Raconte-moi un festival* erscheinen in diesem Licht umso wertvoller. Eine der wichtigsten Neuerungen von Véronique Ferrero Delacoste ist die Einführung des zweijährigen Formats *artiste associé·e* (seit 2009) und das Prinzip «l'artiste au centre, plus que l'œuvre elle-même.»²⁰ Damit werden die früheren – informelleren und punktuelleren – Erfahrungen in Zusammenarbeit mit Künstler*innen und Kollektiven institutionell verankert. Die neue Leiterin von far° adressiert dabei noch weniger bekannte Künstler*innen ohne eigene Produktionsstrukturen bzw. etabliertere Künstler*innen (mit einer eventuellen früheren Verbindung zu far°), welche sich für eine längere Recherche phase interessieren oder eine experimentelle Produktion realisieren möchten, welche von ihrer aktuellen Praxis abweicht.²¹ Die Ideen nicht-linearer Kuration klingen hier als eine Alternative zum konventionellen Festivalbetrieb bereits an.

Indem die Künstler*innen und weniger die einzelnen Stücke und Performances in den kuratorischen Mittelpunkt rücken, wird die Frage *Mit wem?* neu interpretiert. Anstatt die künstlerische Produktion und die anschliessende institutionelle Präsentation rigide aufzuspalten, verquirlt das Nyoner Festival nun die beiden Bereiche – «[c]réer des

compagnonnages qui [...] permettront d'[...] infiltrer dans leur travail»²² – und sucht zusammen mit *artistes associé·es* nach möglichen Antworten auf die Frage *Wie Produzieren?* Die potenziellen Partnerschaften bedürfen laut Véronique Ferrero Delacoste eines regionalen Fokus, können sich aber disziplinär offen gestalten:

L'extrême diversité des institutions culturelles et des artistes indépendants qui cohabitent à un niveau régional est rarement appréhendée transversalement. Je souhaiterais fédérer des rencontres improbables entre différents acteurs de cette scène régionale, par exemple, un ensemble musical ou un metteur en scène et un artiste visuel.²³

Damit verbunden ist die Idee des Zusammenbringens von Künstler*innen, was ohne die institutionelle Beteiligung von far° oft nicht realisierbar wäre.²⁴ Die nach der Prämisse des Entdeckens ausgerichtete Festivalkuration von Ariane Karcher setzt neuerdings bereits beim Produzieren an, reicht in den Bereich der Diffusion hinaus und gilt insbesondere lokalen Künstler*innen: «En se positionnant comme producteur et initiateur de projets qui impliquent et intéressent des structures internationales nous pourrions également contribuer à la diffusion des artistes locaux.» Anstelle von Kontakten spricht Véronique Ferrero Delacoste explizit von Netzwerken und von far° als «le maillon d'un réseau.»²⁵ Gleichzeitig mit angestrebten internationalen Partnerschaften erwähnt Véronique Ferrero Delacoste die seit 2007 gebündelte Kooperation mit drei weiteren Nyoner Festivals (als Dachverband *Nyon, ville de festivals*), welche ihre Interessen bezüglich der Öffentlichkeitsarbeit und Tourismusförderung gegenüber der Stadtverwaltung gemeinsam vertreten und auch relevante Kontakte austauschen.²⁶ Im nächsten Abschnitt wird dementsprechend die lokale Verankerung von Théâtres d'été/far° diskutiert.

3.2. Wo veranstalten? Usine à Gaz als Brennpunkt

Im Gründungsjahr des Festivals wird die Frage nach dem Austragungs-ort für mehrere Jahre programmatisch beantwortet: Die zentral gelegene Usine à Gaz wird von 1984 bis 2017 als Hauptbühne und Festivalzentrum



Abb. 3: Usine à Gaz, Nyon, 1995. Foto: Jean-Philippe Daulte.

dienen (Abb. 3). Das Gaswerk, 1864 erbaut, befindet sich seit 1981 wieder im städtischen Besitz, wobei die Gruppe Public Deux sich gegen die damaligen Verkaufspläne der Regierung einsetzt.²⁷ Mit dem Anliegen, das Gebäude für kulturelle Veranstaltungen zu nutzen, solidarisiert sich der Verein l'Association d'Animation Théâtrale Nyon und katapultiert sich damit ins Zentrum des kulturpolitischen Geschehens der Stadt in den nächsten Jahren.

Den ursprünglichen Zustand der Usine à Gaz beschreibt Ariane Karcher als desolat und ohne die nötige Infrastruktur: «L'Usine était une ruine.»²⁸ In *Raconte-moi un festival* werden die wichtigsten Momente der Debatte um das Gebäude im Zusammenhang mit den ersten Festivalausgaben aufgezählt. Die Krise spitzt sich 1988 zu, als das Festivalteam auf eine Ausgabe verzichtet: Als Grund wird das fehlende Interesse der lokalen Politik an einer adäquaten Kulturförderung genannt, das sich am Beispiel der Usine manifestiert.²⁹ Im Nyoner Gaswerk treten damit verschiedene Problematiken der performativen Künste der 1980er- und -1990er-Jahre in Erscheinung: Die räumlichen Potenziale infolge der

Stadtentwicklung kollidieren mit einer spärlichen lokalen Kulturförderung, der gegenüber Théâtres d'été sich jedes Jahr aufs Neue beweisen müssen.

Zwischen 1991 und 1993 finden im Stadtparlament mehrere knappe Abstimmungen über die Zukunft des Gaswerks statt, begleitet von heftigen Protesten der lokalen Kulturschaffenden. Letztlich erfolgt 1993 eine Volksabstimmung für die Renovation der Usine à Gaz und deren anschliessende Nutzung als Veranstaltungsort.³⁰ Die Umnutzung der Usine à Gaz als Veranstaltungsort wird damit zu einem Votum der Stadt(bewohner*innen) zugunsten des Kulturlebens in Nyon. Neben dem politisch umkämpften Gaswerk zählen spätestens seit Ende der 1980er-Jahre das Nyoner Kleintheater Le Funambule, die Aula du Collège, der öffentliche Raum wie die Esplanade des Marronniers oder lokale Galerien regelmässig zu den Spiel- und Ausstellungsorten.

Wie Annemarie Matzke anmerkt, werden performativen Künste durch neue Räumlichkeiten auch neu definiert³¹: Nicht nur avanciert die Usine à Gaz lokal zum Fluchtpunkt und Stellenwertindiz des Kulturlebens in Nyon Anfang der 1980er- bis Mitte der 1990er-Jahre, zeitgleich kristallisiert sich das Profil der Théâtres d'été heraus.

Die geografische Lage zwischen Lausanne und Genf spielt bei der immateriellen Einordnung des neuen Festivals in die regionale Kulturlandschaft mit: Die Kulturjournalistin Sandrine Fabbri konstatiert 1996: «la manifestation prouve qu'elle a trouvé une place de choix entre la bonne franquette désordonnée du Festival de la Cité (juin, Lausanne) et les options artistiques plus fermes du Festival de la Bâtie (dès septembre, Genève).»³² Offiziell gehört die Stadt zum Kanton Waadt mit der Hauptstadt Lausanne, geografisch liegt Nyon allerdings näher bei Genf und bildet einen Teil von Grand Genève. Das geografische und ideelle ‹Dazwischen› im Falle Nyons ist für das eigentliche Festivalprofil in Hinsicht auf die Netzwerkperspektive von besonderem Interesse, weil Netzwerkstrukturen sich generell jeglicher Zentralität entziehen: «Entgegen einer hierarchischen Ordnung wird damit ein zwischenräumliches Prinzip benannt, mit dem stets auf den benachbarten Knoten, also gewissermassen ‹daneben› gezielt wird.»³³

Wie Ariane Karcher dies im eingangs zitierten Satz feststellt, verläuft die Festivalgründung in Nyon 1984 nicht in Anbindung an eine

bestehende Nyoner Theaterszene oder -institutionen. Stattdessen wird die Veranstaltung anhand eines zunächst sehr übersichtlichen Netzwerks um Niko Kerkenrath, Jean Karcher und weitere Mitglieder des Vereins konzipiert.³⁴ Freilich entfalten sich Théâtres d'été im Kontext einer Ende der 1960-er bis Anfang der 1970-er Jahre neu definierten französischsprachigen Theaterlandschaft in der Schweiz. Auf die richtungsweisenden Ereignisse in dieser Zeitspanne führt die Theaterwissenschaftlerin Anne-Catherine Sutermeister auch die späteren Verhältnisse im Gegenwartstheater in der Romandie zurück:

Avec ses turbulences et ses rêves, la fin des années 60 a considérablement influencé la situation du théâtre contemporain: réformes de l'enseignement dramatique, remise en cause du théâtre centré sur le texte, ouverture à de nouvelles esthétiques et à de nouvelles configurations scéniques, tous ces principes formulés par les jeunes compagnies indépendantes ont largement contribué à agir sur les arts vivants.³⁵

Die meisten von Sutermeister angesprochenen Kontroversen – in den Bereichen der künstlerischen Ausbildung, Bezug zu dramatischen Texten und damit einhergehenden ästhetischen Veränderungen – liegen bei der Gründung von Théâtres d'été mehr als fünfzehn Jahre zurück. Im Vergleich zu den flamboyanten Besetzungen und Aufführungsverboten in Genf (1971–1972)³⁶, spielen sich die Konflikte um die Usine à Gaz und die Kulturförderung in Nyon durchaus gesittet ab. Das Nyoner Festival schreibt sich 1984 in ein nächstes Kapitel der Westschweizer Theatergeschichte ein, institutionell subsumierend und gewissermassen die bisherigen Entwicklungen und Erfahrungen in den performativen Künsten – mit Zentren wie Lausanne, Genf und La Chaux-de-Fond – neu skalierend.

3.3. Was programmieren?

Neben den historisch-kontextuellen Fragen *Wo?* und *Mit wem?* sollte hier auch retrospektiv zusammengefasst werden, *was* das frühe Festival inhaltlich ausmacht, um den Fokus auf die Produktionen zu rücken.

Nach der ersten Ausgabe von Théâtres d'été mit sechs Produktionen aus der Schweiz kristallisieren sich bereits die ersten Kategorien heraus, welche auch in späteren Festivalprogrammen wiederkehrend auftauchen werden: «1^{re} suisse» (*Théâtre Nu* von Abouliatan, Minella, Bertin, 1984) bzw. «création» (*Hélène* von Harriett Kraatz, 1984).³⁷ Diese Anmerkungen zu Neuproduktionen und europäischen bzw. (West-)Schweizer Premieren betonen nochmals die Tatsache, dass Théâtres d'été seit den Anfängen – zumindest in regionaler Sicht – eine Pionierrolle anvisierte.

Die zweite Edition präsentiert neben Schweizer auch belgische und französische Künstler*innen und Kompagnien, seit 1989 werden am Festival jährlich zwischen zwölf und vierzehn hauptsächlich europäische Produktionen gezeigt. Die ursprüngliche Idee eines (kleineren) Festivals für Entdeckungen stösst bereits Ende der 1980er-Jahre an die Grenzen und Risiken der damit verbundenen Entwicklungen: Die eingeladenen Künstler*innen und Kollektive könnten Théâtres d'été bald ‹entwachsen›. Ariane Karchers Rückblick auf die Gastspiele der belgischen Need Company im Jahr 1987 zeugt von pragmatischen Dimensionen des Kuratierens und einer daran gekoppelten Schärfung des Festivalprofils: «Le petit festival de Nyon n'a plus de scène ni de budget assez grand pour elle.»³⁸ Während Nyon wie das Zürcher Theaterspektakel bei der ersten Produktion *Need to Know* 1987 noch als Tourneedestination zählt, bleiben die Auftritte eine einmalige Angelegenheit.

Die Hinweise zum Premierenstatus der eingeladenen Produktionen gehören seit den Festivalanfängen zum Programm, die Produktionsgeschichte bzw. die daran beteiligten Institutionen finden erst Anfang der 1990er-Jahre Erwähnung.³⁹ Etwas konsequenter werden solche Informationen ab Mitte der 1990er-Jahre publiziert, häufig im Zusammenhang mit gewonnenen Auszeichnungen und Preisen sowie der Präzisierung bezüglich (öffentlicher) finanzieller Unterstützung. 1991 koproduzieren Théâtres d'été zusammen mit den Genfer Institutionen La Bâtie und Théâtre Saint-Gervais *La Machine à calculer*, ein Stück mit Westschweizer Schauspieler*innen unter der Regie von Eugeniusz Korin (PL).⁴⁰ Danach tritt das Festival immer wieder als Koproduzent*in auf, bis das (Ko-)Produzieren nach dem Leitungswechsel im Jahr 2009 zur essenziellen Mission von far° erklärt wird.

Neben der Tätigkeit im (Ko-)Produzieren wirkt das Nyoner Festival im Fall von *Sur les Bords* von Cie des Cris/Gilles Laubert (CH/FR) im Rahmen eines längeren Produktionsprozesses institutionell mit: 1997 wird mit dem Vermerk «avant-première» eine Textversion des Stücks präsentiert, zwei Jahre später kommt die überarbeitete Inszenierung – nach zahlreichen Aufführungen in der Westschweiz und im benachbarten Frankreich – wieder nach Nyon.⁴¹ Dieser Schritt in die Richtung nicht-linearer Kuration und Zusammenarbeit mit Künstler*innen über eine einzelne Festivalausgabe hinaus nimmt die künftige Entwicklung des Festivals vorweg, insbesondere Formate wie *artiste associé·e* oder das Residenzprogramm Les Marchandises.

Die Frage nach *Was?* ist bei Théâtres d'été bzw. far° auch eine Frage nach der Disziplin, wobei der Plural im Festivalnamen von Anfang an für disziplinäre Offenheit steht. Festgemacht wird diese ab der zweiten Festivalausgabe im Jahr 1985 an der Unterteilung in Theater, Tanz, Musik und Ausstellungen (damals mit Theatermasken von Werner Strub).⁴² Seit der Festivalausgabe 1995 kommt Performance als Novum hinzu. Ariane Karcher bemerkt dazu:

Cette année, le mot est lâché : *performance*. J'ai toujours eu une réticence face à ce mot car pour moi, il veut dire «battre le record du monde au 110 m haies». Je vais devoir m'y habituer: la performance va inonder les espaces – scéniques ou non – des lieux de spectacles.⁴³

Das Hadern mit der disziplinären Terminologie ist für Karcher und Ferrero Delacoste charakteristisch und gipfelt 1999 im Namenswechsel: Théâtres d'été heissen fortan «far° – festival des arts vivants»: «Théâtres d'Eté [...] un nom devenu un peu réducteur depuis que le Festival accueille aussi bien de la danse, de la musique, certaines formes d'art plastique que du théâtre.»⁴⁴ Der Namenswechsel folgt der langjährigen kuratorischen Praxis und bedeutet keinen strategischen Umbruch: «Notre credo reste le souffle tonique et rafraîchissant de la création actuelle.»⁴⁵ An der Schwelle zum 21. Jahrhundert entkommt die Nyoner Institution den Tendenzen zur Festivalisierung nicht: Die Tanzwissenschaftlerin Alexandra Baybutt interpretiert solche Umbennungen als ein Zeichen der ‹Festivalisation› [which] can mean an increase in the

quantity of festivals, as well as the re-naming or re-branding of existing events and celebrations.»⁴⁶

Auf die disziplinäre Zuordnung verzichtet das Festival erst 2008. Ariane Karchers Aufmerksamkeit gilt dabei primär dem Publikum, welchem sie dann auch weitere Zuschreibungen überlässt:

Les festivaliers se demandent où se situe la différence entre «théâtre», «danse», «performance» car tout se mélange et c'est finalement au spectateur de choisir comment il veut définir ce qu'il voit. Nous décidons donc de ne plus coller d'étiquette sur les spectacles ni de les «catégorier». ⁴⁷

In *La mue du far°* changiert Véronique Ferrero Delacoste resümierend zwischen solchen Begriffen wie «transversal», «hétérogène», «indisciplinée» oder «indisciplinaire» und verzichtet auf «plus-» bzw. «transdisciplinaire», wobei «cette notion de diversité des disciplines, quelque chose d'indéfini qui laisse la place à tout ce que l'on ne peut pas prévoir» zentral wie auch dringend wird.⁴⁸ Das Undisziplinierte, Nicht-Disziplinäre und Unvorhersehbare werden in Annäherung an die Dynamiken der zeitgenössischen künstlerischen Produktion zu institutionellen Grundsätzen.⁴⁹ Die simultanen Tendenzen zur längerfristigen Zusammenarbeit mit Künstler*innen und steigenden Sichtbarkeit der Produktionsnetzwerke zeichnen nicht nur Festivals wie Théâtres d'été/far° aus, sondern auch die Anfang der 1990er-Jahre aufkeimenden Residenzformate.

3.4. *Fata Morgana* von Harth-Gentinetta (1991) und das Residenzprogramm der Stadt Biel

Mit *Fata Morgana* von Christel Harth und Marc-André Gentinetta zeigen Théâtres d'été 1992 eine erste Produktion, welche nachweislich im Rahmen einer Residenz entstanden ist.⁵⁰ Das Duo entwickelt die Tanz-performance zwischen August und Oktober 1991 als Künstler*innen in Residenz der Stadt Biel.⁵¹ Das damals schwerpunktmaßig in Berlin produzierende Duo besteht aus der gebürtigen Deutschen Christel Harth und dem visuellen Künstler Marc-André Gentinetta aus dem Schweizer

Kanton Wallis. Erste gemeinsame Arbeiten realisieren sie in San Francisco, wo beide ihr Studium – Tanz/Choreografie bzw. Fotografie/Bildhauerei – absolvieren. Für die Bieler Produktion laden Christel Harth und Marc-André Gentinetta die Genfer Musiker Jean-François Despres und Pierre-André Baumann ein, wobei Despres bereits an einer Performance von Christel Harth in San Francisco mitgewirkt hatte.⁵²

Wie das Auswahlverfahren für die Residenz der Stadt Biel 1991 ausschaut, ist unklar, im Archiv finden sich lediglich Hinweise auf vorangegangene telefonische Konversationen.⁵³ Zwei Jahre vor dem Residenzaufenthalt erwarb die Stadt Biel allerdings einige Fotoarbeiten von Marc-André Gentinetta für die eigene Kunstsammlung.⁵⁴ Weil die städtische Dienststelle für Kultur relativ klein ist und einzelne Kunstsparten damals intern nicht aufgeteilt sind, legt dieser Umstand nahe, dass die Residenz nicht zuletzt aufgrund der bereits bestehenden Verbindung zu Marc-André Gentinetta zustande kommt. Die Unterstützung der Stadt Biel und des Kantons Bern für das Residenzprogramm umfasst – ausser Beiträgen an die Künstler*innen – die Kostenübernahme für eine Wohnung, einen Probenraum und die Aulamiete für die Aufführungen.⁵⁵ Diese verschiedene Bereiche berücksichtigende Finanzierung wurde in einem Vorschauartikel programmatisch als Grundlage für eine «Création sans souci» hervorgehoben.⁵⁶

Das Residenzprogramm der Stadt Biel wird 1989 lanciert und steht in einer evidenten Verbindung zu Théâtres d'été: Auch die beiden Residenzkompagnien der Jahre 1989 resp. 1990 – Objets-Fax (La Chaux-de-Fonds, CH) und Théâtre de la Mezzanine (Paris, FR) – zeigen 1993 bzw. 1995 ihre Produktionen in Nyon. Aus diesem Grund wird die Festivalgeschichte durch ein historisches Residenzformat und eine Perspektive der damaligen Kulturförderung komplettiert. Wie Taru Elfving und Irmeli Kokko feststellen, stehen das Aufkommen der Residenzformate und die Profilierung der städtischen Kulturpolitik in einem engen Zusammenhang: «The increase in contemporary artist residencies is interconnected with the instrumentalization of art in the service of urban politics and the competition between cities from the eighties onwards.»⁵⁷

Das Residenzprogramm der Stadt Biel wird 1989 als ein Pilotprojekt eingeführt und «sollte – im Falle seines Gelingens – in Zukunft regelmässig und in weiteren kulturellen Sparten mit wechselnden Gruppen

fortgesetzt werden».⁵⁸ Die lokalen Voraussetzungen für das Residenzprogramm 1989 adressieren zum Teil noch immer aktuelle Herausforderungen, beispielsweise die Hypermobilität der Künstler*innen. Der Bieler Vorschlag für das Residenzprogramm erfolgt als eine Lösung für eine eher problematische Situation in der Stadt:

der Bereich der hier in der Region entstehenden und erarbeiteten Produktionen [stagniert]. Dadurch besteht einmal die Gefahr, dass das Publikum v. a. fertige Produktionen konsumiert, deren beteiligte Kulturschaffende sich nur sehr kurzfristig in der Stadt aufhalten; zu einem eigentlichen Austausch von Kontakten und Erfahrungen kommt es leider in den seltensten Fällen. Wünschbar und erstrebenswert scheint uns für die Qualität des regionalen Kulturlebens jedoch der vertiefte Kontakt, wie er zwischen Publikum und hier ansässigen professionellen Kulturschaffenden mit einer Gruppe entstehen kann, wenn sie hier während längerer Zeit oder sogar auf Dauer arbeiten könnte (begleitende Workshops, Erarbeitung einer neuen Produktion mit Uraufführung, entsprechende Pressekontakte und Zusammenarbeit mit lokalen Kultur-Organisationen etc.).⁵⁹

Die Argumentation für eine Residenz baut hier auf die Ablehnung eines lokalen Kulturlebens auf, welches ausschliesslich auf Gastspielen basiert. Zwar verfügt das damalige Städtebundtheater über eine Spielstätte in Biel, die Sparte Schauspiel produziert allerdings bis heute am Standort in Solothurn.⁶⁰ Wie bei Théâtres d'été («L'offre théâtrale à Nyon [...] quasiment inexistante»⁶¹) handelt es sich bei der Entscheidung für eine Residenz der Stadt Biel um ein Novum in einem vakuumähnlichen kulturellen Kontext. Der Gefahr der Eventisierung bzw. des Kulturkonsums wird eine Vernetzung zwischen verschiedenen lokalen Akteur*innen entgegengesetzt, wobei der zeitliche Faktor als entscheidend wirken soll:

Aus finanziellen Gründen ist es gegenwärtig ausgeschlossen, dass die Stadt Biel im Alleingang eine freie Theater- oder Tanzgruppe mit einer jährlich wiederkehrenden Basis-Subvention längerfristig am Leben erhält. Eine neue, bisher hier noch unerprobte Möglichkeit bietet hingegen das anderswo, v. a. in Frankreich bekannte *Residenz-System*: Eine Stadt lädt eine Gruppe für beschränkte Zeit ein, um eine Produktion

von Grund auf zu erarbeiten und anschliessend uraufzuführen. Für die Finanzierung werden möglichst viele in Frage kommende Quellen erschlossen (Konzentration der je beschränkten Mittel).⁶²

Die Idee der Residenz wird dementsprechend aus finanziellen Einschränkungen heraus und in enger Verbindung mit dem Netzwerkgedanken geboren, in diesem Falle als Bündelung der finanziellen Mittel mehrerer Kulturförderstellen. Die Abteilung Kulturelles entscheidet sich mit dem Residenzformat auch gegen eine direkte – ebenfalls nur punktuelle – Unterstützung für lokale Kulturschaffende⁶³ und versucht die Residenz in ein möglichst positives Licht zu rücken. Was Atelierstipendien der 1990er-Jahre betrifft, räumt Andrea Glauser kleineren Schweizer Städten ein konsequenteres Vorgehen ein:

Die [...] kleineren Städte sind unter Zugzwang geraten. Sie fingen an, die Praxis der städtischen Zentren zu imitieren, wobei ihr Instrumentarium nicht selten systematischere Züge aufweist, insofern es gezielter ins Leben gerufen wurde.⁶⁴

Spannenderweise orientiert sich dabei die zweisprachige Stadt Biel an Frankreich. Die Residenzen sollen der Anbindung an die (inter)nationale Szene dienen und damit eine (mindestens) regionale kulturelle Ausstrahlung der Stadt fördern. Gleichzeitig übernimmt die Dienststelle für Kultur nicht nur die eigentlichen kulturpolitischen, sondern auch kuratorische Aufgaben.

Während «Allgemeine Überlegungen» der Stadt Biel 1989 ein theoretisch fundiertes Modell designieren, schaut die konkrete Praxis zwei Jahre später im Fall von *Fata Morgana* etwas anders aus. Zwar bieten Christel Harth und Marc-André Gentinetta keine Workshops an,⁶⁵ dafür nutzen die beiden Künstler*innen die Residenz für eine erneute Zusammenarbeit mit bereits vorhandenen Kontakten zu Westschweizer Musikern. Die seitens der Stadt Biel formulierte Hoffnung auf eine nachhaltige Einbindung der Residenzkünstler*innen ins lokale Kulturleben erfährt am Beispiel von Christel Harth eine geografisch breitere Korrektur⁶⁶: Die Berliner Choreografin arbeitet anschliessend wiederholt in Genf, wobei der zehnwöchigen Arbeitsphase in Biel und den anschliessenden

Auftritten bei Théâtres d'été im August 1992⁶⁷ eine entscheidende Bedeutung als «zentrale[n] Momente[n] von Künstlerbiographien»⁶⁸ zukommt. Anfang der 2000er-Jahre zieht Christel Harth nach Genf um und leitet ein Tanzzentrum.⁶⁹ Darin unterscheidet sich die künstlerische Biografie von Christel Harth klar von späteren transnationalen Mobilitäts- und Arbeitsmustern des Gegenwartstheaters: Harths Kollaborationen stellen ein gelegentliches Zusammenschliessen an einem Ort dar (z. B. während und kurz nach dem Studium in San Francisco). Diese Art des Produzierens weist durchaus komplizitäre Züge auf, wobei Wohnortwechsel meistens auch Arbeitsortwechsel bedeutet.

Das Bieler Residenzprogramm erscheint aus struktureller und historischer Sicht als eine Ausnahme, weil die damalige Dienststelle für Kultur für die Finanzierung, die effektive Gestaltung der Residenz und die Betreuung der Künstler*innen zuständig zeichnet.⁷⁰ Einem Dankesbrief von Christel Harth ist zu entnehmen, dass der Leiter der Dienststelle, Francis Siegfried, das Projekt und die Künstler*innen in einem ähnlichen Umfang betreut, wie dies die Leitungen und Verantwortlichen von Residenzorten wie BUDA Kortrijk oder PACT Zollverein zu tun pflegen.⁷¹ Eine wichtige Abweichung betrifft die inhaltliche Zielsetzung der Residenz: Für die Stadt Biel steht eine öffentlich präsentierte Produktion im Zentrum. Im Titel des Pilotprojektes werden die Bezeichnungen «Residence» und «Werkbeitrag» in einem Zug genannt.⁷²

Obwohl die Anfänge des Nyoner Festivals auf die Mitte der 1980er-Jahre zurückgehen, entwickelt es sich dynamisch und soll daher nicht lediglich anhand des Gründungsjahres analysiert werden, wie dies in der Festivalforschung teilweise der Fall ist.⁷³ Die Chroniken von Théâtres d'été/far° veranschaulichen das Ineinandergreifen von disziplinären Wandlungen, die Entfaltung von Netzwerken aus professionellen und persönlichen Kontakten, die Fluktuationen des Kuratierens zwischen Zufall und Struktur im Laufe der Zeit. Die graduellen Schwerpunktverschiebungen des Festivalprofils zwischen Entdecken, Produzieren und Präsentieren lassen die Bedeutung der künstlerischen Prozesse in institutionellen Settings beobachten und erste Indizien für das spätere nicht-lineare Kuratieren festmachen.

Wie das Beispiel von *Fata Morgana* zeigt, treten ab den 1990er-Jahren neben Festivals auch Residenzformate in Produktionsnetzwerken zunehmend zutage. Gleichzeitig definiert die lokale Kulturförderung aus einem Krisenmoment heraus die Stadt Biel als Produktionsstandort. Während hier Frankreich explizit als Vorbild für Biel fungiert, inspiriert die staatlich angetriebene Dezentralisierung der französischen Theater in den 1960er- und 1970er-Jahren die Gründer*innen von Théâtres d'été.⁷⁴ Und bevor Entsendungen in Auslandsateliers zum bevorzugten Residenzmodell der öffentlichen Kulturförderung werden, verdeutlicht das Pilotprojekt der Stadt Biel Anfang der 1990er-Jahre die vielfältigen Möglichkeiten des Residenzformats und antizipiert bestimmte Charakteristika der Residenzen im 21. Jahrhundert. Bei Théâtres d'été/far° verschränken sich währenddessen disziplinäre Breite und lokale Verankerung; ähnlich schaut dies bei BUDA Kortrijk aus.

4. Arbeiten auf der Insel: Produzieren/ Übersetzen an BUDA Kortrijk (BE)

4.1. Wonderful Workspace for Weird Practices

Gegründet im Jahr 2006, gehört BUDA Kortrijk zu den wichtigsten Residenzen für performative Künste in Flandern. Die Verbindungen zu far° im Rahmen von Produktionsnetzwerken sind insbesondere seit 2014 evident: Das Festival in Nyon präsentiert jährlich zwei bis vier Stücke und Performances, welche von Künstler*innen wie Alix Eynaudi (FR/AT), Ivana Müller (HR/FR) bzw. fieldworks – Heine Avdal und Yukiko Shinozaki (NO/JP/BE) an BUDA entwickelt wurden.¹ Im vorliegenden Kapitel wird zunächst die Geschichte von BUDA Kortrijk nachgezeichnet, worauf die aktuelle Praxis der Residenzen und die Verbindung zu den beiden (mit)organisierten Festivals – NEXT und Almost Summer – thematisiert wird. In einem nächsten Schritt werden das delegierende Kuratieren – im Bereich der Residenzen wie auch der Festivals – und die lokale Verankerung als wichtige Modalitäten der westflämischen Institution diskutiert. Abschliessend sollen die offiziellen Netzwerke von BUDA Kortrijk als Vehikel für die Potenzierung der neuen institutionellen Praktiken in den Mittelpunkt rücken. Mit *The Voice of a City* (2017–2019) von Nada & Co. und *Tie-Tool* (2022) von Pauline Brun und Marcos Simões veranschaulichen die darauffolgenden Unterkapitel zwei Fallstudien des Arbeitens in der Kortrijker Residenz.

Der historische Teil stützt sich auf zwei Eigenpublikationen von BUDA (zum zehnjährigen Bestehen im Jahr 2016), für das heutige Profil dienen ein Interview mit der aktuellen künstlerischen Leiterin Mathilde Villeneuve und Online-Quellen als Grundlage.² Als theoretische Ansätze werden Sara Ahmeds Einsichten in institutionelle Diversitätsarbeit, Beti

Žerovcs Beobachtungen zu delegierenden Momenten des Kuratierens und Valeria Grazianos Konzept des Präfigurativen beigezogen.³

4.1.1. Die Geschichte: die Stadtentwicklung und das Fabelhafte

Die Entstehungsgeschichte von BUDA Kortrijk verknüpft zwei unterschiedliche Bewegungen. Ähnlich wie bei Théâtres d'été ist die Gründung der Residenz auf kleinere Initiativen der lokalen Künstler*innen und Institutionen auf der BUDA-Insel seit 1986 zurückzuführen. Anders als in Nyon bekräftigen aber die offiziellen Pläne der Stadtentwicklung «to place the city of Kortrijk on the (international) map in terms of culture creation and artistic development»⁴ die Anliegen der Künstler*innen. Der italienische Architekt Bernardo Secchi arbeitet in den frühen 1990er-Jahren zwar schwerpunktmässig am Grote Markt, dem Marktplatz in der Altstadt von Kortrijk, interessiert sich allerdings auch für die BUDA-Insel. Secchi überzeugt die lokale Regierung vom Potenzial der Insel als «an artistic hotbed»⁵. Zwei leerstehende Gebäude – der einstige Brauereiturm Budatoren und das ehemalige Kino Budascoop – bieten dafür die räumlichen Voraussetzungen, wobei Budatoren bereits zwischen 1994 und 1998 zu mehreren Studios für performativen Künste umgebaut wird.⁶

Für eine Machbarkeitsstudie bezüglich der Profilierung der BUDA-Insel zu einem Kunstquartier wird Rudi Laermans beauftragt, ein Kultursoziolege an der Katholischen Universität Leuven (BE) mit starkem Interesse an zeitgenössischem Tanz. 2003 finalisiert Laermans das Dokument, darin empfiehlt er den «focus on artistic creation» und die Durchführung von Festivals als geeigneteres Format für ein breiteres Publikum (im Gegensatz zu einem regelmässigen Veranstaltungsprogramm).⁷

Residenzen und Festivals werden in Übereinstimmung mit der Studie zum Kernstück von BUDA Kortrijk: Im Zuge der Gründung fusionieren 2005 bis 2006 drei lokale Kulturinstitutionen – Limelight arts centre, Dans in Kortrijk und Beeldenstorm media festival.⁸ Eine zentrale Rolle kommt dabei Limelight zu, einer Vorgängerinstitution der heutigen Residenz, welche bereits seit 1980 als Arbeitsplatz für Künstler*innen

dient: «Limelight-inspirer Willy Malysse draws the outlines for a residential place for contemporary performing arts.»⁹ Die Verbindungen zwischen Kortrijk und Nyon im Rahmen der Produktionsnetzwerke lassen sich damit auf die Zeit vor der eigentlichen BUDA-Gründung zurückverfolgen: Mit *Au fond du bois* der belgischen Kompagnie Het Muziek Lod wurde bereits 2003 ein am Limelight entwickeltes Musiktheaterstück am far° präsentiert.¹⁰ Zeitgleich mit der Fusion wird BUDA Kortrijk zur Hauptmieter*in von Budatoren und Budascoop, die künstlerische Leitung hat zunächst Barbara Raes (2007–2011) und danach Agnes Quackels (2011–2019) inne.

Zehn Jahre nach der Gründung nimmt BUDA in *10 Years of Artists in the City* (2016) Bezug auf die ursprünglichen Vorschläge von Rudi Laermans. Mit einer anderen Publikation – *The Wonderful Workspace of the Future* (2016)¹¹ – lädt die flämische Institution die bisherigen Residenzkünstler*innen ein zu «a collective but singular exercise of imagination [...] to question our everyday practice (yours and ours) and together think of another possible working reality for the creation of tomorrow's performing arts.»¹² Damit artikuliert BUDA eine institutionelle Strategie des Antizipierens, welche für die Residenz in Kortrijk bis heute prägend ist – die Vorstellungen und Bedürfnisse der Künstler*innen werden zum Ausgangspunkt für das Arbeiten in Residenz, das westflämische Haus verzichtet seinerseits betont auf ein (vor-)bestimmtes Setting.

Unter einem ähnlich ‹märchenhaften› Titel organisiert BUDA in den beiden auf *The Wonderful Workspace of the Future* folgenden Jahren zwei Symposien – *The Fantastic Institution* (2017) und *The Return of the Fantastic Institution* (2018). Zu den Teilnehmer*innen gehören diesmal nicht nur Künstler*innen, sondern auch Kurator*innen und Theoretiker*innen wie Bojana Kunst (SVN/DE), Daniel Blanga Gubbay (BE) oder Marta Keil (PL). Keil sieht den gemeinsamen Nenner der zahlreichen Symposiumsbeiträge in «a constant, fragile process of instituting: of proposing and negotiating a certain arrangement» bzw. als einen «process of arranging instead of an arrangement». ¹³ Mit den beiden Veranstaltungen bekräftigt BUDA nicht nur diese Prinzipien einer prozessorientierten Institution, sondern positioniert sich als ein Ort der Reflexion im Bereich der performativen Künste. Die institutions- und

damit selbstkritischen Ansätze werden hier zu einem intergralen Teil dieser Positionierung. Mit Mai Abu ElDahab von Mophradat und Alexandra Baudelot von Les Laboratoires d'Aubervilliers nehmen an den beiden Ausgaben von *The Fantastic Institution* Vertreterinnen zweier Institutionen teil, mit welchen BUDA auch einige Jahre später in Verbindung stehen wird.

4.1.2. Praxis der Residenzen: «not only P.A.R.T.S»¹⁴

Das heutige BUDA Kortrijk besteht aus drei Teilbereichen: – a) einem Kino mit Fokus auf Arthouse-Filme und einem breiten Angebot für ein junges Publikum, b) einem «podium» (dem Bühnenprogramm) und c) einem «workspace», den eigentlichen Residenzformaten.¹⁵ Mit Budascoop, Budatoren und den Büros am Broelkaai verfügt BUDA über unterschiedliche Räume auf der gleichnamigen Insel in Kortrijk (Abb. 4).

Die meisten Studios für Residenzen befinden sich im Budatoren, gelegentlich arbeiten die Künstler*innen ebenfalls im Budascoop. Auch in Bezug auf die Präsentation gibt es keine stringente Trennung: Während der Festivals NEXT und Almost Summer finden auch im Budatoren öffentliche Aufführungen statt. Die Räumlichkeiten im Kinogebäude verfügen über eine komplette technische Ausrüstung, in den Studios ist die Infrastruktur grundsätzlich minimal, kann allerdings nach Absprache zur Verfügung gestellt werden. In der Kommunikation mit Residenzkünstler*innen – nicht nur das technische Material betreffend – signalisiert BUDA Kortrijk mit der Selbstbezeichnung als «YES-Team» ein grundlegendes Entgegenkommen.¹⁶

Abgesehen vom Studiogebrauch beinhalten die Residenzen Unterbringung in einer Gastwohnung und – als eine unmittelbare Geste der Gastfreundschaft – ein tägliches Mittagessen. Die Residenzen werden für jeweils dreimonatige Perioden ein Jahr im Voraus geplant, die meisten davon dauern zwei Wochen, eine Ausnahme bildet das Residenzprogramm *artists-at-risk*.¹⁷ Pro Jahr kommen ca. 70 Künstler*innen bzw. Kollektive in die Residenz, die Bewerbungen werden per Open Call eingereicht. Die Residenz an BUDA sieht kein Stipendium vor, allerdings wird ungefähr ein Drittel der Künstler*innen auch mit



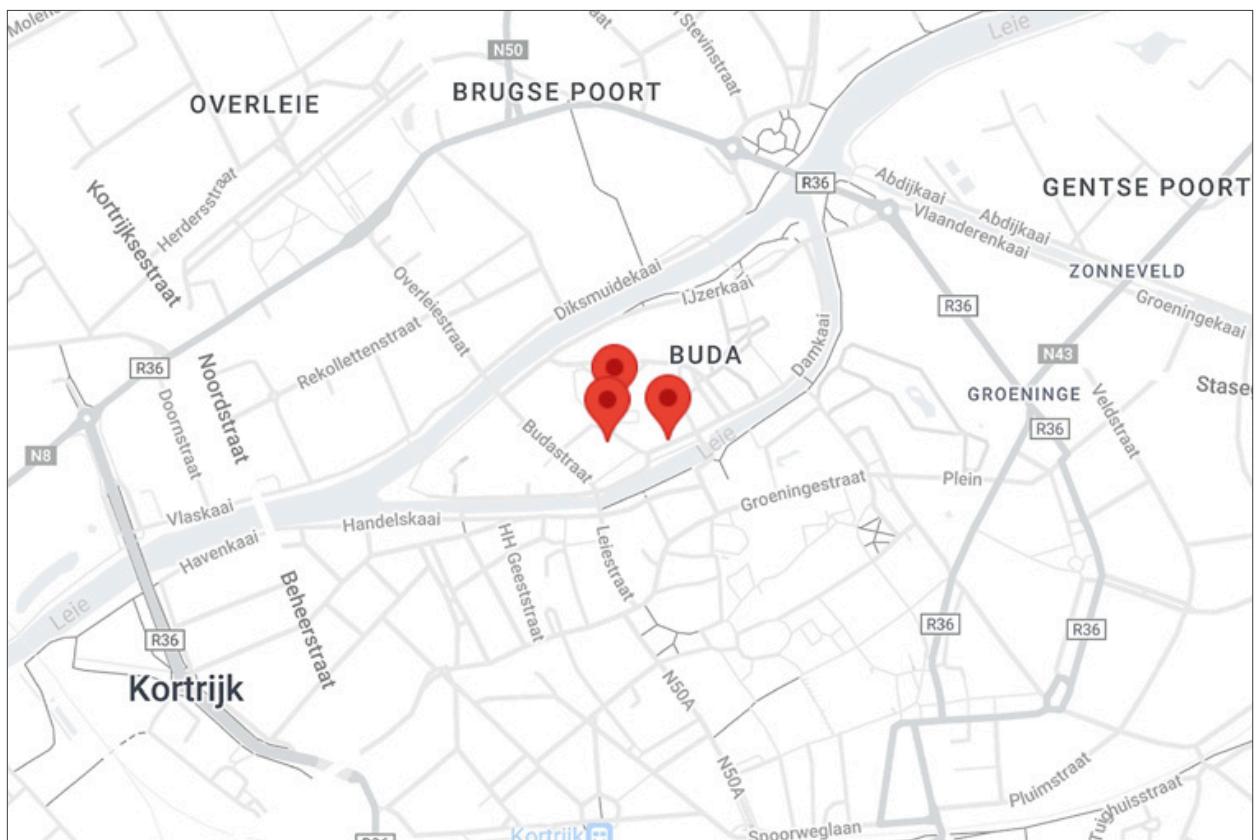


Abb. 4: Budatoren, Budascoop und die Insellage in Kortrijk.
Fotos: Bea Borgers, Jonas Verbeke.

Koproduktionsmitteln unterstützt, und zwar unabhängig von der Präsentation: «Coproductions are perfectly possible without a commitment to present.»¹⁸

Inhaltlich können sich die Residenzen unterschiedlich gestalten, die Ausschreibung nennt mit dem Zurverfügungstellen der Proberäume, der Zusammenarbeit mit Unternehmen oder Schulen, der Dokumentation früherer Produktionen oder der Reflexion über Produktionsbedingungen potenzielle Achsen.¹⁹ Das künstlerische Arbeiten in Residenz kann konkret auch ganz anders ausschauen; an die beiden Symposien zu *Fantastic Institution* anknüpfend, lässt BUDA die möglichen Szenarien offen: «We hope you find your path at BUDA, but if not: help us map it out together.»²⁰ So obliegt die Entscheidung, «ob» und «wie» eine Präsentation des in der Residenz Erarbeiteten erfolgt, allein den Künstler*innen.²¹ In der Praxis finden ausser *showings* auch Vorpremieren statt, zum Beispiel *Un regard suffit à rayer l'invisible* von Bastien Mignot (FR) im Februar 2022.²² Die in Residenz arbeitenden Künstler*innen und Kollektive werden jeweils mit einer kurzen Projektbeschreibung auf der Webseite von BUDA vorgestellt, zusammen mit dem täglichen Filmprogramm.

Für die künstlerische Leitung an BUDA Kortrijk ist seit 2019 die französische Kuratorin Mathilde Villeneuve zuständig. Villeneuve knüpft grösstenteils an das bisherige institutionelle Profil an, das durch ihre Vorgängerin Agnes Quackels geprägt wurde und dem sich Villeneuve verbunden fühlt.²³ Eine Neuerung stellt das Auswahlverfahren der Residenzkünstler*innen nach dem jeweiligen Open Call dar: Das Votum trifft eine Jury. Zum Gremium gehören zunächst Barbara Coffy (Kulturmanagerin, FR), Krystel Khoury (Tanzwissenschaftlerin, BE/LB), Julia Reist (Künstlerin und Theoretikerin, BE) sowie Luanda Casella (Performerin, BR/BE).²⁴ Pro Bewerbungsrounde werden ca. zehn von fünfzig Bewerbungen angenommen, wichtig ist es, «to be transparent of the conditions and the selection» und Projekte in verschiedenen Stadien auszuwählen – «to balance different practices and backgrounds.»²⁵ Quoten gibt es keine, vielmehr wird versucht, auch Künstler*innen zu berücksichtigen, welche bisher nicht an BUDA gearbeitet haben.

Für Mathilde Villeneuve geht die Zusammenstellung der Jury mit dem Bestreben einher, neue Künstler*innen zu erreichen bzw. zu entdecken.²⁶ Mit Krystel Khoury und Luanda Casella – aus dem Libanon

bzw. Brasilien stammend – agieren zwei Jurymitglieder *of colour* als Entscheidungsträgerinnen, während die BUDA-Mitarbeiter*innen und Residenzkünstler*innen bisher überwiegend *weiss* sind. Sara Ahmed bezeichnet dies in *On Being Included* (2012) als «institutional whiteness»: «diversity can expose the whiteness of those who are already in place.»²⁷ Ahmed beschäftigt sich dabei mit Sichtweisen und Erfahrungen der Diversitätsbeauftragten an Universitäten und stellt fest: «Diversity work is about getting diversity into circulation» bzw. «integrating or embedding diversity into the ordinary work or daily routines of an organization».²⁸ Im Fall von BUDA Kortrijk setzt das In-Umlauf-Bringen bzw. Verankern der Diversität weniger bei täglichen Abläufen an, sondern geschieht mittels Juryarbeit – welche zwar selten stattfindet, jedoch entscheidend für das institutionelle Profil ist. Die von Barbara Coffy, Kristel Khoury, Julia Reist und Luanda Casella ausgewählten Künstler*innen bestimmen mit ihren Produktionsweisen daraufhin die alltäglichen Aspekte der westflämischen Residenz. Die «diversity work» der BUDA-Jury bedeutet damit eher ein In-die-Wege-Leiten und Multiplizieren als ein Zirkulieren-Lassen, wobei die konkreten Auswirkungen sich erst in einer längerfristigen Perspektive zeigen dürften.

4.1.3. Residenzen und Festivals: Delegieren und Bündeln

Zur institutionellen Strategie der Diversifizierung gehört außer der neu aufgestellten Jury auch das delegierende Kuratieren. Mathilde Villeneuve spricht hier von delegierten bzw. ko-kuratirten Residenzen: Bestimmte Zeiträume und Studios werden dabei nicht für Künstler*innen reserviert, welche sich direkt bewerben, sondern für Kulturschaffende, welche durch andere Institutionen vorgeschlagen werden. In den letzten Jahren arbeiten auf diesem Weg marginalisierte Residenzkünstler*innen an BUDA, die von zwei Brüsseler Institutionen – Citylab Pianofabriek und Mophradat – empfohlen wurden.²⁹ 2019–2020 wurden Residenzen von drei Künstlerinnen *of colour* von Citylab ko-kuratirt – Briana Ashley Stuart (USA/BE), Nadine Baboy (BE) und Yasmine Yahiatène (FR).³⁰ Mophradat fokussiert sich auf Künstler*innen aus arabischen Ländern wie auch aus der arabischen Diaspora. Die Zusammenarbeit

von BUDA und Mophradat geht bereits auf das erste Treffen zu *The Fantastic Institution* zurück und umfasst ausser Residenzformaten auch Vorstellungen im Rahmen vom Festival NEXT, etwa die des ägyptischen Duos Noura Seif Hassanein und Salma Abdel Salam (2018) bzw. der libanesischen Performerin Stephanie Kayal (2022).³¹ Die delegierende Kuration von Residenzen an BUDA verläuft eher unregelmässig und unterscheidet sich damit stark von der Praxis langjähriger Studioreservierungen für Residenzkünstler*innen aus bestimmten Ländern wie z. B. der «dauerhaft[en...] Subskription» am Cité internationale des arts in Paris.³² Auch das Kriterium der nationalen Zugehörigkeit – zentral für die Residenzen am Cité internationale des arts und viele Atelierstipendien der öffentlichen Hand – wird hier dementiert. Gemeinsam mit Citylab Pianofabriek und Mophradat unterstützt BUDA gezielt transnational arbeitende Künstler*innen.

Betrifft das delegierende Kuratieren an BUDA Kortrijk die Auswahl von Residenzkünstler*innen, so setzt das langjährige Format *Compañeros* an einem anderen Moment der institutionellen Praxis der Residenzen an – bei den *showings*. Mit *Compañeros* nehmen regelmässig lokale, nicht-professionelle Zuschauer*innen an Präsentationen der Künstler*innen in Residenz teil. Oftmals findet anschliessend eine Feedbackrunde statt, besprochen werden dabei Zwischenstadien einer Produktion wie auch Vorpromieren. Die Diskussionen werden entweder ausgehend von konkreten Fragen der präsentierenden Künstler*innen oder nach der DAS-Feedback-Methode strukturiert.³³ Entwickelt an der Kunsthochschule DAS Theatre in Amsterdam, zielt diese Methode auf transdisziplinäre künstlerische Formate ab – mit dem Ziel «to empower the artist who is getting feedback» bzw. «to go beyond the pronouncement of judgments».³⁴ «[B]ecause work-in-process can be fragile», bietet die Methode laut Mathilde Villeneuve eine gute Grundlage für den Austausch zwischen Residenzkünstler*innen und *Compañeros*, deren langjährige Teilnehmer*innen einen sehr präzisen Blick entwickelt haben.³⁵

Während die mit Citylab Pianofabriek und Mophradat ko-kuratierten Residenzen punktuell realisiert werden, kristallisieren sich *Compañeros* zu einem längerfristig und lokal stark verankernden Strang des BUDA-Profiles. Sie begleiten BUDA Kortrijk als einen Residenzort mit mehreren Räumlichkeiten und für Künstler*innen mit multidisziplinären

Hintergründen, über verschiedene Präsentationsformate hinweg und unabhängig von personellen Wechseln in der (künstlerischen) Leitung. Damit werden *Compañeros* zu einem konstanten, verbindenden Element der institutionellen Existenz – eine Qualität, welche die Kunsthoretikerin Nina Möntmann nur den räumlichen Gegebenheiten zuspricht: «While the building, the physical space of an institution, seems to be the constant factor in institutional work, all other institutional conditions are constantly in flux.»³⁶

Ausser durch *Compañeros* werden die unterschiedlichen künstlerischen Praktiken der Residenzkünstler*innen im Rahmen der beiden Festivalformate NEXT und Almost Summer gebündelt. Bei NEXT handelt es um ein grösseres Festival, das während drei Wochen jeweils im November und Dezember stattfindet. Zu den Spielorten gehören ausser dem Budascoop auch Schouwburg in Kortrijk sowie ca. zwanzig Theater und Kulturzentren in der franko-belgischen Eurometropole Lille-Kortrijk-Tournai. Kuratiert wird NEXT gemeinsam von BUDA und Schouwburg in Kortrijk, La rose des vents in Villeneuve d'Ascq (FR) sowie Espace Pasolini und Le Phénix in Valenciennes (FR). BUDA priorisiert dabei die eigenen Residenzkünstler*innen; dies erlaubt es laut Mathilde Villeneuve, Beziehungen zu bestimmten Künstler*innen längerfristig zu gestalten. Das Mitkuratieren von NEXT liefert eine mögliche Antwort auf die für Residenzformate wichtige Frage: «Until when does one support the artist to give place to other artists?»³⁷ Als modellhaft für einen solchen Schritt bezeichnet Mathilde Villeneuve die dänische Choreografin Mette Ingvarset, welche an BUDA Produktionen wie *7 Pleasures* (2015) oder *21 pornographies* (2017) entwickelte und im Rahmen von NEXT präsentierte.

Mit Almost Summer veranstaltet BUDA im Juni und Juli ein zweites Festival mit kleineren, oft transdisziplinären Formaten. Das hauseigene Programm erkundet in allen drei Gebäuden von BUDA – Budascoop, Budatoren und Räumlichkeiten am Broelkaai – sowie draussen die Frage danach, «what performance could be»³⁸, und damit auch die Perspektiven einer heutigen Kunstinstitution, die mit der Auswahl der künstlerischen Positionen das Publikum nicht bevormundet.³⁹ Im Hinblick auf die in Residenz arbeitenden Künstler*innen wird Almost Summer für Mathilde Villeneuve zum Momentum, in dem Korrespondenzen zwischen

«intertwined artistic experiences» artikuliert und kollektive Erfahrungen – für die Künstler*innen wie auch das Publikum – ermöglicht werden.⁴⁰

Während die übereinanderliegenden Studios im Budatoren die zeitgleich in der Residenz arbeitenden Künstler*innen eher trennen als vereinen, bietet die architektonische Struktur eine spannende Basis für thematische Zusammenhänge und disziplinäre Vergleiche im Rahmen von Almost Summer. So delegiert BUDA im Juni 2022 einen Teil der Kuration an die Kortrijker Organisation wit.h, welche seit zwanzig Jahren eine Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen mit und ohne Behinderung fördert.⁴¹ Die Studios im Budatoren werden dabei unter dem Titel *The Crip School* für «choreographies of art objects» und das kollektive Schreiben eines *Crip Manifesto of the Future* benutzt: «each floor of the BUDAtower will be given a different interpretation of co-creation».⁴²

Mit der Bezeichnung «devised» referiert das Editorial von Almost Summer 2022 auf kollektive Arbeitsweisen im Theater generell.⁴³ Vergleichbar stellt die Theoretikerin Beti Žerovc in *The Exhibition as Art-work, the Curator as Artist: A Comparison with Theatre* (2015) Kuration in visuellen Künsten der Regie im Theater gegenüber.⁴⁴ Dabei rücken die mit der jeweiligen Tätigkeit verbundenen Arbeitsetappen und Aufgaben ins Zentrum, darunter auch das Delegieren. Žerovc skizziert die Chronologie folgenderweise: «selecting the people you want to work with, delegating work and authority, constantly guiding everyone involved and successfully coordinating all the parts and participants to produce the integrated whole».⁴⁵ Die kuratorische Praxis an BUDA verzichtet auf das Autoritäre und das «Gesamtwerk», die Koordination beschränkt sich auf das Organisatorische, und das Delegieren wandelt sich von einer konkreten Handlung zu einer zentralen Strategie. Die mitschwebende Dimension der Verantwortung – bei Žerovc auf eine Person bezogen – wird hier zu einer institutionellen Kategorie und steht im Zeichen und Dienste der Diversifizierung. Das Delegieren eines Teils des Festivals an wit.h oder das Ko-Kuratieren von Residenzen mit Citylab Pianofabriek und Mophradat ermöglicht nicht nur das Produzieren bzw. Präsentieren für marginalisierte Künstler*innen, sondern macht die institutionelle Zusammenarbeit im Rahmen von Netzwerken sichtbar.

Grundsätzlich ist es für Mathilde Villeneuve wichtig, bei Residenzen wie auch im Rahmen von Almost Summer künstlerische Positionen zu

unterstützen, die «strong, weird, strange enough» sind.⁴⁶ Experimentelles Arbeiten in Residenz sollte allerdings nicht abgekapselt erfolgen: Mit der Erwartung an Künstler*innen «to be aware where they are», was sich etwa in Form von ortspezifischen Arbeiten oder im Einbezug der lokalen Bevölkerung zeigen kann, möchte Villeneuve dem bisherigen «off-shore»-Prinzip entgegenwirken.⁴⁷ Eine stärkere lokale Verankerung der Institution sieht die Kuratorin als eine essenzielle Legitimationsstrategie für Residenzkünstler*innen und Festivalproduktionen. Als die erste nicht-flämische Kuratorin seit der Gründung von BUDA 2006 verfolgt Villeneuve zunächst für sich das Ziel «to understand the territory».⁴⁸

Die Entscheidung für experimentelle künstlerische Positionen und lokale Verankerung schliesst kuratorischen Konformismus – «to be populist and try to please the taste of the public»⁴⁹ – aus. Weil von den Festivals in der Regel erwartet wird, ein (grösseres) Publikum anzusprechen, sind sie nur bedingt dafür geeignet, experimentelle künstlerische Positionen zu vermitteln. Von Villeneuve als antipopulistische Strategie vorangetrieben, reduziert BUDA bereits seit ca. 2015, also schon vor der Zeit unter der Leitung Villeneuves, konsequent die Anzahl der Festivals: nach BUDA Vista, Kortrijk Congé und What's the matter with... wurde zuletzt auf das Festival End of Winter verzichtet.

Damit führt die Deutung der Festivals und der Festivalisierung als populistische Phänomene zu einer bewussten De-Festivalisierung und Lancierung von neuen Formaten des Arbeitens in Residenz, die die (lokale) Bevölkerung stärker in die künstlerischen Prozesse einbinden, anstatt sie nur als potenzielles Publikum zu betrachten. Die Zusammenarbeit mit lokalen Institutionen bzw. den Einwohner*innen wird dabei häufig als qualitative Kategorie verwendet – als eine Alternative zu rein quantitativen und damit häufig populistischen Aspekten der Evaluation. Die Kombination mit dem Filmprogramm im Budascoop deckt den Bedarf an Präsenz der Kulturinstitution in der Stadt. Dank der finanziellen Basis der Gesamtinstitution BUDA, welche durch die Einnahmen an der Kinokasse im Budascoop sichergestellt wird, relativiert sich der Produktions- bzw. Anerkennungsdruck für experimentell arbeitende Künstler*innen, wodurch die Grundlagen für eine nicht-lineare Kuratierung geschaffen werden.

Die engen Verbindungen zwischen far° und BUDA im Rahmen von Produktionsnetzwerken lassen eine gegenseitige Annäherung der institutionellen Tendenzen beobachten: Während BUDA im Laufe der Jahre auf De-Festivalisierung setzt, unterstützt far° mit Les Marchandises vermehrt Residenzformate. Die Soziologen Paul DiMaggio und Walter Powell beobachteten solche «process(es) of homogenization» Anfang der 1980er-Jahre bei unterschiedlichen Institutionen und wählten dafür die Bezeichnung «Isomorphism».⁵⁰ Sie verbinden Isomorphismus mit der Etablierung eines bestimmten Sektors (Wohltätigkeit, Spitäler, Universitäten) und sehen die behördlichen Vorgaben – «legal and technical requirements of the state» –, wie etwa die Praxis der Jahresberichte, als einen Grund dafür.⁵¹ Eine absolute Übereinstimmung der institutionellen Profile eines Theaterfestivals (far°) und einer Residenz für performativen Künste (BUDA) ist weder realistisch noch erstrebenswert, die evidenten Gemeinsamkeiten zeugen allerdings von einer ähnlichen Beziehung zu Künstler*innen und der Idee «to provide the same benefits and services».⁵² Als Knoten in Produktionsnetzwerken stehen Festivals und Residenzen in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis, was laut DiMaggio und Powell Isomorphismus begünstigen kann.⁵³

Die Entscheidung, auf das Festival End of Winter zu verzichten, erfolgt zugunsten der unregelmässigen Reihe *Learning Together*, beschrieben als «a collective space for critical reflection, forging links both within and outside the artistic community.»⁵⁴ Ausser der erwähnten *Crip School* finden in diesem Rahmen Schreibworkshops – zu erotischen Texten als einer dekolonialen Praxis oder zur Reflexion über die Beziehung zu den Toten – bzw. Recherchespaziergänge – zur Nacharbeit mit Nada Gambier – statt.⁵⁵ Themen der *Learning-Together*-Veranstaltungen, Formate und Zeitlichkeiten der Zusammenarbeit zwischen (Gast-)Künstler*innen und lokalen Teilnehmer*innen bzw. Institutionen «will invent itself [...] for each programme»⁵⁶. Das Bestreben, auf diesem Weg von den klassischen Produktionslogiken der performativen Künste Distanz zu nehmen, liegt der Reihe zugrunde.

Die (delegierten) Residenzen ebenso wie die verschiedenen Formate von *Learning Together* rekurrieren auf den Aspekt des nicht-linearen Kuratierens, welchen Mathilde Villeneuve als «non-determination»⁵⁷ bezeichnet und aus ihrer vorherigen kuratorischen Praxis an Les

Laboratoires d'Aubervilliers ableitet. Das Delegieren und das Nicht-Deterministische bedeuten keine Fragmentierung der Verantwortung oder Zerfliessen des institutionellen Profils, sondern gehen mit der lokalen Einbindung der künstlerischen Praktiken (u. a. durch *Compañeros*) und dem Ausloten der Varianten der Zusammenarbeit zwischen Partnernstitutionen und Künstler*innen im Rahmen von Netzwerken einher.

4.1.4. Netzwerke: Visionieren und Diffusion überdenken

Die Gestaltung der Residenzen im Dialog mit Künstler*innen und das delegierende Kuratieren machen deutlich, dass das institutionelle Selbstverständnis von BUDA kein absolutistisches ist: «BUDA does not hold the truth».⁵⁸ Die westflämische Residenz positioniert sich klar als Teil eines Ökosystems: «We don't have all the knowledge and all the competence to reach our ambitions. We need the others».⁵⁹ BUDA ist in verschiedene offizielle und inoffizielle Netzwerkkonstellationen eingebunden: Über die Kooperation mit der Stadtbibliothek im Rahmen von *Learning Together* oder die Beteiligung am belgischen Philosophiefestival *Ecopolis* entwirft die Residenz neue lokale bzw. aktiviert bestehende transdisziplinäre nationale Netzwerke.

Bei den offiziellen Netzwerken im Bereich der performativen Künste von BUDA handelt es sich bei *Be My Guest* um ein kleineres Gebilde.^{⁶⁰} Bestimmt für Koproduktionen von drei bis vier Nachwuchskünstler*innen jährlich, vereint das Programm elf europäische – darunter auch Schweizer und britische – Institutionen. «Structured and organic»^{⁶¹} macht *Be My Guest* verschiedene «layers of networking» möglich, auch jenseits der eigentlichen Verpflichtung, Produktionen auszuwählen.^{⁶²} Für Mathilde Villeneuve erweisen sich die gegenseitigen Empfehlungen von bestimmten Künstler*innen als äusserst fruchtbar – und zuweilen wichtiger als die klassische kuratorische Tätigkeit des Visionierens. Als eine Austauschplattform vereint *Be My Guest* Institutionen, welche Produktion und Präsentation unterschiedlich gewichten. Die interne Arbeit im Rahmen des Netzwerkes relativiert den Status der Festivals als exklusive Plattformen für kuratorische Entdeckungen wie etwa von der Theaterwissenschaftlerin Anne Bonfert formuliert:

Theaterfestivals [bieten] durch ihre ökonomische Funktion als «Schau» und verdichtetes Sichtungsangebot für Kuratierende anderer Theaterfestivals darstellenden Künstler*innen die Chance, den Horizont der eigenen Sichtbarkeit über die Multiplikator*innenebene deutlich zu steigern.⁶³

Die Arbeiten der Residenzkünstler*innen an BUDA – und nicht auswärtige Visionierungen – bieten auch die Grundlage für das Mitwirken von BUDA Kortrijk im Rahmen von NEXT. Das von mehreren Veranstalter*innen gleichberechtigt kuratierte Festival basiert auf einer EU-Initiative aus dem Jahr 2008 und veranschaulicht, wie die Zusammenarbeit in der Eurometropole Lille-Kortrijk-Tournai ausschauen kann. Die Ko-Kuration von NEXT schlägt sich nicht nur im gemeinsamen Programmieren von Performances, Tanzstücken und Theateraufführungen nieder: BUDA und weitere Partnerinstitutionen organisieren Busverbindungen von einzelnen Städten zu den Veranstaltungen an anderen Orten der Eurometropole.⁶⁴ Das Publikum zirkuliert zwischen Wohn- und Spielorten, das abstrakte politische Netzwerk konkretisiert sich damit auf der Ebene der Veranstalter*innen und des Festivalpublikums.

Im Rahmen eines anderen Netzwerks – apap: advancing performing arts project – steht BUDA im Austausch mit zehn Institutionen aus hauptsächlich westeuropäischen Ländern.⁶⁵ Der aktuelle Schwerpunkt – *Feminist Futures* – prägt die Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen, Residenzen, Festivals und Häusern mit regulärem Programm. Wichtig dabei ist nicht nur, feministische Produktionen zu fördern, sondern auch nicht klassisch getaktete Produktionsweisen zu unterstützen und die eigene institutionelle Praxis aus feministischer Perspektive zu hinterfragen.⁶⁶ Das feministische Engagement erinnert dabei an die Arbeit der Diversitätsbeauftragten im Sinne von Sara Ahmed: «Diversity practitioners do not simply work *at* institutions, they also work *on* them.»⁶⁷ Das Prinzip der delegierenden Kuration wird bei apap auf die Künstler*innen ausgeweitet: Auf Vorschlag aller an apap beteiligten Künstler*innen wird ein*e weitere*r Kunstschaffende*r eingeladen. Die apap-Künstler*innen arbeiten an BUDA regelmäßig in Residenz, ihre Produktionen werden im Rahmen von beiden Festivals – NEXT wie

Almost Summer – präsentiert, die Reihe *Learning Together* überschneidet sich teilweise mit dem apap-Format *Feminist School*.

Das Prinzip der Diffusion im Rahmen von *Be My Guest*, NEXT oder apap schlägt sich nicht nur in erweiterten Arbeits- bzw. Präsentationsmöglichkeiten für Künstler*innen an BUDA oder anderen Häusern nieder. Eingebunden in verschiedene sich überschneidende Kooperationen und Formate, offenbart die Position von BUDA Kortrijk auch eine bedeutendere Funktion eines Netzwerks: Die Potenzierung des antizipativen und nicht-linearen Kuratierens und der davon geprägten Arbeitsweisen anstelle von fertigen künstlerischen Produkten. Das Hinterfragen der bestehenden und das Anvisieren der neuen künstlerischen und institutionellen Praktiken wird zum eigentlichen Vermittlungsmaterial. Für die Kulturtheoretikerin Valeria Graziano sind solche Erkenntnisse an die Verantwortung gebunden, diese auch in Umlauf zu bringen:

The specific performativity of prefiguration indicates a modality of giving care and attention not only to the production of new knowledges and forms of life, but also to how these new repertoires, fruit of collective experimentations and intense processes of politicisation, can become diffused and can persist beyond the event that generated them. This entails a double accountability to a beyond, both understood as a spatial concept, the necessity to reach out and propagate its messages and ethos further than its immediate surroundings and away from a localist perspective; but also a beyond understood as a temporal dimension of practice, as a necessity to one's inheritance for future generations.⁶⁸

Die räumliche Dimension des Verbreitens der neuen Praktiken, welche Graziano als ein Nach-Draussen-Tragen auffasst, kann im Fall von BUDA vielmehr als eine reziproke Praxis beschrieben werden. Nicht nur bringt BUDA die eigene institutionelle Praxis innerhalb des Netzwerks von apap bzw. die Produktionen der Residenzkünstler*innen ins Festivalprogramm von NEXT. Auch externe Expertisen – der Partnerinstitutionen und Künstler*innen im Rahmen von apap oder *Be My Guest* – werden an der Kotrijker Institution lokal verankert bzw. ‹angepfanzt›. Die Netzwerke werden dabei zu Konditionen für das Weiterbestehen und die Legitimation der neuen institutionellen Praktiken und

künstlerischen Arbeitsweisen. Diese Dynamiken bleiben allerdings limitiert, weil die Zugänge zu den Netzwerken geografisch und disziplinär geregelt werden.

Sieben Jahre nach der Machbarkeitsstudie für das künftige BUDA Kortrijk (2003) veröffentlicht Rudi Laermans einen Artikel zur Standortbestimmung des zeitgenössischen Tanzes in Flandern (2010). In diesem Text bezeichnet Laermans Flandern als «central junction within the transnational network of contemporary dance.»⁶⁹ Die prominente Stellung ist nicht zuletzt auf die institutionellen Entwicklungen an BUDA Kortrijk zurückzuführen: Das Zuschneiden der Residenzen auf künstlerische Praktiken, eine neue Konturierung der kuratorischen Verantwortung durchs Delegieren und das Ersetzen des Visionierens durch Netzwerkarbeit. Dank lokaler Anbindung und dem institutionellen Zusammenspannen mit dem Filmprogramm sorgt BUDA als Gesamtorganisation für die Sichtbarkeit des künstlerischen Arbeitens in Residenz.

Die gewählten Beispiele analysieren zwei unterschiedliche Szenarien der Arbeit in Residenz an BUDA und des kritischen Umgangs mit institutionellen Konditionen. Mit *The Voice of a City* wird im Folgenden eine Produktion besprochen, bei der sich das üblicherweise aufs gemeinsame Präsentieren ausgerichtete Netzwerk von NEXT für den Austausch mit Einwohner*innen der Eurometropole Lille-Kortrijk-Tournai auf der Produktionsebene einsetzt. *Tie-Tool* dagegen stellt die konzentrierte Arbeit in Residenz in den Vordergrund, produktionstechnisch fliessen dabei zwei nationale Netzwerke zusammen – das der Französin Pauline Brun und das des in Belgien arbeitenden Marcos Simões (PT).

4.2. *The Voice of a City* von Nada & Co. (2017–2019): sharing vs. residency-hopping

Im August 2021 präsentieren Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher die Performance *The Voice of a City* am far° in Nyon. Die Arbeit an der Produktion erfolgt zwischen 2017 und 2019 im Rahmen des gleichnamigen interdisziplinären Projekts an mehreren Residenzorten.⁷⁰ Die Idee zu *The Voice of a City* hängt mit einer kritischen Haltung der



Abb. 5: *The Voice of a City* von Nada & Co. (2017–2019). Foto: Arya Dil, 2021.

Künstler*innen gegenüber den von Residenzen geprägten Arbeitsmodi zusammen. Folglich untersucht das vorliegende Unterkapitel die Produktionsprozesse von Nada & Co. im Spannungsfeld zwischen konkreten Entwürfen für alternative Arbeitsweisen an einer Residenz und ihren Auswirkungen auf das Produktionsnetzwerk über BUDA Kortrijk hinaus. Die für *The Voice of a City* essenzielle Ethik des Teilens und Sich-Verpflichtens den Orten und Projektteilnehmer*innen gegenüber wird dabei als Teilaспект des Übersetzens im Sinne Sruti Balas perspektiviert.⁷¹

In der Nyoner Version von *The Voice of a City* versammeln sich drei Performer*innen zusammen mit ca. zwanzig Zuschauer*innen rund um einen Tisch.⁷² Das Tischtuch schmückt eine stilisierte Landkarte, darauf sind zahlreiche rote Steinchen verteilt (Abb. 5). Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher nehmen abwechselnd Steinchen vom Tisch und stellen einzelne Personen aus bestimmten Städten, Ländern und Gegenden mit Vornamen, Alter, Beschäftigung und weiteren Charakteristika vor. In indirekter Rede wird von einer der wenigen Taxifahrerinnen von Tbilissi, einer philippinischen Migrantin aus Athen

in einer prekären Lebenssituation, einem älteren kroatischen Ehepaar oder einem flämischen Anarchisten berichtet, der den Alltag mit seiner Mutter härter findet als eine Grossdemonstration. Einmal wird der Erzählfluss unterbrochen und das Publikum bekommt ein Gläschen Wodka angeboten. Einige Personen werden nur einmal – in Form einer Anekdot oder Meinung – erwähnt, andere kommen wiederholt vor, bis alle Steinchen verschwunden und die Menschen porträtiert sind. Am Schluss sind einige Tonaufnahmen des gleichen Lieds zu hören, mit dem Kommentar, dass diese von Strassenmusiker*innen aus verschiedenen Städten stammen, die neueste davon aus Genf.

Für *The Voice of a City* treffen sich Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher zwischen April 2017 und März 2018 mit Einwohner*innen im georgischen Tbilissi, im belgischen Kortrijk, im finnischen Hietamäki und im griechischen Athen. Diese Recherche- und Materialsammlungsphase dauert insgesamt ungefähr dreieinhalb Monate. Die Performance rückt die während der Residenzen geführten Gespräche ins Zentrum und schliesst damit den Kreis des Arbeitsprozesses. Die szenische Version wird zwischen August und Dezember 2018 während insgesamt ca. zwei Monaten am Tanzhaus Zürich (CH), der Pianofabrik (Brüssel, BE), dem wpZimmer (Antwerpen, BE) und dem C-TAKT (Neerpelt, BE) entwickelt. Die offizielle Premiere findet im Februar 2019 am flämischen Kulturzentrum De Brakke Grond in Amsterdam (NL) statt.

Die wichtigsten Quellen für das Nachzeichnen dieser Produktionsprozesse bilden die offizielle Webseite von Nada Gambier, ein Interview von Kerstin Schroth mit Nada & Co. und ein persönliches Gespräch mit Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher.⁷³ Daraus ergeben sich auch die beiden näher zu diskutierenden Verbindungen zu Sruti Balas Konzept des Übersetzens: die im persönlichen Gespräch erwähnte Dimension des Teilens und die Begleitnotizen zur Residenz am BUDA als Übersetzer*innennotizen. Daran anknüpfend sollen die Ansätze des *genetic criticism* in Auslegung von Edith Cassiers, Timmy De Laet und Luk Van den Dries zu nicht-chronologischem Arbeiten und einer erweiterten Auffassung von Regiebüchern beleuchtet werden. In einem letzten Schritt erfolgt eine Analyse der Arbeitsweisen von Nada & Co. in ihrer Auswirkung auf das Produktionsnetzwerk *The Voice of a City*.

The Voice of a City gilt als «[t]he first project to be created under the wings of Nada & Co.».⁷⁴ Gegründet wurde die Produktionsstruktur 2015 von Nada Gambier (FIN/BE), die an der London Contemporary Dance School (The Place) und an der P.A.R.T.S. in Brüssel Tanz studierte und sich danach in der belgischen Hauptstadt niederliess. Thomas Kasebacher (AT) studierte Regie und Devising am Liverpool Institute for Performing Arts (UK) und vergleichende Literaturwissenschaft in Innsbruck (AT). Mark Etchells (UK) absolvierte ein Studium der Meeresbiologie und hat langjährige Erfahrung als Autor und Performer. Die drei Künstler*innen trafen sich 2013 während der Proben zu *The Last Adventures* von Forced Entertainment in Recklinghausen (DE). Darauf folgte zunächst eine Zusammenarbeit im Rahmen von Nada Gambiers dreiteiligem Projekt *Monstrous Encounters of Clowns – An attempt to swallow the world* (2014–2015).

4.2.1. Arbeiten in Residenz: pro/contra/DIY

Den letzten Block von *Monstrous Encounters of Clowns* entwickeln Nada Gambier, Thomas Kasebacher und Mark Etchells in einer Residenz am Studentischen Zentrum der Universität Zagreb (HR).⁷⁵ Die Arbeit daran bezeichnen die Künstler*innen als Pilotphase zu *The Voice of a City*, wobei vor allem die künftige Arbeitsweise für die Recherchen entworfen und erprobt wurde. Daraufhin hat sich eine künstlerische Praxis konkretisiert, welche in einem zwiespältigen Verhältnis zur Residenz als Institution steht. Den Umstand, dass Residenzen häufig auf konzentriertes, zurückgezogenes Arbeiten ausgelegt sind, beschreibt Nada Gambier als enttäuschend:

We [...] came to Zagreb with [...] a frustration of always travelling to work but never actually taking into account WHERE we were, the place within which our work was taking shape. We decided to spend our three weeks in Zagreb to get to know the city and its people and create from there. It was a very pleasurable process and gave birth to some very interesting writing and a cool performative reading.⁷⁶

Die Entscheidung für die Auseinandersetzung mit dem Lokalen bewirkte auch eine Veränderung in der potenziellen Arbeitsweise: «Because of course, when you go outside of the studio, you have to change how you work.»⁷⁷ An der Schwelle von *Monstrous Encounters of Clowns* zu *The Voice of a City* zeitigten die Gespräche mit Bewohner*innen Zagrebs das Konzept für das spätere interdisziplinäre Projekt, inhaltlich wie methodologisch. Ein akribisch getaktetes Alternieren zwischen den Begegnungen mit Leuten vor Ort bzw. Ortserkundungen und dem konzentrierten Transkribieren/Verarbeiten der Unterhaltungen am jeweils darauffolgenden Tag gibt dabei den Arbeitsrhythmus vor.⁷⁸

Die erste offizielle Rechercheresidenz zu *The Voice of a City* beginnt im April 2017 in Tbilissi (GE) nach einer beinahe zweijährigen Vorbereitungsphase. Die meisten Recherchen finden im Rahmen einer institutionellen Residenz statt, fast immer sind Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher zu dritt vor Ort. Für die Residenzen bewerben sich die Künstler*innen im Voraus und werden dabei durch lokale Assistent*innen/institutionelle Vertreter*innen unterstützt. Eine Ausnahme bildet die Residenz in Athen: In der griechischen Hauptstadt mieten Nada Gambier und Mark Etchells privat eine Wohnung, welche gleichzeitig als Arbeitsort dient, und organisieren selbstständig eine Assistenz.⁷⁹

Unterschiedliche Ausgestaltungen der Rechercheaufenthalte, welche die gesetzten Standards der Residenzen hinterfragen, werden durch eine substanziale finanzielle Projektförderung des flämischen Kultoramtes möglich. So konnte die Residenz in Tbilissi in Partnerschaft mit der Gallery Nektar auch ohne Finanzierung der georgischen Seite erfolgen. Die Künstler*innen sind sich der vorteilhaften finanziellen Situation und der damit verbundenen Flexibilität durchaus bewusst: «We were quite independent in how we set up the project» bzw. «You can actually just try to organize the space to do something rather than an official residency».⁸⁰ Das Desiderat flexiblerer und geografisch unabhängiger Residenz- und Produktionsmöglichkeiten ist durchaus universell, die Perspektiven seiner Umsetzung allerdings sehr unterschiedlich verteilt. Während für Nada & Co. als in Westeuropa produzierende Künstler*innen solche Vorhaben durchaus realistisch sind, äussert die indische Theatermacherin Mallika Taneja in einer Podiumsdiskussion einen ähnlichen Wunsch – ohne eigentliche Aussichten auf dessen Verwirklichung.⁸¹

Die lokalen Assistenzen bei *The Voice of a City* waren vor allem für die Organisation der Treffen mit Gesprächspartner*innen zuständig, welche vor der Ankunft von Nada Gambier, Thomas Kasebacher und Mark Etchells vereinbart wurden. Die meist vierwöchigen Rechercheresidenzen⁸² liefen dementsprechend nach einem klaren Zeitplan ab. Insbesondere aufgrund der Aufteilung in die eigentlichen Gespräche und ihre Verarbeitung empfanden die Künstler*innen diesen zeitlichen Rahmen als nötig: «The duration of four weeks felt like the minimum that we needed to really invest in a place» bzw. «any less than that time and the place was not really going to be very useful until we'd got some kind of system/format/direction, even for ourselves».⁸³

Die künstlerische Praxis von Nada Gambier, Thomas Kasebacher und Mark Etchells verknüpft paradigmatisch die beiden Arbeitsweisen, welche sich im Diskurs um künstlerische Residenzen etabliert haben – konzentriertes Arbeiten im Studio und Entdecken der lokalen Begebenisse. Der Prozess des Dokumentierens funktioniert bei Nada & Co. als ein verbindendes Element beider Produktionsmodi. Hiermit verzichten Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher nicht vollständig auf die Arbeit im Studio, sondern erweitern die bisherigen Arbeitspraktiken um lokale Recherchen und rücken diese inhaltlich in den Mittelpunkt. Darüber hinaus erhöhen die Dokumentationsverfahren der eigenen Recherchen und ihre Veröffentlichung auf der Webseite von Nada Gambier die Visibilität der künstlerischen Arbeitsprozesse.⁸⁴

Die beiden Szenarien der Residenzarbeit – das Sich-Abkapseln vs. die Ortserkundung – verflechten sich in *The Voice of a City* und thematisierten Residenzen gleichzeitig als ein problematisches Arbeitssetting und als einen Gegenvorschlag dazu. Die künstlerische Entscheidung für eine intensive Auseinandersetzung mit Menschen aus verschiedenen sozialen und professionellen Kreisen kann hier im Sinne einer Kritik an einer anderen tradierten Dimension des Arbeitens in Residenz gedeutet werden: der Vernetzung mit lokalen professionellen Akteur*innen und Institutionen.⁸⁵ So fungieren die jeweiligen lokalen Assistent*innen bei *The Voice of a City* vielmehr als Vermittler*innen, deren institutionelle Anbindung eher zweitrangig ist. Sie sind primär als ortskundige Personen mit (nicht zuletzt) privaten Kontakten gefragt und weniger als Vertreter*innen der performativen Künste.

4.2.2. Die Verbindungen: *sharing* anstatt Chronologie

Da der Arbeit an *The Voice of a City* eine Ablehnung des *residency-hopping* zugrunde liegt, erscheint die Idee des Sich-Zeit-Nehmens für einen neuen Ort logisch. Anstatt Residenzen als von der Aussenwelt isolierte Arbeitskapsel zu sehen, wie dies häufig der Fall ist, entscheiden sich Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher für die künstlerische und inhaltliche Auseinandersetzung mit den Produktionsorten und deren Bewohner*innen. Die kritische Haltung in Bezug auf die durch den Produktionsdruck erzwungene Mobilität ist wiederum symptomatisch für die zeitgenössischen Arbeitsweisen im Theater – und wird zum Beispiel im Bericht von *reshape* als «[s]elf-congratulatory hypermobility, where the art worker jumps from residency to presentation venue, never really touching ground» zusammengefasst und als riskant eingestuft.⁸⁶ Verwandt ist diese Problematik mit der Figur des Nomaden, die auch in der Residenzforschung von zentraler Bedeutung ist.⁸⁷

Das dem Nomadischen entgegengesetzte Sich-Einfinden an einer Residenz steht für Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher in einer engen Verbindung mit einer Ethik der Fairness. Das Verlassen des geschlossenen Proberaumes und das Nach-aussen-Tragen der eigenen Arbeitsmethode geht mit dem Gedanken der Verantwortung und des Gerecht-Werdens dem Ort gegenüber einher. Aus diesem Grund organisieren die Künstler*innen am Ende jedes Rechercheaufenthaltes eine (kleinere) öffentliche Präsentation vor Ort, wobei die Texte mit visuellen und performativen Elementen kombiniert werden. Der Begriff *sharing*, der im Zusammenhang mit Residenzen vermehrt für Präsentationsformate verwendet wird, avanciert im Fall von *The Voice of a City* zu einem intrinsischen Moment der künstlerischen Arbeitsweise. Für Nada Gambier ist es wichtig

to give value to the fact that even as we were doing the research, we were sharing the work with people. The process was also a creation, and it was constantly happening. It was constantly being created and it was constantly being shared.⁸⁸

Die soziale Verantwortung des Präsentierens sieht Thomas Kasebacher als einen ethischen Imperativ im Sinne von Geben und Nehmen und damit unabhängig von den Vorschriften der Kulturförderung:

It is important to share and disseminate what you've been doing, not only because of a dimension of the money, which has been given to you from public funding. But there's also one dimension which includes a certain responsibility to share and having the responsibility to disseminate the work which you have been doing.⁸⁹

Das sich verflechtende Sammeln und Teilen im lokalen Kontext wird hier konsequent zu einer wesentlichen Kategorie des Recherchierens, Produzierens und Präsentierens zu/von *The Voice of a City* und der damit verbundenen Arbeitsweise. Auf diesem Weg funktioniert die Performance modellhaft als ein «long-term project in which the separation between research, creation process and public event can be confused and/or abandoned.»⁹⁰

Die angestrebte Überwindung der tradierten Gliederung heisst nicht, dass die Arbeitsprozesse bei *The Voice of a City* amorph werden. Einerseits wird für jeden Residenzort, wie bereits erwähnt, ein durchstrukturierter Zeitplan erstellt, andererseits funktionieren die Rechercheaufenthalte als abgeschlossene Einheiten: «[E]ach time we left there was this feeling that something is concluded.»⁹¹ Der revisionistischen künstlerischen Haltung von Nada & Co. wird nicht selten mit Skepsis begegnet:

For me, the research doesn't stop when you start creating. But there is of course still a very stubborn focus on «What is *the* performance of *The Voice of a City*? What is *the* thing going to tour now?» Even in case of a project as varied as the one we did, people choose to focus on the last thing that stays on the agenda and put that as the one major important thing in the project or in the process.⁹²

Dabei wird klar, dass chronologische Komponenten in der Wahrnehmung von künstlerischen Arbeitsprozessen mitschweben. Die nicht-lineare Kuration wie bei BUDA Kortrijk existiert damit keinesfalls pauschal in allen institutionellen Settings der performativen Künste.

Das Nicht-Chronologische der künstlerischen Prozesse sprechen auch die Theaterwissenschaftler*innen Edith Cassiers, Timmy De Laet und Luk Van den Dries in *Reframing Genetic Criticism* (2019) an.⁹³ Sie betonen, dass bei Produktionsabläufen keinesfalls eine «*wrongful chronological linearity*» als Voraussetzung gilt. Vielmehr geht es dabei um «*discontinuous temporality*»: «we emphatically consider different phases and levels not as separate, nor as asset within a chronological order, but as *dynamically related to one another*.»⁹⁴ Die Arbeitsprozesse bei *The Voice of a City* haben mit den Kategorien einer linearen Zeitlichkeit umso weniger gemeinsam, weil zwischen den intensiven Recherche- und Produktionsresidenzen jeweils mehrwöchige Pausen liegen.

Bei der Produktion von Nada & Co. entziehen sich nicht nur die einzelnen Stationen chronologischer und inhaltlicher «Schubladisierung», auch lässt sich der zeitliche Gesamtrahmen der Produktion nur bedingt umreissen. Deutlich sprechen Nada Gambier, Thomas Kasebacher und Mark Etchells von der Residenz in Zagreb im Frühling 2015 als einer Pilotphase. Das Projekt definitiv abzuschliessen, fällt den Künstler*innen aufgrund von positiven Erfahrungen sowie während der Arbeit an *The Voice of a City* gewonnenen Kompetenzen («[t]hat became a process we got very good at»⁹⁵) und einer allgemeinen «Sogwirkung» schwer:

By now, we have officially left the process but it stays with me as something very precious and quite addictive. New projects are now taking my attention but I do dream of picking up this thread again sometime, somewhere in the future.⁹⁶

Interessanterweise äussern sich Nada Gambier, Thomas Kasebacher und Mark Etchells ausführlicher über die Recherchen als über die späteren zwei- bis dreiwöchigen Produktionsresidenzen «to create the final work [...] At this moment it became quite conventional.»⁹⁷ Im Gegensatz zum konsequenten Turnus aus Gesprächen und Transkription während der Recherchen wird die Arbeit an der Performance als eine Periode des Suchens und Experimentierens beschrieben: «[Tanzhaus Zürich] was the first residency where we started putting together the performance» bzw.

Just working on ways of putting this stuff into some kind of performance mode. We were very experimental back then, to say the least.

By the time we got to wpZimmer we organized a vague direction.

Whereas before it was, well, let's try this, you try and you fail.⁹⁸

Damit wird auch klar, dass die Materialsammlung während der Recherchen nur bedingt in Hinsicht auf die künftige Performance erfolgte und eine eigene Logik innehatte, welche primär der Dokumentation galt. Die chronologische Überleitung zur intensiven Produktionsphase bezeichnete bei *The Voice of a City* keine lineare Weiterentwicklung der bisherigen Arbeitsweise, sondern eine qualitative Transformation in Hinsicht auf die institutionelle Zusammenarbeit und den Umgang mit dem Material der bisherigen Recherchen.

4.2.3. Teilen als Übersetzen

Das Prinzip des *sharing* lässt sich im Zusammenhang mit Sruti Balas Konzept des Übersetzens produktiv besprechen.⁹⁹ Die – auch allgemein verwandten – Verfahren des Übersetzens und Teilens sind für die Recherche-, Produktions- und Präsentationsphasen von *The Voice of a City* zentral. Nach der Pilotphase in Zagreb wird die dort entwickelte Arbeitsmethode im Rahmen von Gesprächen in die Praxis ausserhalb des schützenden Rahmens einer Residenz übertragen. Bei der darauffolgenden Dokumentation werden die Gespräche in verschiedene mediale Formate ‹zwischenübersetzt›. Bei den Präsentationen zum Abschluss der jeweiligen Residenz werden die gesammelten Inhalte als eine provisorisch übersetzte Fassung geteilt, bevor die späteren Performances (wie in Nyon) die Serie der kumulativen Übersetzungsprozesse bündeln und das mehrfach übersetzte Teilen zelebrieren. Gleichzeitig stellt die performative Version von *The Voice of a City* nur *ein* mögliches disziplinäres Präsentationsformat des Übersetzens dar und beweist damit, wie die Resultate («targets») der Übersetzungs- und Arbeitsprozesse den absoluten Produktcharakter der entstandenen Performance hinterfragen und relativieren.

Parallel zum künstlerischen Prinzip des Teilens erlaubt das Konzept des Übersetzens, die eigentlichen Gespräche als «Quelle» der Performance zu thematisieren und die Spuren der bis dahin erfolgten Arbeitsprozesse nachzuzeichnen, auch wenn sie nicht chronologisch verfolgt werden können. Nicht nur das Teilen erweist sich als ein Moment des Übersetzens, sondern auch die Idee der Verantwortung und des Gerecht-Werdens, welche Nada Gambier, Thomas Kasebacher und Mark Etchells damit verbinden. Für Sruti Bala gehört die Dimension der Fairness zu den Herausforderungen des Übersetzens in den performativen Künsten: «How to give account, how to bear responsibility towards that which is translated, how to do justice to the original?»¹⁰⁰ Für Mona Baker steht Übersetzen als unmittelbares Übertragen ausser Frage, stattdessen spricht sie von «translation as re-narration»:

Translation is [...] a form of (re-)narration that *constructs* rather than *represents* the events and characters it re-narrates in another language. [...] the most important aspect of what translators and interpreters do is that they intervene in the processes of narration and re-narration that constitute all encounters, and that essentially construct the world for us.¹⁰¹

Das gemeinsame Sitzen und abwechslungsweise Sprechen am Tisch in *The Voice of a City* bezieht sich räumlich, inhaltlich und atmosphärisch auf die ursprünglichen Gespräche, generiert jedoch eine völlig andere Konstellation zwischen den Anwesenden (Performer*innen und Zuschauer*innen) und Abwesenden (lokale Gesprächspartner*innen von Nada & Co.). Die «re-narration», welche Gambier als «triage»¹⁰² bezeichnet, lässt die tatsächlichen Treffen erahnen, ordnet die Erzählungen und die Erfahrungen als Fragmente des Arbeitens in Residenz aber neu an.

Trotz der intendierten Gerechtigkeit seitens der Künstler*innen verlaufen die Arbeits- und Übersetzungsprozesse zwischen den ursprünglichen Gesprächspartner*innen und dem potenziellen Publikum bei *The Voice of a City* höchst asymmetrisch. Abgesehen von kleineren Abschlusspräsentationen an den jeweiligen Residenzorten, erzählen Nada Gambier, Thomas Kasebacher und Mark Etchells ihre Gespräche für ein Publikum in Amsterdam, Helsinki oder Nyon nach, welches sich

(wie auch die Künstler*innen selber) in einer viel stabileren Lebenssituation befindet als die ursprünglichen Gesprächspartner*innen. Dies fällt insbesondere bei den porträtierten Obdachlosen aus Athen ins Gewicht. Die asymmetrischen Verhältnisse machen sich damit auch im europäischen Kontext bemerkbar.

Die ausführlich dokumentierten Rechercheresidenzen werden auf der Webseite von Nada Gambier als *Notes from travels* bezeichnet. Diese Texte funktionieren auch als Übersetzer*innennotizen («translator's notes») im Sinne von Sruti Bala.¹⁰³ Sie definiert Übersetzer*innennotizen wie folgt:

a curious mix of a descriptive appendix to the translated text, combined with self-reflexive observations on the philosophical challenges of translation. [...] They elaborate on the difficulties and problems of translating a specific text, on the choices made and principles followed by the translator in thinking through these problems, and they take the reader through what is at stake in the process of translation, highlighting issues that possibly only emerged in translation.¹⁰⁴

Als ein Begleitformat zu *The Voice of a City* lesen sich die Notizen zur Residenz an BUDA als ein kritischer Kommentar zur eigenen künstlerischen Tätigkeit. Der erste Eintrag *Arrival in Kortrijk*¹⁰⁵ thematisiert die belgische Stadt als einen bereits vertrauten und deshalb kontrollierbaren Ort, was etwa im Vergleich zu Tbilissi mit weniger praktischen Schwierigkeiten bei der Ankunft verbunden ist. Hier kommt die Idee des Verlassens des Studios zugunsten der Arbeit vor Ort als Gegenentwurf zur bisherigen Praxis wieder zur Sprache: «Our previous times here have been spent cocooned within studio spaces, our minds encased in the work of the moment, our forays into town functional.»¹⁰⁶

Die neue Arbeitsweise, welche bisher an fremden Orten ausprobiert wurde, soll jetzt an einer bekannten Institution getestet werden, was im Text mit einem Wechsel vom Ein- zum Dreidimensionalen («switching from looking down at my feet to looking up and around»¹⁰⁷) verglichen wird. Im BUDA arbeiten Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher gegen die alten Arbeitsgewohnheiten an. Dies zeugt davon, dass BUDA nicht per se bestimmte Produktionsweisen voraussetzt,

sondern flexibel funktioniert und die Entscheidungen den Kunstschaftern überlassen sind. Die involvierten Institutionen, Ortschaften, Künstler*innen und ihre Gesprächspartner*innen beeinflussen sich dabei gegenseitig: «We are being absorbed and digested, we are absorbing and digesting.»¹⁰⁸

Theoretisch bei Sruti Bala und praktisch in den Texten von Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher vereinen Übersetzer*innennotizen sehr heterogene Bemerkungen: «the translator's note consistently foregrounds both the pragmatic as well as the philosophical, the technical as well as the ethical dimensions of translation.»¹⁰⁹ Gerade aus diesem Grund liefern die Beobachtungen wichtige Hinweise über die Arbeitsweise in einem vergleichenden Kontext – einerseits zu den bisherigen Erfahrungen an BUDA, andererseits im Blick auf die Erkenntnisse an anderen Residenzorten.

Spannenderweise können die Notizen zu *The Voice of a City* auch als erweiterte Form von Regieanweisungen gesehen werden, entsprechend dem Vorschlag von Cassiers, De Laet und Van den Dries: «the heterogeneous mediality of rehearsal documents in contemporary theatre asks for an ‹expanded› definition of the director's notes».«¹¹⁰ Das Zusammenspiel zwischen Theorie (in diesem Fall *genetic criticism*) und der interdisziplinären Praxis bei Nada & Co. manifestiert sich hier in einer Neuinterpretation des analytischen Vokabulars. Das vermeintlich Objektive der klassischen Regie wird hier abgelöst durch bewusst subjektive Beobachtungen der Künstler*innen als eine Positionierung im Rahmen einer mehrschichtigen Übersetzungspraxis.

4.2.4. Die Produktionsnetzwerke: something old and something new

Die Recherchen zu *The Voice of a City* an BUDA Kortrijk gehen nicht nur mit dem Ausloten der Möglichkeiten an einer bereits vertrauten Institution, sondern auch mit einer gleichzeitigen Erweiterung des Produktionsnetzwerks einher. Als neu involvierte Institutionen kommen Le Vivat in Armentières und Le Phénix in Valenciennes im angrenzenden Frankreich hinzu. Die beiden Häuser der Region Eurometropole

Lille-Kortrijk-Tournai gehören zu den Partnerinstitutionen von BUDA, unter anderem als Spielstätten des Festivals NEXT. Generell wird das Produktionsnetzwerk von *The Voice of a City* von Nada Gambier, Thomas Kasebacher und Mark Etchells selber bestimmt. Das gesamte Projekt wird ohne Produktionsleitung realisiert, Nada Gambier übernimmt die entsprechenden Zuständigkeitsbereiche selbst:

I was taking care of everything that was around the work, production wise, in terms of organization, setting things up and preparing. I also worked through the material, the stuff that we had collected in the research [...] before we got back together again.¹¹¹

Die doppelte Rolle der Künstlerin deutet darauf hin, dass die inhaltlichen und organisatorischen Dimensionen der Arbeit an *The Voice of a City* besonders stark ineinander greifen: «I think it gives a lot of flexibility, organically moving between what is needed in different ways.»¹¹² Ähnlich schaut der Status der lokalen Assistent*innen aus, welche zum einen für die Vorbereitungen und Koordination zuständig sind, zum anderen die Auswahl der künftigen Gesprächspartner*innen festlegen und damit *The Voice of a City* dramaturgisch mitgestalten. In Tbilissi, Kortrijk, Hietamäki und Athen ermöglichen die Assistent*innen das Übersetzen als *sharing*, indem sie im Vorfeld die persönlichen Kontakte mit Nada & Co. teilen.

Generell wählen Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher neue Residenzorte nur für die Recherche phase: «Apart from the research residences, during the development of the final work we worked with familiar places and not any new partners.»¹¹³ Für die Produktionsphase werden die früheren Kooperationen mit dem Tanzhaus Zürich bzw. flämischen Institutionen fortgesetzt, an welchen Nada Gambier, Mark Etchells oder Thomas Kasebacher bisher auch unabhängig voneinander bzw. in anderen Konstellationen gearbeitet haben. Aus dieser Sicht ist das Produktionsnetzwerk von *The Voice of a City* nicht zuletzt ein Ergebnis sich überlappender Netzwerke der beteiligten Künstler*innen. Das in neuen Kontexten entstandene Material für die Performance wurde an erprobten Orten zu einer Performance strukturiert, was die Probebühne noch stärker zu einem «Schutzraum»¹¹⁴ macht.

Ursprünglich wünschte sich Nada Gambier eine grössere Vielfalt an institutionellen Partnerschaften, die entsprechende Erweiterung des Netzwerks liess sich allerdings kaum umsetzen:

When we were setting up the project, one of my desires was to try to expand the [scope] of partner I work with. I thought this kind of project would be ideal, because you can work with associations from social cultural sector or with community-based [institutions]. But it turned out to be quite difficult.¹¹⁵

Damit zeigt *The Voice of a City* auf, dass die Potenziale zu disziplinärer und institutioneller Gestaltung eines Produktionsnetzwerkes – trotz vorhandener finanzieller Ressourcen und daraus resultierender Flexibilität – limitiert sind. Ferner entwickeln sich nicht alle realisierten institutionellen Partnerschaften nachhaltig. Nada Gambier nimmt diese in Bezug auf die punktuelle Zusammenarbeit mit dem Festival mind the fact in Athen als «fragil» wahr: «Especially now, with corona, we continue working together, but it's a fragile relationship because we function in a fragile situation, both us and them.»¹¹⁶

Die Produktionsgeschichte von *The Voice of a City* zeichnet sich durch einen agilen Umgang mit den institutionellen Settings verschiedener Residenzen aus. Dabei werden die bisherigen Erfahrungen der Künstler*innen mit Arbeiten in Residenz kritisch subsumiert. Während die Recherchen der Erforschung neuer Städte und Arbeitsmethoden dienen, greifen Nada & Co. in der Produktionsphase auf bereits erprobte Residenzorte zurück, was mit qualitativen Veränderungen des Produktionsnetzwerkes einhergeht. BUDA Kortrijk wird zu einem vertrauten Ort, an dem die Künstler*innen ihre neue Arbeitsweise ausprobieren, und zu einem Knotenpunkt der gewählten Produktionsweise. Das den meisten Produktionsetappen inhärente Prinzip des Teilens offenbart sich dabei als ein mögliches Szenario des Übersetzens.

Die Figur der*s Übersetzerin*s ist dabei mit Macht und Verantwortung verbunden, insbesondere bei der Auswahl der Personen und ihrer Aussagen. Das Teilen impliziert verschiedene Voraussetzungen: Die eine Seite sollte etwas Hörenswertes mitteilen können, wobei vom

Gegenüber eine grundsätzliche Bereitschaft zum Zuhören erwartet wird. Das Wechselverhältnis zwischen einer passiven und einer aktiven Rolle bedarf durchaus einer Symmetrie. Ob und inwieweit das Projekt das Asymmetrische der performativen Künste tatsächlich überwindet, bleibt offen. Die Entscheidung für die Gespräche mit Personen ausserhalb des disziplinären/institutionellen Feldes wird allerdings zu einer Strategie gegen das asymmetrische Produzieren und für ein teilweise umständliches Übersetzen zwischen dem Alltag und einem Theaterraum.

Das Teilen flankiert zwar die Übersetzungsarbeit und verbindet verschiedene Stadien der Arbeit an *The Voice of a City*, beim wiederholten bzw. mehrmaligen Teilen geht allerdings zwangsläufig auch die Intimität verloren, welche Gayatri Chakravorty Spivak dem Übersetzen attestiert.¹¹⁷ Das Übersetzen als «re-narration» bzw. Umerzählen erinnert wiederum stark daran, mit welchen Anforderungen die Dramaturgie in den performativen Künsten verbunden ist. Das Teilen und Übersetzen wird zum qualitativen Unterschied und widersetzt sich dem hypermobilen Betrieb: rein quantitativ und strukturell gesehen, folgen die Arbeit und das Netzwerk von *The Voice of a City* einem verbreiteten Muster einer Produktion.

4.3. *Tie-Tool* von Pauline Brun und Marcos Simões (2022): die Sichtbarkeit der Missverständnisse

Während *The Voice of a City* ein mindestens partielles Verlassen des Proberaumes darstellt, basiert *Tie-Tool* auf konzentrierter Arbeit im Studio. Pauline Brun und Marcos Simões entwickeln die Produktion an BUDA Kortrijk und weiteren Residenzorten sowie in den eigenen Ateliers. *Tie-Tool* geht auf ein Missverständnis zurück, bei welchem eine Residenz eine zentrale Rolle spielt, und perfektioniert das Irrtümliche zum dramaturgischen Hauptprinzip. Die Performance kombiniert wie zufällig zusammengenähzte Kleidungsstücke mit nur bedingt koordinierten choreografischen Sequenzen. Brun und Simões hinterfragen darin das Zusammenarbeiten als einen selbstverständlichen Modus Operandi der performativen Künste. Auf die Problematik des Übersetzens bezogen, lässt sich die Arbeit des Künstler*innenduos als eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Unübersetzbartigkeit (Emily Apter)¹¹⁸ interpretieren.



Abb. 6: *Tie-Tool* von Pauline Brun und Marcos Simões (2022). Foto: Arya Dil.

Am 14. und 15. August 2022 präsentieren Pauline Brun und Marcos Simões *Tie-Tool* am far° in Nyon.¹¹⁹ In einem weitgehend leeren Raum in Les Marchandises liegen einige verschiedenförmige Brocken aus mit Plastik überzogenen Textilien, zwischen dem Boden und der Decke sind mehrere Seile aufgespannt (Abb. 6). Zu Beginn versuchen zwei eingehüllte, als menschlich zu erkennende Gestalten zögerlich in die Ärmel und Rollkrägen ihrer Oberteile zu schlüpfen. Die Hosen haben die beiden Figuren bereits korrekt angezogen. Die Kostüme sind aus kleineren, leicht transparenten Stoffstücken zusammengesetzt, ein regelmässiges Muster ist bei den Kombinationen nicht zu erkennen. Die Handhabung der Oberteile mutet zunächst absolut hilflos an und lässt die Performer*innen mal absurd, mal bedrohlich aussehen. Danach finden Brun und Simões zueinander und bilden einen dynamischen Knäuel aus Körpern und Textilien.

Die begleitende Geräuschkulisse (Ton: Charlotte Imbault) setzt sich aus Knistern, Krachen und ähnlichen Sounds zusammen. Vor allem in der ersten Hälfte des Stücks dominieren akustisch die sich wiederholenden Fragen «Quoi?», «Qui?» und «Où?». Wenige farbige, geometrische Lichtelemente werden an die hintere Wand projiziert.

Die Performer*innen kneten und tragen die im Raum verteilten Textilkörper herum, reissen ein kleines Päckchen vom Boden auf und setzen sich die darin gefundenen Kopfbedeckungen auf. Nach dieser Szene scheinen die beiden einander visuell etwas besser wahrzunehmen, auch die Bewegungen werden – zusammen mit der Musik – koordinierter und rhythmischer. Dann nähern sich die beiden dem an der Decke hängenden Stoffstück und schlüpfen hinein, was das Ganze nach einem deformierten Zelt aussehen lässt, in dem sich die Gestalten zurechtzufinden versuchen. Etwas später schlüpft Pauline Brun fast unbemerkt in eine gestreifte Hülle und verlässt das ‹Zelt›. Nach wiederholtem alleinigen Herumirren verkriechen sich die beiden hinter dem deformierten ‹Zelt› und sind nun nur noch per Videoübertragung auf einem Bildschirm zu sehen. Sie rutschen hin und her, die Kleider werden zurechtgezupft, einige der vakuumierten Requisiten herausgetrennt. Dann verlassen Brun und Simões wieder ihr ‹Versteck›, um sich diesmal einem weniger koordinierten Tanz hinzugeben, bis das Licht plötzlich ausgeht.

Tie-Tool ist die erste gemeinsame Arbeit von Pauline Brun und Marcos Simões. Pauline Brun (FR) arbeitet als Choreografin, Performerin und bildende Künstlerin, ihr Studium absolvierte sie in Nizza am Konservatorium und an der Villa Arson, in Paris an der École nationale supérieure des Beaux-Arts und am Centre Chorégraphique National in Montpellier (CCN). Zuletzt wirkte Brun bei Nina Santes, Antoine Cegarra und Adaline Anobile mit. Marcos Simões (PT/BE) studierte zunächst Bauwesen in Portugal und absolvierte – nach langjähriger Erfahrung mit nicht-professionellen Theatergruppen – Kurse an der School for New Dance Development (DAS Amsterdam) und an der University of Fine Arts Miguel Hernandez in Altea (ES). 2009 schloss Simões in Antwerpen den «post master» *a.pass* (advanced performance and scenography studies in Performing Arts) ab. Neben seinen Soloproduktionen arbeitet der Performer mit Sara Manente (zuletzt in MOLD, 2022) und Vania Vaneau (ORA, 2019) zusammen.

Das folgende Unterkapitel zeichnet die Produktionsgeschichte von *Tie-Tool* nach und pointiert das Wechselverhältnis zwischen Textilien und Choreografie. Danach rücken die Arbeit mit Textilien – innerhalb und ausserhalb von Residenzen – sowie das Phänomen der Unübersetzbartkeit (Emily Apter)¹²⁰ in den Fokus. Zuletzt wird das Produktionsnetzwerk der Performance als ein Zusammenbringen der hauptsächlich belgischen und französischen Institutionen beleuchtet. Ausser dem persönlichen Gespräch mit Pauline Brun und Marcos Simões dient ein Interview der beiden Künstler*innen mit Wilson Le Personnic als Quelle;¹²¹ mit Nicola Scherer-Henze, Melanie Hinz und Jens Roselt wird die Arbeit an *Tie-Tool* im Kontext der Festival- bzw. Probenforschung diskutiert.¹²²

4.3.1. Die Fremdinitiative und das Schneeballprinzip

Vor *Tie-Tool* kannten sich Marcos Simões und Pauline Brun nur flüchtig, sie produzierten bzw. präsentierten aber unabhängig voneinander an der Residenz C-TAKT im belgischen Genk, wo sie Performances wie *How not to be understood?* (Simões) und *Scruffy Shot* (Brun) voneinander gesehen haben. Die Entstehungsgeschichte von *Tie-Tool* beginnt mit

einer Anfrage von Hugo Bergs (künstlerischer Leiter von C-TAKT) an beiden Künstler*innen: Im Rahmen eines Festivals will Bergs Bruns und Simões' Soli am gleichen Abend zeigen.¹²³ Die beiden Performer*innen antworten darauf mit einer Beschreibung der Affinitäten ihrer Arbeitsmethoden und Ästhetiken; Bergs interpretiert die Antworten als Vorschlag für eine gemeinsame Produktion und ist bereit, diese zu unterstützen. Auch wenn dies nicht ihre eigene Idee ist, entscheiden sich Brun und Simões zugunsten dieses «projet dont nous n'étions pas responsables».¹²⁴ Das von der Residenzleitung beabsichtigte gemeinsame Präsentieren wird zum gemeinsamen Produzieren. Die Idee des «In-Between», wie von Nicola Scherer-Henze im Festivalkontext beobachtet, potenziert sich hier am Beispiel einer Residenz: «das Potential des Zwischenraums [...] als Kategorie für einen gelungenen Austausch und eine inspirierende, produktive Atmosphäre, in der Neues zufällig entstehen kann.»¹²⁵ Die Auslotung des Zufälligen wird allerdings nicht von den Künstler*innen initiiert, sondern von der Residenzleitung, welche dabei aus einer institutionellen Machtposition heraus Zusammenhänge beobachtet bzw. herstellt. Bergs geht dabei ähnlich vor wie Mathilde Villeneuve beim Konzipieren des Festivals Almost Summer.¹²⁶

Koproduziert wird *Tie-Tool* schliesslich von C-TAKT und far°, die Premiere in Nyon wird bereits relativ früh vereinbart. Die Arbeit an der Performance findet in ungefähr zweiwöchigen Residenzen am C-TAKT im Januar 2022 und an BUDA im Februar 2022 statt.¹²⁷ Eine kürzere Residenz am Point Éphémère in Paris folgt unmittelbar vor den Vorstellungen von *Tie-Tool, pièce détachée* im Rahmen von 1 km de dance (Pantin) im Mai 2022.¹²⁸ Im Juni und Juli 2022 entwickeln Brun und Simões die Performance im wpZimmer in Brüssel weiter, die Residenzen in Les Marchandises finden im Frühling und August 2022 statt.¹²⁹ far° in Nyon wurde dabei zur Produktions- und Präsentationsplattform, Pauline Brun sieht die Nyoner Fassung als «une base, qui on peut (re)assembler.»¹³⁰

Nach der Premiere im August 2022 folgt eine beinahe einjährige Unterbrechung – die nächste Produktionsetappe führt Marcos Simões und Pauline Brun an die Residenz 3bisf in Aix-en-Provence. *Tie-Tool, pièce détachée #2* wird dort nach einer zweiwöchigen Vorbereitungszeit auf der Bühne, im Ausstellungsraum sowie im Garten gezeigt.¹³¹ Diesmal entfaltet sich die Choreografie im Wechselspiel mit textilen Objekten in

Innen- wie auch Aussenräumen und verbindet so das bisherige Produzieren im Studio und die Version in einem öffentlichen Park in Pantin. Für Pauline Brun und Marcos Simões erfolgt die Arbeit an *Tie-Tool* nach dem Prinzip der Kumulation, wobei die Präsentationen jeweils eine neue Sichtweise auf die Performance bedeuten:

Nous aimons l'idée de pouvoir manipuler et regarder *Tie-Tool* depuis différents points de vue. Nous avons construit la dramaturgie en prenant appui sur l'effet boule de neige: comment finir quelque chose qui transforme continuellement?¹³²

Das künstlerische Konzept orientiert sich nicht zuletzt an institutionellen Beteiligten im Produktionsnetzwerk:

Au fur à mesure du processus et des invitations que nous avons eu, nous nous sommes rendu compte que ce projet pouvait se concevoir comme un ensemble de fragments autonomes qui pouvaient se détacher ou se rajouter comme de nouvelles extensions.¹³³

Das modulare Prinzip ist in den performativen Künsten nicht ungewöhnlich, bei Pauline Brun und Marcos Simões ist diese Flexibilität und das ‹Zuschneiden› von *Tie-Tool* auf die Aufführungsorte stark von der Arbeit mit Textilien geprägt. Das im Rahmen von 1 km de dance präsentierte *pièce détachée*, ein «Ersatzteil», fügt sich in die «matière chorégraphique»¹³⁴ an Les Marchandises ein und löst sich am 3bisf in einer veränderten Form wieder davon. Choreografisches und textiles Arbeiten verbindet die Schaffensprozesse der beiden Künstler*innen, die sich im gemeinsamen Produzieren miteinander verweben, wie Pauline Brun dies formuliert: «Le corps est toujours le point de départ. C'est à partir de lui que je tisse des relations et fabrique des objets, des espaces.»¹³⁵

Das Konzipieren der Szenografie, Kostüme und Choreografie greift ineinander und bedingt sich gegenseitig. Enge Zusammenhänge zwischen Choreografie und Kostümen sind grundsätzlich kein Novum: Die Theaterwissenschaftlerin Susanne Stehle erwähnt *Das Triadische Ballett* von Oskar Schlemmer (1922) oder *Scenario* von Merce Cunningham (1997) mit den Kostümen von Rei Kawakubo als prominenteste

Beispiele dafür.¹³⁶ Bei Cunningham/Kawabuko handelt es sich bezüglich der Verantwortlichkeitsbereiche um eine Trennung in einen Choreografen und eine Designerin. Pauline Brun und Marcos Simões verbinden das Tänzerische und Textile bereits durch ihre absolvierten Studien und führen diese Kombination in ihrer bisherigen künstlerischen Praxis fort. Brun und Simões bezeichnen die eigene Arbeitsweise als «pluridisciplinaire», gleichzeitig dient das Handwerkliche als eine wichtige Basis für die Zusammenarbeit.¹³⁷

4.3.2. Hausarbeiten an der Nähmaschine: Produzieren in und ausserhalb der Residenz

Das wiederholte Arbeiten an *Tie-Tool* in Residenz – am C-TAKT, BUDA Kortrijk, Point Éphémère, Les Marchandises und wpZimmer – exponiert die unterschiedlichen Bedingungen des künstlerischen Produzierens. Der Arbeitsraum am C-TAKT verfügt laut Pauline Brun über eine komplette Infrastruktur, das kleinere Studio im Budatoren in Kortrijk ist technisch sehr einfach gehalten. Zunächst empfindet das Künstler*innenduo die Einschränkungen als problematisch, was zur Entscheidung «[de] garder l'essentiel du travail» führt.¹³⁸ Dieser Schritt zu einer reduzierten Performance zeugt davon, dass die materiellen Bedingungen der künstlerischen Arbeit die ästhetischen und dramaturgischen Konzepte mitbestimmen. Wie Melanie Hinz und Jens Roselt in *Chaos und Konzept* beobachten, machen solche «Reibungsfläche[n] von Planung und Emergenz» die Essenz der Probenprozesse aus: «Auf der Probe prallen Konzepte und Ideen auf Körper und Konditionen.»¹³⁹ Noch einschneidender beschreibt solche Übergänge die Theaterwissenschaftlerin Sophie Lucet: «tout mise en scène est peut-être la mise à mort d'un rêve premier.»¹⁴⁰

Das Produzieren an BUDA Kortrijk wirft Licht auf eine andere infrastrukturelle Dimension: Für die Arbeit mit Textilien brauchten Brun und Simões eine Nähmaschine, über welche die flämische Residenz bis dahin nicht verfügte.¹⁴¹ Zu Beginn organisiert BUDA einen Leihartikel für die Arbeit an *Tie-Tool*, zu einem späteren Zeitpunkt wird eine Nähmaschine erworben. Derart reziproke Konvergenzen zwischen

einer einzelnen Produktion und der infrastrukturellen Ausrichtung einer Residenz spricht bereits Howard Becker in *Art Worlds* (1982) als organisch an: «Systems change and accommodate to artists just as artists change and accommodate to systems.»¹⁴² Marcos Simões bekräftigt die im Institutionsprofil proklamierte YES-Haltung: «[A]t BUDA everything is a departure point for a discussion.»¹⁴³ Auch einige Stoffstücke, welche in *Tie-Tool* verwendet wurden, stammen aus einer Aufbewahrungskammer von BUDA Kortrijk.¹⁴⁴

Pauline Bruns und Marcos Simões' Arbeit mit Textilien erfolgt «en moment, d'avant et après les résidences» bzw. «en alternance entre les institutions». ¹⁴⁵ Am Anfang des Produzierens schneidert das Duo in Bruns Atelier, vor den Aufführungen in Pantin wurden viele «Hausaufgaben» bei Simões zuhause erledigt. Damit thematisiert *Tie-Tool* das selbstverständliche und kaum problematisierte Arbeiten ausserhalb der offiziellen Produktionsetappen in privaten Settings. Das Unmittelbare bzw. «Gebastelte» in der Handhabung der Textilien ausserhalb der offiziellen Institutionen «gives a very specific quality to the work by the end». ¹⁴⁶ Das Alternieren zwischen Arbeiten in Residenz und zuhause macht die Produktionsprozesse von *Tie-Tool* zu einem Kontinuum zwischen wechselnden – institutionellen wie privaten – Bedingungen.

Diese räumliche Aufteilung verdeutlicht, dass BUDA und weitere Residenzen die gleichzeitige gemeinsame Arbeit an Szenografie, Kostümen und Choreografien erst möglich machen. Das physische Proben in Residenz knüpft folglich an die besondere Qualität der teils in privaten Räumen gefertigten textilen Kreationen an. Im Diskurs um das Arbeiten in den Künsten bedeutet diese Umdeutung und Erweiterung der Arbeitsräume ein weitgreifendes Verschwimmen:

It becomes unclear when a situation is productive and when it is not, when an effort should be defined as work, if and how this effort should be remunerated and where and when it takes place. Work hours and workspace are no longer fixed entities.¹⁴⁷

Die Affinität zum Textilen dient Pauline Brun und Marcos Simões generell als Ausgangsbasis für die erste gemeinsame, durch ein Missverständnis entstandene Zusammenarbeit und die Suche nach den weiteren

Berührungspunkten. An der Residenz C-TAKT, ausschlaggebend für den Irrtum und beiden Künstler*innen vertraut, fängt das Produzieren und die Annäherung im Umgang mit dem Choreografischen und Räumlichen beim gemeinsamen Arbeitsprozess an. Das Zusammenbringen zweier unterschiedlicher, individueller künstlerischer Praktiken wird hier zur Arbeitsmethode und zum Gegenstand der Reflexion – «à décorticer»¹⁴⁸ – zugleich.

4.3.3. Das Unübersetzbare und die Kritik der Zusammenarbeit

Das Produzieren von *Tie-Tool* als Übersetzen beantwortet Sruti Balas Frage – «how the work of translation in performance draws different world-making projects into one another» – auf ihre eigene Art und Weise.¹⁴⁹ Die Performance strebt kaum ein logisches, unkompliziertes Übersetzen zweier künstlerischer Sprachen in eine harmonische szenische Ästhetik an, sondern stellt ein widerspenstiges Verhältnis zwischen den beiden Performer*innen und damit auch eine gewisse Unübersetzzbarkeit zur Schau. Pauline Brun und Marcos Simões greifen dabei ein Phänomen auf, welches Emily Apter aus der theoretischen Perspektive wie folgt beschreibt:

With translation assumed to be a good thing *en soi* – under the assumption that it is a critical praxis enabling communication across languages, cultures, time periods and disciplines – the right to the Untranslatable was blindsided.¹⁵⁰

Während disziplinäre Übersetzungen zwischen Choreografie und textilen Objekten in *Tie-Tool* gut gelingen, versuchen die Künstler*innen nicht, aus einem Missverständnis – der «Quelle» der Produktion – eine klar lesbare Inszenierung zu kreieren. Während *The Voice of a City* gegen das abgekoppelte Arbeiten in Residenz vorgeht, thematisiert *Tie-Tool* die Grenzen des Verständlichen und die Überlappungen von Arbeitsweisen, ohne ein Ineinander-Verschmelzen zu beschwören. Emily Apter diskutiert Unübersetzzbarkeit als eine Besonderheit, welche meistens den allumfassenden Ansprüchen – «the expansionism and gargantuan scale of

world-literary endeavors»¹⁵¹ – zum Opfer fällt. Die Komparatistin kritisiert dabei eine selbstverständliche, uneingeschränkte Übersetzbarkeit, im Fall von *Tie-Tool* handelt es sich um eine angenommene grundsätzliche, uneingeschränkte ‹Einsatzbereitschaft› der Künstler*innen für das gemeinsame Produzieren. Die ursprüngliche Fehlinterpretation der Aussagen von Pauline Brun und Marcos Simões durch den Residenzleiter Hugo Bergs basiert auf der verbreiteten Vorgehensweise, welche Übersetzbarkeit einzelner künstlerischer Praktiken in ein neues szenisches Produkt anstrebt.

Zwar personifiziert Bergs hier die klischeehafte Annahme des künstlerischen Interesses an Zusammenarbeit, doch mit dieser institutionellen Haltung stellt er wohl keine Ausnahme dar. Höchstwahrscheinlich entstehen aufgrund von Missverständnissen zwischen Kurator*innen und Künstler*innen bzw. aufkommenden Verschiedenheiten in den Arbeitsweisen der Beteiligten in der Regel gar keine Produktionen. Vor diesem Hintergrund zeichnet sich *Tie-Tool* durch das konsequente Bekenntnis zum Missverständnis als Grundlage der Produktion aus, das zu einer möglichen Antwort der performativen Künste darauf wird, was Apter als «landscapes hailing from inaccessible linguistic folds»¹⁵² bezeichnet.

Die Einmaligkeit solcher Positionen – bei Brun und Simões bzw. im literarischen Übersetzen – sieht Apter in «untranslatability as a deflationary gesture»¹⁵³ und schreibt dabei der *world literature* inflationäre Auswirkungen zu. Als ein Gegenvorschlag zu den inflationären Prämissen des künstlerischen Zusammenarbeitens bedeutet *Tie-Tool* ein hochgradig reflektiertes Produzieren: «How to question the very meaning of a collaboration?», überlegt Marcos Simões und stellt fest, dass dafür ein Verlassen der Komfortzone nötig ist.¹⁵⁴ Die gemeinsame Produktion mit Pauline Brun wird nicht zu einem ausgetragenen Konflikt, sondern zu einem Prozess der Unübersetzbarkeit, die sich nicht zuletzt in den nicht wirklich tragbaren Kostümen äussert.

Das wenig reflektierte Phänomen der Zusammenarbeit in den performativen Künsten ist viel spezifischer als die universalistischen Massstäbe der *world literature*, welche Emily Apter missbilligt. Eine gewisse Selbstverständlichkeit als ausschlaggebende Ausgangslage zeigt allerdings Parallelen und perspektiviert das Übersetzen als literarisches bzw. künstlerisches «shattering on uneven terrain»¹⁵⁵, welches Unübersetzbarkeit mitbedenkt.

Die auf Unübersetzbarkeit basierende Choreografie in *Tie-Tool* kann ferner im Licht der (selbst)bewussten Ineffizienz des Tanzes im 20. Jahrhundert gesehen werden. Bojana Kunst deutet die Tanzästhetik von «[t]he (mostly female) pioneers of dance (Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis)» als Reaktion auf die damalige Verbreitung der (industriellen) Arbeitsabläufe gegenüber:

the [omnipresent] organisational model of work [...], when any kind of false, expressive, slow, stationary, unexpected, wrong, clumsy, personal, lazy, ineffective, imaginative, additional movement was eliminated from the work performed by the body.¹⁵⁶

Dem Tanz schreibt sie dabei ein besonderes Potenzial zu, das Unüberwindbare, Widersprüchliche, Widerspenstige und damit das Unübersetzbare und Kritische sichtbar zu machen: «dance can reveal that kinetic sensibility not only flows, but opens up caesuras, antagonisms and unbridgeable differences.»¹⁵⁷

4.3.4. Netzwerke zusammenbringen: «we mixed up our networks»¹⁵⁸

Die Arbeit an *Tie-Tool* bedeutet nicht nur ein erstmaliges Zusammenbringen zweier künstlerischer Positionen, sondern auch ein Zusammenlegen zweier Produktionsnetzwerke, welche hauptsächlich national geprägt sind. Die belgischen Residenzen BUDA und wpZimmer fungieren dabei als reine Produktionsorte und sind auf die bisherigen institutionellen Beziehungen von Marcos Simões zurückzuführen. Der Performer arbeitete bereits mehrmals an BUDA, seit 2016 vor allem zusammen mit Sara Manente. Auch Aufführungen im Rahmen der beiden Festivals NEXT und Almost Summer machen die Institution in Kortrijk für Simões zu einem «recurrent place in my trajectory». ¹⁵⁹ C-TAKT ist für die beiden Künstler*innen ein vertrauter Ort, am 3bisf, der Residenz im französischen Aix-en-Provence, entwickelte und präsentierte Pauline Brun bereits zwei vorherige Performances.¹⁶⁰ Während die Produktion von *Tie-Tool* schwerpunktmässig an belgischen Residenzen erfolgt, gewinnt

das Präsentieren bei französischen Partner*innen – 3bisf und Centre national de la danse in Pantin – an Bedeutung. Auch wird die Premiere am far° im August 2022 von der Französischen Botschaft unterstützt.

Für das Nyoner Festival gehören Pauline Brun und Marcos Simões zu neueren Künstler*innen: 2019 war Pauline Brun als Szenografin an einer Produktion von Adaline Anobile beteiligt, Marcos Simões war 2022 mit *Tie-Tool* und *MOLD* von Sara Manente zum ersten Mal zu Gast am far°. Während das Produktionsnetzwerk bestehende Anbindungen zu Residenzen und Veranstalter*innen der beiden Performer*innen kombiniert, entscheiden sich Brun und Simões bei der Wahl der weiteren künstlerischen Beteiligten für neue Konstellationen. Das Mitproduzieren seitens der Soundkünstlerin Charlotte Imbault und des Lichtdesigners Vic Gre vendonk folgte der Idee von Brun und Simões, dass die neue Zusammenarbeit zu zweit es nahelegt, auch bei weiteren Beteiligten neue Wege zu suchen: «comment on mêle nos deux environnements, comment on crée une nouvelle collaboration.»¹⁶¹

Das kumulative Prinzip verbindet verschiedene Aspekte bei *Tie-Tool* – von der Arbeit mit Textilien über das Hinzukommen neuer Künstler*innen bis zum Kombinieren der bisherigen Produktionsnetzwerke zu einem neuen Konstrukt. Das Aneinanderfügen wird insbesondere durch die Idee eines flexiblen Produzierens möglich, welche Annemarie Matzke auch kritisch beleuchtet: «Die Flexibilität gibt auch den Zwang vor, permanent mit seiner Arbeit sichtbar zu bleiben, um sich so Arbeitsmöglichkeiten und neue Netzwerke zu erschließen.»¹⁶² Die Flexibilität wird dabei zu einer vergleichbaren Selbstverständlichkeit wie das gemeinsame Produzieren, welches Pauline Brun und Marcos Simões infrage stellen. Das Szenario der artikulierten Unübersetzbarkeit wird dadurch auch im Rahmen von institutionellen Netzwerken unterbreitet. Spannend ist hier, dass *Tie-Tool* als Folge eines Missverständnisses und als Kostprobe der Unübersetzbarkeit nichtsdestotrotz ein solides Produktionsnetzwerk aufbauen kann.

Zwar wird die Performance von Brun und Simões nicht nur am far° gezeigt, dennoch demonstrieren Festivals das Verlangen nach innovativen, aber doch ‹bekömmlichen› künstlerischen Positionen besonders klar: «festivals [...] deliver the ameliorated disruptions of postdramatic ambiguity to satisfy a seemingly contradictory agenda of presenting works that are both cutting edge and market ready.»¹⁶³ Passend zu dieser

produktorientierten institutionellen Rahmung der experimentellen künstlerischen Positionen wird *Tie-Tool* im far°-Festivalprogramm der thematischen Achse «désapprendre à raconter»¹⁶⁴ zugeordnet, zusammen mit *Supernova* von Cuqui Jerez und Óscar Bueno.

Während Nada & Co. mit *The Voice of a City* das isolierte Arbeiten in Residenz zu überwinden suchen, setzen sich Pauline Brun und Marcos Simões in *Tie-Tool* mit dem Phänomen der (eigenen) künstlerischen Zusammenarbeit auseinander. Damit werden zwei verschiedene Aspekte des Produzierens im Gegenwartstheater aufgegriffen, für welche BUDA Kortrijk als institutionelles Setting dient. Für Nada Gambier, Thomas Kasebacher, Mark Etchells und Marcos Simões bewährt sich die westflämische Residenz dabei als ein langjähriger Arbeitsort. Für den gesamten Arbeitsprozess von *The Voice of a City* ist das vom Chronologischen entkoppelte Changieren zwischen Recherchieren, Produzieren und Präsentieren charakteristisch. Pauline Brun und Marcos Simões gestalten das Produzieren und Präsentieren nach kumulativen bzw. modularen Prinzipien. Damit bedingt und erfordert die Arbeitsweise der besprochenen Künstler*innen die Dringlichkeit des nicht-linearen Kuratierens insbesondere im Rahmen von Residenzen.

Fungiert das far° in Nyon im Fall von *The Voice of a City* lediglich als Präsentationsplattform, umfasst die Stellung der Nyoner Institution im Produktionsnetzwerk von *Tie-Tool* verschiedene Bereiche: Die Performance wird als Koproduktion unterstützt, auch arbeiten Brun und Simões vor der Premiere als Residenzkünstler*innen in Les Marchandises. Gleichzeitig gehören institutionelle und persönliche Akteur*innen zu den Produktionsnetzwerken von Nada & Co., Pauline Brun und Marcos Simões, welche in keinem direkten Zusammenhang mit far°, BUDA Kortrijk oder den beiden offiziellen Netzwerken *Be My Guest* oder *apap* stehen. Damit zeichnet sich eine beinahe alleinige Verantwortlichkeit der Künstler*innen für das Entwerfen und Aufrechterhalten der Produktionsnetzwerke als paradigmatisch ab. Während dies auf die beiden Fallbeispiele im folgenden Kapitel über PACT Zollverein ebenso zutrifft und von der Residenz in Essen direkt thematisiert wird, spielt far° – im Dialog mit den Künstler*innen – eine zentrale Rolle beim Bestimmen der Produktionsnetzwerke der beiden Les-Marchandises-Produktionen.

5. Arbeiten in der einstigen Waschkaue: Komplizitäres Produzieren an PACT Zollverein (Essen, DE)

5.1. Eine Residenz im Ruhrgebiet: Die Ermöglichung aus dem Abseits

PACT Zollverein wurde 2002 in Essen gegründet und gehört zu den wichtigsten Residenzen im Bereich der performativen Künste in Deutschland. Die Institution befindet sich in einer ehemaligen, denkmalgeschützten Waschkaue auf dem Areal der Zeche Zollverein, der 1986 stillgelegten Zeche für Kohleabbau. Die Verbindungen zu far° im Rahmen der Produktionsnetzwerke bestehen seit Längerem und kreisen um Künstler*innen wie Eszter Salamon (DE/FR/HU), Kate McIntosh (NZ/BE) oder Michiel Vandervelde (BE). Salamon präsentierte bereits im Jahr 2007 *AND THEN*, eine Produktion mit Bezug zu PACT, und war seitdem wiederholt am Nyoner Festival zu sehen, auch in gemeinsamen Projekten mit Boglárka Börcsök.¹ Börcsöks *Figuring Age* (2020) und Antonia Baehrs *Abecedarium Bestiarium* (2013) werden als Fallbeispiele der Residenzarbeit bzw. des Präsentierens an PACT Zollverein näher besprochen.

Das vorliegende Kapitel eröffnet mit einem kurzen Abriss der Geschichte von PACT und skizziert anschliessend die Residenzformate in ihrer heutigen Ausgestaltung. Die historischen und gegenwärtigen Verbindungen zwischen Residenzen und weiteren Programmschwerpunkten an PACT Zollverein werden in einem nächsten Schritt im Spannungsfeld zwischen Produzieren und Präsentieren kontextualisiert. Zuletzt werden die Netzwerkaspekte der Residenzen an PACT als ein unverzichtbares Sonderformat in den performativen Künsten

diskutiert. Das Narrativ der Ermöglichung – bei der Gründung der Residenz in Essen und später im Sinne der kuratorischen Unterstützung für prozessorientiertes künstlerisches Arbeiten – rückt dabei in den Mittelpunkt.

Da PACT zum umgenutzten und architektonisch aufgewerteten UNESCO-Welterbe Zollverein gehört, konzentriert sich die bisherige Forschung auf die daran gekoppelten Fragestellungen. Simon Murray untersucht dabei die Übergänge von verlassenen ‹Ruinen› zu «a cutting-edge twenty-first century art – or artists' – centre located within an industrial museum».² Das Arbeitsheft *PACT Zollverein Essen. Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte* (2021) widmet sich historischen Hintergründen, architektonischen Besonderheiten und gegenwärtigen Programmschwerpunkten.³ Die aus dem Arbeitsheft von Barbara Büscher und Verena Elisabet Eitel gewonnenen Erkenntnisse sind für die Einordnung der Entstehung und aktuellen Praxis der Residenzen von besonderem Interesse. Die offizielle Webseite, ein Interview mit den PACT-Mitarbeiterinnen Juliane Beck (Projektleiterin Residenzen) und Yvonne Whyte (Leiterin Produktion und Entwicklung) sowie die Jubiläumspublikation *Radical Proximity* (2022) gehören zu den Primärquellen.⁴ Den Residenzen an PACT als ein Beispiel des globalisierten Produzierens werden Ulf Ottos Bemerkungen zu internationalen Theaterfestivals gegenübergestellt, das Selbstverständnis als «Outsider» (Yvonne Whyte) mit Nora Sternfelds Idee der «Parainstitution» und Jen Harvies Beobachtungen zum Einfluss der geografischen Lage auf das institutionelle Profil der Theater untermauert.⁵

5.1.1. Die Chroniken: die Freie Szene und das industrielle Weltkulturerbe

Die ausgeschriebene Bezeichnung von PACT – Performing Arts Chorographicisches Zentrum NRW Tanzlandschaft Ruhr – verortet das Haus nicht nur disziplinär, sondern auch geografisch – in der Ruhrregion bzw. dem Bundesland Nordrhein-Westfalen. Büscher und Eitel betrachten die Geschichte von PACT als «Teil eines gewaltigen Prozesses der

Konversion einer ganzen Region»⁶, welche ursprünglich stark vom Bergbau geprägt war. Das eigentliche Gebäude von PACT wurde 1907 errichtet und zwischen 1999 und 2000 als Haus für performative Künste umgebaut bzw. saniert. Dies erfolgte im Kontext der Umnutzung des gesamten Grossareals, welches 2001 als «Ausdruck industrieller Moderne» in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes aufgenommen wurde.⁷

Die offizielle Eröffnung von PACT im Folgejahr resultierte aus einer Vorarbeit von beinahe zehn Jahren. Dabei überlagerten sich offizielle Entscheidungsabläufe und die spontane «Aneignung (von Teilen) des Geländes durch Künstler*innen noch vor den politischen Entscheidungen» mit einem «Ineinander von Umnutzung ehemaliger Industrieanlagen und -gebäude und [der] Entwicklung der freien Kunst-/Tanz- und Performance-Szene».⁸ Die Entwürfe für PACT Zollverein datieren damit bereits auf Anfang der 1990er-Jahre, als die Forderungen der Freien Szene von politischen Vertreter*innen zur Kenntnis genommen wurden. Diese grundsätzliche Ermöglichung in Form von infrastrukturellen und institutionellen Voraussetzungen für zukünftige Entwicklungen verläuft parallel zur Neuausrichtung des Zollvereins.

Die vorausgehenden Dokumente und Diskussionen orientieren sich nicht zuletzt grenzübergreifend an den französischen Centres nationales de la danse beziehungsweise interdisziplinär an Film- und Literaturhäusern in anderen Bundesländern.⁹ Für das Zollverein-Gelände und das Gebäude der ehemaligen Waschkaue als Aufführungsort interessieren sich auch Künstler*innen, insbesondere die Choreografin Claudia Lichtblau. Bei der Konzeption des Umbaus wurde die im Jahr 1998 designierte Leitung des künftigen Hauses – die Choreograf*innen Susanne Linke und Gianni Malfer – involviert.¹⁰ Seit 2002 hat Stefan Hilterhaus die Gesamtleitung inne. Für die finanzielle Unterstützung zeichnen in erster Linie das Land NRW, die Stadt Essen und die Kultur Ruhr GmbH verantwortlich.

Heute verfügt das Haus (Abb.7) über eine grosse und eine kleine Bühne im Obergeschoss sowie drei Arbeitsstudios in unterschiedlichen Größen. Zu den weiteren Räumen, welche für Veranstaltungen benutzt werden können, gehören zwei Foyers, ein Wintergarten, Flure, Nischen, kleinere Abstellräume und Büros. Die meisten Räumlichkeiten erlauben eine flexible Nutzung und verfügen über Tageslicht, können aber auch



Abb. 7: PACT Zollverein, ca. 2020. Foto: Dirk Rose.

verdunkelt werden. Wie auch BUDA Kortrijk unterscheidet PACT Zollverein zwar zwischen Residenz- und Aufführungsräumen, diese Zuordnung ist allerdings nicht zwingend. Mit der WerkStadt, die teilweise als Quartierzentrum dient, verfügt PACT über einen Satelliten im benachbarten Quartier Katernberg.¹¹

5.1.2. Die Praxis der Residenzen: die Vielfalt reflektieren

Zusammen mit dem öffentlichen Programm, den Plattformen und dem Stadtraum in Katernberg prägen Residenzen das Profil von PACT Zollverein mit und gelten als «der ‹Herzschlag› der täglichen Arbeit».¹² Zum ersten Mal werden die Residenzen im Jahr 2003 erwähnt, im Zusammenhang mit zwei choreografischen Arbeiten von Claudia Lichtblau, die bis 2018 an PACT produzierte.¹³ Die mit den Residenzen verbundene Erwartung an das künftige Haus wurde bereits vorher formuliert: «explizit» angesprochen werden sollten vor allem «junge Choreograf*innen nach Abschluss ihrer Ausbildung in der Phase der Orientierung auf erste

Tätigkeiten, im Besonderen auch innerhalb der freien Szene», zunächst mittels Werkstätten mit bekannten internationalen Tanzschaffenden.¹⁴

Die frühen Residenzen wurden bis 2010 nicht offiziell vergeben, sondern indirekt durch Koproduktionsmittel finanziert.¹⁵ Heute unterscheidet Yvonne Whyte strikt zwischen Koproduktionen und Residenzen, die damalige Motivation für Residenzen *avant la lettre* fasst sie wie folgt zusammen:

Wenn wir nicht immer wieder versuchen, Verbindungen zu neuen Künstler*innen zu schaffen oder sie zu unterstützen, werden wir bald nichts mehr Interessantes weder in den Ausstellungen noch auf der Bühne sehen.¹⁶

Die Idee der Ermöglichung kommt hier einer Strategie der langfristigen Investition in künftige Produktionen nah.

Heute schreibt PACT Zollverein die Residenzen halbjährlich als Open Call aus, der mittlerweile hauptsächlich online verbreitet wird. Darauf erhält die Institution bis zu 600 internationale Bewerbungen pro Periode. Für Juliane Beck geht der Open Call mit der Verantwortung und der Verpflichtung einher, sich Zeit für die Bewerbungen zu nehmen und «darauf zu reagieren».¹⁷ Beim Auswahlverfahren ist für die internationale Expert*innenjury die Motivation der Bewerbenden zentral.¹⁸ Die Struktur der Bewerbungsdossiers unterscheidet sich je nach Absicht der geplanten Residenz (Produktion bzw. Recherche) und der Anzahl der beteiligten Künstler*innen (Einzel- oder Gruppenbewerbungen). Die Vielfalt, welche auch an BUDA Kortrijk angestrebt wird, soll laut Juliane Beck und Yvonne Whyte auch bei den angenommenen Bewerbungen ersichtlich bleiben, um verschiedene Anliegen zu ermöglichen. Das effektive Arbeiten an PACT schaut dann teilweise ganz anders aus als im Bewerbungsdossier, was beide Interviewpartnerinnen gerechtfertigt finden.

Es existieren keine Quoten für regionale, nationale oder internationale Künstler*innen, wichtig ist, dass die geografische Breite ins Profil der Residenzen einfließt: «Natürlich haben wir einen Groove als ein internationales Haus: Vor Ort sind unsere vielfältigen Verbindungen unübersehbar, nicht zuletzt dank der Künstler*innen, die hier arbeiten.»¹⁹ Das Residenzformat an PACT berücksichtigt demzufolge verschiedene

Stadien der künstlerischen Prozesse, Zusammensetzungen der Kollektive und durch die Globalisierung geprägte Arbeitsweisen. Hier fällt PACT wohl in das «universalistische [...] Globale [und das] Dilemma von idealer Gleichverteilung und zentrifugalen Marktmächten», anstatt sich diesen zu «entziehen», wie Ulf Otto es von Theaterfestivals verlangt.²⁰ Ähnlich sieht Beti Žerovc die Anziehkräfte der Produktionsbedingungen des Globalen Nordens – «the dazzlingly well-organised Western system» – für Künstler*innen aus dem Globalen Süden: «[they are] ready for collaboration and want[] to be included.»²¹

Pro Jahr arbeiten ca. 30 Gruppen bzw. 100 Personen in Residenz an PACT.²² Die Unterstützung seitens des Hauses umfasst ein Studio, die Unterbringung (für maximal vier Personen), ein wöchentliches Stipendium und ein Reisestipendium. Nach Bedarf kann technische Infrastruktur benutzt werden, eine Produktionsbegleitung in den Bereichen Dramaturgie, Technik, Projektmanagement oder Presse- und Öffentlichkeitsarbeit ist ebenso möglich. Die Ausschreibung weist explizit darauf hin, dass die Residenzen keine öffentlichen Präsentationen vorsehen. Einerseits zeugt dies von einer Loslösung der Arbeitsprozesse von der Vorstellungspflicht, andererseits zeugt die Klausel von einer Einschränkung seitens der Institution, unabhängig von eventuellen Anliegen der Künstler*innen. Die direkte ‹Verweigerung› steht im Gegensatz zu den Grundsätzen der Ermöglichung und zeigt die Grenzen der kuratorischen Verantwortung auf. Diesbezüglich funktionieren die Residenzen an PACT Zollverein durchaus als «conditions»²³ im Sinne einer restriktiven Modalität. In der Praxis werden häufig interne Showings organisiert, an denen das PACT-Team als versiertes Testpublikum teilnimmt.²⁴

Die Residenzen werden als ein Format begriffen, bei dem «der Fokus [...] auf der Prozesshaftigkeit des künstlerischen Arbeitens [liegt]», Yvonne Whyte spricht von «ergebnisoffen[em]» Arbeiten.²⁵ In *Radical Proximity* (2022) kritisiert Stefan Hilterhaus das Beharren auf das Präsentieren in den performativen Künsten und positioniert PACT dezi diert als einen Gegenentwurf dazu:

Das Theater fokussiert sich stets darauf, was nachher auf der Bühne steht. [...] Der Weg zum künstlerischen Produkt ist voller Simultaneitäten und Widersprüche, er bringt die Notwendigkeit mit sich, sich stets

neu zu orientieren. Diese besonderen Fertigkeiten und Praxen werden gesellschaftlich kaum honoriert. Wir widmen uns ihnen die ganze Zeit.²⁶

Das Plädoyer von Hilterhaus hebt das institutionelle Engagement für künstlerische Prozesse hervor und liest sich wie ein Votum für nicht-lineare Kuration.

Dabei ist das effiziente Produzieren auch seitens der Künstler*innen nicht ganzwegzudenken, wie Juliane Beck feststellt: teilweise «kommen [sie] an und sind völlig in diesem Geflecht – eine Residenz nach der anderen und mit einem Ergebnis nach dieser Etappe das Haus verlassen.»²⁷ Im Zuge der Ermöglichung des Prozessualen halten Beck und Whyte längere Arbeitsphasen, auch für Recherchen, für eine praktische Taktik: «Wir versuchen, die Leute zu ermutigen, wirklich mal in vier Wochen zu denken und nicht nur in zwei Wochen» bzw. «vielmehr Recherche zu unterstützen».²⁸ Im Vergleich zu BUDA Kortrijk greift PACT Zollverein damit stärker in die (zumindest zeitliche) Gestaltung der Produktionsprozesse ein.

Im Spektrum zwischen dem konzentrierten Arbeiten und dem Verständnis einer Residenz als Ort des Austausches ermöglicht PACT Zollverein unterschiedliche Szenarien. Es kann «autonom diskutiert, entwickelt und geprobt»²⁹ werden, «ein bisschen abgekoppelt [...] vom normalen Trubel, dem Stadtleben, z. B. Berliner Trubel.»³⁰ «Die meisten [Künstler*innen] sind im Gespräch mit uns» – bilanziert Yvonne Whyte.³¹ Die unterschiedlichen Arbeitsweisen fliessen daraufhin ins Profil von PACT ein: Basierend auf den Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit den Residenzkünstler*innen stimmt das Haus die eigene Infrastruktur und personelle Ressourcen darauf ab. Mit dem Zollverein als Standort befindet sich PACT allerdings nicht nur am Stadtrand, sondern in einem ‹Mikrokosmos› mit eigenen Bezügen: «Das Haus ist Teil eines weitläufigen Geländes, das als Ort unterschiedlicher Nutzer*innen aus Kultur, Kunst, Kreativindustrie und Tourismus entwickelt wird.»³²

Die Ermöglichung des konzentrierten Arbeitens hat zur Folge, dass PACT bewusst auf aktive Öffentlichkeitsarbeit bzw. obligatorische Berichterstattung aus den Studios verzichtet.³³ Alle Residenzkünstler*innen sind auf der PACT-Webseite erwähnt, aber es ist ihnen überlassen, ob sie im Online-Journal die «aktuellen Arbeitsprozesse und Projekte [...]»

dokumentieren und der Öffentlichkeit zugänglich [zu] machen».³⁴ Weil das Arbeiten in Residenz nur punktuell vermittelt und sichtbar wird, wird PACT Zollverein immer wieder mit Legitimationsfragen konfrontiert: «Wie könnten Sie zeigen, was für Arbeit Sie leisten?»³⁵ Da das Produzieren in Residenz nicht direkt an das Präsentieren am Haus gekoppelt ist und nur in nicht-öffentlichen Jahresberichten vollständig dokumentiert wird, bedarf es hier weiterer Strategien. Dem öffentlichen Programm kommt diesbezüglich die Funktion eines Rechtfertigungsfaktors für PACT als Residenzort zu.

5.1.3. Präsentieren um des Produzierens willen

Trotz des starken Selbstverständnisses als Haus für künstlerische Prozesse agiert PACT Zollverein nicht im absoluten Abseits des Paradigmas des Präsentierens. Historische Legitimation und Ursprünge des Hauses stehen zwar in einer engen Verbindung mit Bedürfnissen der regionalen Freien Szene, werden aber kaum mit der Notwendigkeit einer Residenz begründet. Vielmehr steht das Präsentieren als die allgemeingültige Bestimmung der performativen Künste im Vordergrund. Diesbezüglich schreiben Büschel und Eitel den ersten drei Ausgaben der Tanzmesse NRW in Essen – 1994, 1997 und 2000 – eine zentrale Bedeutung zu.³⁶ Die Tanzmesse bewirkt einen «Aufmerksamkeitsschub für den Ort» und rückt «das Gebäude Waschkaue für eine zukünftige Nutzung als Aufführungshaus ins Bewusstsein eines breiteren Publikums».³⁷ Gleichzeitig lässt sich aus der Geschichte von PACT als Ort des Präsentierens bzw. vom gesamten Areal Zollverein herauslesen, dass die Künstler*innen hier konkrete Erfahrungen des Produzierens sammeln. Die Choreografin Claudia Lichtblau benutzt beispielsweise die damals noch nicht sanierte Waschkaue zwischen 1994 und 1997 als Proberaum.³⁸

Die Raumordnung des sanierten Hauses betont wiederum das Prozesshafte an künstlerischer bzw. kuratorischer Arbeit: Der Weg des Publikums zu den beiden Bühnenräumen führt an Studios für Künstler*innen und Büros von PACT-Mitarbeitenden vorbei. Die Abläufe und Mechanismen der performativen Künste werden dabei nicht in Richtung Backstage verlagert, sondern durch diese räumliche ‹Umstülpung› bewusst

betont. Damit positioniert sich das Haus konträr zur klassischen Theaterarchitektur und der Voraussetzung, «ein Gebäude zu konstruieren, das die Arbeit unsichtbar macht.»³⁹

Die räumliche Anordnung von PACT Zollverein stellt zwar eine spannende Lösung und eine Kritik der üblichen Theaterarchitektur bzw. des Verständnisses dar, aber kein allgemeingültiges Rezept.⁴⁰ Bei Residenzen für performative Künste handelt es sich häufig um Umnutzungen der bestehenden architektonischen Substanz mitsamt einer eigenen, teils sehr spezifischen Vorgeschichte. BUDA Kortrijk bringt Produktionsstätten, Präsentationsräume und Büros der Mitarbeitenden in verschiedenen Gebäuden unter. Die Residenz 3bis in Aix-en-Provence, wo Pauline Brun und Marcos Simões an *Tie-Tool* arbeiteten, nutzt einen Teil einer psychiatrischen Klinik und kombiniert einen sanierten Bühnenraum und Künstler*innenateliers mit den alten, mehrheitlich unveränderten Einzelzellen der ehemaligen Patient*innen.⁴¹

Dass die Zusammenhänge zwischen Präsentieren und (nur bedingt sichtbaren) Arbeitsprozessen nach wie vor nicht evident sind, wurde für Juliane Beck im Zuge der pandemischen Einschränkungen und ihrer teilweise abrupten Aufhebung erfahrbar:

Die Allgemeinheit bzw. die Politik denkt, dass wir von heute auf morgen die Türen wieder öffnen können. Weil es scheinbar kein Verständnis dafür gibt, dass es bestimmte Vorbereitungen bzw. Prozesse gibt und wir nicht einfach so schnell die Tür öffnen können, von heute auf morgen. Darum wird es immer wieder interessant, man muss immer wieder erklären, wie Künstler*innen arbeiten und dass sie nicht einfach so auf der Bühne stehen.⁴²

Besondere Bedeutung in Hinsicht auf die Legitimation bekommen dabei unter anderem die Vorstellungen im Rahmen der Ruhrtriennale. Seit ihrer Gründung 2002 (im gleichen Jahr wie PACT) verbindet die beiden Institutionen eine konstante Zusammenarbeit.⁴³ Aus der heutigen Perspektive sieht Yvonne Whyte das «Bühnenprogramm als eine Art Schild»: Öffentlich präsentiert werden etablierte(re) Namen, um Nachwuchskünstler*innen die Arbeit im Rahmen von Residenzen zu ermöglichen.⁴⁴

Mit *Figuring Age* der jungen Choreografin Boglárka Börcsök und *Abedarium Bestiarium* von Antonia Baehr, einer Performerin mit einer langjährigen künstlerischen Praxis, werden zwei Pole des institutionellen Spektrums von PACT Zollverein konkret beleuchtet. Im Gesamtkontext von PACT versteht Yvonne Whyte die Residenzen als eine primäre Zugangsmöglichkeit zur Institution:

Durch dieses Programm lernen wir auch viele Künstler*innen kennen, die wir vielleicht auf anderen Wegen dann unterstützen können. [...] Viele sind durch dieses Programm gegangen und wurden dann zum Teil unseres öffentlichen Programms.⁴⁵

Diese langfristigen, formatübergreifenden Verbindungen zu Künstler*innen sind kennzeichnend für PACT als ein Haus mit verschiedenen Arbeitsschwerpunkten im Spannungsfeld zwischen Produktion und Präsentation. Ähnlich ordnet Mathilde Villeneuve die Zusammenarbeit mit Mette Ingvartsen ein.⁴⁶

Die Trennlinien zwischen verschiedenen Formaten des Präsentierens und Produzierens verlaufen an PACT teilweise fliessend. Das unter «Plattformen» aufgeführte *Research Forum 1/2/8* stellt ein neueres Format dar, das Residenzen und öffentliche Veranstaltungen verknüpft. Das unregelmässig stattfindende Forum greift im Titel die Nummern des ehemaligen Schachts auf dem Areal der Zeche Zollverein auf und widmet sich der «Verflechtung unterschiedlicher Praktiken, Methoden und Denkweisen» mit dem Ziel, «neue Handlungsmöglichkeiten offen zu legen».⁴⁷ Die Organisation des Formats verantwortet, ebenso wie die Residenzen, Juliane Beck. Nach der ersten Ausgabe im Frühjahr 2017 folgten bisher drei weitere ‹Kapitel›. Für zwei bis vier Wochen arbeiten dabei ausgewählte Residenzkünstler*innen und Kollektive zu Themen wie *Spot on Economies* (Oktober 2021), *Urban Frictions* (Mai–Juni 2018) oder *Demanding Responses* (November–Dezember 2017).⁴⁸ Die öffentlichen Formate – Installationen, Konzerte oder Performances – werden auf ein oder mehrere Wochenenden gelegt. Diese klassisch anmutende Aufteilung – Arbeiten unter der Woche und Präsentieren fürs Publikum am Wochenende – bedeutet für die teilnehmenden Theater- und

Tanzschaffenden eine für die performativen Künste charakteristische doppelte Beanspruchung.

Bei Teilnehmenden des Forschungsfestivals *1/2/8* und des residenznahen Formats *Choreographische Dialoge* handelt es sich auch um Künstler*innen mit Bezug zu far°. Lenio Kakleas (GR/FR) Langzeitprojekt *Encyclopédie pratique* (seit 2016) wurde während der dritten Ausgabe von *1/2/8* an PACT und im August 2019 in Nyon präsentiert.⁴⁹ Der Tanzwissenschaftler Franz Anton Cramer und der Choreograf Thomas Lehmen (als Dialogpartner von Marie-Lena Kaiser resp. Chikako Kaido) waren bereits am far° zu Gast.⁵⁰ *Choreographische Dialoge* ermöglichen einer*m Choreografin*en aus NRW einen «Raum zur Befragung der eigenen Praxis».⁵¹ Das Residenzformat erinnert an die Nyoner Konzepte von *artistes associé·e·s* und *Les Marchandises*: «Die Profession der Dialogpartner:innen ist [...] nicht festgelegt.»⁵² Eine solche disziplinäre Offenheit – zunächst im Bereich der Künste und später darüber hinaus – schlägt sich bei far° im starken Einbezug von Expert*innen aus bestimmten thematischen Gebieten nieder – wie etwa dem Finanzwesen (*Trials of Money* von Christophe Meierhans, 2018) oder der Naturwissenschaft (*La notte è il mio giorno preferito* von Annamaria Ajmone, 2021).⁵³

Die Synergien zwischen Präsentations- und Arbeitsformaten an PACT erfordern ein vielschichtiges nicht-lineares Kuratieren. Die Residenzen implizieren dabei ein gleichzeitiges Arbeiten mehrerer Künstler*innen bzw. Kollektive: Die Räumlichkeiten von PACT erlauben in der Regel die gleichzeitige Belegung von vier Studios. Das Bestreben, dabei verschiedene Etappen und Variationen künstlerischen Produzierens sowie regionale und internationale Positionen zusammenzubringen, schafft eine förderliche Grundlage für wechselseitigen Austausch. Das damit verbundene Nachdenken über die eigene Arbeit – «Wie arbeitet ihr hier, wie arbeitet ihr zuhause?»⁵⁴ – betrifft die Resident*innen wie auch die Institution PACT Zollverein. Darüber hinaus haben die Künstler*innen während der Residenz die Möglichkeit, zwei bis drei Performances zu sehen.⁵⁵ Das *Von* und *Für* des nicht-linearen Kuratierens verwebt sich unterdessen – weniger intendiert im Fall von regulären Residenzen und thematisch sowie zeitlich verdichtet im Rahmen des Forschungsfestivals *1/2/8*. Etwas weniger prominent als BUDA Kortrijk versucht sich PACT Zollverein an delegierender Kuration – zunächst im Rahmen

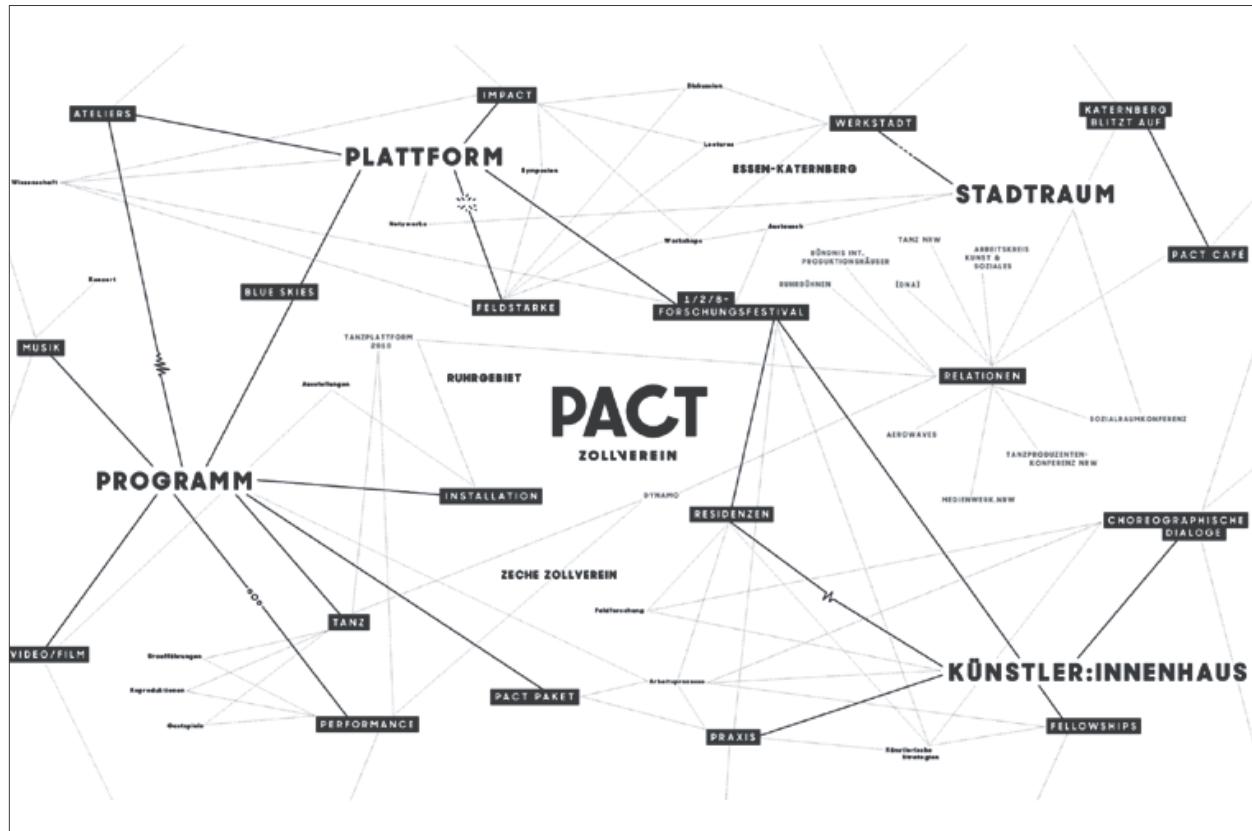


Abb. 8: Visualisierung des Profils von PACT Zollverein, © labor b designbüro.

von *HOOD* (kleinere Gruppen von Residenzkünstler*innen, die das PACT-Programm punktuell mitgestalten) und neuerdings auch beim Präsentationsformat *ATELIER*. So kuratierte die Association for Black Art_ists e.V. (Princela Biyaa, Marny Garcia Mommertz und Fayo Said) im Dezember 2022 eine *ATELIER*-Ausgabe zu *Archives in Our Homes*.⁵⁶ Das Delegieren betrifft dabei nur die Präsentationsformate und nicht die Auswahl der Residenzkünstler*innen.

5.1.4. Die Outsider im Netzwerk

Die Visualisierung auf der offiziellen Webseite von PACT (Abb. 8) gibt die vierteilige Struktur aus Programm, Künstlerhaus, Plattform und Stadtraum wieder und platziert die Residenzen nah am Mittelpunkt. Das Haus wird dabei als ein vernetztes Gebilde präsentiert, wobei sich die eigenen Veranstaltungsformate, disziplinären Ausrichtungen und Verbindungen zu externen Institutionen überlappen. Die grafischen ‹Störungen› bei den Verbindungslinien stehen dabei weniger für wirkliche

Unterbrechungen, vielmehr deuten sie eine offene Gestaltung an sowie ein dynamisches Verhältnis der einzelnen Knoten zueinander.

Der Netzwerkgedanke bzw. «eine gute Balance zwischen Vernetzung, Freiräumen und internationaler Relevanz» war bereits seit den Anfängen von PACT Zollverein präsent.⁵⁷ Zunächst handelte es sich dabei um regionale (und immer noch relevante) Partnerinstitutionen wie die Ruhrtriennale oder das nrw landesbuero tanz, mittlerweile gehören auch EU-Projekte wie [DNA] Departures & Arrivals bzw. Aerowaves, «hub for dance discovery» mit dazu.⁵⁸ Zu den nationalen Relationen zählen u. a. das Bündnis internationaler Produktionshäuser und – im Bereich der Residenzen – der Arbeitskreis Deutscher Internationaler Residenzprogramme.⁵⁹

Die Visualisierung von PACT Zollverein als ein vernetztes Haus fungiert gleichzeitig als ein Ausschnitt der ineinandergreifenden transnationalen Produktionsstrukturen, als ein «Teil von einem viel grösseren Bild».⁶⁰ Dieser Umstand bedeutet gleichzeitig das Fragile der einzelnen Produktionsabläufe, z. B. während der pandemischen Bedingungen 2020–2021:

Die aktuelle Corona-Situation hat Vieles offenbart. Im Zusammenhang mit Festivals und Residenzen wurde zum Beispiel klar, wie eng die Etappen und Institutionen in diesen Produktionsketten miteinander verbunden sind. Kippt eine Residenz, kommt Einiges ins Wanken.⁶¹

Während solche Krisenzustände für eine Institution wie PACT Zollverein mit einer unsicheren bzw. erschwerten Planung einhergehen, bedeuten sie für Künstler*innen häufig einen kompletten professionellen Stillstand.

PACT ist auch ein aktiv vernetzendes Haus, dessen bestehende Verbindungen für interessierte Künstler*innen durchaus wertvoll sind:

Generell ist Vermittlung an andere Häuser oder auch die Frage nach weiteren Möglichkeiten immer wieder ein Thema, insbesondere für Menschen aus dem Ausland, die zum ersten Mal in Deutschland sind. [...] PACT hat mittlerweile ja einen Namen und ist nicht mehr unbekannt. Für bestimmte Bewerber*innen ist eine Residenz sehr hilfreich, auch weil die Konkurrenz enorm ist.⁶²

Eine Residenz an PACT Zollverein ermöglicht damit nicht nur effektive künstlerische Arbeit, sondern stellt eine eventuelle weitere Zusammenarbeit mit dem bzw. durch das Haus in Aussicht. Das institutionelle Netzwerk multipliziert die Möglichkeiten der Künstler*innen beim Zusammenstellen des eigenen Produktionsnetzwerks. Juliane Beck sieht dabei die Bedürfnisse der Künstler*innen und den wachsenden Einfluss der Residenzformate als ausschlaggebend – auch in anderen Disziplinen. Dies stellt sie im interdisziplinären Austausch im Arbeitskreis deutscher internationaler Residenzprogramme fest.⁶³

Die Relevanz und Anerkennung der Residenzen im Bereich der performativen Künste ist allerdings eine neuere Entwicklung. Die gemeinsamen Anfänge mit dem Bündnis internationaler Produktionshäuser, welches PACT Zollverein im Jahr 2015 mitgründete, bezeichnen Yvonne Whyte und Juliane Beck als schwierig und durch Fragen gekennzeichnet: «Wir sind die Outsider, das merken wir, auch für unsere Kolleg*innen. Wir sind diejenigen, die Recherche machen und die Leute zusammenbringen wollen.»⁶⁴ Somit fungiert die Residenz in Essen im Sinne einer «Parainstitution», wie von Nora Sternfeld definiert: «Para» bedeutet hier nicht Kritik, sondern Abweichung.⁶⁵

PACT Zollverein gelingt es allerdings, die Gegensätze des Netzwerkes und des Aussenseiters zu verbinden. Diese Sonderstellung ist im Fall von PACT mit dem inhaltlichen Schwerpunkt auf Residenzen und damit auf künstlerische Prozesse abseits der Repräsentation zu erklären.⁶⁶ Zugleich verstärkt die geografische Lage das Narrativ des Alternativen: Zwar liegt die Zeche Zollverein im dicht besiedelten und industriell geprägten Ruhrgebiet – zwischen Essen und Gelsenkirchen. Aus historischer Sicht kommen solche Ortschaften nicht unbedingt für Kulturinstitutionen infrage, Büscher und Eitel sprechen hier von einer «Situierung außerhalb des Stadtzentrums, also in einem urbanen Umfeld, in dem traditioneller Weise eher keine Kunstinstitutionen angesiedelt waren».⁶⁷ In *Theater and the City* (2009) untersucht Jen Harvie die Zusammenhänge zwischen dem institutionellen Selbstverständnis der Theater und ihren Standorten und merkt an: «theatres on the margins continue to signify illegitimacy, a signification many fringe theatres cultivate to create associations of outsider identity and radicalism.»⁶⁸ Während Harvie hier von Theatern in (re)präsentativen Funktionen spricht,

verstärkt die geografische Lage im Norden von Essen das Profil einer auf Produktion spezialisierten «Parainstitution» (Sternfeld).

Die Sonderstellung von PACT innerhalb der Netzwerke in den performativen Künsten wird in der Praxis ins Positive gewendet: Juliane Beck und Yvonne Whyte sehen Residenzen als eine Möglichkeit, die Defizite verschiedener Produktionssysteme zu kompensieren, auf der lokalen wie (trans)nationalen Ebene.⁶⁹ Mitberücksichtigt werden dabei die Bedürfnisse der Theaterfestivals – wie etwa des Brüsseler Kunstenfestivaldesarts für eine Produktion von Michiel Vandevelde – als die ultimativen Destinationen künstlerischen Arbeitens. An PACT Zollverein werden Projekte «vorproduziert», «womit PACT den Künstler*innen die Teilnahme an Festivals ermöglicht. Festivals wollen unbedingt möglichst viele Premieren auf dem Programm, verfügen allerdings kaum über Produktionsinfrastruktur.»⁷⁰ Innerhalb der institutionellen Produktionsnetzwerke kristallisiert sich die Vielfalt der Arbeitsweisen der Residenzkünstler*innen von PACT zu einem auszubalancierenden Gebilde. Dabei ist davon auszugehen, dass die künstlerischen Leitungen der meisten Festivals hinsichtlich der Unterschiede im Produktionssystem vermutlich weniger sensibel sind als eine Residenz wie PACT Zollverein.

Die Bedingtheit der Premieren in Festivalprogrammen durch Residenzen schlägt sich kaum in Form von direkten Verknüpfungen im Netzwerk nieder. Die Kommunikation und die damit einhergehenden Netzwerkentwürfe werden von den Künstler*innen initiiert und bestimmt: «Die Festivals kommen nicht auf uns zu. Die Künstler*innen kommen auf uns zu», stellt Yvonne Whyte fest.⁷¹ Abgesehen von Festivals sehen Beck und Whyte PACT Zollverein als einen Gegensatz zum forschen Produktionsgetriebe, vor allem am Beispiel Berlins: Es «arbeiten [...] viele Berliner*innen bei uns, was manchmal sehr auffällig ist.»⁷² Die Prämissen der Ermöglichung spielen hier gegen die vorhandenen Schwächen der Produktionssysteme: «So verstehen sich Künstlerresidenzen häufig als Counternarrativ zu dem prekären Alltag, den viele Künstler haben.»⁷³

Die wachsende Anerkennung der Residenzen kommt zwar den Künstler*innen zugute, ist aber ein Symptom der fehlenden institutionellen Bedingungen.⁷⁴ Für Juliane Beck stellt sich dabei die Frage: «Wie schlecht sind die existierenden Produktionsbedingungen, dass die Residenzprogramme solche Defizite auffangen müssen?»⁷⁵ Problematisch

sind nicht nur die nicht vorhandenen Produktionsinfrastrukturen, sondern auch die damit verbundenen Erwartungen an Theaterschaffende als Projektleiter*innen: «Es ist [...] ein grosser Aufwand, sind die Struktur selber zu bauen.»⁷⁶

Die Residenzprogramme an PACT Zollverein stärken mit der konsequenten Unterstützung für künstlerische Arbeitsprozesse das gesamte System der performativen Künste. Nichtsdestotrotz beobachten die beiden Interviewpartnerinnen von PACT eine etwas skeptische Wahrnehmung des Hauses durch andere Institutionen, auch innerhalb der eigenen Netzwerke. Historisch wie aktuell spielen die öffentlichen Vorstellungen und Partnerfestivals eine wichtige Rolle hinsichtlich der Legitimation der Residenz in Essen. Die Konstellationen mehrerer Produktions- und Präsentationsformate ermöglichen – ähnlich wie bei BUDA – Verknüpfungen zwischen verschiedenen künstlerischen Praktiken einerseits und eine langfristige Zusammenarbeit zwischen dem Haus und den Künstler*innen andererseits, was im Rahmen von Residenzen allein kaum realisierbar wäre. Mit *Figuring Age* von Boglárka Börcsök sowie *Abecedarium Bestiarium* von Antonia Baehr werden im Folgenden solche dauerhaften Beziehungen anhand des ATELIER-Formats an PACT (Börcsök) resp. der Kollaborationen mit den Hochschulen in der Region (Baehr) erörtert. Als theoretisches Konzept wird dabei *Kompliz*innenschaft* in der Auffassung von Gesa Ziemer angewendet, wobei die einzelnen Produktionen als Grundbedingungen der temporären bzw. verlängerten Zusammenarbeit zwischen PACT Zollverein und den beiden Künstlerinnen fungieren.⁷⁷ Bei beiden folgenden Fallbeispielen kommt far° erst zu einem späteren Zeitpunkt als Präsentationsort dazu: bei *Abecedarium Bestiarium* als einer Koproduktion erwähnt PACT Zollverein das Festival in Nyon als Aufführungsort, bei *Figuring Age* und den meisten Produktionen der Residenzkünstler*innen sind die Verbindungen weniger ersichtlich.⁷⁸

Mit den Gründungsjahren 2002 (PACT Zollverein) bzw. 2005 (BUDA Kortrijk) operieren die beiden Residenzorte in einem weitaus etablierteren Netzwerk aus lokalen Kunstschaeffenden, veranstaltenden Häusern, Theaterfestivals und Kulturförderstellen, als dies bei Théâtres d'été in den 1980er-Jahren der Fall ist. Zwar ist das Festival in Nyon kein direkter

Vorbote der belgischen bzw. deutschen Residenz. Die Entwicklung von Théâtres d'été bzw. far° fliesst allerdings in die institutionelle Grundlage der Residenzen ein: Im Rahmen der transnationalen Netzwerke erfordert Präsentieren zwangsläufig Produktionsmöglichkeiten. Während Théâtres d'été in den 1980er-Jahren die Anerkennung als Festival erringen konnte, muss sich PACT Zollverein als Produktionsort immer noch beweisen – nicht zuletzt den präsentierenden Institutionen gegenüber.

5.2. *Figuring Age* von Boglárka Börcsök und Andreas Bolm (2020): die choreografische Selbstpositionierung und die neuen Logiken des Produzierens

Die Produktion *Figuring Age* (2020) realisiert die Choreografin Boglárka Börcsök (HU/DE) mit drei älteren ungarischen Tänzerinnen und dem Filmemacher Andreas Bolm (DE/HU) zusammen. An PACT Zollverein arbeitet Börcsök dafür zweimal in Residenz – im Januar 2015 und im Oktober 2017. Im Februar 2020 präsentiert Börcsök die Performance im Rahmen des PACT-Ateliers No. 63.⁷⁹ *Figuring Age* ist das erste eigene Projekt der Tänzerin. Die längeren Arbeitsprozesse und das Produktionsnetzwerk stehen dabei in einer engen Verbindung zu Börcsöks Mitwirken an anderen Produktionen und ihrer Absicht, sich als Choreografin zu positionieren. Thematisch und institutionell bewegt sich *Figuring Age* zwischen offiziellen Strukturen und informellen Optionen – in Bezug auf Residenzen, das westeuropäische Tanzrepertoire oder den Umgang mit dem Archiv. Die Produktionsprozesse von Börcsök und Bolm werden hier vor dem Hintergrund solcher Ambivalenzen analysiert.

Die Vorstellungen an far° in Nyon finden im August 2022 in der Salle communale statt.⁸⁰ Das Publikum verteilt sich frei im Raum, die Performerin steht bereits in der Mitte, sie ist hell geschminkt und ganz in Weiss gekleidet – Bluse, kurze Hose, Strumpfhose und Halbschuhe mit Absatz. Boglárka Börcsök stellt sich vor und erzählt von drei ungarischen Tänzerinnen – Irén Preisich, Éva E. Kovács und Ágnes Roboz. Alle drei bezeichnet Börcsök als zentrale Figuren für die Entwicklung des *modern dance* in Ungarn. Zum Zeitpunkt ihrer Begegnung waren



Abb. 9: Boglárka Börcsök in *Figuring Age* (2020). Foto: Barbara Antal.

die Protagonistinnen zwischen 90 und 101 Jahren alt, mittlerweile sind sie verstorben. Ihr Verhältnis zu den drei Tänzerinnen beschreibt die Performerin mittels eines Vergleichs mit Geistern.

Nach der Einführung wechseln Börcsöks Mimik, Gestik und (Körper-)Sprache schlagartig und erinnern an die einer sehr alten Frau. Als solche datiert die Figur ihren letzten Bühnenauftritt auf 1949, in dessen Folge *modern dance* von der kommunistischen Regierung Ungarns als ‹bürgerlich› gebrandmarkt und verboten wurde. Sie bittet das Publikum um Hilfe und lässt sich zu einem weiß bedeckten Sofa führen, wo sie sich hinsetzt. Die Zuschauer*innen werden aufgefordert, die Plätze auf und neben zwei ebenso weiß bedeckten Sesseln einzunehmen. Sie berichtet daraufhin von einem völlig anderen Alltag vor hundert Jahren (ohne Plastik und Haushaltsgeräte) und den Zuständigkeiten der Frau in der Interpretation ihres Vaters: entweder Haus oder Beruf. Das eigene Interesse am Tanz führt sie auf eine Annonce in der Schule zurück.

Plötzlich wechselt Börcsök sichtbar in den Gestus einer anderen Person, erhebt sich und spricht von Dynamiken des Tanzes zwischen Anspannen und Loslassen. Begleitet werden die Erinnerungen von eher

sparsamen Bewegungen. Wieder auf der Bühne zu stehen, fühle sich wie ein Traum an. Danach begibt sich die Performerin zum Spitalbett an der Wand, auch ganz in Weiss gehalten. Hier stellt sie eine dritte Person dar (Abb.9), die das Ende der Tänzer*innenlaufbahn thematisiert und sich an einen Ball mit hohen Gästen und Zöglingen einer Kadettenschule erinnert, mit denen zusammen sie den Abend eröffnete. Ungarns schwierige Geschichte sieht sie als Grund dafür, dass die Leute auch heute Angst haben und kaum offen reden können. Dann verweist sie darauf, dass die Besuchszeiten bald vorbei sind, und bittet Andreas (Bolm), den Besucher*innen den Weg zu zeigen. Während die bisherige Performance sich im Zuschauerraum abspielt, begibt sich das Publikum nun hinter die Kulissen auf die erhöhte Bühne. Hier werden auf zwei Leinwänden weitgehend ohne Sprache gehaltene Videoaufnahmen der drei Tänzerinnen gezeigt, ihre kurzen Tanzbewegungen (teilweise im Liegen) und längere Aufnahmen ihrer Wohnungseinrichtungen.

Der erste Teil der Performance basiert auf Börcsöks Treffen und Gesprächen mit den dargestellten Tänzerinnen. Die filmischen Aufnahmen von Andreas Bolm im zweiten Teil sind während dieser Gespräche entstanden. Boglárka Börcsök (*1987) wuchs in Ungarn auf und studierte zeitgenössischen Tanz an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz, Österreich, und bei P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) in Brüssel. Als künstlerische Mitarbeiterin und Performerin war Börcsök am mehrteiligen *MONUMENT*-Projekt (seit 2014) der Choreografin Eszter Salamon beteiligt.⁸¹ Zuletzt wirkte sie als Tänzerin in Produktionen von Boris Charmatz und Ligia Lewis mit. Börcsöks Ko-Autor Andreas Bolm studierte Film an der Filmhochschule FAMU in Prag und an der Dokumentarfilmabteilung der Hochschule für Fernsehen und Film in München.

Die Videosequenzen im zweiten Teil der Nyoner Version von *Figuring Age* wurden zusammen mit dem Material für den Film *The Art of Movement* (2020) zwischen März und Juli 2015 aufgenommen. Der Arbeit am Film kommt eine zentrale Rolle im Entwicklungsprozess von Börcsök und Bolm zu. Der folgende Überblick der Arbeitsprozesse legt die interdisziplinären Überschneidungen zwischen der Film- und der Performanceproduktion dar sowie zwischen *Figuring Age* und weiteren Projekten, an denen Börcsök als Tänzerin beteiligt war. Daran anknüpfend

wird die für die Thematik der Performance essenzielle Beziehung zum Archiv besprochen und die damit einhergehende künstlerische Selbstpositionierung der aus Ungarn stammenden Tänzerin im westeuropäischen Kontext. Die zeitlichen Aspekte von *Figuring Age* als einer seit 2014 in mehreren Residenzen entwickelten Arbeit erlauben eine Diskussion über die (Un)möglichkeiten der klaren Trennung zwischen Beruflichem und Privatem.

Die Muster der künstlerischen und institutionellen Zusammenarbeit im Fall von *Figuring Age* werden anschliessend als Praktiken der Kompliz*innenschaft (Gesa Ziemer) beleuchtet.⁸² Die Konsequenzen der teilweise subversiven Produktionsabläufe für das Netzwerk schliessen die Analyse ab. Ein persönliches Gespräch mit Boglárka Börzsök und weitere Interviews der Künstlerin bilden die wichtigsten Primärquellen,⁸³ Timmy De Laets Überlegungen zum Archiv und die Thesen zur Arbeit in Residenz von Maria Hirvi-Ijäs und Irmeli Kokko bieten zentrale theoretische Anhaltspunkte.⁸⁴

5.2.1. *The Art of Movement* und *Figuring Age*: Treffen, Filmen, Schneiden, Proben

Am Anfang des Projekts steht eine Residenz an der Budapester Workshop Foundation im Jahr 2014,⁸⁵ in deren Rahmen Boglárka Börzsök noch alleine in Budapester Archiven recherchiert und sich daraufhin mit einigen älteren Tänzerinnen persönlich trifft. Börzsök konzentriert sich auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, strebt eine feministische Perspektive an⁸⁶ und entscheidet sich für Irén Preisich, Éva E. Kovács und Ágnes Roboz als Protagonistinnen für *Figuring Age*. Die im Film *The Art of Movement* dokumentierten Treffen finden zwischen März und Juli 2015 hauptsächlich in den Wohnungen der Tänzerinnen statt.⁸⁷

In den nächsten drei Jahren (2016–2018) erfolgt der Filmschnitt von *The Art of Movement*, unter anderem an PACT Zollverein. Die auf Ungarisch geführten Gespräche mit den Tänzerinnen werden während dieser Phase von David Robert Evans ins Englische übertragen, zunächst für die Untertitelung des Films. Anschliessend präsentiert Börzsök probeweise Auszüge der künftigen Performance als Teil von *20 danseurs*

pour le XXe siècle (seit 2012) von Boris Charmatz am Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Oktober 2018) und am Zürcher Theaterspektakel (August 2019).⁸⁸ Die ungarische Tänzerin wirkt am retrospektiv angelegten Projekt von Musée de la Dance/Terrain bereits seit 2016 mit, zunächst mit einem anderen Repertoire. Das Schneiden und die Untertitelung des Films überlagern sich hier mit choreografischen Proben für *Figuring Age* und als «research» bezeichneten Auftritten in *20 danseurs pour le XXe siècle*.⁸⁹ Nachdem das Filmmaterial eine Zeit lang im Mittelpunkt der Produktionsprozesse steht, verweben sich hier die disziplinären Inhalte und Arbeitsweisen: «Gradually, the film-work itself became our choreographic score, a physical partition that enabled us to sculpt each of the women's embodiment.»⁹⁰ Überdies veränderte sich die Sprache – vom ungarischen Originalton zum Englischen der Untertitel und der Performance.

Die nächsten *work-in-progress*-Versionen von *Figuring Age* werden am Collegium Hungaricum/Montag Modus in Berlin (Dezember 2019), an PACT Zollverein/Atelier No. 63 (Februar 2020) und am Europäischen Zentrum der Künste Hellerau in Dresden (Juni 2020) gezeigt.⁹¹ Im Juli 2020 feiert *Figuring Age* die offizielle Premiere am Festival *DIE IRRI-TIERTE STADT* in Stuttgart, kombiniert mit einer Vorführung von *The Art of Movement* in voller Länge.⁹² Da pandemiebedingt beinahe keine Kurator*innen die Premiere besuchen können, ist die ungarische Performerin überzeugt, die Aussichten auf weitere Gastspiele seien nicht vorhanden. Dies motiviert sie und Andreas Bolm dazu, im Januar 2021 *Figuring Age* in den Räumen des Collegium Hungaricum in Berlin filmisch zu dokumentieren. Nicht zuletzt dank dieser Dokumentation wird die Performance zu den Festivals Moving in November in Helsinki (November 2021) und ImPulsTanz in Wien (Juli 2022) eingeladen.

Die Herausforderungen der Arbeit an *Figuring Age* wandeln sich von einem interdisziplinären Übergang – «how not to stop there where the filmed materials end?»⁹³ – zu einem dramaturgischen Kalibrieren jeder neuen Präsentation – «to try some parameters, to understand what the performance could be.»⁹⁴ So wird an PACT Zollverein das Prinzip des Aufteilens in eine Performance und eine Zwei-Kanal-Videoinstallation nach einem ersten Versuch am Collegium Hungaricum in Berlin in grösseren Räumlichkeiten weiterverfolgt, an far° in Nyon gehört

versuchsweise eine Simultanübersetzung ins Französische dazu. Damit werden die Aufführungen prozessual konzipiert: Auch nach den als «research», «work in progress» oder «work in development»⁹⁵ deklarierten Etappen wird die Produktion an beinahe jedem weiteren Ort durch zusätzliche Elemente ergänzt oder neu strukturiert.

5.2.2. Ins-Verhältnis-Setzen: das Archiv und die Kritik

Zwar lässt sich die Arbeit an *Figuring Age* auf Recherchen in offiziellen Archiven im Rahmen einer Residenz zurückführen, doch bilden die persönlichen Begegnungen in privaten Interieurs den Kern der späteren Performance. «I moved my research from archives into living rooms»,⁹⁶ fasst Boglárka Börcsök den Wandel zusammen und entscheidet sich bewusst gegen die Aufarbeitung der vorhandenen Quellen oder eine Rekonstruktion der historischen Choreografien.⁹⁷ Die Performerin zieht drei sehr persönliche Positionen vor, welche in unterschiedlichem Verhältnis zum Sammelbegriff des ungarischen *modern dance* stehen, und vermittelt diese als «bodies of knowledge, archives that happen to age [and] transform».⁹⁸ Börcsöks Entscheidung für die Tänzerinnen, welche von der kommunistischen Regierung mit einem Berufsverbot belegt wurden, trägt zusätzlich zur Problematisierung der ungarischen Archivdokumentation und der darin erhaltenen Perspektiven und Wertungen zusätzlich bei.⁹⁹

Damit liefert die Künstlerin ein exemplarisches Beispiel des kritischen Umgangs mit dem Archiv im Sinne eines Paradigmenwechsels, welchen der belgische Tanzwissenschaftler Timmy De Laet für nötig erachtet.¹⁰⁰ Börcsök hinterfragt «the purity of an archive»¹⁰¹ und die konservative Idee eines «repository of evidence for allegedly objective historical research».¹⁰² Sie entwickelt alternative Arbeitsszenarien im Bezug zum Archiv, kontextualisiert die künstlerischen Positionen und bindet «historically-specific circumstances»¹⁰³ der Tanzgeschichte aktiv ein. *Figuring Age* baut darauf auf, wie Börcsök die vermutlich letzten Auftritte der Tänzerinnen während des Filmens wahrnimmt, wichtig dabei werden die «kinaesthetics» bzw. «multidimensionality»¹⁰⁴ dieser Momente der transgenerationalen Zusammenarbeit. Im Gegensatz zur

dokumentarischen Konzeption von *The Art of Movement* fiktionalisiert die Performance bewusst das Filmmaterial, «continuing storytelling with the physicality of the women.»¹⁰⁵

Boglárka Börcsöks Entwurf im Umgang mit dem Archiv stellt gleichzeitig Fragen nach der Sichtbarkeit unterschiedlicher künstlerischer Positionen im zeitgenössischen (west)europäischen Tanz. Diese Thematik ist zentral für *Figuring Age* und die Selbstpositionierung der ungarischen Choreografin, die damit die eigenen Erfahrungen während des Tanzstudiums und Mitwirkens an verschiedenen Tanzproduktionen revidiert. So wurde Börcsök während des Studiums an P.A.R.T.S. mit einem homogenen Repertoire konfrontiert: «[It] focused mostly on American, French and German references and offered no information about the Eastern Europe dance context.»¹⁰⁶ Für Börcsök ergaben sich dabei kaum Relationen zwischen der eigenen Herkunft und den disziplinär als modellhaft dargestellten Positionen. Als ein Votum der Selbstpositionierung sollte *Figuring Age* die daran gekoppelten Fragen beantworten:

[h]ow I situate myself as a young female dancer in the context of where I work in relation to where I come from. What kind of histories do I choose to interrogate and from whose perspective? [...] where does this gap come from and how can I address it artistically?¹⁰⁷

Die empfundenen Unstimmigkeiten betreffen dabei nicht nur die übermächtige Stellung westeuropäischer Künstler*innen, sondern auch die generationelle Uniformität «de[s] virtuose[n] und vitale[n] Körper[s] im zeitgenössischen Tanz in Europa.»¹⁰⁸ *Figuring Age* hinterfragt diesen Status quo und wird dabei zu einer «Produktion als Kritik» – im ursprünglichen Sinne der Kritik vom «In-Verhältnis-Setzen», wie die Theaterwissenschaftlerin Miriam Drewes aus dem Altgriechischen herleitet.¹⁰⁹ Im Zuge des Sich-Etablierens als Choreografin verortet sich Börcsök im Verhältnis zur eigenen Herkunft, dem absolvierten Tanzstudium und den bisherigen Arbeitserfahrungen. Die Stellung im Dazwischen – zwischen Ungarn und Brüssel, privater Herkunft und professionellem Werdegang – wird hier als eine doppelte Distanzierung zu einer Grundbedingung der produktiven Kritik: «Kritik setzt [...] Distanz voraus.

Wer kritisiert, nimmt für sich in Anspruch, den jeweiligen Gegenstand der Kritik aus einer überindividuellen Perspektive, also gleichsam «von außen» zu betrachten.»¹¹⁰ Zwar emanzipiert sich Boglárka Börcsök mit *Figuring Age* vom prägenden Tanzdiskurs durchaus subjektiv, zugleich illustriert die Produktion die Problematiken und Entwicklungen, welche nicht zuletzt für P.A.R.T.S.- Absolvent*innen aus Osteuropa musterhaft sind.¹¹¹

Der belgischen Hauptstadt als Kardinalpunkt des westeuropäischen Tanzes setzt die Performerin Budapest als Ort der Recherche entgegen und widmet die erste eigene Produktion den Momenten der Tanzgeschichte, welche in Ungarn verdrängt wurden und in Vergessenheit gerieten. Während die Dreharbeiten in den Wohnungen von Irén Preisich, Éva E. Kovács und Ágnes Roboz die Substanz für die Selbstpositionierung liefern, wird das Filmmaterial unter anderem in der Residenz an PACT Zollverein ins Verhältnis zur «clear signature»¹¹² des westeuropäischen Tanzes und seiner Institutionen gesetzt. Die Arbeit an *Figuring Age* führt von initialen Fragen zur künstlerischen Eigenpositionierung zu einem klaren Statement der eigenen choreografischen Praxis:

Für mich stehen Lebenserfahrungen und Aufführungspraxis in einem ständigen Dialog. Meine Arbeitsprozesse entstehen aus persönlichen Begegnungen, Beobachtungen, emotionalen Verbindungen und der Praxis des Zuhörens und Schauens. Auf der Grundlage umfangreicher Recherchen setze ich mich in langfristigen künstlerischen Projekten mit verborgenen Geschichten [und] vergessenen Künstler:innen [...] auseinander [und] hinterfrage ästhetische Hierarchien.¹¹³

5.2.3. «Recreating their slowness»¹¹⁴

Das Interesse an marginalisierten ästhetischen Praktiken, längeren Arbeitsprozessen und dem Zusammenspiel zwischen Privatem und Beruflichem bedingt auch die zeitlichen Dimensionen des Produzierens von Börcsök und Bolm. Die Arbeit an *The Art of Movement* und *Figuring Age* erstreckt sich über sechs Jahre, wodurch die Grenzen zwischen einzelnen Tätigkeiten wie Filmschneiden, Untertitelung, Proben für die

Performance und den Aufführungen im Rahmen von *20 danseurs pour le XXe siècle* porös werden. Gleichzeitig schreiben sich die Arbeitsprozesse als «a part of your life» ins Private ein.¹¹⁵ Das Sich-Zeit-Nehmen für die Begegnungen mit Irén Preisich, Éva E. Kovács und Ágnes Roboz oder das Schneiden des Filmmaterials während eines halben Jahres lassen die Zeitlichkeit des Produzierens zu einer qualitativen Kategorie avancieren. Die öffentlichen Vorstellungen von *Figuring Age* spiegeln das zeitlich ausgedehnte Produzieren teilweise wider: Das Grossprojekt von Boris Charmatz legt für Börcsöks erste Studien das Format einer *durational performance fest* (2018–2019), am far° in Nyon finden jeweils drei Aufführungen pro Abend statt.

Ausser für eine unmittelbare Arbeit am Projekt stehen die Zeiträume des Produzierens – nicht zuletzt in einer Residenz – auch für die künstlerische Entfaltung generell, in diesem Fall für eine Selbstpositionierung als Choreografin. Maria Hirvi-Ijäs und Irmeli Kokko bemerken dazu: «Time is [...] seen as a support to the work process, but is appreciated as a significant ingredient of the artistic development.»¹¹⁶ Die Daueraspekte, die Börcsök als «time to mature» und «necessity» bezeichnet,¹¹⁷ führen zu einem Verschmelzen zwischen Persönlichem und Professionellem. Sie trennt die beruflichen Geschichten ihrer Protagonistinnen nicht von ihren privaten Erinnerungen, die eigene künstlerische Praxis basiert eindeutig auch auf emotionalem Engagement. Die Archivierungsprozesse während des Filmens nennt sie in einem Atemzug mit Trauerarbeit.¹¹⁸ Auch aufgrund des beruflichen Hintergrunds als Tänzerin fällt die emotionale Ebene mit dem Körperlichen zusammen.

Wie Annemarie Matzke beobachtet, wird Künstler*innen häufig «ein Arbeitsethos zugeschrieben, in dem es keine Pause, kein Ende des Arbeitens gibt.»¹¹⁹ Boglárka Börcsöks Arbeit an *Figuring Age* lässt sich in dieser Hinsicht nicht klar einordnen, auch weil sie über längere Zeiträume parallel zu ihrer Beteiligung an anderen Produktionen stattfindet. Anstatt eines ständigen Produzierens oder eindeutiger Unterbrechungen der künstlerischen Tätigkeit erscheint hier eine Logik der Abstufung des Beruflichen angebracht. Offen bleibt, welche Beschäftigung in der Freien Szene als reguläres Produzieren gelten könnte und inwieweit das Arbeiten in einer Residenz konträr dazu funktioniert: «Time spent in residency is seen as a gap in regular life, a gap in regular time.»¹²⁰ Bei der ungarischen Tänzerin

steht dabei die wiederholte Mitarbeit bei Performances von Boris Charmatz, Ligia Lewis oder Eszter Salamon für das Regelmässige und die Kreation von *Figuring Age* für eine (Aus-)Zeit für das selbstständige Produzieren. Die extensive Zeitlichkeit möchte Börcsök künftig beim Präsentieren beibehalten und damit auch die Körperlichkeit des Archivs:

I would like to do *Figuring Age* also when I get older, in 30 or even in 40 years' time, so that the performance grows old with me and my body. I see it as a political act to take the histories of these women and carry them and their stories forward.¹²¹

5.2.4. «Figuring Complicity» in den Produktionsnetzwerken

Die Abstufungen des Beruflichen in der zeitlichen Hinsicht sind gekopelt an das Verhältnis zwischen individueller und kollektiver künstlerischer Arbeit. Während die Grundidee und der thematische Fokus von Boglárka Börcsök in den ersten Archivrecherchen in Einzelarbeit vertieft werden,¹²² wächst und wandelt sich das künstlerische Produktionsteam ab dem Moment der ersten Interviews mit älteren Tänzerinnen. Die Spezifika der gemeinsamen Arbeitsprozesse von *Figuring Age* lassen sich dabei mithilfe des Konzepts von Kompliz*innenschaft perspektivieren.

Als ein komplizitäres Vorhaben beginnt die Produktion mit einem pragmatischen Entschluss: Börcsök entscheidet sich für die Zusammenarbeit mit Andreas Bolm aus praktischen und nicht aus künstlerischen Gründen. Die Wahl des Films als Dokumentationsmittel wird durch das hohe Alter der Tänzerinnen und die Unmöglichkeit einer Zusammenarbeit ausserhalb ihrer Privatwohnungen bedingt: «Wanting to work with some of them and knowing that their age would make it impossible to bring them back on stage.»¹²³ Wenn auch aus anderen Gründen, gehört hier das Produzieren in privaten Räumen – ähnlich wie bei *Tie-Tool* von Pauline Brun und Marcos Simões – unabdingbar dazu.¹²⁴

Zu einem späteren Zeitpunkt wird das filmische Material zur Partitur der Tanzperformance: Die Produktionsprozesse funktionieren im Sinne einer Kompliz*innenschaft nicht nur für die Zusammenarbeit zwischen Börcsök,

den älteren Tänzerinnen, Andreas Bolm, der Kamerafrau Lisa Rave oder des Übersetzers David Robert Evans. Die Logik der Kompliz*innenschaft bestimmt auch die Verbindung zwischen den Disziplinen des Films und der Performance sowie zwischen historischen Entwicklungen des ungarischen *modern dance* und der zeitgenössischen Choreografie mit.

Als eine Produktion mit älteren Tänzerinnen unter dem Vorzeichen des sich nähernden Lebensendes akzentuiert *Figuring Age* besonders stark die Fragilität bzw. das Risikohafte als ein zentrales Merkmal der Kompliz*innenschaft.¹²⁵ Börcsöks Performance und die vorangegangenen Arbeitsprozesse befassen sich mit der Präsenz bzw. Absenz der altersbedingt gebrechlichen Körper und den von ihnen getragenen Geschichten. In ihrer Auslegung der Kompliz*innenschaft beschreibt Gesa Ziemer einen abstrakten Banküberfall, welcher gemäss dem Schweizer Strafrecht für alle Beteiligten – für die Mitplanenden wie für die Ausführenden – die gleiche Strafe vorsieht.¹²⁶ So betrachtet, fungieren die zentralen Gestalten Irén Preisich, Éva E. Kovács und Ágnes Roboz auch nach und trotz ihrem Tod als Komplizinnen von Börzsök und Bolm. Vereinigt als Produktionsbeteiligte, büßen die älteren Tänzer*innen, die jüngere Performerin oder der 1971 geborene Filmmacher nichts an individuellen künstlerischen Profilen ein. Das Heterogene der Kompliz*innenschaft¹²⁷ stimmt dabei mit Börcsöks Bestreben nach generationeller und ästhetischer Öffnung der eigenen choreografischen Praxis überein. Dem Konzept der Kompliz*innenschaft inhärente Momente der Illegalität zelebriert *Figuring Age* deziidiert mit seiner Auswahl von Protagonistinnen, welchen die freie künstlerische Arbeit von der Regierung verunmöglich wurde. Damit setzt sich die Produktion bewusst auch mit Fragen nach der Rechtmäßigkeit bzw. Legitimität des Staates in historischer Perspektive auseinander.

Börzsök's Arbeit an PACT Zollverein macht die Residenz im Ruhrgebiet zu einer institutionellen Komplizin von *Figuring Age*. Die Entstehungsgeschichte der Performance rückt allerdings eine andere Residenz in den Mittelpunkt (Akademie Schloss Solitude) – weniger offiziell und dadurch stärker komplizitär ausgerichtet. Nach den Recherchen und ersten Interviews in Ungarn arbeitet die Nachwuchschoreografin im Jahr 2015 aus privaten Gründen in Stuttgart an der künftigen Produktion weiter und trifft die Entscheidung, die älteren Tänzerinnen in einem

ersten Schritt filmisch zu dokumentieren.¹²⁸ Die Kontakte zur Stuttgarter Residenz Akademie Schloss Solitude erlauben es ihr, innerhalb weniger Tage und «[after] a long acceleration»¹²⁹ ein Team für die Videoaufnahmen zusammenzustellen. Dazu gehören die damals an Schloss Solitude arbeitenden Andreas Bolm, Lisa Rave (Kamera) und Elisa Calosi (Produktionsleitung Film). Beratung – insbesondere in Bezug auf das Fundraising – bekommt Boglárka Börcsök auch von Jean-Baptiste Joly, dem damaligen Leiter der Akademie Schloss Solitude. Damit wird die Stuttgarter Residenz zu einem zentralen Knoten im Produktionsnetzwerk von *Figuring Age*, das Projektteam wird komplizitär – «beyond official structures»¹³⁰ – gebildet.

Die komplizitäre Zusammenarbeit setzt Boglárka Börcsök nicht zuletzt den bestehenden Produktionsmodi der performativen Künste – «the orthodox creation process»¹³¹ – entgegen. Zur Selbstpositionierung als Choreografin gehört dabei nicht nur eine thematische Schwerpunktsetzung, sondern auch das Negieren der üblichen Arbeitsabläufe und -logiken, wie diese laut Börcsök auch an P.A.R.T.S. praktiziert werden. Leitend für die Produktion war vielmehr die Frage nach den adäquaten Mitteln («What is appropriate?»¹³²) – im Umgang mit den älteren Tänzerinnen und für die Vermittlung ihrer Geschichten über die filmische Dokumentation hinaus. Konkret bedeutete dies unter anderem Dreharbeiten in den privaten Wohnungen mit einem sehr kleinen Team, eine längere Postproduktionsphase des Films und die sich daran orientierenden Proben. Das eigentliche Filmen liess dabei keine Verzögerung zu, es begann, noch bevor die Finanzierung zugesichert wurde.

Die spätere Performance war auch nicht durchgehend das ultimative Ziel der Produktionsprozesse: Börcsök spricht hier von «[no] urge [of] my meetings with these women resulting in a stage work».¹³³ Die Zusammenarbeit mit den älteren Künstlerinnen und der daraus resultierende Verzicht auf ein klar getaktetes Produzieren bringt die Arbeit an *Figuring Age* in die Nähe von «ethics of care» (James Thompson).¹³⁴ Insbesondere die ausgedehnte Zeitlichkeit des Produzierens und damit einhergehende Überlappungen zwischen dem Privaten und Beruflichen entsprechen Thompsons Beobachtungen zu *care*-Praktiken.¹³⁵

Das komplizitäre Alternativszenario des Produzierens hat zur Folge, dass *Figuring Age* ohne jegliche «institutional safety» realisiert wurde.¹³⁶

Die fehlenden Koproduktionspartner*innen empfand Boglárka Börcsök insbesondere während der Pandemie als höchst kritisch. Die Arbeit am Projekt erfolgte in mehreren Residenzen – an der Workshop Foundation in Budapest, an den zum Bündnis internationaler Produktionshäuser gehörenden PACT Zollverein und Hellerau in Dresden sowie zu einem späteren Zeitpunkt auch offiziell an der Akademie Schloss Solitude – und stand meistens in Verbindung mit öffentlichen Präsentationen. Diese punktuelle Unterstützung während eines langfristigen Prozesses bedeutete nur eine bedingte Finanzierung von Börcsöks und Bolms Arbeit. Die Unterstützung der Residenzen kristallisierte sich zu keinem tragenden Produktionsnetzwerk, wobei die institutionellen und disziplinären Anbindungen an PACT Zollverein, Musée de la danse oder Akademie Schloss Solitude nicht zuletzt anderen Zusammenarbeiten des künstlerischen Kerntags zu verdanken sind. Mit einer Unterstützung für *The Art of Movement* seitens Tanzfonds Erbe/Bundeskulturstiftung wurde der filmische Teil der Produktion solider finanziert als die Performance.

PACT Zollverein steht in der doppelten Rolle eines Produktions- und Präsentationsortes am Anfang, in der Mitte und am Schluss der Arbeitsgeschichte von *Figuring Age*. Börcsök betont, dass *Figuring Age* bei jeder Einladung weiterentwickelt wird und sich insbesondere an den Räumlichkeiten der jeweiligen Institutionen orientiert.¹³⁷ Was die Produktions- und Präsentationsgeschichte von *Figuring Age* institutionell auszeichnet, ist der Bezug zu Ungarn. Die Performance macht die ungarische Tanzgeschichte zum Schwerpunkt, die zentralen Teile der Recherche, Materialsammlung und Dreharbeiten finden in Budapest statt. In dieser Phase gestaltet sich das Team um Börcsök den Prämissen des transnationalen Produzierens zuwider, die Sprachkenntnisse des Ungarischen sind ausschlaggebend. Die Postproduktion des Filmes, choreografische Proben und Testvorführungen erfolgen hauptsächlich in Deutschland. Präsentiert wird *Figuring Age* zunächst nur an west- und nordeuropäischen Theaterfestivals.¹³⁸ Boglárka Börcsök sieht beinahe keine Möglichkeit, die Performance in Ungarn zu zeigen: Eine Zusammenarbeit mit einer staatlich finanzierten Institution lehnt sie dezidiert ab. Als eine Produktion von Kompliz*innen hinterfragt *Figuring Age* damit, was historisch wie gegenwärtig als legitim gelten mag, und sieht die Entscheidungsmacht der amtierenden Regierung durchaus skeptisch.

Im Produktionsnetzwerk von *Figuring Age* erweist sich PACT Zollverein als ein wichtiger Knotenpunkt: die Residenz erlaubt die interdisziplinäre Arbeit am filmischen Material wie auch die choreografischen Proben. Die Anbindung ans Haus als Residenzkünstlerin ermöglicht Boglárka Börcsök zu einem späteren Zeitpunkt die Präsentation ihrer Arbeit im Rahmen von *Atelier No. 63*, «ohne thematische oder mediale Vorgaben».¹³⁹ Zwar garantieren PACT und weitere Residenzen kein sicheres Produzieren, unterstützen allerdings das Gesamtprojekt und tragen zu dessen grösserer Sichtbarkeit bei, u. a. mit der Online-Ausstrahlung von *The Art of Movement* während der Pandemie. Das disziplinäre Potenzial der Videoformate – im Gegensatz zu den pandemiebedingten Einschränkungen in den performativen Künsten – prägt das Interesse an Dokumentation auch nach der Fertigstellung des Films. Börcsöks Bezeichnungen von Archiv und Repertoire weichen von den Auslegungen von Diana Taylor ab.¹⁴⁰ Nichtsdestotrotz zeugt die Arbeit an *Figuring Age* und dem Film *The Art of Movement* von einer Verzahnung der beiden Konzepte, wie Taylor diese kontextualisiert: «The archive and the repertoire [...] usually work in tandem and they work alongside other systems of transmission – the digital and the visual.»¹⁴¹

Das komplizitäre Zusammenarbeiten mit älteren Tänzerinnen entwirft neue Muster des Produzierens, stösst aber an institutionelle Grenzen, insbesondere in Hinsicht auf das undenkbare Präsentieren in Ungarn. Die von Athena Athanasiou befürwortete Strategie «to institute otherwise»¹⁴² trifft hier auf die konkrete Haltung einer Künstlerin, welche als Protest gegen die amtierende Regierung Ungarns den Weg des ‹presenting elsewhere› vorzieht.

5.3. *Abecedarium Bestiarium* von Antonia Baehr (2013): Kompositionen der Kompliz*innen

Bei *Abecedarium Bestiarium* handelt es sich ausnahmsweise um eine Produktion, die nicht im Rahmen einer Residenz entwickelt wurde. Antonia Baehr verbindet PACT Zollverein, far° in Nyon und BUDA Kortrijk vielmehr als Orte der Präsentation. Am far° war sie bereits 2007 mit *Merci* zum ersten Mal zu Gast, zuletzt – im August 2019 – zeigte

Baehr *Consul et Meshie*. Abgesehen von ihren Auftritten beim Festival gaben die Berliner Performerin und far° das Buch *Abecedarium Bestiarium* zusammen heraus. Baehr beteiligte sich an einer Tagung – dem sogenannten *Rendez-vous du far°* – und damit an einer Veranstaltung, welche dem späteren Residenzformat Les Marchandises vorausging.¹⁴³

Auch wenn die Produktionsprozesse von *Abecedarium Bestiarium* weniger an Residenzformate gebunden sind, basiert die Performance – begleitet durch eine Publikation und eine Audiofassung – auf dem Prinzip des gestaffelten Arbeitens in verschiedenen Medien und an mehreren Institutionen. Von den ersten *Beginnings with The Abecedarium Bestiarium* im Frühling 2012 bis zur (bisher) letzten Präsentation im Juni 2022 erstreckt sich die Geschichte der Performance über beinahe zehn Jahre. Die offizielle Premiere von *Abecedarium Bestiarium* fand im Mai 2013 an der Beursschouwburg im Rahmen von Kunstenfestivaldesarts in Brüssel statt, an PACT Zollverein in Essen wurde das Stück im November 2013 präsentiert, an far° in Nyon im August 2014.

Die Choreografin, Filmemacherin und Performerin Antonia Baehr (*1970) studierte Film und Medien an der Hochschule der Künste in Berlin sowie Performance an The Art Institute of Chicago. Das Beispiel von Baehr zeugt davon, dass etabliertere Künstler*innen eher selten im Rahmen von Residenzformaten unterstützt werden. Die Position der Performerin in Produktionsnetzwerken um far° bzw. PACT Zollverein zeigt die Grenzen der Residenzformate und die Alternativen dazu auf. Gleichzeitig legitimiert Baehr als präsentierende Künstlerin das Gesamtprofil des Hauses,¹⁴⁴ indem sie das Arbeiten in Residenz für Nachwuchstheater- und Tanzschaffende wie etwa Boglárka Börcsök indirekt ‹protegiert›.¹⁴⁵ Auch veranschaulicht *Abecedarium Bestiarium* die Zusammenarbeit mit regionalen (PACT Essen und Ruhr-Universität Bochum) bzw. lokalen (far° und Château de Nyon) Partnerinstitutionen.

Eine detailliertere Beschreibung der Produktionsetappen erfolgt nach der Zusammenfassung der Performance. Daraufhin wird *Abecedarium Bestiarium* als «ein Stück über Beziehungen»¹⁴⁶ und eine Arbeit im engsten Kreis diskutiert. Dabei werden Fragen nach Autor*innenschaft und Partituren als Arbeitsdokumente beleuchtet. Anschliessend rücken das Weitergeben von künstlerischen Arbeitsmethoden am Beispiel von Baehrs Zusammenarbeit mit Studierenden und der Bezug zu PACT

in den Fokus. Die Betrachtung von infrastrukturellen Kontexten des Produzierens im Spannungsfeld zwischen Privatisierung und Baukostenprinzip und von komplizitarem Arbeiten (Ziemer 2013) unter Freund*innen und in Produktionsnetzwerken schliessen die Analyse ab. Ein persönliches Gespräch mit Antonia Baehr und weitere Interviews der Künstlerin stellen die wichtigsten Quellen dar.¹⁴⁷ Die Beziehungs- und Autor*innenschaftsproblematik wird unter Einbezug von Leon Gabriels Aufführungsanalyse zu *Abecedarium Bestiarium* besprochen, die Diskussion zu Baehrs Gastprofessur im Vergleich zu Residenzen basiert auf einer Kategorisierung der Residenzformate von Christoph Behnke.¹⁴⁸

5.3.1. Die Performance: von Dodo bis Kuhantilope¹⁴⁹

Das Publikum betritt den Raum, der Boden ist weiss, die Wände sind mit schwarzem Stoff zugehängt. Antonia Baehr taucht zwischen den Zuschauer*innen auf, gekleidet in ein helles Hemd, eine Anzughose und eine dazu passende Weste. Die Performerin heisst das Publikum zu *Abecedarium Bestiarium* willkommen und erzählt, dass sie am Anfang des Projekts ihre Freund*innen bat, kurze Stücke für sie zu schreiben. Dafür sollten die angefragten Künstler*innen sich ein ausgestorbenes Tier aussuchen, mit dem sie sich verbunden fühlen. Von diesen Beiträgen werden nicht alle Stücke präsentiert, sondern acht Buchstaben (Anfangsbuchstaben der lateinischen Tiernamen) in einer losen, nicht-alphabetischen Folge.¹⁵⁰ Dann begibt sich Antonia Baehr an den Rand des Raumes zu einem weissen Block, auf dem eine Wassermelone steht. Hier performt sie ein Stück über den Vogel Dodo (beigetragen von Dodo Heidenreich). Baehr ahmt mit gestreckten Beinen den Gang und das Flattern eines Vogels nach oder klopft auf die Wassermelone. Danach wird ein Video an die Wand projiziert, in dem Dodo Heidenreich die Anweisungen für Antonia Baehr vorliest.

Nach dem Video kündigt Baehr an einer anderen Stelle das Stück *You are the dolphin* (beigetragen von Frédéric Bigot) an. Sie erwähnt ihre erste Begegnung mit Bigot, lässt eine Haarsträhne über ihr Gesicht fallen, knüpft die Weste und das Hemd auf und zieht eine Lederjacke an.

Breitbeinig stellt sich die Performerin ans Mikrofon, streicht über die Klangstäbe eines Chimes und imitiert Delfinlaute. Später setzt ein unregelmässiger Hintergrundbeat ein, bis die Komposition mit einem lauten Atmen endet. An der nächsten Station präsentiert Baehr eine Partitur zum Beutelwolf (beigetragen von Steffi Weismann). Die Bekanntschaft mit Weismann geht auf die gemeinsamen Häuserbesetzungen in den 1990er-Jahren zurück. Mit einem aufgesetzten, etwas zerzausten Tierkopf legt sie sich auf den Boden, atmet schwer und beginnt zu zucken.

Aus dem Off erzählt eine Stimme auf Deutsch, Englisch und Französisch vom armen kranken Tier in einem australischen Zoo, dem letzten seiner Art. «Das fleischfressende Känguru mit Tigermuster» wurde beim Schafereissen erschossen. Es bleibt ein von der Decke hängendes Stück gestreifte Haut übrig, welche die Performerin dem abgezogenen Tierkopf aufsetzt. Für das nächste Stück geht Baehr zu einer an einen Papagei erinnernden Vogelfigur, wo sie sich einen langen rot-schwarzen Kinnbart umhängt und einen ausladenden Schnauz anklebt (Abb. 10). Sie nimmt den Vogel an die Leine und stellt sich als Werner Hirsch vor,¹⁵¹ heute verkörpert er eine Rotbart-Fruchtaube, die Vogelskulptur stellt eine Culebra-Amazone (kreiert von Pauline Boudry) dar. Beide Vögel sind den Folgen des spanischen Kolonialismus zum Opfer gefallen. Baehr trägt als Werner Hirsch das Gedicht *Patriarchal Poetry* von Gertrude Stein vor und tanzt dazu mit der Culebra-Amazone durch den Raum.

Es folgt die *Sonata for Solo Performer and Endangered Media* über die Stellersche Seekuh (beigetragen von Sabine Ercklentz). Baehr spielt dabei Sprachaufnahmen auf Kassettenrecordern ab, in denen die Seekuh als ein vertrauliches Wesen von einer beeindruckenden Grösse bis zu zehn Metern beschrieben und mit Sirenen bzw. Meerjungfrauen verglichen wird. Die übereinandergelegten Tonspuren entwickeln sich allmählich zu einem Stimmengewirr. Als Nächstes zieht sich die Performerin als Martellis Katze (beigetragen von Valérie Castan) langsam aus, um dann einen Katzenhandschuh anzuziehen und mit einem Lächeln den nächsten Titel – *we are all mad* – zu verkünden. «Miau»- und «No»-Laute gehen langsam in Fluchen und Geschrei über und enden nach einem auf die Leinwand projizierten «Goodbye» und Baehrs Katzen gesicht. Bekleidet mit einem anderen Hemd und einer Krawatte kündigt Baehr als Nächstes *Forest Parpan* (beigetragen von Filmemacherin



Abb. 10: Werner Hirsch in *Abecedarium Bestiarium* (2013). Foto: Anja Weber.

Isabell Spengler) an. Das Stück erwähnt die Freundschaft der beiden Künstlerinnen seit ihrer Kindheit, gemeinsames Pferdezeichnen oder den Umgang mit Höhlenmalereien in Frankreich. Zu Spenglers Erzählspur legt Baehr Folien mit Kinderzeichnungen auf einen Hellraumprojektor auf, jeweils im Kontrast zu einem korrekten, realistischen Bild eines Pferdes. Die Zeichnungen werden immer präziser, bis Spengler das gemeinsame Kunststudium als Schlusspunkt der Pferdezeichnungen festlegt. Als letzter Buchstabe kommt N – die nordafrikanische Kuhantilope (von Andrea Neumann als Séance konzipiert). Dafür werden zwei Stühle – Baehr auf dem einen, eine Kerze auf dem anderen – mit einem am Boden fixierten Klebeband verbunden. Baehr schliesst die Augen, es ertönen einzelne Geräusche, welche teilweise als Töne von Saiteninstrumenten oder Perkussion erkennbar sind. Baehr reagiert darauf mit sparsamen Bewegungen wie dem Berühren des eigenen Gesichts oder Kopfschütteln. Die einzelnen Laute wachsen zu einer Melodie an und enden abrupt mit einem Schusston. Zunächst erstarrt, geht Baehr schliesslich zur Kerze und bläst diese aus. Damit endet die Vorstellung von *Abecedarium Bestiarium*.

5.3.2. Die Arbeitsetappen: von Salons zu «Selection»

In ihrer Anfangsrede thematisiert Antonia Baehr die Entstehung der Beiträge und verweist später auf die Autor*innen der einzelnen Szenen aus ihrem Freund*innenkreis. Sie referiert damit nicht nur auf die eigentliche Struktur der Performance, sondern auf die gewählte Form: «bestiary as a cultural form that stages its own structure.»¹⁵² Die Ursprünge der präsentierten Tierporträts sind damit deklariert. Präsentiert werden die ersten Buchstaben (H, S, T, W) erstmals im April 2012 als *Beginning with The Abecedarium Bestiarium/Salon 1* am ausland Berlin. Ein ähnliches Programm präsentiert Baehr kurz darauf bei xing in Bologna und an den Berliner Sophiensälen.¹⁵³ Im Herbst 2012 folgen zwei weitere Salons mit jeweils vier neuen Buchstaben bzw. Tierporträts. Im November 2012 arbeitet Baehr an *Martelli's Cat* von Valérie Castan in der Lyoner Residenz Les Subsistances, wo sie das Stück im Rahmen des Festivals Mode d'emploi präsentiert.¹⁵⁴ Im Januar 2013 folgt eine weitere Residenz und damit die Arbeit an *You are the Dolphin* von Frédéric Bigot am Centre chorégraphique national Montpellier Occitanie.¹⁵⁵

Für Antonia Baehr haben die Berliner Salons, welche an Sonntagen in Anwesenheit der Autor*innen der einzelnen Stücke stattfinden, einen Wert an sich, der nicht minder ist als die spätere Premiere.¹⁵⁶ Von März bis Mai 2013 arbeitet und präsentiert die Performerin an der Beursschouwburg *Make Up: At Antonia Baehr and Werner Hirsch's Table*. Das Programm kombiniert bisherige Performances, Filme und eine Ausstellung von Antonia Baehr und weiteren Künstler*innen der Produktionsstruktur *make up productions* wie Pauline Boudry oder Renate Lorenz. Zentral für das «focus program» war die Präsentation der Strukturen bzw. der Konstellationen der Zusammenarbeit.¹⁵⁷ Aus diesem Grund scheint die offizielle Premiere von *Abecedarium Bestiarium* am Kunstenfestivaldesarts logisch: Es ist eine Zusammenfassung von Baehrs persönlichen Produktionsnetzwerken an Künstler*innen und ein Abschluss der Veranstaltungsreihe an der Beursschouwburg.

Die Idee des Intimen, des Probens als eines «Schutzraumes»¹⁵⁸ wird durch die langsam voranschreitende Arbeit an einzelnen Buchstaben und die Präsentationen im Rahmen der ersten Salons graduell erweitert: Von kleineren, in sich geschlossenen Präsentationen in

Berlin – dem Wohn- und hauptsächlichen Arbeitsort von Antonia Baehr und mehreren Beitragenden – zu Aufführungen von *Abecedarium Bestiarium* in Bologna oder Lyon. Die Arbeit an den Sequenzen zu den einzelnen Buchstaben (*Beginnings*) und dem Gesamtstück beschreibt Baehr als «parallel».¹⁵⁹ Dieses Vorgehen und die Präsenz der Partitur-Autor*innen im Publikum der beiden Salons grenzen Baehr dezidiert von den mit der an den Residenzen verbreiteten – laut Baehr insbesondere für französische Residenzen charakteristischen – Praxis der *showings* ab:

weil man sich da nackt macht mit unfertigen Sachen, was weh tut.
Dann lade ich die Leute ein. Die Salons waren hierarchisch nicht tiefer gesetzt als das Buch oder als das fertige Bühnenstück, sie waren gleichgesetzt, Veranstaltung per se und nicht die Vorarbeit zum Stück im HAU.¹⁶⁰

Von den ersten Salons im ausland führt die Präsentationsgeschichte von *Abecedarium Bestiarium* – diesmal als «Selection» – in echte Salons im Château de La Ballue Bazouges-la-Pérouse (FR). Dort präsentiert Baehr im Juni 2022 im Rahmen des Festivals *Extension Sauvage*. Hier wiederum verschmelzen die bisherigen Arbeitsbeziehungen von Baehr mit dem institutionellen Netzwerk: Das Festival in der Bretagne wird von der französischen Choreografin Latifa Laâbissi kuratiert, welche mit Antonia Baehr u. a. in *Consul et Meshie* (2018) zusammenarbeitete.

5.3.3. Im engsten Kreis: die Autor*innenschaft, die Partituren und die Segmentierung der Arbeitsetappen

Baehrs Kurzeinführungen in die jeweilige Szene skizzieren nicht nur ihren Freund*innenkreis, sondern verweisen gleichzeitig auf die eigenen Lebensstationen – und weniger auf die beruflichen Zusammenhänge –, welche die Performerin mit dem*r jeweiligen Verfasser*in verbinden, wie die gemeinsame Kindheit mit Isabell Spengler oder die Erfahrung der Hausbesetzungen mit Steffi Weismann. Disziplinär werden die Autor*innen bzw. Stücke kaum eingeordnet, allerdings handelt es

sich häufig um Musik- bzw. Soundkompositionen. Mit Frédéric Bigot, Sabine Ercklentz und Andrea Neumann sind Musiker*innen vertreten, und der Begriff der «Partitur» ist dabei zentral für die Arbeitsweise von Antonia Baehr.

Die französische Theaterwissenschaftlerin Julie Sermon, welche sich u. a. mit Antonia Baehrs Partituren beschäftigt, erwähnt den symbolischen Charakter der Partituren bzw. die Autor*innenschaftsproblematik als grundsätzliche Dimensionen der Partituren.¹⁶¹ Das Symbolische einer Partitur zelebriert *Abecedarium Bestiarium* in besonderem Masse, weil die Partituren die Beziehungen zwischen Antonia Baehr und den Verfasser*innen thematisieren. Im Fall von *Abecedarium Bestiarium* entwickelt die Arbeit mit den Partituren zweierlei Dynamiken, welche aneinander gekoppelt sind: einerseits das Nachdenken über die Partitur, andererseits das langsame Arbeiten an bzw. die zeitversetzte Inszenierung der Partitur. Die Arbeitsmethoden der Musikschaaffenden zieht Baehr dabei choreografischen Praktiken vor:

It's like a musician who commissions a composer to write a score. And I really prefer to work in this way, maybe because I like to think a lot. In the typical studio set-up the performer has to react on the spot to the choreographer's ideas. With a score, you can think and reflect on the ideas before constructing the material.¹⁶²

Dies bedeutet, dass *Abecedarium Bestiarium* auf den Partituren verschiedener Verfasser*innen basiert, welche unabhängig voneinander arbeiten. Auch die effektiven Proben von Antonia Baehr bedeuten kein unmittelbares Miteinander. Die Szenen reflektieren bisherige gemeinsame Erfahrungen – persönliche wie berufliche. Die Schlüsselmomente des Produzierens – Baehrs Appell an ihre Freund*innen, das Schreiben und Abgeben der Partituren und Baehrs gestaffelte Umsetzung der einzelnen Buchstaben – bedeuten weitgehend eine Arbeit im Alleingang. Valérie Castan ist die einzige künstlerische Mitarbeiterin der gesamten Performance, die Kostüme von Steffi Weismann, Pauline Boudry und Renate Lorenz gehören streng genommen zu den Partituren, die weiteren Beteiligten sind hauptsächlich für die technische Realisierung wie Ton und Licht zuständig.

Diese Trennung zwischen involvierten Künstler*innen und Arbeitsetappen macht sich auch in der Performance sichtbar. So stellt Leon Gabriel bei *Abecedarium Bestiarium* «Multiplizieren» bzw. «Verschränkungen» als Hauptmerkmal und keinen «Einheitsraum der Künstler*innencommunity» fest.¹⁶³ Das unmittelbare Zusammenarbeiten wird im Probenprozess zugunsten dieses «Multiplizierens» bewusst ausgelassen. Baehr verzichtete dabei auf gemeinsame Besprechungen: «Some people started to work straight away, while others met and talked with her some more, but Baehr wanted to limit hands-on collaboration.»¹⁶⁴ Das Anvertrauen der Partitur an Baehr wird zur grundlegenden Bedingung, das Zusammenkommen der Verfasser*innen findet bei den ersten Salons in Berlin statt, wodurch das Salonformat die Einzelarbeit an den Partituren kompensiert. Das Intime der Proben wird auf die Präsentationen ausgeweitet.

Dieses Konstrukt der Nähe – zwischen der Performerin, ihren Freunden*innen und (auf der thematischen Ebene) Tieren kreuzt sich mit dem Prinzip der Distanz bzw. Separation, welches für Antonia Baehr die Gesamtkonzeption des Abends ausmacht.¹⁶⁵ Analog zu einem Rezital besteht Baehr auf die Sichtbarkeit der Autor*innen und Partituren, obwohl sie die Anweisungen auswendig kann: «[pour] garder toujours sous les yeux ses partitions, de les rendre «visibles», parce que cela crée une distance, et renvoie à la partition musicale». ¹⁶⁶

Antonia Baehr unterstreicht auch, dass die eigentliche Arbeitsstruktur für jede Produktion neu bestimmt wird und genauso künstlerisch bedeutend ist, wie die Performance an sich:

Die Kreativität ist nicht nur im Produkt, sondern in der Arbeitsstruktur selbst [enthalten], welche ich für jedes Projekt neu ausdenke, es wird von Anfang ein Bestandteil des Stücks. [...] Daraus entwickeln sich die Produktions- die Arbeitsstruktur und Autorschaftsverträge, wer hat welche Rechte auf diese Kompositionen? Der Entstehungsprozess ist genauso eine Partitur.¹⁶⁷

Damit wird klar, dass Antonia Baehrs Rolle sich nicht nur auf die ursprüngliche Idee und die Ausführung der Partituren beschränkt, sondern strukturbestimmend ist. Annemarie Matzke bemerkt dazu, dass

solche Entwürfe einmalig sind: «Konzeptionen kreativer Kollektivität können niemals als statische Systeme, als fixierte Verfahren beschrieben werden, sondern ihr Status ist immer der eines Entwurfs von Arbeitsformen, einer Praxis im Werden.»¹⁶⁸

Zwar besteht Baehr darauf, dass die externe Autor*innenschaft grundlegend ist:

Weil ich es interessanter finde, dass ich wirklich nur die Stücke der Anderen spiele und mich dadurch selbst als Autor wegradiere. Ich verschwinde hinter den Anweisungen meiner Freunde, den künstlerischen Stilen und was dazu gehört.¹⁶⁹

Und doch kann von Unsichtbarkeit keine Rede sein: Für die Soloperformance an sich und die Produktionsstruktur ist die Figur von Antonia Baehr essenziell. Wie Leon Gabriel beobachtet: «Der Bezug zum Score positioniert, gibt Ordnung und schreibt die Performerin in eine Struktur ein, ohne sie jedoch vollständig darin aufgehen zu lassen.»¹⁷⁰ Bezogen auf Baehrs Aussage lässt sich jedoch ergänzen, dass es sich dabei nicht um *eine* Struktur handelt, sondern um *die* (Produktions-)Struktur, welche ebenfalls von Antonia Baehr entworfen wurde, auch wenn die Performerin diese als nicht-hierarchisch bezeichnet.¹⁷¹

Baehrs klare Deklarationen der Autor*innenschaft der einzelnen Stücke liefern dabei eine Antwort auf die ursprüngliche Frage nach den Rechten. Das Vorwort im Buch erwähnt eine «small fee»¹⁷², die Idee der als «Auftragsarbeiten»¹⁷³ aufgegelisten Partituren und die Prämisse des Vertrauens beschränken sich nicht nur auf *Abecedarium Bestiarium*, sondern greifen auf weitere Produktionen von bzw. mit Antonia Baehr über. Die Aufträge und das Vertrauen basieren auf Gegenseitigkeit und erzeugen eine Art Kreislaufdynamik: So schreibt Baehr für Andrea Neumanns *Tossed Sounds* auch eine Partitur.¹⁷⁴ Die Dramaturgie der beiden Salons/*Beginning with The Abecedarium Bestiarium* übernehmen Lindy Annis und Ida Wilde, mit welchen Baehr ebenfalls immer wieder zusammenarbeitet.

Die Prinzipien des Salons gehen mit einem Rollenwechsel zwischen Gastgeber*in und Gäst*innen einher: «She works together with various partners, frequently in the form of switching roles: from project to

project, each artist alternately takes on the role of either guest or host.» – so wird Baehrs Arbeitsweise von *make up productions* beschrieben.¹⁷⁵ Die in der Performance angesprochene gemeinsame Vergangenheit mit Steffi Weismann in bzw. mit besetzten Häusern prägt das Verschwinden von festen Zuschreibungen zwischen Künstlerischem und Kuratorischem: «This culture of openness meant traditionally antagonistic battles – producer versus creator – were non-existent.»¹⁷⁶

5.3.4. Die Öffnung und das Weitergeben der Methode. Gastprofessur statt Residenz

Die zur Schau gestellte persönliche Basis für die Partituren in *Abecedarium Bestiarium* bildet als «private mythology of Baehr and her clique»¹⁷⁷ durchaus einen Kritikpunkt. Der Bezug zu PACT Zollverein öffnet diese Geschlossenheit wiederum: Im Rahmen der Christoph-Schlingensief-Gastprofessur zu Positionen szenischer Forschung an der Ruhr-Universität Bochum im Wintersemester 2017/2018 geht Baehr mit einer Gruppe Studierender von *Abecedarium Bestiarium* als Methode aus. «Der Einladungsbrief als Grundstein, das Rezept, die Grundanweisung»¹⁷⁸ wird hier zum Ausgangspunkt. Daraus wurde das szenische Projekt «Menschen÷Tiere» mit zehn Studierenden.¹⁷⁹ Nach den Aufführungen in Bochum wurde das Stück – entstanden fünf Jahre nach Baehrs *Beginning with...* – von PACT eingeladen und im Januar 2018 dort gezeigt.¹⁸⁰

Damit liefert Antonia Baehr ein Beispiel der Zusammenarbeit zwischen PACT Zollverein und den Hochschulen und Universitäten in der Region, wie von Yvonne Whyte angesprochen.¹⁸¹ Unter dem Titel *Feldstärke* organisierte PACT seit 2015 eine interdisziplinäre Plattform für Kunststudierende in Nordrhein-Westfalen,¹⁸² mehrere Gastprofessor*innen in Szenischer Forschung sind gleichzeitig Künstler*innen mit Verbindung zu PACT. Allerdings handelt es sich bei Laurent Chétouane (FR/DE), Forced Entertainment (UK) oder Daniel Kötter (DE) wie bei Antonia Baehr um Tanz- und Theaterschaffende, welche regelmäßig an PACT präsentieren und nicht in Residenz arbeiten. Die Hochschullandschaft und die PACT-Künstler*innen prägen sich gegenseitig. In diesem Licht ist die Rolle von PACT Zollverein für

Abecedarium Bestiarium und Antonia Baehr nicht diejenige einer Residenz, sondern einer vermittelnden Institution. PACT steht hier inmitten eines zirkulären Prozesses: Das Essener Haus koproduziert und präsentiert *Abecedarium Bestiarium*, ermöglicht dabei Baehrs Einladung als Gastprofessorin und zeigt die daraus entstandene Produktion. Laut den Theaterwissenschaftlerinnen Nicole Denoît und Catherine Douzou basiert ein solches Verhältnis zwischen einer Hochschule und Künstschaffenden auf gegenseitiger Anerkennung, welche hier auch für PACT Zollverein gilt: «la résidence devient un passage obligé dans le processus qui conduit à la reconnaissance d'un artiste comme à celle de la structure qui l'accueille.»¹⁸³

Der Kunstsoziologe Christoph Behnke erkürt in seiner Abstufung der Residenztypen (hauptsächlich im Bereich der visuellen Künste) zur fortschrittlichsten Kategorie «Einrichtungen, die einem internationalem Netzwerk angehören mit ‹internationalem Bekanntheitsgrad› und die ‹midcareer› und ‹established artists› im Rahmen von lectures und Projekten Residencies vermitteln».¹⁸⁴ Solche Residenzen haben laut Behnke viele Gemeinsamkeiten mit Gastprofessuren. Behnkes Einordnung baut auf einer Steigerung – dem geografischen Ausmass der «Ausstrahlung» bzw. dem «Wirkungsradius» der Künstler*innen – und einem linear gedachten beruflichen Werdegang auf. Die vorliegende Arbeit ordnet die Residenzformate, Künstler*innen und Produktionen nur bedingt einem solchen Raster zu. Allerdings liefert diese Aufstellung eine mögliche Antwort darauf, warum Antonia Baehr als eine etabliertere Künstlerin eher selten in Residenz arbeitet. Daraus lässt sich ableiten, dass arrivierteren Künstler*innen ein (konzentriertes) Arbeiten in Residenz ohne zusätzlichen ‹Output› – in diesem Falle eine Lehrtätigkeit – vor allem im Inland nicht gegönnt wird.

Das Beispiel von Antonia Baehr und *Abecedarium Bestiarium* bestätigt wiederum die Beobachtung von Juliane Beck und Yvonne Whyte zu Berlin als einem abstrakten Gegenüber von PACT Zollverein.¹⁸⁵ Baehr und die meisten Verfasser*innen der Partituren für *Abecedarium Bestiarium* leben und arbeiten in Berlin, die meisten Premieren von/mit Antonia Baher finden in der deutschen Hauptstadt statt. Antonia Baehr sagt dazu: «Weil Berlin privatisiert ist, muss ich auf Residenzen zurückgreifen, kann nicht die ganze Zeit in Berlin bleiben.»¹⁸⁶ Eine wichtige

Residenz für Antonia Baehr – sowie laut *La mue du far*¹⁸⁷ gleichzeitig Vorbild für das Nyoner Festival und ehemaliger Arbeitsort von Mathilde Villeneuve (BUDA Kortrijk) – sind Les Laboratoires d’Aubervilliers im Norden von Paris. Dort arbeitete Baehr noch vor *Abecedarium Bestiarium* als *artiste associée* (2006 bis 2008). Ähnlich wie an PACT Zollverein sind die Studios für Künstler*innen und die Büros der Mitarbeitenden von Les Laboratoires d’Aubervilliers direkt nebeneinander gelegen, was ein Gefühl des unmittelbaren Zusammenarbeitens erzeugt: «Die Büros und die Probe-/Aufführungsräume sind nah aneinander, dass man wirklich zusammenarbeitet: künstlerisch, organisatorisch, kuratorisch und politisch.»¹⁸⁸ Somit bedeutet auch das alleinige Proben an den Partituren zu *Abecedarium Bestiarium* nicht eine Klausur, sondern eine Neukontextualisierung, welche aus den freundschaftlichen in die institutionellen Zusammenhänge übertragen wird – dies unter Berücksichtigung der jeweiligen institutionellen Konditionen.

Zu Baehrs Arbeitsorten in Berlin gehören neben ausland Berlin, wo *Abecedarium Bestiarium* als Salonformat präsentiert wurde, das Theaterhaus Mitte und das Kunsthause KuLe, beides selbstorganisierte Institutionen mit eher kleineren Räumlichkeiten.¹⁸⁹ Die Laboratoires d’Aubervilliers stellen für die Performerin ein perfektes Beispiel eines – von der kommunalen, kommunistisch geprägten Regierung unterstützten¹⁹⁰ – Arbeitsraumes dar, in dem die grundsätzliche Infrastruktur zur Verfügung gestellt wird, als ein Gegenszenario zu privatisierten Räumen in Berlin. Antonia Baehrs Arbeitsweise ist auf solche Räume, welche die grundsätzliche Infrastruktur zur Verfügung stellen, angewiesen:

Theater basiert darauf, dass man mit Baukastensachen überall auf der Welt [arbeiten kann], was man auch kritisch sehen kann. [...] Ich reise lieber mit dem Zug ohne Material, mit den Podesten oder Mikrofonen kann ich überall aufbauen. Im kapitalistischen Mitverhältnis ist das nicht so. Das Baukastentheater ist da und gehört der Institution und das sollte man würdigen, auch ökologisch gedacht.¹⁹¹

Auch die Ausstattung von *Abecedarium Bestiarium* ist, abgesehen von den Kostümen, eher minimalistisch aufgebaut – mit Vorhängen, Licht, Videos und Kassettenrecordern.

5.3.5. «Die Performance handelt von Beziehungen»¹⁹² – Kompliz*innenschaft und Produktionsnetzwerke

Mit dem minimalistischen Bühnenbild und einer besonderen Arbeitskonstellation zwischen Kollektiv und Solo funktioniert *Abecedarium Bestiarium* im Sinne einer produktiven Kritik bzw. eines Gegenentwurfs, was Gesa Ziemer als ein zentrales Merkmal von Komplizenschaft perspektiviert.¹⁹³ Baehrs Vorgehen richtet sich eher indirekt gegen bestimmte Konventionen der performativen Künste – wie die erwähnte sukzessive Privatisierung der Probe- und Aufführungsräume in Berlin oder «hierarchisches Regietheater». ¹⁹⁴ In Übereinstimmung mit Baehrs Anmerkung zu jeweiligen künstlerisch neu zu entwerfenden Strukturen der Zusammenarbeit, bemerkt Gesa Ziemer: Kompliz*innen «erschaffen [...] sich ihre Strukturen der Zusammenarbeit neu, denn die Fälle sind einmalig und nicht wiederholbar, ihre Protagonisten können nicht auf bereits existierende Organisationsstrukturen zurückgreifen.»¹⁹⁵ Baehrs langjährige künstlerische Praxis ermöglicht erst eine solche Beobachtung.

Baehr greift zwar personell und institutionell auf ein bestehendes Netzwerk zurück, dieses bedarf allerdings einer künstlerischen und organisatorischen Neuanordnung. Die komplizäre Arbeitsstruktur gibt es nicht, eine Konstellation wie im Fall von *Abecedarium Bestiarium* lässt sich aber als komplizitär beschreiben. So liefert Kompliz*innenschaft eine Erklärung für die Verschränkungen zwischen Baehr als Einzelperformerin und *Abecedarium Bestiarium* als einem gemeinsamen Projekt, wobei auch die Individualität der Partitur-Autor*innen ebenso sichtbar gemacht wird.

Die Funktionen der Einzelnen in der Gruppe sind dabei so spezifisch, dass die Tat ohne ihre Zustimmung oder Ablehnung nicht vollzogen werden könnte. Es würde eine Kompetenz fehlen, welche die Qualität der Tat mindern oder das Projekt gar vollständig verhindern würde.

In einer tief miteinander verwobenen Interaktionsstruktur durchdringen sich individuelle Fähigkeiten mit kollektiven Strukturen. Individualität, die sich in diesem Zusammenhang vor allem durch Spezialistentum auszeichnet, und Kollektivität stehen dabei jedoch nicht im Gegensatz zueinander, sondern bedingen sich.¹⁹⁶



Abb. 11: *D is for Dodo* von Dodo Heidenreich aus *Abecedarium Bestiarium* (Antonia Baehr, 2013). Foto: Anja Weber.

Kompliz*innenschaft beschreibt sinnvoll auch die Verteilung der einzelnen Arbeitsetappen und Rollen zwischen Antonia Baehr und ihren Freund*innen. Das Aufeinander-angewiesen-Sein der Performerin und der beteiligten Künstler*innen und die damit verbundene Prämissse des Vertrauens bilden die Grundlage der Produktionsprozesse. Die Arbeit mit den Partituren erfolgt in der Geste der «Verantwortung für die Handlungen anderer». ¹⁹⁷ Die projektübergreifende Kompliz*innenschaft in Bezug auf Baehrs personelles und berufliches Netzwerk entwickelt sich zu einer produktiven Methode: Rollenwechsel bzw. Fähigkeit zum Rollenwechsel sieht Ziemer als ein zentrales Moment, Baehr selber spricht von «professional drag». ¹⁹⁸ Baehrs klare Angaben dazu, dass sämtliche Partituren für *Abecedarium Bestiarium* von ihren Freund*innen stammen, ¹⁹⁹ schliessen die beiden Konzepte der Kompliz*innenschaft und des Netzwerks nicht aus. «Komplizenschaft [ist] ähnlich wie Freundschaft geprägt von informellen kulturellen Praktiken, die sich nicht nur zwischen privat und öffentlich [...] ansiedeln.» ²⁰⁰ Während sich bei *Figuring Age* von Boglárka Börcsök die Kompliz*innenschaft zwischen

den Disziplinen Film und Tanz abspielt, umfassen die disziplinären Kompliz*innenschaften bei Baehr Soundkunst (Frédéric Bigot, Sabine Ercklentz), Video/Film (Isabell Spengler, Dodo Heidenreich – Abb. 11) und visuelle Künste (Pauline Boudry).

Das freundschaftlich-komplizitäre Produktionsnetzwerk wird allerdings erst durch die institutionelle Rahmung und die damit verbundenen Präsentationsformate wirklich sichtbar, unter anderem durch die Buchpublikation im Rahmen von *éditions du far°* im Dezember 2013. Dabei werden die persönlichen Verbindungen im Inhaltsverzeichnis in ganzer Fülle nachschlagbar und mit einer Übersicht der Aufführungen von April 2012 bis Januar 2014 auf der darauffolgenden Seite ergänzt. Im März 2014 präsentiert Baehr einen Auszug aus *Abecedarium Bestiarium* im Rahmen einer Buchvernissage – «eine Art Zeremonie für dieses Buch» – im Château de Nyon,²⁰¹ im August desselben Jahres finden die Aufführungen am far° statt. In der Ankündigung der Buchvernissage wird die Berliner Performerin als langjährige Festivalkünstlerin bezeichnet, *éditions* besiegeln diese Art von Zugehörigkeit und machen Antonia Baehr zu einer wichtigen Figur der *Rendez-vous* als Vorboten des künftigen Residenzformats Les Marchandises. Unter den an Produktion und Präsentationen beteiligten Institutionen sichert sich damit *far°* nachträglich eine Sonderstellung im Produktionsnetzwerk, ohne wie PACT Zollverein im Vorfeld als Koproduktionspartner*in zu agieren.

Wie Boglárka Börcsök kündigt auch Antonia Baehr ihre Performance als ein Ergebnis künstlerischer Zusammenarbeit an und thematisiert damit das Komplizitäre. Das Konzept der Kompliz*innenschaft beleuchtet dabei das Konstrukt zwischen individueller und kollektiver Arbeit und ein einmaliges Entwerfen von Arbeitsstrukturen. Das Produktionsnetzwerk von Baehr baut explizit auf persönlichen Beziehungen auf. Zwar ist diese Art des Produzierens mit und unter Freund*innen der Gefahr eines geschlossenen Kreises ausgesetzt. Das Projekt der Studierenden im Rahmen der Gastprofessur erweitert die Zirkel der produzierenden Kompliz*innen jedoch und wirkt dieser Entwicklung entgegen. Gleichzeitig zeugt *Abecedarium Bestiarium* von unterschiedlichen Verknüpfungen eines Residenz- und Produktionsortes wie PACT Zollverein innerhalb der institutionellen Netzwerke in einer bestimmten

Region. In Bezug auf Gesa Ziems Konzept der Kompliz*innenschaft bleibt die Frage danach offen, inwieweit PACT Zollverein, far° und weitere Partner*innen bei *Figuring Age* wie *Abecedarium Bestiarium* als ebenbürtige Kompliz*innen agieren. Dies würde mit einer Auslotung der Grenzen an zulässiger Heterogenität der Kompliz*innen (Künstler*innen bzw. Institutionen) einhergehen.²⁰²

Unabhängig voneinander sprechen Antonia Baehr und Boglárka Börcsök die Vorliebe für langsames Arbeiten an.²⁰³ Die zeitlichen Dimensionen der Kompliz*innenschaft in *Figuring Age* und *Abecedarium Bestiarium* machen nicht-lineare Kuration so möglich wie nachvollziehbar. Bei Boglárka Börcsök steht das Nicht-Lineare in einer engen Verbindung mit den Überschneidungen im Produzieren und Präsentieren der filmischen Dokumentation und der choreografischen Performance. Antonia Baehrs ‹Weiterreichen› einer Arbeitsmethode an die Studierenden wird zu einer Parenthese des Produzierens inmitten der Präsentationsgeschichte von *Abecedarium Bestiarium*, welche sich von 2012 bis 2022 erstreckt.

Abecedarium Bestiarium bewegt sich sprachlich zwischen dem Deutschen, Englischen und Französischen und gibt die eigene Biografie von Antonia Baehr sowie das transdisziplinäre und transnationale westeuropäische Zusammenarbeiten mit dem Mittelpunkt Berlin wieder. Die deutsche Hauptstadt wird damit zu einem Schmelztiegel verschiedener Formate des Produzierens und Präsentierens im Spannungsfeld zwischen besetzten bzw. selbstorganisierten Räumen und einer neukonzipierten Salonkultur. Dabei mag die Bezeichnung «Salon» nicht nur auf ein historisches Präsentationsformat rekurrieren, sondern auf weniger institutionalisierte Verhältnisse der Beteiligten im Produktionsprozess.

6. far° und les Marchandises: *situations* des Produzierens und Präsentierens

6.1. Les Marchandises: Festival und Residenz au-delà

Vergleichbar mit den Arbeitsetappen einzelner Theater-, Tanz- und Performanceproduktionen lässt sich auch die institutionelle Geschichte eines Festivals an bestimmten Wendepunkten beschreiben. Dabei werden die bisherigen Entwicklungen festgehalten und die angestrebten Neuerungen formuliert. far° in Nyon lanciert 2018 mit dem neuen Raum Les Marchandises ein eigenes Residenzformat.¹ Die mit der neuen Residenz in Verbindung stehenden Produktionsweisen und -strategien der Netzwerkbildung sind jedoch für das Festivalprofil nicht ungewöhnlich. Hauptsächlich die bisherigen Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit *artistes associé·e·s* sowie den *Rendez-vous* – meist öffentliche Veranstaltungen, verteilt über das ganze Jahr – fliessen in die kuratorische Praxis von Les Marchandises ein. Diese Vor- und Frühgeschichte der Nyoner Residenz eröffnet das vorliegende Kapitel.

Mit *Trials of Money* (2018) von Christophe Meierhans steht danach ein wegbereitendes Modell für künftige Residenzproduktionen im Fokus. Kurz nach der Gründung von Les Marchandises folgt ein weiterer Meilenstein – die Erweiterung des Festivals durch die *fabrique* und die pandemiebedingte Reihe *Communs singuliers* (2020–2021).² Die beiden Momente beleuchten das Selbstverständnis von far° als eine wandelbare Institution und die Tendenz zu einer zeitlichen und räumlichen Entkoppelung der Residenzproduktionen von Les Marchandises. Für die theoretische Rahmung sind insbesondere Keren Zaïontz' Beobachtungen zur Zeitlichkeit der Festivals, die Verortungen des Festivals

zwischen Ausnahme und Regel gemäss Erika Fischer-Lichte und Nicola Scherer-Henze sowie Ulrich Bröcklings Ausführungen zu Resilienz relevant.³ Das Kapitelende pointiert die Relevanz des Konzepts *situation* (C. Doherty) für Produktionsprozesse.⁴ Diese Besonderheiten des Produzierens, Präsentierens und der Netzwerkbildung sollen die darauffolgenden Analysen von *La Vitesse de la lumière* (2021) von Marco Canale und *La notte è il mio giorno preferito* (2021) von Annamaria Ajmone kontextualisieren. Die primären Quellen bilden die offizielle Webseite, die Festivalprogramme und Jahresberichte von far° (2017, 2018, 2020 und 2021) sowie ein Interview mit Véronique Ferrero Delacoste (Leiterin von far° von 2009 bis 2022) und ihr früherer Text *La mue du far°* (2008).⁵ Letzterer beleuchtet dabei das Wechselverhältnis zwischen Theorie und Praxis des Kuratierens und die Relevanz einzelner Momente über längere Zeiträume hinweg.

6.1.1. *Artistes associé·e·s et Rendez-vous:* *La marche vers Les Marchandises*

Nach dem Leitungswechsel von far° im Jahr 2009 wird das Format *artiste associé·e* zu einem Schwerpunkt des Festivalprofils, in der Regel werden dabei Westschweizer Künstler*innen während zwei Jahren begleitet.⁶ Die Zusammenarbeit impliziert nicht nur einen Austausch mit dem far°-Team und Kunstschaffenden aus verschiedenen Disziplinen, sondern auch mit Expert*innen aus anderen Fachgebieten: Angedacht sind «un suivi par l'équipe du far°, un encadrement théorique sous forme de mentoring et des rencontres organisées avec des chercheurs, des scientifiques ou des spécialistes de disciplines diverses.»⁷ Am *accompagnement artistique* für die ersten zwei assoziierten Künstler*innen von far° – die Schweizer-koreanische Choreografin YoungSoon Cho Jaquet und den Regisseur François Gremaud/2b company aus Lausanne – wirken der Kunsthistoriker und Ausstellungskurator Marco Costantini bzw. der Anthropologe Marc Augé mit.⁸

Während far° mit *artistes associé·e·s* und den ausgewählten Spezialist*innen die disziplinären Grenzen überschreitet, legen die frühen *Rendez-vous* personelle, lokale und institutionelle Netzwerke des Nyoner

Festivals offen. Das erste *Rendez-vous* findet unter dem Titel *les lignes du dehors* im Mai 2015 statt und vereint – einem Minifestival ähnlich – mehrere Künstler*innen und Formate.⁹ Die folgenden «Verabredungen» werden in unregelmässigen Abständen durchgeführt. Dazu zählen ein Gastspiel der Festivalproduktion *Jutyar* von Mickaël Phelippeau am Théâtre Saint-Gervais in Genf (Oktober 2016) oder die Beteiligung an einer Tagung an La Manufacture, der Hochschule für darstellende Künste in Lausanne, zusammen mit Antonia Baehr.¹⁰ Im April 2017 eröffnet das französische Duo Clédat & Petitpierre eine Ausstellung am Nyoneer Musée du Léman, im Mai 2019 lädt Ondine Cloez (FR/BE) zu performativen Kurzführungen im nahegelegenen Château de Prangins ein.¹¹

Für das Residenzprogramm Les Marchandises scheinen zwei Achsen der Festivalentwicklung seit 2009 zentral: das Miteinbeziehen von Expert*innen aus verschiedenen, auch nicht-künstlerischen Disziplinen (im Rahmen von *artistes associé·e·s*) und die Einführung von *Rendez-vous* als ein öffentliches Format ausserhalb der regulären Festivalzeiten im August. Während sich die Netzwerke von Théâtres d'été/far° bis Ende der 2000er-Jahre teilweise zufällig konstituieren, werden sie für *artistes associé·e·s* und *Rendez-vous* aktiv benutzt, sichtbar gemacht und später dezidiert offen entworfen. Disziplinäre und institutionelle Anbindungen treten in den Hintergrund, vielmehr orientiert sich far° zunächst an Interessen von *artistes associé·e·s* und nachher – vor allem bei Les Marchandises – an Thematiken einzelner Produktionen. Die spezifisch für das Arbeiten in Residenz involvierten Actants konturieren zunächst das institutionelle Profil des Festivals und rücken unter der künstlerischen Direktion von Anne-Christine Liske (seit 2022) in den Mittelpunkt des kuratorischen Selbstverständnisses von far°.¹² Bevor diese Strategien im Rahmen von Les Marchandises gebündelt und potenziert werden, verdient die Produktion *Trials of Money* (2018) von Christophe Meierhans als ein richtungsweisendes Beispiel für die Arbeit in Residenz eine nähere Betrachtung.¹³

Im August 2017 präsentiert far° drei Vorstellungen des schweizerisch-belgischen Künstlers Christophe Meierhans (*1977), bezeichnet als «audience préliminaire #2».¹⁴ Im Festivalprogramm folgen auf die Stückinformationen weitere Erklärungen, so wird *Trials of Money* wie folgt angekündigt:

Fruit d'une résidence menée durant le festival et d'une série de rencontres avec des professionnels de la finance réalisées ce printemps dans la région lémanique, cette présentation est une audience préliminaire au véritable procès de l'argent présenté en avril 2018 au Kaaithéater à Bruxelles.¹⁵

Der Kommentar fasst diverse Stationen eines künstlerischen Arbeitsprozesses zusammen – während des eigentlichen Festivals und im Frühling davor in der gleichen Region – und avisiert den Zenit: eine offizielle Premiere in der belgischen Hauptstadt einige Monate später. Die prominente Erwähnung der eigenen Residenz wird sich bei den beiden Fallbeispielen *La Vitesse de la lumière* (Marco Canale, 2021) und *La notte è il mio giorno preferito* (Annamaria Ajmone, 2021) wiederholen, in *The Voice of a City* kommt die Bezeichnung (Rum)Reisen vor.¹⁶

Der Jahresbericht 2017 erläutert die Rolle des Festivals bei *Trials of Money* noch präziser:

Le far° est donc intervenu dans le processus d'écriture de la pièce, qui comprend une phase de recherche approfondie [...] [L]e far° a mis l'artiste en relation avec une dizaine de personnes qui ont pu alimenter la problématique. [...] Pour cette création, le far° endosse un rôle «d'assistant de recherche» qui s'inscrit au cœur même du développement artistique. Les représentations ne sont plus envisagées comme une finalité ou des objets figés, mais plutôt comme des occasions d'élargir le travail créatif en cours.¹⁷

Das Festival beteiligt sich im Fall von Christophe Meierhans aktiv am künstlerischen Prozess, indem es Verbindungen zwischen dem Künstler und thematisch versierten Expert*innen herstellt. Diese Mitwirkung an kontinuierlicher Arbeit und der damit einhergehende Verzicht auf abgeschlossene Produktionen als Optimum der performativen Künste markiert klar eine neue institutionelle Strategie. Gleichzeitig vereint die neutral als «Assistenz» angesprochene Funktion des Festivals solche Aspekte wie Dramaturgie, Netzwerkbildung und Kuration und verdient beinahe die Bezeichnung «Besetzung» – mit nicht-künstlerischen anstatt mit künstlerischen Beteiligten.

Im Gegensatz zu *artistes associé·e·s* und der einheitlichen Idee von «une cellule de réflexion, où s'entrecroisent la recherche et la production»¹⁸, entkoppelt *far°* im Fall von *Trials of Money* Recherche- und Produktionsetappen. Die Arbeitsprozesse werden sequenziert und Meierhans' Wirken als «résidence de création»¹⁹ deklariert. Die anhand von *Trials of Money* erprobten Strategien für ein massgeschneidertes Produktionsnetzwerk und eine Sichtbarmachung der künstlerischen Arbeitsprozesse werden im Jahr darauf zu den Kerncharakteristika von Les Marchandises.

6.1.2. Der neue Raum: Von Usine à Gaz zu Les Marchandises

Die «audience[s] préliminaire[s]» von *Trials of Money* in der Nyoner Petite Usine 2017 gehören zu den letzten *far°*-Veranstaltungen mit der Usine à Gaz als Festivalzentrum. Im Jahr darauf wird der Standort Les Marchandises – die bisherige Salle d'expositions der Stadt – zum Hauptspielort des Festivals und namensgebend für das neue Residenzformat (Abb. 12). Der neue Raum veranlasst *far°* dazu, die bisherigen Modalitäten der Zusammenarbeit zwischen dem Festival und Künstler*innen bzw. Kollektiven zu intensivieren. Véronique Ferrero Delacoste unterstreicht, dass das Profil und der physische Raum der Residenz auf der vorangegangenen Praxis basieren:

La notion de résidence comme être implantée pour une certaine durée dans le territoire, dans la région de Nyon pour un-e artist-e de créer à partir de ce contexte *d'avant d'avoir* un lieu, *d'avant d'avoir* Les Marchandises. Bien sûr, le fait d'avoir un espace fixe, ça nous aidé, c'était plus simple d'accueillir des artist-e-s.²⁰

Die Lancierung von Les Marchandises wird damit zu einer – auch architektonischen – Etappe eines längeren und dynamischen institutionellen Entwicklungsprozesses. Die betonte Verankerung der bisher sporadischen Residenzformate im Festivalprofil bedeutet keinen Bruch mit den Formaten *artiste associé·e* oder *Rendez-vous*. Die in der Presse gerne als «vitrine»²¹ bezeichneten Les Marchandises dienen als solche für die



Abb. 12 : Les Marchandises, Nyon (CH), ca. 2020. Foto: Arya Dil.

Festivalkünstler*innen und verschiedene Veranstaltungen. Die Residenz ist auch für internationale Künstler*innen gedacht,²² während die anderen Formate hauptsächlich lokale Kunstschauffende berücksichtigen. Die *Rendez-vous* finden grösstenteils im neuen Raum statt, als erste Künstlerin arbeitet Adina Secretan, damals *artiste associée* an far°, im Februar 2018 mit dem chilenischen Kollektiv Mil M2 in Les Marchandises zusammen.²³ Ausser für die geplanten Residenzen sind Les Marchandises für partizipative und vermittelnde Projekte sowie weitere Publikumsanlässe bestimmt: «ce lieu agit [...] autant comme un outil pour explorer les arts vivants que pour s'y initier.»²⁴ Die beiden klassischen Bestimmungen im Bereich der performativen Künste – das Veranstalten als Kernaufgabe eines Festivals und das Entdecken als ein Privilegium des Publikums – werden dabei kaum neu ausgehandelt. Während Residenzen an PACT Zollverein keine Präsentationsformate vorsehen und BUDA die entsprechende Entscheidung den Künstler*innen überlässt, geht Les Marchandises von einer öffentlichen Präsentation aus, die Form können die Künstler*innen bei der Bewerbung vorschlagen.²⁵

Der Umzug in Les Marchandises erfolgt aufgrund von Renovation, Ausbau und Neuausrichtung des ursprünglichen Hauptspielortes von far°. Die in den 1980er- und 1990er-Jahren umkämpfte Usine à Gaz entwickelt sich mittlerweile zu einem festen Veranstaltungsort für Konzerte, Theater und Tanz. Die Arbeiten an der neuen Usine (2018–2021) werden von einer Studie zur inhaltlichen Positionierung des Hauses begleitet, welche nicht zuletzt die Visibilität, Fördersituation und institutionellen Bedingungen der performativen Künste in der Region thematisiert.²⁶ Auch wenn far° nicht erwähnt wird, scheinen insbesondere Momente wie die (Neu-)Ausrichtung der Usine à Gaz als Gastspiel- und Produktionsort und die Möglichkeiten der Residenzen für performative Künstler*innen relevant.²⁷ Die diesbezüglich vorgeschlagenen Szenarien folgen einer komplementären Logik, gekoppelt an Nyons geografische Lage zwischen Genf und Lausanne.

Die im September 2021 frisch eröffnete Usine wird im August 2022 zu einem der Festivalspielorte. Die Neuaufage des Festivals anlässlich der Lancierung von Les Marchandises geschieht – ähnlich wie bei der Usine à Gaz – im Vergleich zu und in Differenzierung von etablierten institutionellen Mustern der performativen Künste. «Sans se substituer à un théâtre qui aurait un programme de saison»²⁸ entwirft far° beinahe simultan zur Usine eine Struktur, deren Produktionsnetzwerke auf «besoins des nouvelles pratiques artistiques contemporaines»²⁹ abgestimmt werden. Dieses Umdenken gipfelt im Jahr 2020 in der Erweitung von far° im Sinne einer *fabrique* und fällt mit der pandemischen Situation zusammen.

6.1.3. Zwischen «rebondissements»³⁰ und Resilienz

In dem von Theaterschliessungen und Vorstellungsabsagen geprägten Frühling 2020 reagiert das Nyoner Festival auf den pandemischen Kollaps mit einem Aktionsplan:

Les modèles actuels pour accéder aux arts vivants et les diffuser – tels que les saisons théâtrales, les festivals, les tournées – sont rendus caduc, ou en tous les cas sont à reconsiderer. Nous cherchons à adopter une dynamique résiliente, et c'est pourquoi le far° opère une transition en *fabrique des arts vivants*.³¹

Das Hadern der beiden Festivalleiterinnen Ariane Karcher und Véronique Ferrero Delacoste mit dem disziplinären Vokabular Ende der 1990er- bis Anfang der 2000er-Jahre problematisiert diesmal die eigentliche Bezeichnung «Festival» und damit verbundene Vorstellungen – «les limites du cadre, d'une enveloppe, du contenant».32 Mit diesem Verständnis des Festivals mitsamt seiner Einschränkungen bzw. Konventionen vertritt Ferrero Delacoste eine institutions- und systemkritische Haltung und hinterfragt den Status eines Festivals als eines alternativen Freiraumes zu den gängigen Modalitäten im Theater- und Tanzbetrieb.

Damit verortet die künstlerische Leiterin von far° das Nyoner Festival im Spannungsfeld zwischen Ausnahme und Regel und präsentiert eine kuratorische Antwort auf einen auch für die Theaterforschung relevanten Themenkomplex. Erika Fischer-Lichte spricht Festen – und damit auch Theaterfestivals – transformatives Potenzial und liminalen Charakter zu: «*Feste* lassen sich ganz allgemein durch ein doppeltes Paradox kennzeichnen – durch das Paradox von Liminalität und Periodizität einerseits sowie dasjenige von Regelmäßigkeit und Transgression andererseits.»33 Für Nicola Scherer bieten Festivalstrukturen an sich genügend Potenzial für Experimente und Neuerungen:

Das Festival birgt die Möglichkeit, gängige Produktionsweisen im Rahmen eines Festivals zu verändern oder völlig andere Arten der Produktion und Koproduktion zu erproben. [...] Dieser Moment des Ausnahmestands begünstigt die Offenheit für neue, innovative Ideen.³⁴

Mit der deklarierten Erweiterung zu einer Fabrik folgt far° einem aktuellen Muster in den performativen Künsten (vgl. La FabricA in Avignon oder Factory in Manchester),³⁵ die inhaltliche Auslegung rückt in diesem Fall das Prozessuale ins Zentrum: «mettait en valeur cette idée de processus, dont valorisation d'avantage, la préparation, le processus, la fabrication que le résultat.»³⁶ Die *fabrique* funktioniert auch als ein nachhaltigerer, langfristiger Gegenentwurf zu den gegenwärtigen Verhältnissen und dem Produktionsdruck in den performativen Künsten: «un système qui pousse les artistes à produire avec aucun souci de longévité, de durabilité.»³⁷

Trotz dieses kritischen Gestus den etablierten Abläufen gegenüber entkommt die Umbenennung zu *fabrique* den neoliberalen Zwängen nicht. Zwar steht die im Zusammenhang mit der Fabrik angestrebte und pandemisch bedingte «dynamique résiliente»³⁸ im Zeichen der kuratorischen Antizipation. Etwas pragmatischer aufgefasst, stimmt die Idee einer resilienten Institution mit «preparedness» als einer Strategie des erfolgreichen Managements überein: «vorbereitet zu sein auf etwas, auf das man sich nicht vorbereiten kann.»³⁹ Das resiliente Kuratieren sollte dementsprechend über die Kapazität verfügen, «Nichterwartbares erwarten [zu] können, eine paradoxe Aufgabe, die [...] gleichermaßen Flexibilität und Beharrungsvermögen abverlangt.»⁴⁰ Zwar stellt die *fabrique* den künstlerischen Prozess und weniger seine Ergebnisse ins Zentrum, die kuratorische Logik zielt jedoch nach wie vor auf eine (institutionelle) Stärke und ein gut funktionierendes System, das Schwäche oder Stillstand kaum zulässt.

Resilienz geht allerdings auch mit Kontinuitäten einher: Die Neuaufschlüsselung von *far°* als *fabrique* des arts vivants bedeutet keine Zäsur, sie ist eine Passage zwischen dem Vor- und Nachher: «Si cette fabrique des arts vivants annonce un nouveau cap, elle s'inscrit toutefois dans la continuité d'un travail que le *far°* mène depuis plusieurs années.»⁴¹ Der angesprochene Paradigmenwechsel taucht bereits in den früheren Festivalausgaben auf: 2017 lädt das Editorial des Programmheftes zu «se remettre en question»⁴² ein, im Jahr darauf wird *Renverser* zum Festivaltitel. Im Frühling 2020 beabsichtigt das frisch umgetaufte *far°* das folgende Ziel: «réinventer les façons de travailler et de créer, aussi bien au sein de notre propre structure que dans la collaboration avec les artistes». ⁴³

Welche neuartigen Szenarien der künstlerischen Produktion sich dabei auftun, sollen zunächst die *Communs singuliers* aufzeigen. Das Wortspiel mit Singularitäten, Einzigartigkeit und Gemeinschaft steht für sechs darauffolgende Veranstaltungen und läutet das Festival zu den üblichen Daten im August 2020 ein. Als eine Weiterführung der *Rendez-vous* zählen zu den *Communs singuliers* ein vom französischen Choreografen Laurent Pichaud initierter Briefaustausch ...*en jumelle · en correspondance* (Frühjahr 2021), die interdisziplinären Treffen mit dem Biologen Olivier Hamant und der Philosophin Joëlle Zask oder

eine Sonnenaufgangsbeobachtung mit dem Künstler*innenduo María Jerez und Edurne Rubio.⁴⁴

Im Mai 2021 organisiert far° zusammen mit dem italienischen Künstler Christian Chironi ein zweiwöchiges Programm mit dem Fokus auf das Œuvre von Le Corbusier an verschiedenen Orten in der Stadt La Chaux-de-Fonds.⁴⁵ Zu den letzten *Communs singuliers* (Festivalausgabe #6, August 2021) gehört *La Vitesse de la lumière* von Marco Canale im Val d'Anniviers. Damit deckt die räumliche Spanne der Veranstaltungen – von La Chaux-de-Fonds im Jura nahe der französischen Grenze bis in ein abgelegenes Tal in den Walliser Alpen – zwei von vier Westschweizer Kantonen ab. Hiermit erweitert far° das eigene geografische Repertoire beträchtlich: Bisher waren lediglich mehrere Spielorte in der Stadt, den angrenzenden bzw. etwas entfernteren Gemeinden im Kanton Waadt üblich. Finanziell unterstützt wurden die Projekte in den Kantonen Neuchâtel und Wallis, darunter auch die Produktionen von Marco Canale bzw. Annamaria Ajmone, durch den Fonds de transformations des Kantons Waadt, einer spezifischen Corona-Massnahme für eine Neuausrichtung von Kulturinstitutionen.⁴⁶

Diese Entwicklung steht weniger im Zeichen der Expansion. Vielmehr handelt es sich dabei um eine Überwindung der festen räumlichen Zuschreibungen, bedingt durch das Überdenken der Bezeichnung und Funktionsweisen eines Festivals bzw. des Usus der performativen Künste generell:

déclinant les contraintes temporelles propres aux rythmes événementiels et s'installant dans des lieux sans revendication artistique, les *Communs singuliers* cherchent à redéfinir les contours de ce que l'on nomme arts vivants.⁴⁷

Die durch die Pandemie bedingten Entscheidungen für Veranstaltungen im Freien und die Möglichkeiten flexiblerer, teilweise sehr kurzfristiger Planung als Reaktion auf Lockerungen der Massnahmen resultieren in neuen Raum- und Zeitkonzepten von far° und Les Marchandises und werden dementsprechend im Folgenden näher diskutiert.

6.1.4. Wald und Villa: Produzieren und Präsentieren

Bereits in *La mue du far°* nennt Véronique Ferrero Delacoste die italienische Kulturinstitution Xing ohne räumliche Anbindung («pas de localisation précise»⁴⁸) als ein Vorbild für das Festival. Während die slowenische Kunsttheoretikerin Beti Žerovc die räumlichen Gegebenheiten einer Institution als basale Bedingungen des künstlerischen Produzierens sieht – «art is [...] designed to fit the institution's space and needs»⁴⁹ –, relativiert und revidiert far° solche Abhängigkeiten. Ferrero Delacoste betont, dass es sich bei Les Marchandises nicht um einen klassischen, abgeschotteten Proberaum «avec toute la neutralité de boîte noire» handelt.⁵⁰ Les Marchandises lassen eine solche Nutzung durchaus zu, zum Beispiel für Nachwuchskünstler*innen (im Rahmen von *Extra Time*) und weitere Schweizer und europäische Tanz- und Theaterschaffende im Frühling und Herbst 2021.⁵¹ Der Jahresbericht 2021 stellt eine viel intensivere Nutzung von Les Marchandises im Rahmen von Residenzen fest und argumentiert erneut – wie auch BUDA Kortrijk und PACT Zollverein – mit den Bedürfnissen der Künstler*innen: «Cette différence s'explique par la volonté du far° d'intensifier sa contribution à l'accompagnement artistique, et par la forte demande des artistes pour qui les espaces de travail font véritablement défaut.»⁵²

«Très flexible, très réceptif»,⁵³ übt sich far° in einer offenen Haltung ganz verschiedenen künstlerischen Anliegen gegenüber. Dadurch ergibt sich eine etwas paradoxe Kombination – die Einweihung von Les Marchandises als ein physischer Raum einerseits und die Entscheidungen für Veranstaltungen beinahe in der ganzen Westschweiz andererseits, bedingt durch die inhaltlichen Arbeitsschwerpunkte von Künstler*innen wie Christian Chironi, Marco Canale oder Annamaria Ajmone. Für far° geben die Interessen der Residenzkünstler*innen den Referenzrahmen für das Netzwerk von möglichen Partnerinstitutionen, Ortschaften und Expert*innen vor. So beschäftigt sich die italienisch-belgische Choreografin Sara Manente eingehend mit *Technologie des champignons* und lädt Interessierte zwischen Herbst 2021 und Frühling 2022 zu verschiedenen Formaten ein. In der Gemeinde Burtigny unweit von Nyon organisiert sie Walderkundungen mit einem Pilzsuchenden bzw. einem Schamanen und eine Filmvorführung, in einem 3D-Druckatelier in Genf einen

Workshop.⁵⁴ Les Marchandises werden nur einmal als Veranstaltungsort gewählt – für ein Treffen mit der Künstlerin im Rahmen von Journée des Arts im November 2021.

Bei Sara Manente, Christophe Meierhans oder Christian Chironi zeigt sich, dass Les Marchandises das Physisch-Räumliche durch verschiedene produktionsbezogene Netzwerke substituiert. Bei *Technologie des champignons* oder *Communs singuliers #4* mit Christian Chironi in La Chaux-de-Fonds sind die Netzwerke an die physischen Orte der Recherche, Präsentation bzw. des Austausches – einen Wald oder eine von Le Corbusier erbaute Villa – gekoppelt. Das Produktionsnetzwerk von *Trials of Money* stellt vielmehr ein abstraktes, immaterielles Wissensnetzwerk dar.

Auch wenn far° mit Les Marchandises keinen üblichen Veranstaltungsort mit einem regelmässigen Programm darstellen möchte, markiert die ehemalige Salle d'exposition eine architektonische Präsenz von far° in der Stadt und entspricht eher der Idee einer Fabrik. Les Marchandises werden zwar nur bedingt für Recherche und Proben genutzt, und doch dient Nyon als der eigentliche Standort des Festivals und als ein zentraler Knotenpunkt in diesem «Netzwerk[] von (Spiel-)Orten»⁵⁵. Geografische und disziplinäre Verortung der jeweiligen Partnerinstitutionen, Personen und Ortschaften erfolgt deswegen nach dem Prinzip der Verschiebung – und des darauffolgenden Zurückkommens. «De travailler avec l'autre permet le déplacement. [...] Déplacer: non pas forcément changer de place mais pouvoir changer dans sa place, de position, de regard, d'attitude, d'habitude.»⁵⁶ Als Basis für die entstehenden Produktionsnetzwerke und die damit verbundenen Arbeitsweisen bilden Les Marchandises den Referenzpunkt verschiedener institutioneller Aktivitäten. Das Residenzformat Les Marchandises und das Festival ermöglichen den Künstler*innen und dem Publikum nicht nur neue Produktions- bzw. Präsentationsumgebungen oder den Dialog mit Expert*innen aus nicht-künstlerischen Wirkungsfeldern. Es gilt auch, die dabei gewonnenen künstlerischen und arbeitstechnischen Einblicke ins Profil von far° zurückfliessen zu lassen: «Comment les modes de production de l'art peuvent-ils s'appuyer sur des modèles issus d'autres domaines et réciproquement?»⁵⁷

6.1.5. «Beyond the Festival Time»: Das (a)synchrone Kuratieren

Die Lancierung von Les Marchandises geht nicht nur mit dem Umzug an einen neuen Standort einher, sondern auch mit dem Umdenken der Zeitlichkeit eines Festivals: «En s'installant aux *Marchandises*, la structure même du far° est reconfigurée; l'année n'est plus rythmée par le seul festival, mais plusieurs événements interviennent désormais au fil des mois.»⁵⁸ Die gesammelten Erfahrungen mit den öffentlichen Veranstaltungen während des Jahres zwecks der Visibilität der kontinuierlichen künstlerischen Arbeit im Rahmen von *Rendez-vous* und *artistes associé·e·s* werden damit im Festival- und Residenzprofil manifest. Zugleich thematisiert und kommuniziert far° die eigenen institutionellen Arbeitsweisen.⁵⁹ Die Temporalität bildet für Véronique Ferrero Delacoste eine zentrale quantitative Kategorie zwischen verschiedenen Formaten der Zusammenarbeit mit Künstler*innen, welche sich grundsätzlich ähnlich und verwandt gestalten.⁶⁰ Während *artistes associé·e·s* meistens für zwei Jahre und Nachwuchskünstler*innen im Rahmen von *Extra Time* für sechs bis acht Monate begleitet werden, zeichnen sich die Residenzen durch eine zeitliche Flexibilität aus.⁶¹

Zwar stellt far° kein typisches «new wave»-Festival im Sinne von Keren Zaiontz dar,⁶² jedoch kommt es durch seine Entwicklung und Schwerpunktsetzung (insbesondere nach 2010) solchen Festivals sehr nahe. Zaiontz beobachtet dabei eine Verschiebung in Bezug auf Zeitlichkeiten: «The time of the residency thus changes the ‹time› of the festival from a temporary occasion to longitudinal event.»⁶³ Der far°-Jahresbericht 2021 gliedert Projekte und Produktionen, an denen im Rahmen von Les Marchandises gearbeitet wurde, in vier Gruppen und positioniert diese in einem hauptsächlich zeitlichen Verhältnis zu den Festivalausgaben. Die Strukturierung umfasst (a) Residenzen, welche mit einer Aufführung am Festival im gleichen Jahr verbunden sind (wie *La Vitesse de la lumière* von Marco Canale oder *Tie-Tool* von Pauline Brun und Marcos Simões), (b) Präsentationen im gleichen Kalenderjahr, aber ausserhalb des Festivals (*Technologie des champignons* von Sara Manente) bzw. (c) solche, die für eine spätere Festivalausgabe oder an einem anderen Ort geplant sind (wie *La notte è il mio giorno preferito* von Annamaria Ajmone).⁶⁴

Eine letzte Rubrik (d) bilden «[r]ésidences pour «elles-mêmes», welche (noch nicht) auf eine vordefinierte Präsentation ausgelegt sind.⁶⁵

Die komparative Anordnung des Arbeitens in Residenz erhellt die verschiedenen Konstellationen zwischen Produktion und Präsentation. Dies deutet zusätzlich darauf hin, dass die kuratorischen Mechanismen bei Festivals und Residenzen in Bezug auf Zeitlichkeit unterschiedlich funktionieren. Bei Festivals intendiert eine lineare Kuration öffentliche Vorstellungen zu einem fixen Zeitpunkt und stellt eine synchronisierende Praxis dar. Das deterministische Zusammentreffen des Publikums und der Künstler*innen steht hier im Zentrum. Das nicht-lineare Kuratieren an und von Residenzen funktioniert dagegen asynchron.

Die zeitlichen und räumlichen Aspekte von Les Marchandises sollen nicht separat, sondern auch in Verbindung betrachtet werden, insbesondere bei einzelnen Produktionen. Mit diesen Dimensionen erinnern die Residenzen von far° zwar an «network» bzw. «alter-chronotope» in Auslegung von Pascal Gielen.⁶⁶ Wie jedoch im Methodenkapitel erläutert, trifft Gielens Kategorisierung auf Les Marchandises nur bedingt zu. So verfolgt far° bereits seit der Einführung des Formats *artiste associé·e* die Strategie der Pluralität und bindet verschiedene (trans)disziplinäre und thematische Positionen in die Produktionsprozesse ein. Die Arbeit an Projekten wie *Trials of Money*, *La Vitesse de la lumière* oder *La notte è il mio giorno preferito* erfolgt in unterschiedlichen Arrangements, welche eine ganze Reihe bzw. eine Kombination von Chronotopoi im Sinne Gielens darstellen.

Diese Produktionsweisen entsprechen mehr noch Claire Dohertys Konzept von *situation*. Der Titel des ersten Buches, das Doherty dem Konzept widmet – *Contemporary Art: From Studio to Situation*⁶⁷ –, hallt in der angesprochenen Distanzierung von Les Marchandises als eines neutralen Proberaums nach. Mit Les Marchandises verfügt far° zwar über einen physischen Raum, tendiert aber zur «[d]élocalisation [...], détemporalisation pour couvrir toute l'année»,⁶⁸ was insbesondere bei *Communs singuliers* evident wird. Die Aufhebung der Zeitlichkeit und geografischen Anbindung des Festivals, der Residenz bzw. Fabrik geht mit einer verstärkten Netzwerkarbeit für prozessuale Arbeitsweisen einher. Während die institutionelle Kopplung an bestimmte Räume, Orte und Zeiten hinterfragt wird, definieren thematische Interessen der

Künstler*innen *situations* des Produzierens bei einzelnen Stücken und Performances, bei denen das Zeitliche und Räumliche sich wiederum konkretisieren.

Mit Marco Canale und Annamaria Ajmone tauchen im Festivalprogramm ein argentinischer Regisseur und eine italienische Choreografin als neue Namen auf. Für *La Vitesse de la lumière* bzw. *La notte è il mio giorno preferito* kreiert das Nyoner Festival eigene Residenzformate und Produktionsnetzwerke, welche sich gegenseitig bedingen. Die beiden Produktionen beschäftigen sich mit aktuellen gesellschaftlichen Themen: Canale und das nicht-professionelle Ensemble widmen sich dem verschwindenden Patois⁶⁹ und den Realitäten einer Bergregion, Annamaria Ajmone beschäftigt sich mit dem Wolf, der als eine Gefahr für die Landwirtschaft zumindest auf der lokalen Ebene ein Politikum ist. Für die Kuratorin und Theoretikerin Miriam La Rosa zeichnet dies die Arbeiten in Residenz häufig aus: «Artists are called upon to intervene in all kinds of social contexts, especially where politicians and social workers have failed.»⁷⁰ Auf Einladung von far° agieren Canale und Ajmone damit innerhalb von komplexen Krisen(diskursen), für die keine eindeutigen Lösungen existieren.

6.2. *La Vitesse de la lumière* von Marco Canale (2021): die Expert*innen der Alpen

La Vitesse de la lumière (2021) des argentinischen Regisseurs Marco Canale gehört zu den ersten Produktionen, die im Rahmen des Residenzprogramms Les Marchandises realisiert werden. Die Lancierung des Residenzformats in Nyon 2018 und die Vorbereitungen für das Projekt verlaufen teilweise parallel. Mit vier Recherche- und Proberesidenzen zwischen Juli 2019 und August 2021 mit einer Dauer von insgesamt ungefähr viereinhalb Monaten ist *La Vitesse de la lumière* eine der längerfristigen Arbeiten im Rahmen der Residenz von far°.⁷¹ Die Produktion von Marco Canale wird aus diesen Gründen als ein Fallbeispiel untersucht, welches die Definitionen des Lokalen und des Partizipativen sowie die Prämissen und das Profil von Les Marchandises bezüglich der Netzwerkbildung artikuliert.



Abb. 13: *La Vitesse de la lumière* von Marco Canale (rechts im Bild, 2021). Foto: Arya Dil.

Die Premiere von *La Vitesse de la lumière* findet im Rahmen von far° im August 2021 im Val d'Anniviers in den Walliser Alpen statt. Die Aufführungen vereinen mehr als 50 lokale Teilnehmer*innen – nichtprofessionelle Schauspieler*innen, lokale Chöre und weitere Musiker*innen. Am frühen Abend versammeln sich das Publikum, der Regisseur und einige Mitwirkende auf dem Vorplatz der Kirche Saint-Euphémie in Vissoie.⁷² Mehrere kleine Gruppen werden gebildet, welche jeweils einer*m Performer*in in einen (Käse-)Keller in der Nähe folgen. Dort wird das Publikum gebeten, eine Geschichte vorzulesen. Einige Zuschauer*innen tragen daraufhin den auf Zetteln gedruckten autobiografischen Text der Performerin abschnittsweise vor. Danach kehrt das Publikum in die Nähe der Kirche zurück und wird in mehreren Postbussen in das nächste Dorf gebracht.

An der Halde neben der Kapelle Saint-Jean-Baptiste warten am Ankunfts-ort das Schauspielensemble, ein Chor, eine Alphorngruppe, lokale Querpfeifen- und Tambourspieler*innen, ein Schlagzeuger, ein Gitarrist, ein Akkordeonspieler und eine Kuh. Auf dieser Freiluftbühne mit Aussicht auf die Alpen treten in meist monologischen und dialogischen Szenen die

zentralen Figuren des Stücks auf: eine junge Städterin, die an Depressionen leidet und deren Familie aus der Region stammt, ihre unglücklich verheiratete Mutter und ihr Grossvater – der letzte Patois-Sprecher im Dorf. Als Jean spricht der älteste Schauspieler auf der Bühne konsequent Patois, gedolmetscht von einem jungen Schauspieler. Die Texte thematisieren die Verbindungen zwischen Generationen, Menschen und Natur in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Ein längerer Monolog schildert Jeans Suche nach seiner Lieblingskuh in den nahen Bergen. Angesprochen werden dabei Themen wie der Klimawandel (am Beispiel eines geschmolzenen Gletschers) oder – zu einem späteren Zeitpunkt – Homophobie im Dorf. Abwechslungsweise singt der Chor, dann sorgen wiederum Gitarre und Schlagzeug für zeitgenössische Klänge.

Beinahe alle teilnehmenden Darsteller*innen und Musiker*innen bleiben während der Vorstellung sichtbar, zwischen den Auftritten nehmen sie am Bühnenrand Platz. Auch der Regisseur Marco Canale verbringt die meiste Zeit auf einem der Heuballen am Rande, singt einmal ein argentinisches Lied vor oder stellt wiederholt einen der beiden grossen roten Rahmen für die auftretenden Schauspieler*innen auf (Abb. 13). Die Rahmen, die Heuballen und einige Holzstühle machen die dezente Szenografie von *La Vitesse de la lumière* aus. Das Traditionelle und der Generationenwechsel werden am Schluss mit einem Auftritt der Jungtambouren und der kleinen Alphorngruppe unterstrichen.

Mit der Schweizer Version von *La Vitesse de la lumière* realisiert Marco Canale bereits die vierte Arbeit unter diesem Titel (in verschiedenen Sprachen). Die erste Fassung – *La velocidad de la luz* – wurde in einer Favela in Buenos Aires im Oktober 2017 gezeigt, es folgten Versionen in Hannover (Juni 2019) und in Tokio (Mai 2021).⁷³ Alle Projekte werden hauptsächlich mit älteren Leuten aus den jeweiligen Orten entwickelt und basieren auf einer längeren Recherche- und Probenarbeit und einer gemeinsamen dramaturgischen Grundstruktur.⁷⁴ Die vorliegende Analyse konzentriert sich auf das Stück im Val d'Anniviers, wobei einige Beobachtungen zu den Arbeitsprozessen auch für frühere Versionen gelten können.

Marco Canale (*1977) studierte Filmregie und Drehbuch an der nationalen Filmschule ENERC/INCAA in Buenos Aires sowie Dramaturgie und Regie an der Royal Academy of Dramatic Arts in Madrid. Bei *La Vitesse de la lumière* handelt es sich um eine Produktion unter der künstlerischen

Leitung eines einzelnen Regisseurs. Vom Festival wird die Produktion ausdrücklich als «créé en collaboration» oder «en rencontre»⁷⁵ beschrieben. Diese Perspektive übernimmt auch die folgende Untersuchung: Zwar bilden die Schilderungen von Marco Canale wichtige Anhaltspunkte, doch wird die Produktion grundsätzlich als ein kollektiver Arbeitsprozess betrachtet, fernab der «Vorstellung [des Regisseurs als] eine[s] individuellen, selbstverantwortlichen und autonomen Künstlersubjekts»⁷⁶.

Als primäre Quellen dienen ein persönliches Gespräch mit Marco Canale, ein Dossier zu *La Vitesse de la lumière* als Gesamtprojekt,⁷⁷ die Arbeit und die Aufführungen begleitende Videos, einige Materialien aus dem digitalen Archiv von far° in Nyon und Presseartikel zum Stück. Als theoretisches Konzept steht bei der Analyse *situation* (Doherty)⁷⁸ im Vordergrund, insbesondere die Momente des Einladens. Hierfür werden zum Vergleich einige Thesen von Miwon Kwon zu *community art* herangezogen.⁷⁹ In einem nächsten Schritt steht die Offenheit als ein Grundzug der Arbeitsprozesse an *La Vitesse de la lumière* im Fokus, im Wechselspiel mit einer soliden Recherchepraxis und einer Überwindung des Unmöglichen. Um diese Charakteristika des Arbeitens in Residenz zu kontextualisieren, werden die Beobachtungen von Maria Hirvi-Ijäs und Irmeli Kokko diskutiert.⁸⁰ Zuletzt soll Giulia Palladinis Konzept *foreplay*⁸¹ dazu dienen, das Profil der Produktion mit nicht-professionellen Schauspieler*innen, lokalen Chören und Musikvereinen zu beleuchten.

6.2.1. Die transatlantische Einladung und die lokale Entfachung des Netzwerkes

Für die Vor- und Produktionsgeschichte von *La Vitesse de la lumière* sind zwei Einladungsmomente zentral: die Einladung der Festivalkuratorin Véronique Ferrero Delacoste an Marco Canale (Ende 2017/Anfang 2018) und die Ausschreibung für die potenziellen Teilnehmer*innen in der Stadt Sierre und im Val d'Anniviers (Herbst 2019). Die erste Einladung erfolgt im Anschluss an den Besuch der far°-Leiterin in Buenos Aires im Oktober 2017 und die Visionierung der ersten Version von *La velocidad de la luz*. Diese Reise findet in enger Verbindung mit COINCIDENCIA statt, einer Initiative der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia

zur Stärkung des künstlerischen Austausches zwischen der Schweiz und Südamerika (2017–2020).⁸² Die Beschreibung fasst die Grundidee des Programms wie folgt zusammen: «Pour les professionnels des arts en Suisse, COINCIDENCIA constitue une porte d'accès privilégiée à la scène culturelle contemporaine sud-américaine.»⁸³ Eine Initiative wie COINCIDENCIA ist damit eine eher rare Möglichkeit, transatlantische Zusammenarbeit zu realisieren.⁸⁴ Der angesprochene privilegierte Zugang – für Schweizer Kulturschaffende gegenüber südamerikanischen Berufskolleg*innen – offenbart ein (post)koloniales Machtkonstrukt. Die Einladung seitens Véronique Ferrero Delacoste an Marco Canale geschieht in diesem Licht aus einer institutionellen Machtposition einer europäischen Kuratorin heraus. Wie die Theaterwissenschaftlerin Emily Sahakian am Beispiel von frankophonen Theaterfestivals aufzeigt, lassen die (post)kolonialen Verstrickungen der europäischen Festivalkurator*innen im Umgang mit nicht-europäischen künstlerischen Positionen eher Antworten auf einzelne Problemstellungen als eine komplette Strategie zu.⁸⁵

Die Unterstützung von Pro Helvetia verleiht dem Produktionsnetzwerk des Projekts im Val d'Anniviers eine transkontinentale Dimension. Nach der zustande gekommenen Einladung an Marco Canale entfacht sich das Produktionsnetzwerk dagegen hauptsächlich lokal – in den Kantonen Wallis und Waadt. Zum wichtigsten regionalen Partner wird SMArt (Sustainable Mountain Art), ein Programm der Fondation pour le développement durable des régions de montagne. Für SMArt, das schwerpunktmässig fotografische Projekte fördert, bedeutet die Unterstützung von *La Vitesse de la lumière* eine disziplinäre Ausnahme, «une incursion innovante dans le monde d'un théâtre».⁸⁶ SMArt versteht sich wiederum als ein Netzwerk und organisiert in dieser Funktion Marco Canales Aufenthalte in der Villa Ruffieux, einer Residenz in Sierre.⁸⁷

Die Villa Ruffieux besteht seit 2011 als Residenz für interdisziplinäre Kulturschaffende, Sierre ist die dem Val d'Anniviers nächstgelegene Stadt. Auch wenn far° mit Les Marchandises über einen eigenen (physischen) Residenzraum für Künstler*innen in Nyon verfügt, fällt die Entscheidung für die Villa Ruffieux als Arbeitsort für Marco Canale. Darin manifestiert sich klar ein Residenzverständnis, welches sich an den Spezifika einer konkreten Produktion orientiert und dem Netzwerkprinzip folgt.

6.2.2. Die Einladung zum Mitmachen und die Gemeinschaftsbildung

Neben der ursprünglichen Einladung an Marco Canale bildet die zweite Einladung, die Ausschreibung für potenzielle lokale Teilnehmer*innen im Herbst 2019, ein wichtiges Moment, welches das künftige Netzwerk der Produktion heraufbeschwört. Die Ausschreibung in Form eines einseitigen Aushangs beginnt mit einer Kurzbeschreibung des Vorhabens von Marco Canale. Der Regisseur, far° und SMArt werden im Sinne der Transparenz in der Ausschreibung als Organisator*innen genannt. Die Offenheit, welche für die Arbeitsweise an *La Vitesse de la lumière* unabdingbar sein wird, tut sich bereits in diesem Appell kund. Er spricht ältere Personen an, beschränkt sich allerdings nicht nur auf diese, und betont, dass keine Theatererfahrung vorausgesetzt wird:

principalement des personnes âgées, mais aussi d'autres générations et n'ayant pas nécessairement d'expérience de la scène – sont invité·e·s à prendre part à une expérience collective, durant laquelle ils et elles se questionneront sur leurs origines, chanteront, écriront, danseront et joueront du théâtre. Ils et elles créeront ainsi ensemble une pièce de théâtre connectée à leurs souvenirs, à leur histoire de vie et à leur vision de l'avenir.⁸⁸

Dem kollektiven Arbeitsprozess wird damit nicht weniger Bedeutung zugemessen als dem geplanten Theaterstück, auch die disziplinäre Vielfalt wird im Voraus kommuniziert. Die skizzierte Planung benennt vier Etappen, die sich mit den Residenzaufenthalten von Marco Canale decken, wobei die kürzeste drei Wochen, die längste zwei Monate dauern soll.⁸⁹ In der ersten Phase sollen innerhalb von knapp zwei Wochen im November 2019 erste Treffen und Workshops mit dem argentinischen Regisseur stattfinden, welche der Präsentation des Konzeptes und der geplanten Realisierung für Einzelpersonen wie auch Vereine dienen. Ein zweiter Block für die Zusammenarbeit ist für zwei Wochen im Januar 2020 angedacht, den dritten Block bilden die Endproben zwischen Juni und August 2020, die Premiere und weitere Aufführungen sind ab August 2020 vorgesehen.

Ähnlich strukturiert ist das Dossier des Gesamtprojektes, präzisiert werden darin jedoch die Arbeitsprozesse zwischen den Residenzen im Val d'Anniviers und damit die Tätigkeiten des Regisseurs. So finden Recherchen («investigation») parallel zu den ersten Workshops statt.⁹⁰ Die zweite, dreimonatige Phase sieht eine dramaturgische Bearbeitung der während der ersten Workshops gesammelten Geschichten und der recherchierten Materialien vor. Diese erste Textversion dient als Grundlage für die dritte Etappe, den «dramaturgy exchange»⁹¹ mit den Schauspieler*innen. Neu hinzu kommen auch Besprechungen mit der Szenografin (Mariana Tirantte), der musikalische Teil des Stücks wird von Juan A. Bayá Casal und den lokalen Vereinen entwickelt. In einem vierten Schritt entsteht eine zweite, finale Textversion. Die gesamten Texte werden auf Spanisch verfasst und anschliessend ins Französische übersetzt. Marco Canales Arbeit wechselt dementsprechend zwischen intensiven Recherchen, kollaborativen Workshops, Schreibphasen, erneutem Austausch und (End-)Proben. Während die beiden ersten Etappen wie geplant durchgeführt wurden, mussten die letzten zwei pandemiebedingt um ein Jahr verschoben werden.

Nicht nur disziplinär sollte *La Vitesse de la lumière* zum Zeitpunkt der Ausschreibung möglichst offen konzipiert werden, auch wird die Teilnahme sehr breit und abgesehen vom eigentlichen szenischen Auftreten definiert:

Il y a plusieurs possibilités de participer, pas uniquement en jouant la pièce, mais également en partageant votre histoire, en ouvrant les portes de votre maison (Mission, Vissoie, Ayer, St-Jean) ou en accueillant une partie du public chez vous.⁹²

Die inhaltliche Mitwirkung und das Zurverfügungstellen der Räume (die Käsekeller im ersten Teil des Stücks) fanden tatsächlich statt, darüber hinaus erwähnt ein lokaler Presseartikel die Beteiligung eines Bauern, der eine seiner Kühe für die Aufführungen verlieh.⁹³

Die in der Ausschreibung in extenso vorgeschlagene Mitwirkung an *La Vitesse de la lumière* antizipiert nicht nur das künftige Stück, sondern auch eine damit verbundene Gemeinschaft. Um mit der

Kunsttheoretikerin Miwon Kwon zu sprechen, arbeitet das Projekt mit und bezieht sich auf eine temporäre Community:

a provisional group, produced as a function of specific circumstances instigated by an artist and/or cultural institution, [...] performing its own coming together and coming apart as a necessarily incomplete modeling or working-out of a collective social process.⁹⁴

In *One Place After Another. Site Specific Art and Locational Identity* (2004) gilt Kwons Aufmerksamkeit nicht zuletzt der Gewichtsverschiebung vom Ortsspezifischen hin zum Community-Orientierten.⁹⁵ Der problematischen Vorstellung einer bestehenden, kohärenten Gemeinschaft setzt sie die Frage entgegen, wie sich eine Gemeinschaft in Zusammenarbeit mit einer*m Künstler*in gestalten und konkretisieren könnte.⁹⁶

Im Rahmen von *La Vitesse de la lumière* wurde das Geografische, das Lokale und damit das Konzept der Gemeinschaft grundsätzlich überdacht. Einerseits gehört mit Morgane Solioz eine nicht-professionelle Darstellerin aus Genf mit Wurzeln im Val d'Anniviers zum Ensemble. Andererseits tritt der sri-lankische Flüchtling Vijay Kumar, der in einer anderen alpinen Region in der Schweiz wohnt und arbeitet, neben einem Patois-Sprecher auf. Nach Abschluss der Produktion bleiben Darsteller*innen und Musiker*innen weiterhin in Kontakt.⁹⁷ Die Produktion funktioniert damit nicht nur als vorbildliche «*projective enterprise*»⁹⁸ (Miwon Kwon), sondern ebenso als *situation* (Claire Doherty), «a means of rethinking the ways in which contemporary artists respond to, produce and destabilize place and locality.»⁹⁹ *La Vitesse de la lumière* geht nicht von einem standardisierten, touristisch geprägten Verständnis eines alpinen Dorfes und seiner Bewohner*innen aus, sondern von konkreten Personen und Geschichten, welche die Berglandschaft mit familiären Konflikten konterkarieren oder als Zufluchtsort beleuchten.

Sowohl far° wie auch Medienberichte bezeichnen *La Vitesse de la lumière* als ein partizipatives Projekt, wobei ein Schwanken des Vokabulars zwischen den Charakteristika der Arbeitsweisen bzw. der eigentlichen Aufführung deutlich wird.¹⁰⁰ Während der Aufführungen bleibt allerdings die Interaktion aufs Vorlesen der Geschichten im ersten Teil und das gemeinsame Singen im zweiten Teil des Stückes beschränkt. «[W]e

build together»¹⁰¹ – betont Marco Canale: Partizipative und kollektive Momente zwischen Walliser Schauspieler*innen, Musiker*innen, Chören und dem argentinischen Regisseur prägen entscheidend die Recherche-, Entwicklungs- und Probenphasen dieser Produktion und resultieren nicht zuletzt in der Gemeinschaftsbildung.

Die beiden Einladungen – a) der Kuratorin an den Regisseur und b) der Organisator*innen an Interessierte – formen *La Vitesse de la lumière* als eine *situation* zwischen Entfaltung des Lokalen und transatlantischer Zusammenarbeit. Dabei konstituieren die Einladungen als primäre Gesten nicht nur die Produktion, sondern auch die damit verbundenen Netzwerke. Komplementär zur offenen Ausschreibung knüpft far° auch an die bestehenden Netzwerke an und kontaktiert zahlreiche Vereine, nicht nur aus dem kulturellen Bereich.¹⁰² Mithin können z.B. die Räume der katholischen Kirche für Workshops und Proben benutzt werden: Solche Momente des Entgegenkommens erzeugen den dem Stück eigenen Mikrokosmos des Engagements und der Offenheit.

6.2.3. Das Offene, das Grundierte und das Unmögliche

Das Prinzip der Öffnung kennzeichnet nicht nur die zwei Einladungen, sondern die gesamte Arbeit an *La Vitesse de la lumière*. Rückblickend fasst Marco Canale seine Haltung zu Beginn des Projektes und die Inhalte der Residenzen wie folgt zusammen:

When I started the project, I only had the methodology because I didn't really know how it was going to be developed. It takes a lot of time to find a place where the play will be staged. For the participants I make open workshops, I don't make casting. All the people who commit in the project are part of the project. I don't select the actors. The process of finding the people who want to do it and to find the places, it's something that has developed during the residencies. These are decisions that I make together with the participants and through investigation. The idea is to have a very deep engaging with the territory.¹⁰³

Die Worte «commitment», «investigation» und «engaging» widerspiegeln ein Ethos, welches eine gut informierte Praxis der aufgeschlossenen Auseinandersetzung mit Leuten, Orten und Inhalten bzw. des kollektiven Entscheidungstreffens voraussetzt. Als ein Fallbeispiel des Arbeitens in Residenz funktioniert die Beteiligung nicht nur des Regisseurs, sondern sämtlicher Darsteller*innen und Musiker*innen in *La Vitesse de la lumière* als «ein Engagement [...] an und mit einem [...] Ort, das Gestalt, Bilder, Personen, Wissen mobilisiert, also in Bewegung versetzt, und dabei ein Gegenüber adressiert oder ansteuert».¹⁰⁴

Die während der früheren Versionen entwickelte künstlerische Methodologie ist dementsprechend nur ein Ausgangspunkt und kein inhaltlich fixer Arbeitsplan für den Produktionsprozess im Val d'Anniviers. Insbesondere die ersten zwei Residenzaufenthalte (im Juli und November 2019) nutzt Marco Canale für eine umfassende Lektüre über die Region, Patois und das Bauernleben im Allgemeinen sowie für einige Treffen mit lokalen Historiker*innen und Journalist*innen, vermittelt im Rahmen von Les Marchandises.¹⁰⁵ Danach wird die Zusammenarbeit mit nicht-professionellen Teilnehmer*innen bzw. Musikvereinen zum Kern der Residenzen.

Zugleich funktioniert der Arbeitsprozess im Falle von *La Vitesse de la lumière* nach dem Prinzip der Ergebnisoffenheit, welche sich bereits zu Beginn in der offenen Ausschreibung an die potenziellen Interessierten und der flexiblen Interpretation des Partizipativen zeigt. Die Kunsthistorikerin Maria Hirvi-Ijäs und die Kuratorin Irmeli Kokko halten «open-endedness» für eine zentrale Kategorie und einen Imperativ des Arbeitens in Residenz: «artists need to free themselves of the expectations implicit in the artistic work and the professional field, as part of the artistic development. To be able to handle this open-endedness means to see it as a reward in itself.»¹⁰⁶ Die Offenheit – seitens der Künstler*innen wie auch der Institutionen – wird damit zu einer Grundbedingung des nicht-linearen Kuratierens.

Marco Canales Zusammenfassung des Produktionsprozesses – «the group of actors consolidated and the valley was opening to the project»¹⁰⁷ – vereint die beiden Narrative des Offenen und des Profunden. Zentral für die Arbeit ist auch die Idee des Unangepassten bzw. des Unmöglichen. Diese umfasst einerseits die etwas Überwindung erfordernde

Entscheidung der nicht-professionellen Darsteller*innen für einen Bühnenauftritt: «a communion between the participants who embark in a feat that at first seems impossible to them».¹⁰⁸ Andererseits steht das Gesamtdispositiv von *La Vitesse de la lumière* unter dem Vorzeichen des Unüblichen, auch als eine Produktion zu Zeiten der pandemiebedingten Einschränkungen: «Nous répétons dans des espaces qui n'ont pas été pensés pour le théâtre [...]. Dans chaque lieu, nous découvrons tous de nouvelle choses que nous ne pensions pas être capable de faire.»¹⁰⁹ Verena Teissl deutet solche Phänomene als einen Vorteil der Festivals in Randgebieten und sieht sie wiederum als Optionen der Öffnung: «Die Peripherie hat [...] punktuell den Vorteil, weniger reglementiert zu sein und deshalb besondere Freiräume zu öffnen.»¹¹⁰ Die Bergregion Val d'Anniviers wird damit nicht nur zum Arbeitsort für Marco Canale und die lokalen Teilnehmer*innen, sondern auch zu einem Faktor in der Positionierung von *far°* zwischen Ausnahme und Regel.¹¹¹

In Bezug auf die Räumlichkeiten und im Zusammenhang mit Claire Dohertys Konzept der *situation* steht *La Vitesse de la lumière* hier weniger im Gegensatz zu konzentrierter Arbeit im Studio, sondern eher als eine Antithese zu den früheren urbanen Versionen des Projekts. Nach Buenos Aires, Hannover und Tokio legt Marco Canale zusammen mit der Festivalleitung die Arbeit in einer Bergregion als Grundlage für das Projekt fest. Damit folgt *La Vitesse de la lumière* einer der neueren Entwicklungen im Bereich der Residenzen¹¹² und erweist sich als dem Begriff der *situation* affin. Während Miwon Kwon ausschliesslich urbane Kontexte bespricht, berücksichtigt Claire Dohertys Vorschlag – «re-imaging place as a situation, a set of circumstances, geographical location, historical narrative, group of people or social agenda»¹¹³ – ebenso das Produzieren in ländlicher Umgebung mit. In den performativen Künsten stellt sich dabei die Frage, inwieweit auch das (potenzielle) Publikum als Teil der *community* mitgedacht wird. Im Fall von *La Vitesse de la lumière* ist dafür insbesondere die Figur der jungen Genferin und Enkelin des alten Jean (Morgane Solioz) aufschlussreich: Zwar lebt sie in der Grossstadt, ihre Familiengeschichte führt aber in ein Walliser Bergdorf. Es ist anzunehmen, dass auch viele Zuschauer*innen einen ähnlichen Hintergrund haben und damit – im Vergleich zu den lokalen Produktionsbeteiligten – eine etwas abstraktere *community* bilden.

6.2.4. *Foreplay* und die Zeitlichkeit

Als *situation* verbindet *La Vitesse de la lumière* ortsspezifische, gemeinschaftsorientierte und partizipative Aspekte. Das Partizipative beschränkt sich allerdings nicht auf die Zusammenarbeit eines professionellen Regisseurs mit den lokalen Darsteller*innen ohne bisherige Bühnenerfahrung, was Marco Canale mit einem zusätzlichen Engagement zu Beginn der Produktion verbindet («It was a huge work to convince them»¹¹⁴). Auch Sänger*innen und Instrumentalist*innen, von denen viele als Vereinsmitglieder regelmässig und im Kollektiv künstlerisch tätig sind, sind Teil der Inszenierung. Während einzelne Personen als Schauspieler*innen ins Produktionsnetzwerk einbezogen werden, mobilisiert und bündelt der musikalische Teil das bestehende lokale Kulturleben und macht es auch für das auswärtige Festivalpublikum sichtbar. Die Produktion vollzieht sich mithin in einer Konstellation von Teilnehmer*innen mit – graduell und disziplinär – variierenden Erfahrungen in künstlerischer Arbeit.

Um diese Abstufungen in der Analyse zu berücksichtigen, scheint – komplementär zu *situation* – das Konzept des *foreplay* von Giulia Palladini hilfreich.¹¹⁵ Die Theaterwissenschaftlerin entwickelt die Idee von *foreplay* für nicht-professionelles Theater «as a notion to describe amateur theatre labor both for the temporality and sensibility of the term.»¹¹⁶ Damit spricht sie die Besonderheiten der nicht-professionellen Theaterarbeit an, welche der marxistischen Logik nur bedingt folgt und neoliberalistische Prämissen hinterfragt. Die Bezeichnung reflektiert auch die Prozessorientierung: Palladini stellt das Vorbereitende in den Vordergrund und verortet *foreplay* klar vor dem und konträr zum eigentlichen Event – im Fall von *La Vitesse de la lumière* den öffentlichen Vorstellungen:

theatre *production*, using the [...] term to refer to a process encompassing all stages of circulation and exchange of the (theatre) commodity. I include consumption as a fundamental stage of the production process insofar as it actualizes as product that which in earlier stages of the process existed only *in potentia*.¹¹⁷

Das von Palladini angesprochene Verhältnis zwischen Produzieren und Konsumieren lässt sich auch am Produktionsprozess von *La Vitesse de la lumière* beobachten: Die Teilnehmer*innen aus dem Val d'Anniviers und Marco Canale befinden sich aus dieser Perspektive in einem (nur bedingt ökonomischen) Tauschverhältnis. Der Regisseur stellt sein Projekt vor («previous versions of the project are shared»¹¹⁸), die Teilnehmer*innen tragen ihre eigenen Geschichten und Erfahrungen, Erinnerungen und Kenntnisse (z. B. Patois) bei, welche Canale wiederum zu einem Text verarbeitet und seinerseits als Arbeitsvorlage anbietet. Die ursprünglichen Geschichten und die Stücktexte werden dabei zur produktionsinternen ‹Währung›. Die finale zweiteilige Stückstruktur baut gewissermassen auf eine Anlehnung an diese Prozesse auf, indem im ersten Teil biografische Erzählungen und im zweiten eine Freilichtaufführung mit Sprechtheater, instrumentalen Momenten und Chorauftritten im Fokus stehen.

Auch die erwähnten Einladungen basieren auf den bereits realisierten Projektversionen, welche dabei zum Produkt werden und Fundraising bzw. Netzwerkbildung für *La Vitesse de la lumière* vereinfachen. Miwon Kwon beschreibt derartige Mechanismen durchaus pragmatisch:

Sponsoring institutions [...] and their representatives in the figure of the curator or artistic director make the initial effort to introduce the artist to the potential local partner organizations, articulating to the latter the probable benefits of an artistic collaboration.¹¹⁹

Das synergetische Tauschen und Teilen von «artistic and life knowledge»¹²⁰ als verschiedenen Formen der Expertise wird auch in den Videos zu *La Vitesse de la lumière* thematisiert. Die zentrale Rolle der nicht-professionellen Schauspieler*innen im Stück wirft nicht zuletzt die Fragen nach unbezahlter Arbeit in den performativen Künsten auf, mit der sich u. a. Jen Harvie in *Fair Play – Art, Performance and Neoliberalism* (2013) beschäftigt.¹²¹ Harvie betrachtet die auf Ehrenamtlichkeit basierenden Produktionsweisen kritisch, sieht allerdings in «democratizing the role of the artist» oder der sichtbaren Konstruktion des Kollektiven (ähnlich zu Kwons Begriff von *community*) positive Auswirkungen.¹²² Bei *La Vitesse de la lumière* werden dabei die involvierten Musikvereine beispielhaft: Die (in diesem Falle Schweizer) Tradition des

freiwilligen Engagements in einem Verein balanciert die neoliberalen Prämissen, welche Harvie seziert, aus, anstatt sie zu bekräftigen.

Zwei von far° initiierte Videos sowie ein Beitrag der Radio Télévision Suisse¹²³ gehören als Prozessdokumentationen und Möglichkeiten zur Vermittlung der Theater- und Festivalarbeit in und ausserhalb einer Bergregion zum *foreplay*. Das erste far°-Video vom November 2019 skizziert das geplante Projekt, die Region und eine Probe mit dem Alphornverein.¹²⁴ Das zweite Video wurde im März 2020 veröffentlicht und porträtiert die teilnehmenden Senior*innen beim Proben in einem Kirchenraum.¹²⁵ Die Videos reflektieren dabei auch zwei wichtige Herausforderungen des Arbeitens in Residenz – «to make visible in the artistic research process the invisible relations of knowledge production»¹²⁶ und «re-examination of their [the artists'] own relationship to creative production».¹²⁷

Die von Giulia Palladini erwähnte Temporalität des nicht-professionellen Theaters ist für *La Vitesse de la lumière* ebenso relevant. Die zeitlich ausgedehnte Arbeit am Stück respektiert Bedürfnisse und Kapazitäten der nicht-professionellen Schauspieler*innen und geht mit immer längeren Residenzaufenthalten von Marco Canale einher. Von den zögerlichen Anfängen – «a very slow process for the people to trust and to break some barriers»¹²⁸ – bis hin zur zweimonatigen Abschlussphase mit den Proben zweimal pro Woche.¹²⁹ Dem häufig geäusserten Wunsch nach entschleunigten Produktionsweisen in den performativen Künsten wird hier durch die Zusammenarbeit mit Schauspieler*innen ohne professionelle Theatererfahrung begegnet.

Für Marco Canale erfordert die Arbeit mit nicht-professionellen Darstellern eine besondere Sensibilität und bedingt zum Beispiel eine frühere Fertigstellung des Stücktextes: «You need to close the script, to close the investigation so the actors can study their texts and feel comfortable.»¹³⁰ Damit legt der Regisseur einen provisorischen Punkt als ein Zwischenstadium vor den eigentlichen öffentlichen Aufführungen fest und thematisiert die zwischenmenschlichen Dimensionen der Produktion. Ähnlich wie Liebe für Palladini die Quintessenz des nicht-professionellen Theaters ausmacht,¹³¹ spricht Marco Canale von Freundschaften, gegenseitiger Unterstützung und schliesslich auch Liebe bei der Produktion von *La Vitesse de la lumière*.¹³²

Mit *La Vitesse de la lumière* realisiert far° eine Produktion mit einer globalen Vorgeschichte und starker Verankerung im Val d'Anniviers. Nach internationalen urbanen Theaterfestivals arbeitet Marco Canale in den Schweizer Bergen und komplettiert die bisherigen Fassungen um eine rurale Version bzw. eine anders funktionierende, aber ebenso wenig homogene *community*. Veranlasst durch eine kuratorische und eine organisatorische Einladung, bedeutet *La Vitesse de la lumière* für den Regisseur Marco Canale das Ende einer längeren und mit mehreren Theaterfestivals in Verbindung stehenden Projektreihe. Mit dem Auftakt in Buenos Aires und den Fortsetzungen in Hannover und Tokio wird *La velocidad de la luz* zu einem modellhaften Beispiel transnationalen Produzierens. Die Version im Val d'Anniviers wird damit zu einem abschliessenden ländlichen Kommentar zum Verhältnis zwischen dem Lokalen und dem Globalen.

Das Produktionsnetzwerk und die Arbeitsprozesse von *La Vitesse de la lumière* vereinen personelle und institutionelle Beteiligte mit verschiedenen Hintergründen und (künstlerischen) Erfahrungen. Das Partizipative wird neu ausgelotet und die von Véronique Ferrero Delacoste bereits in *La mue du far°* erdachte Zusammenarbeit mit nicht-professionellen Chören bzw. Musikkapellen kommt zustande.¹³³ Die Residenzaufenthalte, Workshops und Proben werden als *foreplays* zu zeitlich ausgedehnten *situations* des Produzierens und der Wissenszirkulation zwischen Lokalem, Theatralem und Musikalischem. Das offene und engagierte Produzieren, die transnationale Kulturpolitik und das (unmögliche) Proben in einer katholischen Kirche definieren die Optionen von Les Marchandises als eine festivalgebundene Residenz.

6.3. *La notte è il mio giorno preferito* (2021) von Annamaria Ajmone: Produzieren mit dem Wolf im Fokus

Ähnlich wie im Fall von *La Vitesse de la lumière* finden die Residenzen für *La notte è il mio giorno preferito* (2021) nicht in Nyon, sondern in ländlichen Gegenden in den Kantonen Waadt und Wallis statt. Im Gegensatz zu Marco Canales Arbeit mit und an *community*, fokussieren

sich Annamaria Ajmone, Stella Succi und Natália Trejbalová auf ein spezifisches Thema – den Umgang mit dem Wolf. Dazu organisiert far°/Les Marchandises für das künstlerische Kernteam Rechercheaufenthalte und Treffen mit verschiedenen Spezialist*innen. Wissenschaftliche und alltägliche Perspektiven auf das Raubtier bilden die Essenz der Residenzen von Annamaria Ajmone, Stella Succi und Natália Trejbalová. Im Doppelkonstrukt von Festival und Residenz kommt hier Letzterer eine zentrale Bedeutung zu: Auf eine Premiere am Festival – die absolute Pointe der performativen Künste – wird verzichtet. Die Verselbstständigung des Residenzformats wird zu einer klaren Geste des nicht-linearen Kuratierens, *La notte è il mio giorno preferito* zu einem künstlerischen Beitrag zu einer naturwissenschaftlich und gesellschaftlich relevanten Thematik.

Das Solo von Annamaria Ajmone wird als Festivalabschluss im August 2022 in der Usine à Gaz präsentiert.¹³⁴ Das Bühnenbild von *La notte è il mio giorno preferito* (siehe Coverabbildung) ist weitgehend dunkel gehalten, das Herzstück darin bildet eine leuchtende fahlgelbe Platte, die horizontal an der Decke angebracht ist. An den Rändern der Leuchtplatte überlagern sich Moose, Farne und weitere Waldfpflanzen, an einer Ecke verbinden sie sich zu einer Art Liane, die bis zum Boden reicht. Ein zweites, ähnliches Geflecht ist in der rechten Bühnenhälfte zu sehen. Annamaria Ajmone erscheint in einem abstrakt gemusterten, hautengen Ganzkörpertrikot, zunächst ist nur ihr monotones Surren zu hören. Die Choreografie beginnt mit sanften und fliessenden Bewegungen, die später wellend werden. Dabei begibt sich die Tänzerin jeweils an den rechten bzw. linken Bühnenrand. Dann erscheint Ajmone mit einer überdimensionalen Perücke aus Schafswolle und bindet sich diese auch um den Hals. Sie verteilt die Wolle der Perücke streichelnd über den ganzen Körper, wirft sie nach hinten, wobei ihr Gesicht verdeckt bleibt, oder bindet die Wolle zu einem Schwanz und fuchtelt damit herum.

Zur gleichen Zeit wie die Perücke kommt auch die Musik zum Einsatz, zunächst elektronisch-experimentell, später mit einer stärkeren Perkussion. Der Tanz wird dynamischer und die Bewegungen heftiger, bis ein kleiner, beweglicher roter Scheinwerfer Ajmone zu verfolgen scheint. Das Licht trifft die Performerin immer wieder und verschwindet später abrupt. Dann streicht sich Annamaria Ajmone eine fluoreszierende



Abb. 14: Annamaria Ajmone in *La notte è il mio giorno preferito* (2021).
Foto: Andrea Macchia.

Farbe auf die Zunge und bindet die Zunge anschliessend in die Choreografie ein. Während sie die Bewegungen bisher im Stehen ausgeführt hat, begibt sie sich nun auf alle Viere (Abb. 14). Dann wird es wieder dunkel und still, am Ende des Stücks ist Ajmones schweres Atmen zu hören.

Die choreografischen Sequenzen, Ajmones mehrmaliges Auftauchen und Verschwinden sowie die Dunkelheit und das Infrarotlicht erinnern an das Verhalten von Wölfen bzw. an (Jagd-)Methoden, mit denen der Mensch sich dem Tier nähert. Die visuelle Künstlerin Natália Trejbalová (SK/IT) zeichnet für die Szenografie, die Kunsthistorikerin Stella Succi (IT) für die Dramaturgie verantwortlich. Die Soloperformerin Annamaria Ajmone (IT) studierte Gegenwartsliteratur an der Universität Mailand und Tanz an der Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, ebenso in Mailand. Neben der eigenen künstlerischen Praxis arbeitet Ajmone u. a. mit dem italienischen Kollektiv Industria Indipendente, der Komponistin Felicity Mangan und der Saxophonistin Laura Agnusdei zusammen. Von 2021 bis 2024 ist Ajmone *associated artist* der Triennale Milano.

Die Analyse von *La notte è il mio giorno preferito* öffnet mit der Beschreibung der Residenzen und der Produktionsgeschichte und geht dann zur Analyse der Arbeit im Spannungsfeld zwischen Draussen und Drinnen unter dem Zeichen der Ausbalancierung über. Anschliessend wird das Konzept *situation* (Doherty 2004/2009) im Verhältnis zum Phänomen der «embedded residencies»¹³⁵ besprochen und die Nachhaltigkeit der Produktionsnetzwerke von Les Marchandises diskutiert. Die Primärquellen bilden ein persönliches Gespräch mit Annamaria Ajmone, Stella Succi und Natália Trejbalová, ein weiteres Interview mit der italienischen Choreografin und die Webseite *The Forest and the Encounters*.¹³⁶ Für die theoretische Rahmung sind die Thesen der Tanzwissenschaftlerin Martina Ruhsam und die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit «embedded residencies» von Michael Lithgow und Karen Wall zentral.¹³⁷

6.3.1. Arbeiten in Residenz: Drinnen und Draussen verbinden

Die erste Residenz zu *La notte è il mio giorno preferito* findet im April 2021 im Val d'Illiez (Kanton Wallis) statt, die zweite im September desselben Jahres in St. George (Kanton Waadt). Während insgesamt zwei-einhalb Wochen wohnen Annamaria Ajmone, Stella Succi und Natália Trejbalová in der jeweiligen Gegend und begleiten abwechselnd zwei Schäfer, einen Bauern, einen Forstingenieur, eine Vertreterin des regionalen WWF und zwei Etholog*innen¹³⁸. Im Vorfeld, zwischen den beiden Residenzen und danach arbeiten die Künstlerinnen im Studio, hauptsächlich in Italien – an der Triennale Milano, am Centro Internazionale della Danza in Rovereto und Mattatoio in Rom.¹³⁹ Die Premiere erfolgt zwei Wochen nach der zweiten Residenz am Festival Torinodanza im Oktober 2021.¹⁴⁰

Im Monat darauf nehmen Annamaria Ajmone und Stella Succi am Journée des Arts in Nyon teil. Im Workshop beschreiben sie ihre Begegnungen während der beiden Residenzen und stellen bestimmte Techniken vor, die im Stück verwendet werden (z. B. das Heulen eines Wolfes). Anlässlich des Workshops wird die parallel zur Performance entstandene Webseite *The Forest and the Encounters* lanciert, die die beiden

Residenzen hauptsächlich visuell dokumentiert.¹⁴¹ «The work in the theatre is only one manifestation of this research.»¹⁴² – fasst Annamaria Ajmone die Relation zwischen den Rechercheresidenzen und dem Stück zusammen. Im Jahr 2022 wird *La notte è il mio giorno preferito* an mehreren italienischen Häusern gezeigt, im August 2022 kommt das Stück nach Nyon.

Thematisch gehen die von far° organisierten Rechercheresidenzen vom Wolf aus, als gemeinsamer Nenner vereint das Tier die verschiedenen Sichtweisen der beteiligten Spezialist*innen. Das Spektrum an Perspektiven reicht von den praktischen Erfahrungen eines Schäfers oder eines Bauern mit dem Wolf als Bedrohung über naturwissenschaftliche Beobachtungsmethoden bis zu den Anliegen einer Umweltschutzorganisation (WWF). Wie die Sozialanthropolog*innen Ariane Zanger, Elisa Frank und Nikolaus Heinzer betonen, handelt es sich im Diskurs zum Umgang mit dem Wolf um «sehr unterschiedliche [] Formen von Wissen – aus der Akademie, aber auch lokales Erfahrungswissen». ¹⁴³ Die Auswahl an möglichen Gesprächspartner*innen trifft Annamaria Ajmone zusammen mit Véronique Ferrero Delacoste, der damaligen künstlerischen Leiterin von far°. Die Residenzen für *La notte è il mio giorno preferito* sind damit eine Weiterentwicklung des Formats *artiste associé·e*, bei dem der Austausch mit Expert*innen aus künstlerischen und nicht-künstlerischen Kontexten ermöglicht wird.¹⁴⁴ Das kuratorische Vorgehen von far° erinnert im Fall von Annamaria Ajmone auch stark an die Rolle des Festivals für die Recherchen zu *Trials of Money* von Christophe Meierhans.¹⁴⁵ Der grundlegende Unterschied besteht jedoch darin, dass das künstlerische Team um Ajmone sich vielseitiger für die Arbeitsmethoden und den Berufsalltag des Schäfers, Bauern oder der Forscher*innen interessiert und nicht nur für das ‹pure› Wissen über den Wolf.

Die Residenzen im Val d'Illiez und im Waadtländer Jura finden in der freien Natur statt. Annamaria Ajmone, Stella Succi und Natália Trejbalová nähern sich hier der eigentlichen Umgebung («lire l'environnement où nous nous trouvions») und konkreten Methoden wie der Nachtpirsch an.¹⁴⁶ Die italienische Performerin strebt im Umgang mit der Natur als Inspiration für *La notte è il mio giorno preferito* «a non-appropriative way» an.¹⁴⁷ Sie verfolgt das Prinzip «[de] se rapprocher du monde végétal-animal sans le dominer» und verzichtet darauf, den Wolf nachzuahmen.¹⁴⁸

Aus den nächtlichen Aufenthalten im Wald zieht sie choreografische und dramaturgische Konsequenzen für die eigene Tanzpraxis:

Être immergée dans des espaces complètement envahis par l'obscurité a également été déterminant pour la conception du spectacle. [...] notre corps change lorsque nous sommes à l'extérieur, parce qu'il faut le mettre dans une condition différente et le protéger d'une autre manière que nous le faisons lorsque nous sommes dans un espace clos.¹⁴⁹

Das Produzieren von *La notte è il mio giorno preferito* wird damit zu einer Auseinandersetzung mit dem Drinnen und Draussen. Die Residenzen in der Schweiz werden zu Lernorten und empirischen Möglichkeiten, bestimmte Momente zu überprüfen («verify»), die bisher nur im Studio erprobt wurden.¹⁵⁰ Das Überprüfen des bereits Bestehenden als Sinn und Zweck einer Residenz mutet zwar weniger aufgeschlossen an als die «open-endedness» im Fall von *La Vitesse de la lumière*.¹⁵¹ Die Arbeitsprozesse von Ajmone, Succi und Trejbalová bzw. Marco Canale lassen sich allerdings durch das etwas neutralere «not knowing»¹⁵² und die damit verbundene epistemologische Selbstpositionierung der Künstler*innen vergleichen.

Die Recherchen im Val d'Illiez und im Waadtländer Jura dokumentiert die Webseite *The Forest and the Encounters* mit Foto- und Videoaufnahmen von Spechten, Hirschen und Kühen und vom gemeinsamem Nachschauen der Videofallen. Ergänzt wird das visuelle Material mit Notizen zu den Erlebnissen und den Äusserungen der Spezialist*innen.¹⁵³ Auf der Webseite findet sich ausserdem die Empfehlung «Scroll the page slowly. See how things unveil. Slightly move the pointer around and enjoy all tiny changes.»¹⁵⁴ Die Erfahrungen der Künstlerinnen im Wald werden damit von der Praxis der Naturbeobachtung bzw. -forschung aufs Digitale übertragen. Die Webseite gibt die Rechercheresidenzen hauptsächlich visuell wieder, verortet die Bilder geografisch, verzichtet aber auf zeitliche Angaben. Suggeriert wird dabei «the present-tense», was der Kurator und Theoretiker Vince Dziekan für die Dokumentation der Arbeit in Residenz – in Verbindung mit «the environments that inspired [the artists]» als substanzial erachtet.¹⁵⁵ Der Probenprozess im Studio wird dagegen nicht öffentlich dokumentiert.

Der Wolf als das eigentliche Thema tritt hier etwas in den Hintergrund, der Fokus liegt auf seiner Umgebung und den Spuren, die das Grossraubtier im Wald hinterlässt. Die Auseinandersetzung mit dem Wohnen, Arbeiten und Forschen in der Natur geht mit einer Überwindung der tradierten romantischen Vorstellung des Waldes einher, welche die Künstlerinnen im Vorfeld hatten: «There is no such thing as natural forest here. What we see is techno-nature.»¹⁵⁶ Der Wald wird zu einem (nicht mehr romantischen) Konstrukt. Was draussen beobachtet wird, fliesst in die Choreografie ein: «Pour moi, la danse, c'est prendre des choses de l'extérieur et les organiser à l'intérieur.»¹⁵⁷ In *La notte è il mio giorno preferito* ist dies auch ein unmittelbares ‹Hineinragen› der beruflichen und alltäglichen Verfahren im Umgang mit dem Tier in den Theaterraum. Die Webseite *The Forest and the Encounters* erwähnt die Treffen mit den unterschiedlichen Spezialist*innen und doch wird *La notte è il mio giorno preferito* von Anfang an als ein Solo konzipiert. Während bei *La Vitesse de la lumière* das gemeinsame Produzieren in das kollektive Präsentieren mündet, zieht Annamaria Ajmone «a solitary situation on stage» vor.¹⁵⁸ Die Einsamkeit auf der Bühne stimmt auch mit der Arbeitssituation der involvierten Expert*innen überein: umgeben von den Tieren und der Natur, sind ein Schäfer oder eine Ethologin häufig alleine unterwegs.

6.3.2. Von Texten und Tieren

«*La notte è il mio giorno preferito* setzt sich mit der Beziehung zum ‹Anderen› auseinander.»¹⁵⁹ – Die zur far°-Festivalausgabe 2022 *Faire connivences* passende Stückbeschreibung umfasst nicht nur das Raubtier und seine Umgebung. Auch die heterogenen beruflichen Praktiken der involvierten Spezialist*innen gehören zu diesem ‹Anderen› und damit zu den Phänomenen, mit denen sich Ajmone, Succi und Trejbalová beschäftigen. Die in der Residenz gewonnenen Einblicke in den Alltag und die Arbeitsweise der Wolfsexpert*innen werden in der Performance dramaturgisch vermengt. Den Austausch mit dem Hirten, einem Bauern oder den Verhaltensforscher*innen während der Residenzen sieht Annamaria Ajmone dabei als eine Möglichkeit «to find a balance»

zwischen verschiedenen Ebenen der Performance bzw. «to modify our own view».¹⁶⁰

Die Idee des Balancierens bzw. die Modifikation betrifft mehrere Ebenen: die künstlerische Zusammenarbeit zwischen Ajmone, Succi, Trejbalová und Flora Yin Wong (Musik), die Einflüsse der Lebensrealitäten eines Bauern oder eines Hirten sowie die wissenschaftlichen Verfahren der Wolfsbeobachtung. *La notte è il mio giorno preferito* baut schliesslich auf den Wechselbeziehungen zwischen diesen künstlerischen und nicht-künstlerischen Methoden auf. Die Tanzwissenschaftlerin Martina Ruhsam sieht polyperspektivische Ansätze als ein wichtiges Merkmal der Zusammenarbeit in den performativen Künsten: «contemporary collaborative practices allow a plurality of voices and, more than that, strive to make this plurality of voices productive and heard.»¹⁶¹ Anschliessend an die Arbeit in Residenz weiten Annamaria Ajmone, Stella Succi und Natália Trejbalová dieses Vorgehen auf weitere berufliche Felder aus.

Die Szenografin Trejbalová merkt die starken Kontraste zwischen der Lektüre und den Begegnungen während der Residenzen an.¹⁶² Für Annamaria Ajmone wird die Arbeit in Residenz zu einer Ausgleichsstrategie der eigenen künstlerischen Gewohnheiten und insbesondere der Spezifik in der Anfangsphase – «start[ing] with a rather small, confusing idea».¹⁶³ Eine wichtige Stütze zu Beginn der Produktion stellen für die Choreografin philosophische und literarische Texte dar. Der Titel *La notte è il mio giorno preferito* stammt aus einem Brief von Emily Dickinson, für die Auseinandersetzung mit der Wildnis und tierischer Wahrnehmung wird das Buch *Sur la piste animale* (2018) des Philosophen Baptiste Morizot zum Ausgangspunkt.¹⁶⁴ Der untere Bereich der Webseite *The Forest and the Encounters* spiegelt Annamaria Ajmones Affinität zu Texten als Basis ihrer künstlerischen Praxis wider: Im italienischsprachigen «Reading Room» sind kurze Auszüge von Baptiste Morizot, Stella Succi, Franz Kafka, Gilles Deleuze und der italienischen Schriftstellerin Anna Maria Ortese versammelt.¹⁶⁵

Das Frühstadium des eigenen Produzierens beschreibt Annamaria Ajmone wie folgt: «The research starts with my intuition and the body, but then [...] I need to build a very theoretical background around me and come back to the body. My practice is a mix between a wild and an intellectual approach.»¹⁶⁶ Die Prozesse des Ausbalancierens gehen nach der

Premiere von *La notte è il mio giorno preferito* in eine Logik des Anpassens an die neuen Spielorte über. So lassen die Räumlichkeiten des Palais de Tokyo in Paris kaum Verdunkelungsmöglichkeiten zu, dafür unterstützen die Säulen das wiederholte Verschwinden und Auftauchen.¹⁶⁷ Am stärksten betreffen die Anpassungen das Bühnenbild, wie Szenografin Natália Trejbalová bekräftigt: «It's difficult to think about it as a static piece to be the same in every place. Continuous revolution makes me enthusiastic.»¹⁶⁸ Ihre Haltung als visuelle Künstlerin unterscheidet sich laut Trejbalová klar von der Praxis einer*s Bühnenbildnerin*s, welche*r Szenografie als ein vollendetes Produkt begreift.¹⁶⁹

Das Ausbalancieren der verschiedenen künstlerischen und nicht-künstlerischen Praktiken bedeutet keine direkte Übertragung der Wolfs- und Waldthematik auf die Bühne. Vielmehr ist es eine künstlerische Annäherung an und eine choreografische Positionierung in Bezug auf andere praktische und wissenschaftliche Beschäftigungen mit dem Thema. Annamaria Ajmone, Stella Succi und Natália Trejbalová befassen sich nicht direkt mit konkreten Wölfen, sondern mit einem breiten Diskurs rund um das Tier, welcher alltägliche Erfahrungen und wissenschaftliche Methoden inkludiert. Während der Wald sich als «techno-nature» entpuppt,¹⁷⁰ wird die Arbeit in Residenz zur Beschäftigung mit dem Wolf auf einer Metaebene, die von den miteinbezogenen Spezialist*innen geprägt wird. Die Tatsache, dass für Ajmone, Succi und Trejbalová wie auch für die beteiligten Forscher*innen die tatsächlichen Begegnungen mit dem Wolf eher selten sind, vereint die künstlerische und wissenschaftliche Praxis auf dem Niveau der Abstraktion. Das Raubtier wird aus den unterschiedlichen beruflichen und alltäglichen – aber stets menschlichen – Blickwinkeln betrachtet und lässt sich kaum objektivieren, auch *La notte è il mio giorno preferito* ist eine *situation* angesichts der verschiedenen Wahrnehmungen des Wolfs.

6.3.3. Arbeiten in Residenz: *situation* vs. «embeddedness»

Mit den «encounters» im Titel der Webseite sind nicht nur die (teilweise spontanen) Begegnungen mit den Tieren gemeint, sondern auch die geplanten Verabredungen mit den verschiedenen Expert*innen.

Dies bringt die Arbeit an *La notte è il mio giorno preferito* in die Nähe von künstlerischen Residenzen in Unternehmen, Laboren oder anderen wissenschaftlichen Einrichtungen. Neben dem Pionierformat am PARC (Palo Alto Research Center) von Xerox zählt zu solchen Residenzen beispielsweise das Programm *Arts at CERN* an der Grenze zwischen Frankreich und der Schweiz unweit von Nyon.¹⁷¹ Die institutionellen Mechanismen solcher Austauschplattformen sehen meistens eine Bewerbung der Künstler*innen für eine bestimmte Organisation vor, die regelmässig Kunstschaffende empfängt. Damit sind solche Residenzen grundsätzlich anders konzipiert als eine thematisch ausgerichtete Suche nach qualifizierten Spezialist*innen, wie im Fall von Annamaria Ajmone's Produktion.

Die Kultur- und Medienwissenschaftler*innen Michael Lithgow und Karen Wall sprechen künstlerischen Residenzen in Unternehmen das Potenzial «[to] create synergistic exchanges between artists and non-art-based workers and professionals in unique non-art-based institutional contexts» zu und plädieren für den Begriff «embedded».¹⁷² Pascal Gielen bezeichnet mit «embedded» ganzheitlichere Residenzformate, welche Wohnen und Arbeiten über längere Zeiträume verschmelzen lassen.¹⁷³ Die Rechercheresidenzen von Annamaria Ajmone, Stella Succi und Natália Trejbalová unterscheiden sich von Gielens und Lithgows/Walls Auslegungen der Residenzen in erster Linie durch die kurze Dauer. Die Aufenthalte im Val d'Illiez und Waadtländer Jura bedeuten ein kurzes, aber intensives Eintauchen und kein Einbetten der künstlerischen Praxis in die jeweiligen Kontexte, wofür längere Zeiträume nötig wären. Auch erfolgen die Residenzen zu *La notte è il mio giorno preferito* im Wald bzw. auf einem Bauernhof und nicht in einem klaren institutionellen Rahmen, welchen Lithgow und Wall voraussetzen. Ajmone, Succi und Trejbalová kommen dafür mit den verschiedenen alltäglichen bzw. wissenschaftlichen Praktiken in Berührung, die individuell ausgelegt und persönlich geprägt sind. Die Vertreterin des WWF, der Bauer, der Schäfer, der Forstingenieur und die Etholog*innen repräsentieren in unterschiedlichem Masse institutionelle Anliegen bzw. verkörpern bestimmte Lebensweisen, Disziplinen bzw. Haltungen dem Wolf gegenüber.

Ähnlich zu den «embedded residencies» im Sinne von Pascal Gielen,¹⁷⁴ fällt das Wohnen und Arbeiten aufgrund der Lebensrealitäten der

beteiligten Expert*innen zusammen: Die Künstlerinnen logieren während der Residenzen auf den Bauernhöfen oder im Wohnwagen der Ethologin.¹⁷⁵ Dieses Verschmelzen von Wohnen und Arbeiten betrifft auch die Tageszeiten und relativiert den Tag als Arbeits- bzw. die Nacht als Ruhezeit, bedingt durch den thematischen Fokus auf den Wolf und betont durch das titelgebende Zitat von Emily Dickinson. Die Recherchen zu *La notte è il mio giorno preferito* demonstrieren dabei einen Extremfall «[des] Herausgerissensein[s] aus den eigenen Lebensrhythmen», das Daniela Zyman für «mobilisierend[e]» und «produktiv[e]» Momente des Arbeitens in Residenz hält.¹⁷⁶ Gleichzeitig vereint das Ineinandergreifen der täglichen und nächtlichen Arbeit die künstlerische Praxis und die beruflichen Gegebenheiten der involvierten Spezialist*innen. Was die Residenzen von Ajmone, Succi und Trejbalová auszeichnet, ist eine hohe Intensität, welche in der Studie von Frédérique Payn und Marie Deniau in der Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Institutionen als zweitwichtigste Kategorie (nach der Dauer) genannt wird.¹⁷⁷

Schliesslich mutet das Prinzip der «embeddedness» einer Residenz für freischaffende performative Künstler*innen als eine längerfristige und ganzheitliche Einbettung an einer nicht-künstlerischen Institution eher illusorisch an.¹⁷⁸ Die Arbeitspraxis von Annamaria Ajmone und den meisten in der Dissertation besprochenen Kunstschaffenden konstituiert sich aus dem eigenen Produzieren wie auch aus der Mitwirkung an Projekten von Kolleg*innen. Das Produzieren in der Freien Szene erlaubt nur bedingt eine kontinuierliche Entwicklung eines konkreten Vorhabens. Zwischen den Residenzen in der Schweiz probt Annamaria Ajmone im Studio und tritt in Projekten anderer Künstler*innen auf.¹⁷⁹ Die performativen Künste schliessen eine «eingebettete» Residenz damit beinahe aus, die Arbeit an *La notte è il mio giorno preferito* lässt sich umso besser als *situation* begreifen. Die *situation* des Produzierens erfolgt hier nicht als eine künstlerische Arbeit in einem einheitlichen Setting eines Unternehmens, sie entfaltet sich durch das Zusammenfließen von verschiedenen künstlerischen Hintergründen (Choreografie, Dramaturgie bzw. Szenografie) mit natur- und tierzentrierten beruflichen Praktiken. Damit reiht sich *La notte è il mio giorno preferito* als ein künstlerischer Beitrag in einen Diskurs aus verschiedenen Perspektiven rund um den Wolf ein. Die vielfältigen Zusammenhänge, welche laut Claire Doherty eine *situation*

ausmachen,¹⁸⁰ stellen in diesem Fall eine Konstellation aus praktisch und theoretisch unterschiedlich gelagerten Interessen dar. Die Expertisen sind zwar stark lokal gebunden, haben aber in ihrer Vielseitigkeit und Funktionalität durchaus einen Anspruch auf Universalität. Diese Universalität erlaubt es, *La notte è il mio giorno preferito* als Premiere in Turin oder auch als Workshopformat am Istituto Italiano di Cultura in Mexiko-Stadt zu präsentieren, «to put the research in relation to other cultures» außerhalb Europas.¹⁸¹ Anders als in *La Vitesse de la lumière* ist hier die thematische Ausrichtung der Residenzen und der Performance priorität und nicht die Spezifika einer bestimmten Gegend oder *community*.

6.3.4. Der Wolf im Netzwerk

Das Produktionsnetzwerk von *La notte è il mio giorno preferito* gliert sich in zwei Teile: Die thematischen Residenzen finden in der Schweiz statt und werden von far°/Les Marchandises organisiert und finanziert. Die grösstenteils italienischen Studioresidenzen und koproduzierenden Institutionen basieren auf den bisherigen Verbindungen von Annamaria Ajmone. Die Arbeit an der Produktion findet im Jahr 2021 zu Zeiten der pandemischen Einschränkungen statt, aufgrund von Theaterschliessungen in Italien kann die Choreografin in den leerstehenden Räumen der Triennale Milano proben.¹⁸² Neben far° bildet die Triennale Milano eine wichtige Institution für die Produktion: An beiden Stätten präsentiert Annamaria Ajmone die Performance wie auch das Workshopformat *The Forest and the Encounters*. Der künstlerische Leiter für performative Künste der Triennale Milano, Umberto Angelini, unterstützt Ajmoine auch beim Fundraising für die Produktion.¹⁸³

Die italienische Performerin bezeichnet die Triennale als die einzige Institution, mit der sie über eine Produktion hinaus zusammenarbeiten kann.¹⁸⁴ Im Hinblick auf die Nachhaltigkeit des Produktionsnetzwerks werden die Thematik von *La notte è il mio giorno preferito* (wie auch *La Vitesse de la lumière*) und die organisatorische Einmaligkeit der Residenzen zu einer Schwachstelle. Die für eine bestimmte Produktion massgeschneiderten Formate gelten zwar als richtungsweisende Szenarien der Residenzen, doch operieren sie im bzw. appellieren sie stark an das Hier

und Jetzt. Ähnlich wie Nada & Co. spricht die italienische Choreografin vom Gefallen, die Arbeit in einem ähnlichen Modus fortzusetzen: Sie sei «a bit addicted to this type of work».¹⁸⁵ Ein deckungsgleiches Produzieren scheint nur bedingt möglich, die Recherchen in den Residenzen ergeben allerdings einen Korpus an Material, welches nur teilweise in die Performance, den Workshop oder die Webseite *The Forest and the Encounters* eingeflossen ist. In Bezug auf die Arbeitsmethoden oder Inhalte erweist sich das Produzieren von *La notte è il mio giorno preferito* oder *La Vitesse de la lumière* als durchaus wirksam, insbesondere in der transdisziplinären Perspektive. So sammelt Marco Canale im Val d'Anniviers auch Videomaterial, welches zu einem späteren Zeitpunkt als Film gezeigt werden soll.¹⁸⁶

Von den von Claire Doherty angesprochenen institutionellen Funktionen – «to initiate, mediate and sustain relationships with participants beyond the project»¹⁸⁷ – wird nach Ajmone Produktion insbesondere das Aufrechterhalten der Verbindungen in einem heterogenen Netzwerk schwierig. Für far° und die beteiligten Spezialist*innen ist allerdings die Zusammenarbeit im Rahmen von *La notte è il mio giorno preferito* angesichts der regionalen Relevanz der Wolfsproblematik wichtig. Der Umgang mit dem Raubtier, der für die breite Öffentlichkeit häufig nur als eine Diskussion um den (Nicht-)Abschuss sichtbar wird,¹⁸⁸ wird damit im Kontext eines Theaterfestivals verhandelt und präzisiert. Während Annamaria Ajmone, Stella Succi und Natália Trejbalová sich künstlerisch mit dem Wolf auseinandersetzen, sind der sich Bauer, der Schäfer, die Naturforscher*innen und die Festivalleiterin Véronique Ferrero Delacoste der gesellschaftlichen und politischen Relevanz der Thematik bewusst und an deren Visibilität interessiert.

La notte è il mio giorno preferito wird für far° damit zu einer Strategie der Aufmerksamkeitsgenerierung und Publikumsentwicklung, welche allerdings nur bedingt nachverfolgbar bleibt. Das thematische Netzwerk wird anlässlich der Vorstellungen im August 2022 nochmals aktiviert: Am Nachgespräch mit der Künstlerin nehmen auch Vertreter*innen vom WWF Valais und der Association Middleway teil, einer Vereinigung, die sich mit den Fragen des Zusammenlebens von Menschen, Nutztieren und dem Wolf beschäftigt.¹⁸⁹ Das gemeinsame Festlegen der für die Produktion relevanten Fachgebiete und -personen durch die

italienische Choreografin und far° bedeutet für das Festival auch die Arbeit am eigenen institutionellen Profil.

Mit *La notte è il mio giorno preferito* als einer Produktion zur Wolfsproblematik reiht Annamaria Ajmone die performativen Künste in die verschiedenen disziplinären Beschäftigungen mit dem Tier ein. Das Produzieren wird dabei zu einer *situation*, welche das kurze, aber intensive Recherchieren in Residenz (Draussen) mit der choreografischen und dramaturgischen Arbeit im Studio (Drinnen), der digitalen Dokumentation auf einer Webseite und mit einer wandelbaren Szenografie verwebt. far°/Les Marchandises positioniert sich mit den Residenzen zum Projekt als eine produzierende Institution und verortet sich gleichzeitig im gesellschaftlichen Diskurs. Das Koproduzieren wird damit zu einem Sich-Behaupten des Festivals in einem nicht-künstlerischen Kontext mit einer starken lokalen Ausrichtung, die thematischen Interessen der Künstler*innen bestimmen hier auch das institutionelle Netzwerk. Anstatt die Premiere für sich zu reklamieren, dehnt far° die Zusammenarbeit mit Annamaria Ajmone, Stella Succi und Natália Trejbalová zeitlich und in Bezug auf die Präsentationsformate aus. Das nicht-lineare Kuratieren ermöglicht hier eine erste Residenz im Frühling 2021, einen Workshop am Journée des Arts ein halbes Jahr später und eine Präsentation zum Festivalabschluss im Jahr darauf. Was hier delegiert wird, ist die Gastfreundschaft in Residenz – zwar werden die Recherchen vom Festival organisiert, das unmittelbare Empfangen der Künstlerinnen obliegt jedoch dem Bauern, dem Schäfer und den Naturwissenschaftler*innen.

Im Fall von *La Vitesse de la lumière* von Marco Canale und *La notte è il mio giorno preferito* verlagert far° das geografische Zentrum von Les Marchandises von der Stadt Nyon in die Walliser Alpen bzw. ins Waadtländer Jura und relativiert die Idee einer Residenz als eines physischen Arbeitsraumes. Das Verständnis von Residenz im Falle von *La Vitesse de la lumière* widersetzt sich auch dem *residency-hopping*: Canales wiederholte Rechercheaufenthalte, Workshops bzw. Proben mit dem Schauspielensemble und den Musiker*innen machen die Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur und dem Nyoner Festival zu einer vierjährigen Geschichte.

Die meisten der in den vorherigen Kapiteln besprochenen Künstler*innen – Nada & Co., Marcos Simões, Boglárka Börcsök und Antonia Baehr – arbeiteten bzw. präsentierte wiederholt an BUDA Kortrijk oder PACT Zollverein. Im Rahmen von Les Marchandises realisieren Marco Canale oder Annamaria Ajmone zwar längere bzw. mehrere Residenzen, *La Vitesse de la lumière* oder *La notte è il mio giorno preferito* bleiben allerdings bisher die einzigen Produktionen der beiden Künstler*innen. Dies mag daran liegen, dass es das Residenzformat erst seit 2018 gibt. Eine andere mögliche Erklärung wäre, dass sich die Einmaligkeit der Festivallogik von far° als eine Art ‹Nebenwirkung› auf die Residenzen überträgt.

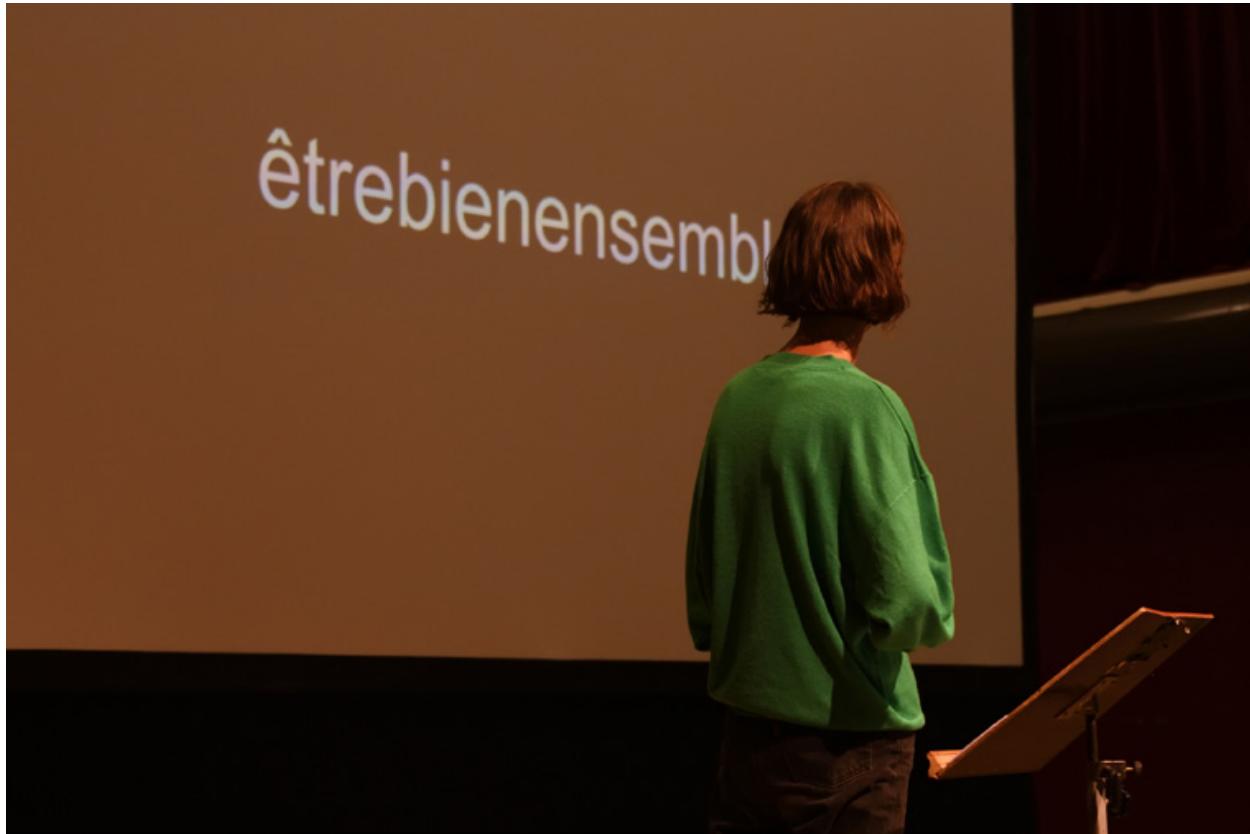


Abb. 15: Marion Thomas in *Faire troupeau* (2023). Foto: Arya Dil.

7. Coda

Während sich Annamaria Ajmone in *La notte è il mio giorno preferito* mit dem Wolf beschäftigt, interessiert sich Marion Thomas (FR/CH) in der far°-Festivalsausgabe 2023 für dessen potenzielle Opfer – die Schafe. Ähnlich wie *Supernova* von Cuqui Jerez und Óscar Bueno am far° 2022 wird *Faire troupeau* im August 2023 als «création (étape de travail)» präsentiert.¹ Das Stück von Marion Thomas beginnt mit einzelnen Sätzen über das Publikum und die szenischen Möglichkeiten, die Zuschauer*innen auf der emotionalen Ebene zu einem Ganzen zu vereinen. Der Text wird auf eine Leinwand projiziert, ansonsten bleibt die Bühne leer. Als Vorbild für das Publikumsverhalten schlägt die Autorin im projizierten Text eine Schafherde vor: Angesichts einer Gefahr – vor allem in Gestalt eines Wolfs – bilden die Tiere einen Kreis. In der Mitte finden die jüngsten und schwächsten Schafe Platz, der Rest läuft weiter aussen um die

schwächeren Tiere herum. Bewundernswert nennt Marion Thomas auch die Fähigkeit der Schafe, mühelos ein neues Tier in die Herde aufzunehmen. Als ein ‹Neuling› tritt jetzt auch die Autorin hinter der Leinwand hervor und berichtet von den eigenen herdeähnlichen Erfahrungen bei einer Demonstration oder einem Konzert (Abb. 15).

Der Text von Marion Thomas entsteht im Rahmen von *Récits du futur* in der Residenz Les Marchandises zwischen Frühling und Sommer 2023. Die Künstlerin wird nach einem Open Call ausgewählt, der nach einem Vokabular für aktuelle und künftige Entwicklungen sucht, welches lokal wie global funktionieren würde.² *Récits du futur* und die Festivalausgabe im August 2023 – *effervesences* (dt.: Überschäumungen) – fallen in die Leitungsperiode von Anne-Christine Liske, die die Leitung von far° im Februar 2022 übernommen hat. *Faire troupeau* und die weiteren Produktionen von far° 2023 zählen nicht zur Auswahl im Hauptteil der vorliegenden Dissertation. Jedoch dienen die einzelnen Punkte aus dem Festivalprogramm 2023 sowie ein persönliches Gespräch mit Anne-Christine Liske als Anhaltspunkte im Sinne eines gleichzeitigen Rück- und Ausblicks. Davon ausgehend, rekapituliert das Schlusskapitel die gemeinsamen Aspekte der institutionellen Entwicklungen von BUDA Kortrijk, PACT Zollverein in Essen und far°/Les Marchandises in Nyon sowie die künstlerischen Arbeitsweisen am Beispiel der besprochenen Produktionen. Die Zusammenfassung thematisiert die lokale Verankerung der Residenzen bzw. Festivals und das transnationale Produzieren. Das Lokale wird dabei zu einer qualitativen Kategorie, einer zentralen «condition» (Marta Keil) und einer Legitimationsstrategie der institutionellen Arbeit, welche an die Stelle der rein quantitativen Charakteristika tritt. Die bisherigen Entwicklungen der Produktionsnetzwerke von far° – die weniger strukturierten Anfänge der 1980er- bis 1990er-Jahre und die späteren, häufig transdisziplinären Partnerschaften – werden vor dem Hintergrund der *Perma-Culture* perspektiviert. Das nicht-lineare Kuratieren wird dabei als ein Phänomen im Zwiespalt zwischen stabilen Institutionen und prekär arbeitenden Künstler*innen verortet.

7.1. Transnationale Arbeitsweisen an den lokalen Institutionen

Die Ausschreibung von *Récits du futur* benennt das Lokale als eine essenzielle Grundlage für den gesuchten Text.³ Wie Anne-Christine Liske sieht auch Mathilde Villeneuve (künstlerische Leiterin, BUDA Kortrijk) eine lokale Verankerung der Festival- bzw. Residenzarbeit als zentral. Villeneuve setzt verstärkt auf die Zusammenarbeit mit Kortrijker Institutionen. Nachdem die Recherchen zu *La notte è il mio giorno preferito* (Annamaria Ajmone, 2021) und die Proben für bzw. die Präsentation von *La Vitesse de la lumière* (Marco Canale, 2021) in anderen Westschweizer Kantonen stattfinden, strebt Anne-Christine Liske eine geografische Fokussierung auf Nyon und die nähere Umgebung an.⁴ Generell stellt sich für die künstlerische Leiterin von far° die Frage, «was es heutzutage bedeuten könnte, international zu arbeiten».⁵ Das transnationale Arbeiten als ein unabdingbarer Wesenszug der lokalen und nationalen Tanz- und Theaterszene macht sich in der kuratorischen Selektion am far° 2023 kund. Unter den Produktionen der Festivalausgabe 2023 mit dem Titel *effervescences* finden sich verschiedene Konstellationen der transnationalen Zusammenarbeit von Künstler*innen aus der oder mit Bezug zur Schweiz, aus (West-)Europa bzw. Südamerika.⁶

Unter den bereits besprochenen Produktionen setzt sich insbesondere Boglárka Börcsök in *Figuring Age* mit den Auswirkungen der transnationalen Praxis kritisch auseinander – im Rahmen der künstlerischen Ausbildung (an P.A.R.T.S. in Brüssel) bzw. ihrer Arbeit als Tänzerin und Choreografin. Der Prädominanz der westeuropäischen Positionen setzt die gebürtige Ungarin die historischen Recherchen in Budapest und die Treffen mit Tänzerinnen im hohen Alter entgegen. Persönlich motiviert, ist *Figuring Age* ein spannendes Beispiel, welches sich drei individuellen Vertreter*innen des *modern dance* in Osteuropa widmet und dadurch die Verflechtungen zwischen dem Privaten und Politischen, der Geschichte und Gegenwart, dem Recherchieren in Ost- und dem Produzieren in Westeuropa adressiert.⁷ Diese Dimensionen des Arbeitens im zeitgenössischen Theater definieren sich in den besprochenen Produktionen wie auch das Lokale und Globale gegenseitig.

Marco Canale entwickelt die erste Version von *La velocidad de la luz* mit älteren Leuten in seiner Heimatstadt Buenos Aires und bezeichnet die Produktion als einen Ausweg aus einer persönlichen Krise und dem Gefühl nach mehreren Jahren im Ausland «comme un étranger dans ma patrie» zu sein.⁸ Diese empfundene Entwurzelung führt nach der ersten Produktion zu einer Weiterführung des Stücks in Form einer Projektreihe für internationale Theaterfestivals (Theaterformen in Hannover und Tokyo Festival), wobei die einzelnen Ausgaben jeweils von lokalen Protagonist*innen inspiriert sind. Die lokalen Gegebenheiten und Thematiken bei *Figuring Age* bzw. *La Vitesse de la lumière* untermauern das spätere transnationale Arbeiten und halten die Produktionsetappen in den heterogenen institutionellen und geografischen Kontexten zusammen. Die eigene Biografie und die institutionellen Settings der performativen Künste werden dabei zum Gegenstand einer produktiven kritischen Auseinandersetzung der Kunstschauffenden.

Das transnational zusammengesetzte Team von *The Voice of a City* – Nada Gambier (FI/BE), Mark Etchells (UK) und Thomas Kasebacher (AT) – konzipiert die Produktion in Ablehnung der Hypermobilität und der Tendenzen zum *residency-hopping*. Das komplizierte Wechselseitverhältnis zwischen dem Lokalen und dem Transnationalen im Gegenwartstheater folgt damit keinem Universalrezept und schaut bei einzelnen Produktionen und Institutionen unterschiedlich aus. Die in der vorliegenden Dissertation besprochenen Künstler*innen positionieren sich nicht nur mit den jeweiligen Produktionsmodi im Diskurs um das Lokale und das Transnationale, sondern auch innerhalb der eigenen künstlerischen Praxis. Nada & Co. revidieren grundlegend das gewohnte Arbeiten in Residenz, Antonia Baehr setzt das freundschaftlich-komplizitäre Produzieren fort und verwendet diese Erfahrung als Grundlage für ein szenisches Projekt mit Studierenden im Rahmen ihrer Gastprofessur an der Ruhr-Universität Bochum.

Während das künstlerische Produzieren von den konkreten Taktiken ausgeht, legt die Dissertation zunächst ein methodologisches Gerüst fest. Die drei gewählten Konzepte – Übersetzen (S. Bala), Kompliz*innenschaft (G. Ziemer) und *situation* (C. Doherty) – beleuchten die Nachzeichnung der Arbeitsprozesse zusätzlich aus einer interdisziplinären theoretischen Perspektive. Diese Kombination der Konzepte

und ihre Anwendung entwerfen keine universelle Methodik für die Untersuchung des Produzierens im Gegenwartstheater. Das methodologische Vorgehen orientiert sich allerdings an der Pluralität der künstlerischen Arbeitsweisen und befürwortet ein symmetrisches wissenschaftliches Verfahren.⁹ Dabei gestaltet sich das Schreiben über die weniger sichtbaren bzw. zugänglichen Phänomene des Produzierens, die von der theaterwissenschaftlichen Forschung bisher kaum berücksichtigt wurden, oder Konzepte ex negativo (wie Unübersetzbarkeit im Sinne von Emily Apter) nicht immer einfach.

Die interviewten Künstler*innen und analysierten Institutionen sorgen für die gegenseitige Sichtbarkeit, die ihre Untersuchung erst möglich macht. Die skizzierten Netzwerke dokumentieren die erfolgreichen Aspekte des Produzierens, während in den Gesprächen teilweise die negativen Momente wie etwa nicht zustande gekommene Partnerschaften Erwähnung finden.¹⁰ Als eine abstrakte Weiterentwicklung des Netz-Prinzips fangen die Netzwerkanalysen das Sichtbare bzw. Nachvollziehbare ein, ohne das Lückenhafte und die nicht näher definierbaren Leerstellen des Produzierens zu negieren.¹¹ Während z. B. Hypermobilität und die Mitarbeit in unterschiedlichen Produktionen oft thematisiert werden und sich grundsätzlich begreifen lassen, bleibt die Zugänglichkeitsproblematik im Fall von Theaterfestivals und Residenzen für performative Künste schwierig auszuwerten und würde zudem ein anderes wissenschaftliches Vorgehen erfordern.

7.2. *Perma-Culture* gegen Eventisierung

Mit *Récits du futur* lanciert far° 2023 mit Unterstützung von Société Suisse des Auteurs einen Open Call, der Marion Thomas die Arbeit am Stück *Faire troupeau* ermöglicht. Ein anderes Vorhaben von Anne-Christine Liske – *Perma-Culture* – wird durch die Initiative M2ACT Migros-Kulturprozent¹² gefördert. Die anvisierten kuratorischen Strategien werden als «essai perma-curatorial et artistique» angekündigt und sollen die Grundsätze der Permakultur in die Festivalarbeit einbinden:

Celle-ci nous permet de (re)donner une direction à nos projets, à nos méthodes de travail, nos objectifs et nos modes d'interagir. La permaculture nous invite à approfondir notre rapport à ce qui nous nourrit, dans une perspective de producteurices et non plus seulement de consommateurices, et dans le temps long qui respecte les cycles naturels de l'écosystème.¹³

Das Dauerhafte wird dabei dem Eventhaften gegenübergestellt und spiegelt damit das Spannungsfeld zwischen dem Lokalen und Transnationalen. Eher poetisch formuliert, thematisiert das Vorhaben die längerfristigen Arbeitsmethoden und das Verhältnis zwischen dem Produzieren und dem «Verbrauchen». Gemeinsam mit Kunstschaaffenden und weiteren Spezialist*innen soll demnach eine «organisatorische Basis» entstehen, «une nouvelle pratique collective, tant pour notre travail curatorial que pour l'accompagnement d'artistes.»¹⁴ Die Formulierung greift die Absichten der far°-Reihe *Communs singuliers* (2020–2021) wieder auf.¹⁵ Die Festivalarbeit wird dabei als ein Ganzes gedacht: Die Beziehung zu den Künstler*innen, das Kuratieren, das Koproduzieren, das Einladen und das Organisieren innerhalb des Festivalteams sollen sich vergleichbar gestalten. Die Bedingungen und Prämissen sollen dabei für alle Beteiligten in den Produktionsnetzwerken egalitär verteilt sein.

Dabei diktieren die *Perma-Culture* – ähnlich wie Kompliz*innenschaft – nicht schrittweise ein konkretes Vorgehen, sondern kommuniziert die Grundhaltung des Nyoner Festivals. Obwohl es inhaltlich nicht pauschal für die aktuellen kuratorischen Tendenzen stehen kann, ist ein solcher Übergang vom unmittelbaren Organisieren zu einer reflexiven Profilierung symptomatisch. Bertie Ferdman beobachtet diesbezüglich: «the shift in curatorial models happening only now in live art contexts: from a *logistics of programming* to a *concept for programming*.»¹⁶

Diese Entwicklung geschieht parallel zur Festigung des Kuratorischen im Hochschulvokabular. Kurz vor der Ernennung zur künstlerischen Leiterin absolviert Anne-Christine Liske einen Master in Cultures of the Curatorial an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Die explizite Erwähnung des Kuratierens zur Bezeichnung eines Studiengangs mag relativ neu sein, die darin implizierten Verstrickungen zwischen Theorie, Praxis und Ausbildungsstätten kennzeichnen die

Produktionsnetzwerke und institutionellen Geschichten von Theaterfestivals und Residenzen jedoch seit Längerem. La Manufacture in Lausanne ist eine konstante Partnerinstitution von far° und sorgt für den künstlerischen Nachwuchs, zu dem auch Marion Thomas gehört. BUDA Kortrijk basiert auf einem Konzept des Kultursoziologen und Tanzwissenschaftlers Rudi Laermans. Gesa Ziemer ist – neben ihrer Professur an der HafenCity Universität in Hamburg – Mitglied des Kuratoriums des Choreographischen Zentrums NRW, der tragenden Stiftung von PACT Zollverein.¹⁷

Die meisten interviewten Kunstschaffenden haben ein künstlerisches Studium absolviert. Allerdings gehören mit Annamaria Ajmone (*La notte è il mio giorno preferito*) und Thomas Kasebacher (*The Voice of a City*) Literaturwissenschaftler*innen und mit Mark Etchells (*The Voice of a City*) und Marcos Simões (*Tie-Tool*) auch Personen mit einem nicht-künstlerischen Studienhintergrund zur zeitgenössischen Theaterszene. Solche Tendenzen bezeichnet Duška Radosavljević als «multi-professionalisation».¹⁸ Die verschiedenen disziplinären Hintergründe der Produktionsbeteiligten resultieren in einer Vielfalt des Arbeitens in Residenz und des Präsentierens an Festivals, die Bildungsbiografien bleiben aber genauso wie die Produktionsnetzwerke eurozentrisch geprägt.

Mit dem Fokus auf *Perma-Culture* überwindet das Nyoner Festival den disziplinären Rahmen und spannt mit dem Centre de compétences en durabilité de l’Université de Lausanne zusammen. Diese Beziehungen gestalten sich in beide Richtungen: Während far° die fachliche Perspektive aus den Naturwissenschaften ins institutionelle Profil einbindet, scheinen die Potenziale der performativen Künste – wie das Aufzeigen von Widersprüchen, das Experimentieren mit dem Ungewissen oder das Thematisieren der Verletzlichkeit – insbesondere für die Nachhaltigkeitsforschung wertvoll. Zwar bilden klar interpretierbare Resultate die Essenz der naturwissenschaftlichen Arbeit, eine Initiative des Centre de compétences en durabilité de l’Université de Lausanne – L’Observatoire des récits et imaginaires de l’Anthropocène – lässt jedoch auch weniger eindeutige und berechenbare Entwicklungen zu und beteiligt sich als Koproduzent*in an *Faire troupeau*.

Die Zusammenarbeit mit Naturwissenschaftler*innen ist für far°/Les Marchandises kein Novum: Neben Annamaria Ajmone entwickelte z. B.

Thierry Boutonier Projekte im Austausch mit einem Spezialisten für Bodenkunde.¹⁹ Nun überträgt far° die Prinzipien solcher künstlerischen Prozesse und das damit einhergehende Knowhow in der Gestaltung der Produktionsnetzwerke auf die Arbeit am eigenen institutionellen Profil. Während sich bei far°/Théâtres d'été in den 1980er- bis 1990er-Jahren einzelne, teils zufällige Begegnungen und Kontakte zu einem Netzwerk zusammenfügen, bezieht far° in den 2020er-Jahren bewusst nicht-künstlerische Beteiligte ins Produktionsnetzwerk ein. Begleitet von einer Umweltwissenschaftlerin und den Künstler*innen Gregory Stauffer, Sonja Jokiniemi und Shannon Cooney²⁰ wandelt sich die nicht-lineare Kuration zu einer *Perma-Culture* und stellt klare chronologische Abläufe des Produzierens mit dem ultimativen Ziel des Präsentierens infrage.

Wie beim nicht-linearen Kuratieren beeinflussen die Arbeitsweisen der Künstler*innen die institutionellen Entwicklungen. Die Entscheidung für eine *Perma-Culture* des Kuratierens lässt sich nicht nur als eine künftige Richtung begreifen, sie gilt auch für den Umgang mit der bisherigen Geschichte des Festivals. In den beinahe vierzig Jahren entwickeln sich die Produktionsnetzwerke, Präsentationsformate und vielschichtigen Verbindungen von far° zu einem ‹Dickicht›. Dieses Festivalprofil wird jetzt nicht rigoros zurechtgestutzt, sondern als ein Konstrukt übernommen, welches zum Gedeihen fähig ist und Zufälliges zulässt. Das nicht-lineare Kuratieren baut dabei nicht auf einer voraussehbaren Reihenfolge vom Anpflanzen und Wachsen der Produktionen durch die Künstler*innen auf, das Festival im August positioniert sich nicht unbedingt als die ‹Erntezeit›. Das Residenzformat Les Marchandises wird zu einem verbindenden Element zwischen den Festivalausgaben.

Mit der *Perma-Culture* hinterfragt far° die traditionelle Vorstellung von einem Theater – und nicht zuletzt einer Residenz – als eines abgeschlossenen, kontrollierbaren Raumes mit optimalen Bedingungen für ein erfolgreiches Wachstum der darstellenden Künste.²¹ Bojana Kunst vergleicht die von äusseren Einflüssen geschützten klassischen Theatergebäude mit Glashäusern, welche genauso illusionistisch wirken sollen und ein autonomes Funktionieren vortäuschen.²² Die Transparenz eines Gewächshauses kann dabei für Institutionen der performativen Künste durchaus als Inspiration dienen.

Die explizite Hinwendung zu ökologischen Sujets bei *Perma-Culture* und die ähnlich ausgerichteten Arbeitsweisen bei *La Vitesse de la lumière*, *La notte è il mio giorno preferito* und *Faire troupeau* werden im Sinne von Institutionskritik zu den potenziellen Lösungsansätzen für bestimmte Problematiken der performativen Künste. Die Literaturwissenschaftlerin Mohebat Ahmadi bezeichnet solche Entwicklungen als «ecocritical theatre»:

as a new approach reflecting on how theatre [...] might represent the nonhuman world by challenging the anthropocentrism that underpins the Anthropocene [...] and integrating with new materialist and eco-global thinking. [T]he plays and performances [...] embody the interactions between the performing arts and science, between human cultural expression and environmental concerns.²³

Das Lineare deutet Ahmadi als eine anthropozentrische Maxime,²⁴ womit auch die nicht-lineare Kuration sich in das Konstrukt eines «ecocritical theatre» einschreibt.

Mit der *Perma-Culture* thematisiert far° auch den prozessualen Charakter der Institutionen, welche nicht an einer bestimmten Ordnung festhalten, sondern fortlaufend daran arbeiten, wie auch Marta Keil im Fazit zu *The Return of the Fantastic Institution* (2018) an BUDA notiert.²⁵ Während die nicht-lineare Kuration sich an den prozessualen Arbeitsmethoden der Künstler*innen orientiert, wird die *Perma-Culture* zunächst von far° in Zusammenarbeit mit dem Migros-Kulturprozent entworfen und erst später durch die verschiedenen Formate inhaltlich präzisiert.

Die Kulturinstitutionen sichern zwar die Sichtbarkeit und nicht zuletzt die Legitimation der künstlerischen Praktiken, befinden sich allerdings in einer vermittelnden Rolle – zwischen den Künstler*innen und dem Publikum sowie den Künstler*innen und der Kulturförderung. Alle Knoten der Produktionsnetzwerke sind dabei aufeinander angewiesen und werden zu einem dynamischen Gebilde. Wandelbar sind dabei nicht nur die Institutionen wie Theaterfestivals und Residenzen, die künstlerischen Arbeitsweisen und die Produktionsnetzwerke, sondern das Gesamtkonstrukt der performativen Künste samt der Kulturförderung. Der gewählte Fokus der vorliegenden Untersuchung auf

die institutionellen Profile von far°, BUDA und PACT und die einzelnen künstlerischen Produktionsweisen erwähnt die involvierten, meist öffentlichen, Finanzierungsquellen nur punktuell.

Den Kulturinstitutionen und ihren performativen Spielräumen attestiert der Kulturphilosoph Gerald Raunig mehr Machtpotenzial im Verhältnis zur (öffentlichen) Kulturförderung, als dies anhand der tradierten Geben-und-Nehmen-Zuschreibungen möglich scheint. Er etabliert die Idee einer «instituierenden Praxis» in Bezug auf den Staatsapparat:

the art institution is capable of transforming the State apparatus from the inside, specifically to the extent that the art institution becomes a potential component of an instituent machine and accomplice to instituent practices.²⁶

Konkret würde dies u. a. heissen, dass die einzelnen Institutionen und künstlerischen Praktiken eine Neuausrichtung der Förderformate bewirken können. Zentral sind dabei allerdings nicht nur künstlerische Ästhetiken und institutionelle Settings, sondern ebenso gesellschaftliche Problematiken und Themenkomplexe, die zu einem gegebenen Zeitpunkt als relevant empfunden werden. Die privaten Förderinstitutionen – wie etwa Migros-Kulturprozent – haben hier den Vorteil, auf die aktuellen Entwicklungen flexibler reagieren zu können.

Die öffentliche Kulturförderung agiert aufgrund von administrativen Abläufen in der Regel etwas zögernd, ihre Schwerpunktsetzungen und Anpassungen gelten dafür für längere Zeiträume und dienen der Anerkennung der volatilen Realitäten der performativen Künste. So besprechen beispielsweise Joris Janssens, Sofie Joye und Nikol Wellens vom Flanders Arts Institute retrospektiv die Grundsätze und das Vokabular der Förderung für die performativen Künste anhand der beiden zentralen Dokumente – *Décret sur le Théâtre* (1975) und *Décret sur les Arts de la Scène* (1995)²⁷. Zwischen den beiden Dekreten liegen ganze zwanzig Jahre, eine ähnliche Untersuchung für andere Kontexte wäre ein klares Desiderat, insbesondere in einer längerfristigen historischen Perspektive. Bisher lässt sich bei far°/Les Marchandises exemplarisch feststellen, dass in der Schweiz einzelne Schwerpunktprogramme der lokalen (Fond de transformation du Canton de Vaud) und (trans)nationalen

(Coincidencia von Pro Helvetia) Förderung die kuratorischen Spielräume mitbestimmen.

Eine transnationale Kulturförderung bleibt ein seltenes Phänomen und richtet sich in erster Linie an die Institutionen, wie etwa die EU-Initiativen apap (BUDA Kortrijk) oder Aerowaves (PACT Zollverein). Für Aerowaves können sich Künstler*innen direkt mit einer Produktion bewerben (wie Boglárka Börcsök und Andreas Bolm mit *Figuring Age* für Aerowaves 2023), ermöglicht wird dabei nur das Präsentieren eines fertigen Projekts. Das Produzieren ist nach wie vor primär auf die lokale Kulturförderung angewiesen: Die analysierten Produktionsnetzwerke werden von den beteiligten Künstler*innen und Institutionen zu einem transnationalen Gebilde zusammengesetzt und nicht durch transnational konzipierte Förderformate ermöglicht. Für *Tie-Tool* kombinieren Pauline Brun und Marcos Simões hauptsächlich belgische und französische Residenzen und Veranstalter*innen; das Produktionsnetzwerk von *La notte è il mio giorno preferito* komplementiert die Rechercheresidenzen in der Westschweiz durch italienische Partnerinstitutionen.

7.3. Die stabilen Institutionen, die robusten Netzwerke und die fragilen Künstler*innen

Mit der *Perma-Culture* und *Récits du futur* setzt Anne-Christine Liske als neue Leiterin von far° zwar neue Akzente, allerdings ist es ihr auch wichtig, das bisherige Profil des Festivals weitgehend zu bewahren. Darin hallt eine sehr ähnliche Haltung wie die von Mathilde Villeneuve nach ihrem Antritt an BUDA Kortrijk wider. Allgemein zeichnen sich die untersuchten Institutionen durch kontinuierliche Leitungskonzepte aus. Anne-Christine Liske und Mathilde Villeneuve wollen far° bzw. BUDA zwar weiterentwickeln, aber nicht mit den bisherigen institutionellen Profilen brechen.²⁸ PACT Zollverein wird seit der Gründung 2002 von Stefan Hilterhaus geleitet, auch Yvonne Whyte arbeitet seit den Anfängen am Haus.²⁹ Als stabile Konstrukte werden die gewählten Institutionen zu starken Akteur*innen in den Produktionsnetzwerken. So bestätigt das Programm von *effervescences* (far° 2023) die konstante Position von BUDA Kortrijk im Produktionsnetzwerk des Nyoner Festivals

seit Mitte der 2010er-Jahre: Mit *ROT Garden* – einer Konstellation an Projekten, konzipiert von Sara Manente und *Water_l'atterré des eaux vives* von Castélie Yalombo (BE/CG/ES) gehören zwei an BUDA entwickelte Produktionen zum Programm.³⁰

Die beständigen Institutionen als wiederkehrende Knotenpunkte in den Produktionsnetzwerken stehen klar in Opposition zu den prekären Arbeitsrealitäten der Künstler*innen. Zwar bieten far°/Les Marchandises, BUDA Kortrijk und PACT Zollverein mit den Residenzen bzw. Einladungen ans Festival (wiederholt) Produktionsinfrastruktur, Auftrittsmöglichkeiten und teilweise auch Koproduktionsbeiträge. Dies hilft der künstlerischen Arbeit allerdings nur punktuell und partiell, für eine konsequente und tragende Unterstützung für die Produktionen lokaler Künstler*innen sind unterdessen die lokale bzw. regionale Kulturförderung oder die festen Häuser der Freien Szene in der Pflicht. Die Abweichung von den tradierten Abläufen der Produktion, der anschliessenden Präsentation und der potenziellen Tourneen schafft nicht nur die Grundlagen für die nicht-lineare Kuration an Institutionen. Die prozessorientierten Arbeitsweisen resultieren nicht selten in finanziellen und planerischen Unsicherheiten für die Künstler*innen. Mit *Faire troupeau* unterstützt far° das szenische Schreiben von Marion Thomas finanziell, inhaltlich und juristisch.³¹ Jedoch bleibt offen, ob oder in welcher Form die Zusammenarbeit mit der Autorin in Zukunft vorgesehen ist.

Während der Begriff des Prekären in seiner sozialen bzw. wirtschaftlichen Auffassung negativ konnotiert ist, gehört die Prekarität im Kontext des ökologischen Denkens nicht zwangsläufig verdrängt. In *The Mushroom at the End of the World* sieht die Anthropologin Anna Tsing Prekarität nicht als eine Ausnahme, sondern als «the condition of our time» bzw. «the condition of being vulnerable to others.»³² Damit werden die Produktionsnetzwerke zu Auffangnetzen des prekären Arbeitens in den performativen Künsten. Im Rahmen der unterschiedlich funktionierenden Produktionsnetzwerke stellt das Arbeiten in Residenz nur eine mögliche Form der Zusammenarbeit zwischen den Künstler*innen und Institutionen dar. Ausser dem Format von *artistes associé·e·s*, das generell – auch an far° (seit 2009) – über eine längere Zeitperiode hinweg läuft, gehören zum Beispiel die Hausautorschaften zu solchen langfristig angelegten Programmen. Wie die Theaterwissenschaftlerin Corinna



Abb. 16: Mykyta Skrypka in *Valise d'urgence* (2023). Foto: Arya Dil.

Hirrle beobachtet, streben die Stadttheater mit Hausautorschaften häufig an, den*die Hausautor*in in den Theateralltag einzubinden.³³ Diese Art der täglichen Zusammenarbeit ist bei den Residenzen und Festivals selten zu beobachten, auch wenn die physische Anwesenheit der Künstler*innen in den meisten Fällen vorausgesetzt wird. Das reziproke Verhältnis zwischen den künstlerischen Prozessen und institutionellen Abläufen an den Residenzen und Festivals lässt sich vielmehr über längere Zeiträume beobachten. Mit *artistes associé·e·s*, Hausautorschaften, Koproduktionen und verwandten Modellen als Variablen des Produzierruns stehen die weiteren möglichen Perspektiven aufs zeitgenössische Theater offen.

Die von den interviewten westeuropäischen Künstler*innen erwähnte Fragilität oder Unsicherheit (Gambier; Etchell u. Kasebacher 2021, Ajmone; Succi u. Trejbalová 2022) referiert allerdings auf «the relative comfort of the Western cultural sector».³⁴ Diesem steht u.a. mit Russlands Angriffen auf die sämtlichen ukrainischen Gebiete seit Februar 2022 und der damit erzwungenen Migration eine extreme Form der existentiellen Bedrohung gegenüber. Im Februar 2023 präsentierte der

ukrainische Künstler Mykyta Skrypka nach einer Residenz in Les Marchandises sein Projekt *Valise d'urgence*.³⁵ Der geflüchtete Schauspieler fügt Videoaufnahmen ukrainischer Sehenswürdigkeiten aus der Vorkriegszeit und die Realität des Sich-Versteckens in den engen Kellern während der Bombardements aneinander (Abb. 16).

Skrypkas Residenz in Nyon illustriert symptomatisch den Shift von Residenzen zu Arbeitsorten für geflüchtete ukrainische Künstler*innen seit Februar 2022.³⁶ Die Residenzen zeigen sich damit noch stärker als Festivals als die «Produktionsort[e] für international unterrepräsentierte oder verfolgte Künstler*innen».³⁷ Die Auslegung der Residenz als ein abgeschotteter, geschützter Arbeitsraum gewinnt wieder an Bedeutung, die Gastfreundschaft gegenüber geflüchteten Künstler*innen rückt wiederum näher an die ursprünglichen Kontexte von Jacques Derridas Texten.³⁸ Während Derridas Ausführungen die Aufnahme von Flüchtlingen durch Privatpersonen bzw. Regierungen thematisieren und die Residenzen (zunächst für visuelle Künste) in der Theorie und Praxis an diese Bereitschaft anknüpften, fallen hier die Asylgewährung und das Zusprechen der Arbeit in Residenz mindestens zeitweise zusammen. Residenzen für geflüchtete Künstler*innen zeigen dabei eine mögliche Antwort auf die virulente Frage: «[H]ow can the cultural field be better prepared and permanently open to professionals who are forced to move?»³⁹ Hier kann das Potenzial der nicht-linearen Kuration, verschiedene Etappen bzw. Formate der künstlerischen Arbeit, heterogene institutionelle Kontexte oder Produktionsweisen zu verknüpfen, zugunsten von Künstler*innen im Exil benutzt werden.

Im Schweizer Kontext bedeutet die Residenz wie diejenige von Mykyta Skrypka eine erneute Deutung des Theaters als ein Ort für Exilkünstler*innen. Zu den prominenten Beispielen des 20. Jahrhunderts gehören hier das Cabaret Voltaire, gegründet von Hugo Ball (1916), Therese Giehses Arbeit am Schauspielhaus Zürich (ab 1937) und damit die Geschichten der aus Deutschland geflüchteten Theaterschaffenden, denen die professionelle Praxis im Zeichen der institutionellen Anerkennung ermöglicht wurde. Dass der Schweizer Umgang mit den Flüchtlingen im Zweiten Weltkrieg keine absolute Gastfreundschaft im Sinne von Jacques Derrida bedeutet, zeigen nicht nur die radikalen Grenzschiessungen 1942, sondern auch persönliche Geschichten.

Bevor der italienische Regisseur Giorgio Strehler 1944 an der Comédie de Génève und später am Piccolo Teatro in Mailand und am Théâtre de l'Europe in Paris arbeitete, inszenierte er 1943 mit seinen Landsleuten in einem Internierungslager in Mürren (Schweizer Alpen). Die Residenzen für ukrainische Theaterschaffende seit Februar 2022 stellen durchaus eine positive Entwicklung dar, spiegeln allerdings primär das europäische Empfinden eines bewaffneten Konflikts als lebensgefährdend, das gleichzeitig die komplexe Lage in zahlreichen Krisenregionen und die damit zusammenhängende Asylproblematik in der globalen Perspektive ausblendet.

Das überschaubare Publikum bei Mykyta Skrypkas *Valise d'urgence* besteht zu einem grossen Teil aus Ukrainerinnen, welche in der Nähe von Nyon Zuflucht gefunden haben. Dies wird insbesondere nach dem Showing aufgrund der gesprochenen Sprache klar. Das Publikum als Adressat*in der performativen Künste wurde in der vorliegenden Arbeit – wie in der theaterwissenschaftlichen Forschung generell – lediglich am Rande berücksichtigt.⁴⁰ Marion Thomas' Auseinandersetzung mit Schafherden in *Faire troupeau* thematisiert nicht zuletzt das Publikum als ein unerforschtes Thema: Die Künstlerin stützt sich offensichtlich auf umfangreiche Studien zu den Nutztieren, die Zusammensetzung und das Verhalten der anwesenden Zuschauer*innen müssen noch untersucht werden. Dieser Vergleich macht klar, dass die explorativen Möglichkeiten der performativen Künste sich aus unterschiedlichen Quellen speisen und dem Festival bei der entsprechenden Auswahl eine zentrale Rolle zukommt. So erweitern *relaxed performances*, Kinder- bzw. Familienstücke am far° im August 2022 und 2023 das bisherige Profil zu «[u]n festival plus inclusif».⁴¹ Als Orte des Produzierens antizipieren Residenzen die künftigen Zuschauer*innen eher indirekt, die entsprechenden Annahmen eines Festivals sind vor allem als intentionelle Entwürfe greifbar.

Der institutionelle Diskurs über das Publikum bildet einen Teil der nach wie vor aktuellen gesellschaftlichen Problematik zur Legitimität der Theaterinstitutionen. Während der Covid-19-Pandemie und parallel zu den effektiven Theaterschliessungen und Veranstaltungsverboten flammen die Debatten im Zusammenhang mit dem Begriff der «Systemrelevanz» neu auf. Doch nicht nur zu Krisenzeiten ringen Residenzen

für performative Künste, Theaterfestivals und weitere Institutionen um das gesellschaftliche und politische Verständnis für das künstlerische Arbeiten – von den Produktionsprozessen bis hin zu den Präsentationsformaten. Während das Präsentieren vom potenziellen Publikum als eine Variante der Freizeitgestaltung wahrgenommen wird, bergen die Produktionsprozesse nach wie vor eine Legitimationskraft, die es bezüglich der geeigneten Vermittlungsformate noch auszuloten gilt. Das Präsentieren – klassischerweise zu Abendzeiten – positioniert die performativen Künste als ein Gegenstück zu den Arbeitsrealitäten der Mehrheit der Gesellschaft. Das nicht-lineare Kuratieren, die künstlerischen wie institutionellen Arbeitsprozesse, darunter auch diejenigen an Festivals und Residenzen, bedürfen einer grösseren Sichtbarkeit. Die inhaltliche, ästhetische und experimentelle Breite macht das Gegenwartstheater zu einer unabdingbaren Komponente des zeitgenössischen Lebens. Die (insbesondere öffentliche) Kulturförderung bietet klar eine Unterstützungs- und Anerkennungsgrundlage der performativen Künste. Das Theater bleibt aber als ein Ort der direkten Begegnung zwischen Künstler*innen und Publikum ein Dreh- und Angelpunkt der unmittelbaren Akzeptanz, in dem die Zuschauer*innen fraglos system-relevant sind.

Endnoten

Kapitel 1

- 1 Supernova, work in progress. Konzept: Jerez, Cuqui u. Bueno, Óskar. Premiere: far° Nyon, Les Marchandises, Nyon (CH), 19. 8. 2022, besuchte Vorstellung: 20. 8. 2022.
- 2 <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2022/supernova-work-in-progress.html>, 21. 8. 2023.
- 3 <https://www.buda.be/en/residentie/supernova/>, 21. 8. 2023.
- 4 Portmann, Alexandra: International Festivals, the Practice of Co-production, and the Challenges for Documentation in a Digital Age. In: Knowles, Ric (Hg.): *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*. New York 2020, S. 36; Keil, Marta: Introduction. Political Institution of the Festival. In: dies. (Hg.): *Reclaiming the Obvious. On the Institution of the Festival*. Warszawa u. Lublin 2017, S. 43.
- 5 Groys, Boris: *Art Power*. Cambridge 2008, S. 2.
- 6 Elfert, Jennifer: Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells. Bielefeld 2009, S. 96 u. 230; Hauptfleisch, Temple: Festivals as Eventifying Systems. In: dies. u. a. (Hg.): *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam u. New York 2007, S. 39–47.
- 7 Vgl. Beck, Juliane u. Whyte, Yvonne: o. T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 14. 12. 2020, verkürzt publiziert in: Barmettler, Anna: «Wir sind die Outsider»: Residenzen im Produktionsgeflecht. Ein Interview mit Juliane Beck und Yvonne Whyte von PACT Zollverein. In: Buchberger, Julia; Kohn, Patrick u. Reiniger, Max (Hg.): *Radikale Wirklichkeiten: Festivalarbeit als performatives Handeln*. Bielefeld 2021, S. 43–52.
- 8 <https://far-nyon.ch/fabrique/section-marchandises/les-marchandises.html>, 25. 8. 2023.
- 9 Eine Ausnahme stellt *Abecedarium Bestiarium* (2013) von Antonia Bachr dar, was im entsprechenden Kapitel begründet wird.
- 10 Glauser, Andrea: Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst. Bielefeld 2009.
- 11 Ebd., S. 16f. u. 19.
- 12 Grausam, Alexandra (Hg.): *AWAY. The Book about Residencies*. Wien 2018.
- 13 Behnke, Christoph: Künstlerförderung als Aufgabe des Kulturmanagements? Feldtheoretische Überlegungen am Beispiel von Artist-in-Residence-Institutionen. In: Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid u. a. (Hg.): *Forschen im Kulturmanagement*. Bielefeld 2009, S. 65–96; Crückeberg, Johannes: Künstlerresidenzen. Zwischen Cultural Diplomacy und Kulturpolitik. Wiesbaden 2019.
- 14 Elfving, Taru; Kokko, Irmeli u. Gielen, Pascal (Hg.): *Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space*. Amsterdam 2019.
- 15 Ebd.: Elfving, Taru u. Kokko, Irmeli: *Reclaiming Time and Space. Introduction*.

- tion, S. 10; Nurmenniemi, Jenni: Going Post-fossil in a Neoliberal Climate, S. 197–208; Lynas, Donna: Yours, in Solidarity, S. 179–186.
- 16 Zaiontz, Keren: Theatre & Festivals. London 2018; dies.: From Post-War to ‹Second-Wave›. International Performing Arts Festivals. In: Knowles 2020, S. 15–35; Keil 2017.
- 17 Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe. Bielefeld 2012.
- 18 Cassiers, Edith; De Laet, Timmy u. Van den Dries, Luk: Reframing Genetic Criticism. On the Promises of an Integrative Model for Genetic Research on the Performing Arts. In: European Drama and Performance Studies, Nr. 13, Bd. 2, 2019, S. 221–246.
- 19 Grausam, Alexandra u. Rückert, Genoveva: AWAY-Exhibition: Stories from abroad. In: Grausam 2018, S. 86; Vargas de Freitas Matias, Rita: International Artists-in-Residence 1990–2010. Mobility, Technology and Identity in Every-day Art Practices. Jyväskylä 2016, S. 62.
- 20 Elfving u. Kokko 2019, S. 11.
- 21 Glauser 2009, S. 13.
- 22 Zyman, Daniela: Von Gastfreundschaft und verlegten Handlungsorten. In: Grausam 2018, S. 32.
- 23 Kunst, Bojana: On Institutions. In: Performance Research, Nr. 4–5, Bd. 23, 2018, S. 92.
- 24 Michelkevičius, Vytautas: Rooted and Slow Institutions Reside in Remote Places. In: Elfving, Kokko u. Gielen 2019, S. 162.
- 25 Glauser 2009, S. 86.
- 26 Benbenek, Ewelina; Jessen, Nadine u. Liepsch, Elisa: Theater als Solidarische Institution. In: Liepsch, Elisa; Warner, Julian u. Pees, Matthias (Hg.): Allianzen. Kritische Praxis an *weißen* Institutionen. Bielefeld 2018, S. 94.
- 27 Derrida, Jacques: Von der Gastfreundschaft, übers. v. Dufourmantelle, Anne. Wien 2001.
- 28 Ebd., S. 27.
- 29 Ebd., S. 45.
- 30 Boenisch, Peter. Theatre Curation and Institutional Dramaturgy. Post-Representational Transformations in Flemish Theatre. In: Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier, Nr. 35, Bd. 19, 2022, S. 80.
- 31 Diese institutionelle Dimension lässt sich auch in der Praxis beobachten und spiegelt sich z. B. in der programmatischen Benennung der 2018 in Paris gegründeten Stiftung *Lafayette Anticipations* wider, «structurée autour de son activité de production et de soutien à la création»: <https://www.lafayeteanticipations.com/fr/qui-sommes-nous>, 26. 8. 2023.
- 32 Keil 2017, S. 50.
- 33 Zaiontz 2020, S. 17.
- 34 Kunst 2018, S. 91, H. i. O.
- 35 Payn, Frédérique u. Deniau, Marie: Résidences longues, associations au long cours ... Pratiques de partenariats sur la durée entre compagnies et lieux. Étude conduite par l’Onda. Paris 2016, S. 6.

- 36 In der vorliegenden Arbeit wird primär die neutrale Bezeichnung *Zusammenarbeit* verwendet, für den Diskurs um verwandte Begriffe, v. a. in Abgrenzung zum Konzept der *Kompliz*innenschaft*, vgl. das Unterkapitel «Kompliz*innenschaft (Gesa Ziemer): Umdeutungen des Strafrechts».
- 37 Bala, Sruti: Necessary misapplications. The work of translation in performance in an era of global asymmetries. In: South African Theatre Journal, Nr. 1, Bd. 33, 2020, S. 5–13; Baker, Mona: Translation as Re-Narration. In: House, Juliane (Hg.): Translation. A Multidisciplinary Approach. Basingstoke 2014, S. 158–177; Apter, Emily: Against World Literature. On the Politics of Untranslatability. London u. New York 2013; Ziemer, Gesa: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität. Bielefeld 2013; Doherty, Claire: The New Situationists. In: dies. (Hg.): Contemporary Art: From Studio to Situation. London 2004, S. 8–13; Doherty, Claire: Introduction//Situation. In: dies. (Hg.): Situation. Cambridge 2009, S. 12–19.
- 38 Bal, Mieke: Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide. Toronto 2002, S. 22 f.
- 39 Vgl. Jarman, David: Personal Networks in Festival, Event and Creative Communities. Perceptions, Connections and Collaborations. In: Clarke, Alan u. Jepson, Allan (Hg.): Power, Construction and Meaning in Festivals. London 2017, S. 65.
- 40 Vgl. Lipphardt, Anna: Kein Zugang zum Backstage-Bereich? Methodologische Überlegungen zu biographischen Interviews mit hochmobilen Künstlerinnen und Künstlern. In: Scheiner, Joachim u. Holz-Rau, Christian (Hg.): Räumliche Mobilität und Lebenslauf. Studien zu Mobilitätsbiografien und Mobilitätssozialisation. Wiesbaden 2015, S. 57–76; Brinkmann, Svend: Qualitative Interviewing. Conversational Knowledge Through Research Interviews. Oxford 2013. Die meisten Interviews erfolgten auf Englisch, ein kleinerer Teil auf Französisch und Deutsch.
- 41 K 3 – Zentrum für Choreographie Hamburg: Escaping the Production. Durational Work Modes and Residencies, 27.3.2021 (mit Dank an K 3 für das Zurverfügungstellen der Aufzeichnung); Open Scape/RESO: Revealing Residencies – On Outreach to Communities and Audiences. Online-Rundtisch, 16.3.2023. In: <https://www.youtube.com/watch?v=SoyUIfnAQWc&list=PLdssm3I8lCfgALovaGin8-IqvUHKYn4hm>, 17.11.2023.
- 42 Scherer-Henze, Nicola: Narrative internationaler Theaterfestivals. Kuratieren als kulturpolitische Strategie. Bielefeld 2020; Gabriel, Leon: Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis. Berlin 2021, S. 91–144.
- 43 Knowles, Richard Paul: International Theatre Festivals and 21st-Century Interculturalism. New York 2022, S. 148.
- 44 Vgl. Scherer-Henze 2020, Knowles 2022. Zu neueren, alternativen thematischen Feldern gehört allerdings auch Forschung zu *fringe* oder Nachwuchsfestivals: Huber, Hanna: Micro-Festivals on the Fringe: The OFF d'Avignon in 2020. In: Contemporary Theatre Review, Jg. 32, Bd. 3–4, 2022, S. 247–252; Hoesch, Benjamin: Bewerbung, Profilierung, Networking: Festivals und

- künstlerische Selbstvermarktungsarbeit. In: Buchberger, Kohn u. Reiniger 2021, S. 25–42.
- 45 Worldradio: Living arts festival – far° festival – is on now in Nyon. Radiosendung, 10. 8. 2022. In: <https://www.worldradio.ch/listen-again/listen-again/episode/living-arts-festival-far-festival-is-on-now-in-nyon/>, 28. 8. 2023.
- 46 Vgl. Glauser 2009, S. 15.
- 47 Grant, Kim: All about Process. The Theory and Discourse of Modern Artistic Labor. Pennsylvania 2017, S. 25.
- 48 Ebd., S. 8.
- 49 Vgl. McAuley, Gay: Not magic but work. An ethnographic account of a rehearsal process. Manchester u. New York 2012; Tinius, Jonas: State of the Arts. An Ethnography of German Theatre and Migration. New York 2023.
- 50 Gabriel 2021; vgl. das Unterkapitel «Im engsten Kreis: die Autor*innenschaft, die Partituren und die Segmentierung der Arbeitsetappen».
- 51 Sauter, Willmar: Introducing the Theatrical Event. In: Cremona, Vicky Ann u. a. (Hg.): Theatrical Events. Borders – Dynamics – Frames. Amsterdam u. New York 2004, S. 13.
- 52 Martin, Jacqueline; Seffrin, Georgia u. Wissler, Rod: The Festival is a Theatrical Event. In: Cremona u. a. 2004, S. 96.
- 53 Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 2001, S. 178.
- 54 Quick, Tamara Yasmin: Methodologische Diskurse der aktuellen Probenforschung. Zwischenbericht aus einer (noch jungen) Forschungsdisziplin in der Theaterwissenschaft. In: Forum Modernes Theater, Jg. 31, Bd. 1–2, 2020, S. 51.
- 55 Latour, Bruno: Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford u. New York 2005, S. 187.
- 56 Ebd., S. 31. Latours Auffassung, dass die Prozesse der Kollektivbildung gut nachzuverfolgen (und damit besonders sichtbar und ausreichend dokumentiert) sind, stimmt für die Arbeitsweisen in den performativen Künsten nur teilweise.
- 57 Ebd., S. 131.
- 58 *Netzwerk* bleibt ein polarisierender Begriff: Latour selbst oder der Kunstsoziologe Pascal Gielen empfindet ihn als problematisch (Gielen, Pascal: Institutional Imagination. Instituting Contemporary Art Minus the ‘Contemporary’. In: ders. (Hg.): Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World. Amsterdam 2013, S. 24). Theaterwissenschaft schreibt Netzwerken auch «positive Potenziale» zu (Balme, Christopher: Einleitung. In: ders. u. Tangerding, Axel (Hg.): Res publica Europa: Networking the performing arts in a future Europe. Berlin 2019, S. 17).
- 59 Latour 2005, S. 103.
- 60 Vgl. Angaben zur Produktion *Sketch of Togetherness #2* von Lea Moro (2019), <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2019/sketch-of-togetherness.html>, 21. 8. 2023.
- 61 Latour 2005, S. 24.

- 62 Keil, Marta: Festivals as Conditions for a Common Space. Vortrag, Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern/online, 8. 5. 2021.
- 63 Vgl. Harvie, Jen: theatre & the city. Basingstoke 2009., S. 24. Weil es sich bei den ausgewählten Produktionen um in institutioneller Anbindung realisierte Arbeiten handelt, können ausgrenzende Aspekte und Einschränkungen nur punktuell problematisiert werden.
- 64 Keil 2021.
- 65 Ebd. Dieses Festivalverständnis leitet Keil von Gerald Raunigs Idee einer instituierenden Praxis ab. Vgl: Raunig, Gerald: Flatness Rules. *Institution Practices and Institutions of the Common in a Flat World*. In: Gielen: Attitudes 2013, S. 172 (vgl. das Unterkapitel «*Perma-Culture* gegen Eventisierung»).
- 66 Für eine eingehende Gegenüberstellung siehe Hoesch, Benjamin: Institution und Organisation. *Theaterforschung in der Spannung sozialer Ordnungen*. In: Wißtutz, Benjamin u. Hoesch, Benjamin (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld 2020, S. 203–223.
- 67 Brüggemann, Franziska: *Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung – Wirkung – Veränderungen*. Bielefeld 2020, S. 12 u. 31. Zur Geschichte des Begriffs: Ebd., S. 26–29; Fraser, Andrea: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: Welchman, John (Hg.): *Institutional Critique and After*. Zürich 2006, S. 125f.
- 68 Vgl. Fraser 2006; Graw, Isabelle: Beyond Institutional Critique. In: Welchman 2006, S. 137–151.
- 69 Graw 2006, S. 141, H. i. O.
- 70 Vgl. Fraser 2006, S. 129.
- 71 Trachsel, Ekaterina u. Schulte, Philipp: *Institutionskritik und institutioneller Wandel*. In: Hochholdinger-Reiterer, Beate; Thurner, Christina u. Wehren, Julia: *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden 2023, S. 608.
- 72 Vgl. Sellar, Tom: Situation Critical. What Comes Next for the Field of Performance Curation? In: Davida, Dena u. a. (Hg.): *Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*. New York 2019, S. 373.
- 73 Latour 2005, S. 30 u. 36.

Kapitel 2

- 1 Bal 2002, S. 10.
- 2 Ebd., S. 8, H. i. O.
- 3 Bala: Necessary Misapplications 2020, Ziemer: Komplizenschaft 2013, Doherty 2004 u. 2009.
- 4 Bal 2002, S. 15.
- 5 Vgl. ebd., S. 12.
- 6 Ebd., S. 5, H. i. O.

- 7 Bala: Necessary Misapplications 2020, S. 7.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 9.
- 10 Ebd, S. 7.
- 11 Ebd.
- 12 Baker 2014, mit Dank an Sruti Bala für den Hinweis zu Mona Baker und Emily Apter (siehe nächste Seite) als Forscherinnen mit einem verwandten Verständnis des Übersetzens.
- 13 Gambier, Nada; Etchells, Mark u. Kasebacher, Thomas: o.T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 9. 11. 2021. Audio, unveröffentlicht.
- 14 Generell können in den performativen Künsten neben Tourneen und Gastspielen beispielsweise Dokumentationen der Arbeitsprozesse oder der Aufführungen als Abschlussformate zählen.
- 15 Bala: Necessary Misapplications 2020, S. 6.
- 16 Bala, Sruti: Participation, Translation and Institution. Vortrag, Universität Aarhus/online, 7. 12. 2020.
- 17 Bala: Necessary Misapplications 2020, S. 9.
- 18 Apter 2013, S. 4.
- 19 Vgl. Apter, Emily: On Translation in a Global Market. In: Public Culture, Jg. 13, Bd. 1, 2001, S. 1.
- 20 Ziemer benutzt den Begriff im generischen Maskulinum und merkt an, dass Komplizenschaft hauptsächlich männlich funktioniert. Allerdings inkludieren Ziemers Beispiele durchaus Komplizinnen. In der vorliegenden Arbeit sind die Kompliz*innen hauptsächlich weiblich.
- 21 Ziemer: Komplizenschaft 2013, S. 10 f., H. i. O.
- 22 Ziemer, Gesa: What is Complicity? Vortrag, Supermarkt Berlin, 9. 11. 2013. In: <https://vimeo.com/79024015>, 17. 11. 2023.
- 23 Ziemer: Komplizenschaft 2013, S. 10.
- 24 Ebd., S. 48.
- 25 Vgl. Ziemer, Gesa: Komplizenschaft. Eine kollektive Kunst- und Alltagspraxis. In: Mader, Rachel (Hg.): Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell. Bern 2012, S. 123–137.
- 26 Vgl. Ziemer: Komplizenschaft 2013, S. 29.
- 27 Vgl. Ziemer: Complicity 2013.
- 28 Vgl. Ebd.
- 29 Vgl. Ziemer 2012, S. 124 u. 135.
- 30 Payn u. Deniau 2016, S. 6 u. 8.
- 31 Terkessidis, Mark: Kollaboration. Berlin 2018; Benbenek, Warner u. Pees 2018.
- 32 Vgl. Ziemer: Complicity 2013.
- 33 Ziemer: Komplizenschaft 2013, S. 10.
- 34 Vgl. Ziemer: Complicity 2013.
- 35 Ziemer: Komplizenschaft 2013, S. 10.
- 36 Ziemer: Complicity 2013.

- 37 Anne-Christine Liske zit. n. NRTV: *La Quotidienne du mercredi 29 juin, 29. 6. 2022*. In: <https://www.nrtv.ch/la-quotidienne/la-quotidienne-du-mercredi-29-juin/>, 17. 11. 2023.
- 38 <https://www.simonededayivi.com/komplizinnen/>, 4.7.2023.
- 39 Vgl. die Unterkapitel «Figuring Complicity» in den Produktionsnetzwerken» und «Die Performance handelt von Beziehungen» – Kompliz*innenschaft und Produktionsnetzwerke».
- 40 Doherty 2009, S. 14.
- 41 Siegmund, Gerald: *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*. Hamburg 2020, S. 19. Weil sich «Situation» bei Sigmund auf Aufführungsanalyse beschränkt, werden die entsprechenden Standpunkte im Folgenden nur am Rande berücksichtigt.
- 42 Ebd., S. 232, H. i. O. in Anlehnung an Jean-Luc Nancy und Oliver Merchant.
- 43 Vgl. Gaupp, Lisa: The ‹West› versus ‹the Rest›? Festival Curators as Gatekeepers for Sociocultural Diversity. In: Durrer, Victoria u. Henze, Raphaela (Hg.): *Managing Culture. Reflecting On Exchange on Global Times*. Cham 2020, S. 127–153.
- 44 Situationist International: *The Theory of Moments and the Construction of Situations* (1960). In: Doherty 2009, S. 112f.
- 45 Ebd., S. 112.
- 46 Doherty 2004, S. 12.
- 47 Doherty 2009, S. 5.
- 48 Ferrero Delacoste, Véronique: o. T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 16. 3. 2021. Audio, unveröffentlicht.
- 49 Volz, Jochen: Einladung. In: Reichensperger, Petra u. Städtische Galerie für Gegenwartskunst, Kunsthaus Dresden (Hg.): *Begriffe des Ausstellens (von A bis Z)*. Berlin 2013, S. 248.
- 50 *La Vitesse de la lumière*. Regie: Canale, Marco. Premiere: far° Nyon, Vissoie u. St. Jean (VS), diverse Orte, 13. 8. 2021, besuchte Vorstellung 20. 8. 2021.
- 51 Dass solche Ausnahmezustände ein neues Vokabular mit sich brachten, beweist am Beispiel der Stadttheater der Begriff «Premierenstau»: vgl. Noack, Bernd: Ein Wort geht um auf deutschsprachigen Bühnen: der «Premierenstau». *Neue Zürcher Zeitung*, 29. 01. 2021, S. 31.
- 52 Doherty 2009, S. 18.
- 53 Bachtin, Michail: *Chronotopos*. Frankfurt am Main 2011.
- 54 Gielen, Pascal: Time and Space to Create and to Be Human. A Brief Chronotope of Residencies. In: Elfving, Kokko u. Gielen 2019, S. 42.
- 55 Ebd., S. 47.
- 56 Einerseits umfasst dies die Erweiterung des Festivals durch die «fabrique», andererseits die Lancierung des Residenzformates Les Marchandises.
- 57 Bal 2002, S. 29 u. 31f.
- 58 Otto, Ulf: Plädoyer für eine symmetrische Theaterforschung. Über methodische Kälte, ethnografische Versuchungen und Lehren aus den Science und Technology Studies. In: Wihstutz u. Hoesch 2020, S. 247–270; Latour 2005, S. 97f.
- 59 Otto 2020, S. 253.

Kapitel 3

- 1 Konsultiert in der Schweizerischen Nationalbibliothek und im SAPA Schweizer Archiv der Darstellenden Künste Bern.
- 2 Karcher, Ariane: *Raconte-moi un festival*. Nyon 2009.
- 3 Entscheidend wird dabei der Übergang vom Programmieren zum Kuratieren: Ferdman, Bertie: From Content to Context. The Emergence of the Performance Curator. In: *Theater*, Jg. 44, Bd. 2, 2014, S. 5–19; Knowles 2022, S. 113.
- 4 Ferrero Delacoste, Véronique: La mue du far. Quelles transformations opérer sur le fonctionnement d'une structure comme le far° festival des arts vivants à Nyon en regard aux mutations que l'on peut observer au sein des arts vivants depuis une quinzaine d'année? Diplomarbeit, Nyon 2008.
- 5 Karcher 2009, S. 8.
- 6 Vgl. Ebd.
- 7 Vgl. Ebd.
- 8 Dowd, Timothy J.: Music Festivals as Transnational Scenes. The Case of Progressive Rock in the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries. In: Bennett, Andy; Taylor, Jodie u. Woodward, Ian (Hg.): *The Festivalization of Culture*. London 2016, S. 148 u. 153.
- 9 Vollständige Mitgliederliste in Karcher 2009, S. 8.
- 10 Karcher 2009, S. 8f. Einige Mitglieder des Vereins AATN und der oben erwähnten Kompagnie La Bourrasque sind verwandt.
- 11 Vgl. ebd., S. 8. Die beiden Künstler gehörten danach zum Programm der ersten Festivalausgabe.
- 12 Elfert 2009, S. 33.
- 13 Karcher 2009, S. 36.
- 14 Ebd., S. 58.
- 15 Ebd., S. 101.
- 16 Ebd., S. 69.
- 17 Vgl. ebd., S. 77.
- 18 Kunst 2018, S. 92.
- 19 Teissl, Verena: Kulturveranstaltung Festival. Formate, Entstehung und Potenziale. Bielefeld 2013, S. 23.
- 20 Ferrero Delacoste 2008, S. 24. Sie bezieht sich dabei auf institutionelle Praktiken der Genfer Galerie *attitudes* und des Schweizer Kurators Jean-Christophe Ammann.
- 21 Vgl. ebd., S. 29f.
- 22 Ebd., S. 8.
- 23 Ebd., S. 29.
- 24 Vgl. ebd., S. 30.
- 25 Ebd., S. 36.
- 26 Vgl. ebd., S. 11.
- 27 Vgl. Karcher 2009, S. 10. Die Initiative wird teilweise auch Public II genannt.

- 28 Ebd., S. 9, für die Durchführung des Festivals waren Sachleistungen von Bekannten von zentraler Bedeutung.
- 29 Vgl. ebd., S. 45.
- 30 Bedingt durch die Renovationsarbeiten weicht das Festival ins Nebengebäude der Petite Usine aus.
- 31 Vgl. Matzke 2012, S. 262.
- 32 Fabbri, Sandrine: Le Festival de Nyon s'achève à pleins gaz. In: *Le Nouveau Quotidien*, 19. 8. 1996, o. S., zit. n. Karcher 2009, S. 113.
- 33 Gießmann, Sebastian: Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke. Berlin 2016, S. 123.
- 34 Eine Ausnahme bildet das Kleintheater Le Funambule, laut Anne-Catherine Sutermeister fanden außerdem in Nyon in den 1960er-Jahren einige Gastspiele des Centre Dramatique Romand aus Lausanne statt: Vgl. Sutermeister, Anne-Catherine: *Sous les pavés, la scène. L'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60*. Basel 2000, S. 36.
- 35 Sutermeister 2000, S. 11.
- 36 Vgl. ebd., S. 92–94 u. 226. Ansonsten werden Hausbesetzungen in Verbindung zu den performativen Künsten in der Dissertation lediglich bei Antonia Baehr kurz erwähnt.
- 37 Karcher 2009, S. 7.
- 38 Ebd., S. 42, eine ähnliche Bemerkung auch zu Omar Porras/Teatro Malandro, S. 94.
- 39 Im Festivalprogramm 1992 finden sich Angaben zu den (ko)produzierenden Häusern bzw. Festivals bei *De Mortibus* von Mapa Teatro (S. 12) und *Mars* von Jean-Quentain Châtelain (S. 11).
- 40 Festivalprogramm 1991, S. 10.
- 41 Das Festivalprogramm 1999 verweist auf die Lesung von 1997. Die Produktion wurde im Rahmen des binationalen Programms *Colporteurs* unter der Regie von Michel Toman entwickelt.
- 42 Vgl. Karcher 2009, S. 17.
- 43 Ebd., S. 97, H. i. O.
- 44 Festivalprogramm 1999, S. 7.
- 45 Ebd.
- 46 Baybutt, Alexandra: Arts Festival-Making as Utopia. In: Haitzinger, Nicole u. Kolb, Alexandra (Hg.): *Dancing Europe. Identities, Languages, Institutions*. München 2022, S. 142.
- 47 Karcher 2009, S. 213.
- 48 Ferrero Delacoste 2008, S. 6 u. 28.
- 49 Künstlerische und kuratorische Offenheit steht hier allerdings im Gegensatz zu «the necessity of labelling work as the legitimizing process that would get it funded» als einer Maxime der Kulturförderung (Ferdman 2014, S. 9).
- 50 Die entsprechenden Informationen entstammen nicht dem Festivalprogramm, sondern der Begleitpublikation *Gazette*: Zahnd, René: Combat contre la destruction. In: *Théâtres d'été*, Gazette, Nyon 1992, S. 9.
- 51 Die folgende Beschreibung orientiert sich am Material zum Residenzpro-

- gramm aus dem Archiv der Dienststelle für Kultur der Stadt Biel (folgend als DKSb abgekürzt). Zum Zeitpunkt der Bieler Residenz trägt das Projekt den Titel *Eros 7*.
- 52 Vgl. Curriculum Vitae von Jean-François Despres, Residenz 1991/*Eros 7*, DKSb.
- 53 Vgl. Brief von Francis Siegfried an Christel Harth-Gentinetta und Marc-André Gentinetta, Projet de Residence 1991 de la Ville de Bienne: *Eros 7*, 7. 9. 1991, DKSb.
- 54 <https://collection-des-arts-visuels.biel-bienne.ch/fr/mikrosite/gentinetta-marc-andre>, 26.3.2022.
- 55 *Fata Morgana* (*Eros 7*). Konzept: Harth, Christel u. Gentinetta, Marc-André. Premiere: Aula de l'Ecole professionnelle, Biel (CH), 15.10.1991. Darüber hinaus steuerte das Unternehmen Leica eine fotografische Ausrüstung bei.
- 56 Müller, Daniel: *Création sans souci*. In: *Jurnal du Jura/Tribune jurassienne*, 27.9.1991, S. 3. Darin steht die Bieler Residenz im Kontrast zum Produktionsort Berlin, wo laut Christel Harth die für das Projekt zugesagten Gelder aufgrund der Wiedervereinigung Deutschlands wieder zurückgezogen wurden.
- 57 Elfving u. Kokko 2019, S.18.
- 58 Schärer, Andreas: *Projet de Résidence/Werkbeitrag an «Objets-Fax»*, Abteilung Kulturelles, 22.3.1989, DKSb. Die Dokumentation der Residenzprojekte ist bis einschließlich 1995 vorhanden.
- 59 Schärer 1989, S.1.
- 60 Vgl. Badilatti, Marco: *Theater Biel Solothurn*. In: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*. Zürich 2005, Bd. 3, S.1849.
- 61 Karcher 2009, S. 8.
- 62 Schärer 1989, S.1, H. i. O. Da die Erwähnung Frankreichs als Vorbild etwas pauschal erfolgt, bleibt es offen, an welchen Städten sich die Bieler Dienststelle orientiert.
- 63 Allerdings bedeutet die Residenz in mindestens einem Fall eine indirekte Unterstützung für eine lokale Tänzerin: So wird für die Proben von Harth-Gentinetta das Tanzstudio von Uschi Janowsky untergemietet, welche bei der Lancierung der Residenz 1989 als einzige professionelle Bieler Tanzschaffende erwähnt wird (Mietvereinbarung, 27.6.1991, DKSb; Schärer 1989, S.1).
- 64 Glauser 2009, S. 93.
- 65 Objet-Fax führten im Gründungsjahr der Residenz Tanzworkshops für Anfänger*innen und Fortgeschrittene durch.
- 66 Zwar steht die Stadt Biel bei den Überlegungen zum lokalen Kulturleben im Vordergrund. Die etwas breitere – Westschweizer – Perspektive liegt aber allerdings bereits 1989 vor: der Finanzplan der Residenz von Objet-Fax sieht eine Mitfinanzierung der Städte Biel, Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds und der Kantone Neuchâtel und Bern vor.
- 67 Auf welchem Weg die Einladung erfolgt, ist nicht nachzuweisen. Die Informationen zu den Einladungen sind im Dossier 1991 eher spärlich. Die Übersicht der Einladungen zu den Aufführungen von Théâtre de la Mezzanine

- (1990) zeugt durchaus von einem Engagement für überregionale Sichtbarkeit des Residenzprogramms.
- 68 Glauser 2009, S.15.
- 69 L'association Mouvement à Archamps: http://asso.mouvement.free.fr/index_bis.html, 22. 3. 2022.
- 70 Vgl. die Kategorisierung von Andrea Glauser, welche die Bereiche der Auswahl der Künstler*innen und der Finanzierung klar trennt (Glauser 2009, S.63f.). Ein anderes Schweizer Beispiel für ein solches Zusammenfallen wäre das Zürcher Theaterspektakel, welches 1980 vom Präsidialdepartement der Stadt Zürich mitinitiiert wird. Das Festival ist bis heute keine eigenständige Stiftung, sondern «eine Kulturinstitution der Stadt Zürich» (<https://www.theaterspektakel.ch/ueber-uns/chronik> u. <https://www.theaterspektakel.ch/meta/impressum>, 14. 9. 2023).
- 71 Vgl. Brief von Christel Harth, 30. 10. 1991, DKSB.
- 72 Vgl. Schärer 1989, S.1.
- 73 So unterscheidet Jennifer Elfert im deutschen Kontext zwischen den Festivals der 1990er-Jahre und «Vorläufern in den siebziger und achtziger Jahren» (Vgl. Elfert 2009, S.18).
- 74 Vgl. Hülle, Henning: A Theatre for Postmodernity in Western European Theaterscapes. In: Brauneck, Manfred (Hg.): Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy. Bielefeld 2017, S.308–311.

Kapitel 4

- 1 Z.B. *Monique* (2012) von Alix Eynaudi, *nothing's for something* (2012) von Heine Avdal & Yukiko Shinozaki und *Conversations déplacées* (2017) von Ivana Müller.
- 2 Kunstencentrum BUDA: 10 Years of Artists in the City, 2006–2016. Kortrijk 2016; Quackels, Agnes u. Jonckheere, Kristof (Hg.): The Wonderful Workspace of the Future. A collection of 151 artists' visions. Kortrijk 2016; Ville-neuve, Mathilde: o.T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online, 15. 3. 2022. Audio, unveröffentlicht.
- 3 Ahmed, Sara: On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life. Durham u. London 2012; Žerovc, Beti: When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art. Berlin 2015; Graziano, Valeria: Prefigurative Practices: Raw Materials for a Political Positioning of Art, Leaving the Avant-garde. In: Van Campenhout, Elke u. Mestre, Lilia (Hg.): Turn, Turtle! Reenacting The Institute. Berlin 2016, S.158–172.
- 4 Block, Thomas u.a.: When Strategic Plans Fail to Lead. A Complexity Acknowledging Perspective on Decision-Making in Urban Development Projects – The Case of Kortrijk (Belgium). In: European Planning Studies, Nr. 6, Bd. 20, 6/2012, S. 988.

- 5 Kunstencentrum BUDA 2016, o. S.
- 6 Vgl. <https://www.kortrijk.be/adressen/Budatoren>, 9. 2. 2023. Zur vorangegangenen Entwicklung der flämischen Theaterlandschaft und -förderung in den 1970er- bis 1990er-Jahren siehe Janssens, Joris; Joye, Sofie u. Wellens, Nikol: ‹Working apart together›. L’organisation collective des pratiques artistiques dans les arts de la scène en Flandres. In: Hamidi-Kim, Bérénice u. Ruset, Séverine (Hg.): Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants. Organisation du travail, processus de création et conjonctures. Paris 2018, S. 367–376.
- 7 Kunstencentrum BUDA 2016, o. S. Auch befürwortet Laermans transdisziplinäre Programme für Künstler*innen kurz nach dem Studienabschluss. Dieser Punkt wird bei BUDA nur bedingt umgesetzt, erinnert allerdings stark an *artiste associé·e* bei far°.
- 8 Vgl. <https://data.kunsten.be/organisations/limelight> u. <https://data.kunsten.be/organisations/dans-in-kortrijk>, 30. 11. 2022.
- 9 Kunstencentrum BUDA 2016, o. S.
- 10 Vgl. <https://far-nyon.ch/festival/section-archives/archives/2003/au-fond-du-bois.html>, 9. 2. 2023.
- 11 Quackels u. Jonckheere 2016, o. S.
- 12 Ebd.
- 13 Keil, Marta: The practice of listening to what is not there yet, 5. 5. 2020. In: <https://www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/the-practice-of-listening-to-what-is-not-there-yet/>, 3. 3. 2023.
- 14 Performing Arts Research and Training Studios in Brüssel (Villeneuve 2022).
- 15 <https://www.buda.be/en/>, 5. 10. 2023.
- 16 <https://www.buda.be/en/workspace/>, 27. 2. 2023. Die Idee des YES-Teams wurde von Franky Devos initiiert, dem ersten Geschäftsführer von BUDA.
- 17 Z. B. Maria Patsyuk (RU), welche zwischen Juli und Oktober 2022 an BUDA arbeitete: <https://www.buda.be/en/residentie/15029/>, 27. 2. 2023.
- 18 <https://www.juistisjuist.be/en/articles/we-are-aware-of-our-position-and-of-our-responsibility/>, 30. 11. 2022.
- 19 Vgl. <https://www.buda.be/en/tools-for-residents/>, 4. 3. 2023.
- 20 <https://www.buda.be/en/info/about-buda/>, 27. 2. 2023.
- 21 Vgl. <https://www.buda.be/en/tools-for-residents/>, 7. 3. 2023.
- 22 Vgl. <https://www.buda.be/en/voorstelling/un-regard-suffit-a-rayer-linvisible/>, 4. 3. 2023.
- 23 Villeneuve 2022.
- 24 Vgl. <https://www.buda.be/en/applications-for-residencies/>, 15. 9. 2023.
- 25 Villeneuve 2022.
- 26 Vgl. ebd.
- 27 Ahmed 2012, S.33.
- 28 Ebd, S. 29 f. u. 23.
- 29 <https://www.pianofabriek.be/fr/projets/citylab> bzw. <https://mophradat.org/en/>, 27. 2. 2023.
- 30 <https://www.buda.be/en/residentie/briana-ashley-stuart-usa-be-freeform/>;

- <https://www.buda.be/en/residentie/nadine-baboy-be1/>; <https://www.buda.be/en/residentie/yasmine-yahiatene-fr-la-fracture/>, 6. 3. 2023.
- 31 <https://www.buda.be/en/residentie/noura-seif-salma-abdel-salam-nasa4nasa-eg-suash/>; <https://www.buda.be/en/voorstelling/galactic-crush/>, 15. 9. 2023.
- 32 Glauser 2009, S. 68. Glauser merkt an, dass die Verträge mit einzelnen Ländern bis 2060 gelten.
- 33 Vgl. <https://www.buda.be/en/do-more/>, 7. 3. 2023.
- 34 <https://www.kaskdrama.be/praktische-zaken/nuttige-documenten/das-theatre-feedback-method.pdf>, 21. 2. 2023.
- 35 Villeneuve 2022.
- 36 Möntmann, Nina: Art and its Institutions. In dies. (Hg.): Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations. London 2006, S. 13.
- 37 Villeneuve 2022. Die Problematik der etablierteren Künstler*innen im Rahmen von Residenzformaten wird im Unterkapitel über *Abecedarium Bestiarium* von Antonia Baher näher besprochen, S. 135 f.
- 38 Villeneuve 2022.
- 39 Vgl. Gielen: Institutional Imagination 2013, S. 30.
- 40 Villeneuve 2022.
- 41 Vgl. Festivalprogramm Almost Summer 2022, o. S.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd., vgl. Radosavljević, Duška: Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century. London 2013, S. 56–84.
- 44 Vgl. Žerovc 2015, S. 198–214.
- 45 Ebd., S. 209.
- 46 Villeneuve 2022.
- 47 Ebd.
- 48 Ebd.
- 49 Ebd.
- 50 DiMaggio, Paul u. Powell, Walter: The Iron Cage Revisited. Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields. In: American Sociological Review, Jg. 48, Bd. 2, 1983, S. 149.
- 51 Ebd., S. 150.
- 52 Ebd., S. 154.
- 53 Vgl. ebd.
- 54 <https://www.buda.be/en/festival/learning-together/>, 7. 3. 2023.
- 55 Für Schreibworkshops luden Fabrizio Terranova bzw. Simone Basani und Alice Ciresola die belgische Philosophin Vinciane Despret bzw. die Dichterin Els Moors ein: <https://www.buda.be/en/voorstelling/open-call-writing-workshop-that-addresses-the-relationship-to-our-dead/>; <https://www.buda.be/en/residentie/jeanne-or-the-western-touch-am-i-evil/>; <https://www.buda.be/en/voorstelling/true-fiction-working-the-in-betweens/>, 28. 2. 2023.
- 56 <https://www.buda.be/en/festival/learning-together/>, 7. 3. 2023.
- 57 Villeneuve 2022.
- 58 <https://www.buda.be/en/info/about-buda/>, 28. 2. 2023.
- 59 Villeneuve 2022.

- 60 <https://www.plateformeparallele.com/en/projects/be-my-guest-reseau-international-pour-les-pratiques-emergentes>, 7.3.2023.
- 61 Ebd.
- 62 Villeneuve 2022.
- 63 Bonfert, Anne: A Never Ending Story. Zur Arbeit freier darstellender Künstler*innen und Performer*innen im Kontext Theaterfestival. In: Buchberger, Kohn u. Reiniger 2021, S.55.
- 64 <https://nextfestival.eu/bus>, 5.10.2023.
- 65 <https://apapnet.eu/>, 3.2.2023.
- 66 Vgl. Villeneuve 2022.
- 67 Ahmed 2012, S.22, H.i.O.
- 68 Graziano 2016, S.165f.
- 69 Laermans, Rudi: Impure Gestures Towards ‹Choreography in General›: Re/Presenting Flemish Contemporary Dance, 1982–2010. In: Contemporary Theatre Review, Jg. 20, Bd. 4, 2010, S.406.
- 70 Dazu zählen ausser der Performance ein Buch mit verschriftlichten Gesprächen, eine Ausstellung, eine partizipative Version der Performance, ein Online-Fotobuch sowie Reisenotizen auf der Webseite von Nada Gambier (<https://www.nadagambier.be/the-voice-of-a-city>, 4.11.2022).
- 71 Vgl. Bala: Necessary Misapplications 2020.
- 72 The Voice of a City. Konzept: Nada & Co. Premiere: Brakke Grond, Amsterdam, 7.2.2019; besuchte Vorstellung: far° Nyon, Les Marchandises, Nyon, 19.8.2021. Die Aufführungen am far° gehen auf eine Einladung einer bereits vollendeten Produktion zurück, das Nyoner Festival war nicht am Produktionsprozess beteiligt.
- 73 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021; <https://www.nadagambier.be/the-voice-of-a-city>, 4.11.2022; Moving in November: Conversation between Nada & Co. and Kerstin Schroth, 3.11.2020. In: <https://movinginnovember.fi/a-conversation-between-nada-co-nada-gambier-and-mark-etchells-and-kerstin-schroth/>, 6.11.2023.
- 74 <https://www.nadagambier.be/nada-co>, 5.1.2022.
- 75 <https://www.nadagambier.be/monstrous-encounters-block-1-3>, 28.1.2022.
- 76 Gambier zit. n. Moving in November 2020, H.i.O.
- 77 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021.
- 78 Eine wichtige Veränderung während der Residenz in Georgien betraf die Entscheidung zugunsten von frei geführten Gesprächen anstatt Interviews mit vorbereiteten Fragen (Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021).
- 79 Ohne Thomas Kasebacher. Durch die Kuratorin Ioanna Valsamidou ergab sich zu einem späteren Zeitpunkt eine Zusammenarbeit mit dem Athener Festival Mind the fact, welche allerdings ausserhalb der Residenz im Februar und März 2018 erfolgte.
- 80 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021.
- 81 K3 – Zentrum für Choreographie/Tanzplan Hamburg 2021.
- 82 Die Residenz in Finnland dauerte nur zwei Wochen.
- 83 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021.

- 84 An dieser Stelle soll präzisiert werden, dass es sich bei *The Voice of a City* um ein interdisziplinäres Projekt handelt, die Dokumentation betrifft den gesamten Arbeitsprozess und nicht ausschliesslich die Arbeit an der hier besprochenen Performance.
- 85 Vgl. das Kapitel «Beziehungsarbeit» in Glauser 2009, S. 237–260.
- 86 Bobrikova, Martinka u. a.: Transnational and Postnational Practices Manual. 9.12.2020. In: <https://www.reshape.network/prototype/transnational-and-postnational-practices-manual>, 28.1.2021, H. i. O. Bei *reshape* handelt es sich um eine transnationale Initiative für das Überdenken der Produktionsweisen und -strukturen (<https://reshape.network/>, 21.1.2022).
- 87 Vgl. Vargas 2016, S. 25–30 (im Vergleich zu Pilgerreisen) bzw. allgemein im Kontext der performativen Künste: Groot Nibbelink, Liesbeth: Mobile Performance and Nomadic Theory. Staging Movement, Thinking Mobility. In: Nordic Theatre Studies, Bd. 27, Nr. 1, 2015, S. 22–31.
- 88 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021.
- 89 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021.
- 90 <https://www.nadagambier.be/about>, 5.1.2022.
- 91 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021.
- 92 Ebd. In diesem Zusammenhang erwähnt die Künstlerin u. a. die konsternierten Reaktionen einiger Veranstalter*innen darauf, dass sie nach acht Jahren ihre Produktion *Confessions – the Autopsy of a Performance* verändern wollte: «You can't change it because that's not what we bought, that's not why we invited you.» Die Episode wurde für Nada Gambier zu einem wichtigen Anlass zur Reflexion über die eigene Arbeitsweise.
- 93 Vgl. Cassiers, De Laet u. Van den Dries, 201
- 94 Ebd., S. 227 u. 232, H. i. O.
- 95 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021.
- 96 Gambier zit. n. Moving in November 2020. So fanden einige Recherchen während eines privaten Aufenthalts von Nada Gambier und Thomas Kasebacher bei Mark Etchells in Bradifort (UK) statt.
- 97 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021. Wie Lisa Großmann beobachtet, werden die grundsätzlichen, bereits erprobten Abläufe bei länger zusammenarbeitenden Künstler*innen weniger thematisiert: Großmann, Lisa: «insider and outsider accounts» – Chancen und Problematiken der ethnografischen Probenforschung zu Theater- und Performancegruppen. Vortrag, Freie Universität Berlin, 30.9.2022.
- 98 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021.
- 99 Vgl. Bala: Necessary Misapplications 2020.
- 100 Ebd., S. 9.
- 101 Baker 2014, S. 159, H. i. O. *The Voice of a City* stellt auch ein spannendes Beispiel für Verschränkungen zwischen lokalen und zirkulierenden Narrativen dar (Baker 2014, S. 160).
- 102 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021.
- 103 <https://www.nadagambier.be/the-voice-of-a-city>, 31.1.2022. Da BUDA Kortrijk in der vorliegenden Arbeit als ausgewählter Residenzort näher

- besprochen wird, werden hier nur die Einträge zu den Recherchen in der belgisch-französischen Grenzregion im Frühsommer 2018 diskutiert.
- 104 Bala: Necessary Misapplications 2020, S. 5.
- 105 Vgl. <https://www.nadagambier.be/the-voice-of-a-city-buda>, 31. 1. 2022.
- 106 Ebd.
- 107 Ebd.
- 108 Ebd.
- 109 Bala: Necessary Misapplications 2020, S. 6.
- 110 Cassiers, De Laet u. Van den Dries 2019, S. 223.
- 111 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021.
- 112 Ebd.
- 113 Ebd.
- 114 Matzke 2012, S. 88.
- 115 Gambier, Etchells u. Kasebacher 2021.
- 116 Ebd. Für das Festival stellen Nada & Co. die Projektdokumentation zur Verfügung, welche dann für eine digitale Version von *The Voice of a City* verwendet wird. Die Aussage ist symptomatisch für die Auffassung der griechischen Kulturszene als einer besonders gefährdeten: vgl. Argyropoulou, Gigi: Performance as Infrastructure and Institutional Unlearnings. In: Eckersall Peter u. Grehan, Helena (Hg.): *The Routledge Companion to Theatre and Politics*. Abington u. New York 2019, S. 303–307.
- 117 Vgl. Chakravorty Spivak, Gayatri: The Politics of Translation. In: Venuti, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*. London 2003, S. 399f.
- 118 Vgl. Apter 2013.
- 119 Tie-Tool. Konzept und Performance: Brun, Pauline u. Simões, Marcos. Premiere: far° Nyon, Les Marchandises, Nyon, 14. 8. 2022, besuchte Vorstellung: 15. 8. 2022.
- 120 Vgl. Apter 2013.
- 121 Brun, Pauline u. Simões, Marcos: o. T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 27. 10. 2022. Audio, unveröffentlicht; Le Personnic, Wilson: Tie-Tool, Pauline Brun et Marcos Simões, 12. 7. 2023. In: <https://www.maculture.fr/tie-tool>, 10. 10. 2023.
- 122 Scherer-Henze 2020, Hinz, Melanie u. Roselt, Jens (Hg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin 2011.
- 123 Die Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte gemäss Brun u. Simões 2023.
- 124 Brun u. Simões zit. n. Le Personnic 2023.
- 125 Scherer-Henze 2020, S. 84.
- 126 Vgl. das Unterkapitel «Residenzen und Festivals: Delegieren und Bündeln».
- 127 <https://www.c-takt.be/nl/projecten/tie-tool/>; <https://www.buda.be/en/residencie/tie-tool/>, 10. 10. 2023.
- 128 Brun u. Simões 2022, <https://www.cnd.fr/fr/program/3131-un-kilometre-de-danse>, 10. 10. 2023.
- 129 Vgl. <https://wpzimmer.be/nl/residencies/tie-tool/>, 12. 5. 2023; Jahresbericht von far°, 2022, S. 21 u. 29. Mit Dank an Anne Laroze, Kommunikations- und

- Presseverantwortliche von far° für das Zurverfügungstellen des Jahresberichts.
- 130 Brun u. Simões 2022.
- 131 <https://www.3bisf.com/no-small-mess>, 10.10.2023.
- 132 Brun u. Simões zit. n. Le Personnic 2023.
- 133 Ebd.
- 134 Brun u. Simões 2022.
- 135 Brun zit. n. Le Personnic 2023, Hervorhebung durch die Autorin.
- 136 Vgl. Stehle, Susanne: Die Macht des Kostüms. Zur textilen Verkörperung der Bühnen-Figur. Bielefeld 2023, S. 155 u. 162. Bei Schlemmer beeinflussen sich der Tanz, die Kostüme und der Raum gegenseitig bzw. die Bewegungen werden durch die Bekleidung vorgegeben. Diese Komplexität lässt zwar Parallelen zu *Tie-Tool* zu, in der vorliegenden Analyse wird allerdings nicht darauf eingegangen.
- 137 Vgl. Brun u. Simões zit. n. Le Personnic 2023; Brun u. Simões 2022.
- 138 Brun u. Simões 2022.
- 139 Hinz u. Roselt 2011, S. 35 u. 8; vgl. Harvie 2009, S. 24.
- 140 Lucet, Sophie: Comment commencer? Aux origines du geste créateur. In: European Drama and Performance Studies, Nr. 13, 2019/2, S. 208.
- 141 Brun u. Simões 2022.
- 142 Becker, Howard: Art Worlds. Berkeley u. Los Angeles 2003, S. 95.
- 143 Brun u. Simões 2022.
- 144 Brun u. Simões 2022.
- 145 Ebd.
- 146 Brun u. Simões 2022.
- 147 Bang Larsen, Lars: The Paradox of Art and Work. An Irritating Note. In: Habib Engqvist, Jonatan u.a. (Hg.): Work, Work, Work. A Reader on Art and Labour. London 2012, S. 17.
- 148 Brun 2022.
- 149 Bala: Necessary Misapplications 2020, S. 7.
- 150 Apter 2013, S. 8, H.i.O.
- 151 Ebd., S. 3.
- 152 Ebd., S. 20.
- 153 Ebd., S. 3.
- 154 Brun u. Simões 2022; <https://marcossimoes.weebly.com/tie-tool.html>, 25.10.2022.
- 155 Bala: Necessary Misapplications 2020, S. 4.
- 156 Kunst, Bojana: Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism. Winchester 2015, S. 102.
- 157 Ebd., S. 103.
- 158 Brun u. Simões 2022.
- 159 Ebd.
- 160 <https://www.3bisf.com/recherche?term=pauline>, 15.5.2023.
- 161 Brun u. Simões 2022. Zuvor arbeiteten die beiden Performer*innen mit anderen Musiker*innen und Lichtkünstler*innen zusammen.

- 162 Matzke 2012, S. 279.
- 163 Friedmann, Andrew u. Finburgh, Clare: Festivals. Conventional Disruption, or, Why Ann Liv Young Ruined Rebecca Patek's Show. In: Boyle, Michael Shane u. a. (Hg.): Postdramatic Theatre and Form. London 2019, S. 116.
- 164 Festivalprogramm von far° 2022, S. 7.

Kapitel 5

- 1 Börcsök wirkte an zwei Produktionen der MONUMENT-Reihe von Eszter Salamon mit.
- 2 Murray, Simon: Performing Ruins. Cham 2020, S. 93.
- 3 Büscher, Barbara u. Eitel, Verena Elisabet: PACT Zollverein Essen. Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte. Leipzig 2021.
- 4 <https://www.pact-zollverein.de/>, 16.12.2022; Beck u. Whyte 2021; Boldt, Esther u. a. (Hg.): Radical Proximity. Berlin 2022.
- 5 Otto, Ulf: Die Welt zu Gast bei Freunden? Theaterfestivals und die Politik des Globalen. In: Hochholdinger-Reiterer, Beate u. Boesch, Géraldine (Hg.): Spielwiesen des Globalen. Berlin 2016, S. 101–115; Sternfeld, Nora: Das radikal demokratische Museum. Berlin 2018; Harvie 2009.
- 6 Büscher u. Eitel 2021, S. 6.
- 7 Wobei die Vorbereitungen von Kontroversen geprägt waren: Vgl. ebd., S. 12.
- 8 Ebd., S. 9, 6 u. 40. Die Autorinnen nennen hier die choreografischen Arbeiten von Claudia Lichtblau (seit 1992) und Susanne Linke.
- 9 Vgl. Stefan Hilterhaus bzw. Archiv der Gesellschaft für zeitgenössischen Tanz (Köln), zit. n. Büscher u. Eitel 2021, S. 35f.
- 10 Vgl. ebd., S. 19. Unklar bleibt dabei, aus welchen Gründen die ehemalige Waschkaue gewählt wurde und ob auch ein anderes Gebäude auf dem Areal zur Diskussion stand.
- 11 <https://www.pact-zollverein.de/stadtraum>, 16.12.2022.
- 12 <https://www.pact-zollverein.de/kuenstlerhaus/residenzen>, 16.12.2022.
- 13 Büscher u. Eitel 2021, S. 41.
- 14 Ebd., S. 44.
- 15 Beck u. Whyte 2021, S. 45.
- 16 Ebd., S. 50.
- 17 Beck u. Whyte 2021, S. 47.
- 18 Die Juryzusammensetzung ist nicht bekannt.
- 19 Beck u. Whyte 2021, S. 48.
- 20 Otto 2016, S. 105.
- 21 Žerovc 2015, S. 122.
- 22 <https://www.pact-zollverein.de/das-haus/ueber-uns>, 16.12.2022. Die allgemeinen Angaben zu Residenzen sind unter <https://www.pact-zollverein.de/kuenstlerhaus/residenzen> zu finden.
- 23 Vgl. Keil 2021.

- 24 Vgl. die Praxis der *Compañeros* am BUDA Kortrijk, Unterkapitel «Residenzen und Festivals: Delegieren und Bündeln».
- 25 <https://www.pact-zollverein.de/kuenstlerhaus/residenzen>, 28.10.2022 bzw. Beck u. Whyte 2021, S. 46.
- 26 Stefan Hilterhaus, zit. n. Boldt, Esther: Zwischen den Zeilen. Zwischen den Zeiten. Prolog. In: dies. 2022, Bd. 1, S. 8.
- 27 Beck u. Whyte 2021, S. 50.
- 28 Ebd., S. 49.
- 29 <https://www.pact-zollverein.de/kuenstlerhaus/residenzen>, 16.12.2022.
- 30 Beck u. Whyte 2021, S. 47.
- 31 Beck u. Whyte 2021, S. 46.
- 32 Büscher u. Eitel 2021, S. 64.
- 33 Beck u. Whyte 2021, S. 50.
- 34 <https://www.pact-zollverein.de/kuenstlerhaus/residenzen>, 16.12.2022.
- 35 Beck u. Whyte 2021, S. 51.
- 36 Vgl. Büscher u. Eitel 2021, S. 37.
- 37 Ebd.
- 38 Vgl. ebd., S. 40.
- 39 Matzke 2012, S. 254.
- 40 Vgl. die Äusserung von Antonia Baehr zur räumlichen Nähe zwischen Residenzkünstler*innen und Residenzmitarbeitenden an Les Laboratoires d'Aubervilliers (Unterkapitel «Die Öffnung und das Weitergeben der Methode. Gastprofessur statt Residenz.»)
- 41 <https://www.3bisf.com/presentation/les-espaces>, 2.10.2023.
- 42 Beck u. Whyte 2021, S. 50.
- 43 Weiterführende Informationen dazu in Büscher u. Eitel 2021, S. 30; zur Geschichte der Ruhrtriennale – Merkel, Marcus: Vergemeinschaftung als Programm. Ein Beitrag zur Analyse von Theaterfestivals. In: Fischer-Lichte, Erika; Warstat, Matthias u. Littmann, Anna (Hg.): Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft. Tübingen 2012, S. 438–453.
- 44 Beck u. Whyte 2021, S. 50.
- 45 Ebd., S. 49.
- 46 Vgl. das Unterkapitel «Residenzen und Festivals: Delegieren und Bündeln».
- 47 <https://www.pact-zollverein.de/plattformen/128>, 16.12.2022.
- 48 Vgl. ebd.
- 49 <https://www.pact-zollverein.de/programm/128-urban-frictions-o>; <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2019/encyclopedie-pratiquerue-des-marchandises.html>, 16.12.2022.
- 50 Thomas Lehmen präsentierte 2000 und 2001 in Nyon, Franz Anton Cramer war als Begleitung von François Gremaud als *artiste associé* und für weitere Formate an far° 2012 verantwortlich.
- 51 <https://www.pact-zollverein.de/kuenstlerhaus/choreographische-dialoge>, 8.12.2022.
- 52 Ebd., vgl. die (Unter)Kapitel «Von Théâtres d'été zu far°: Produktionsnetz-

- werke im Werden» und «*Artistes associé·e·s et Rendez-vous: La marche vers Les Marchandises».*
- 53 Vgl. das Unterkapitel «*La notte è il mio giorno preferito* (2021) von Annamaria Ajmone: Produzieren mit dem Wolf im Fokus».
- 54 Beck u. Whyte 2021, S. 51.
- 55 Ebd.
- 56 <https://www.pact-zollverein.de/programm/atelier-no-67-archives-our-homes>, 3. 10. 2023.
- 57 Stefan Hilterhaus, zit. n. Büscher u. Eitel 2021, S. 16, vgl. Satzung der Vorgängerinstitution Gesellschaft für Zeitgenössischen Tanz NRW: ebd., S. 35.
- 58 <http://kultura.kreativnaevropa.rs/eng/2014/11/24/station-service-for-contemporary-dance-departures-and-arrivals/> bzw. <https://aerowaves.org/>, 17. 12. 2022.
- 59 <https://produktionshaeuser.de/> u. <http://www.kuenstlerresidenzen.de/>, 17. 12. 2022.
- 60 Beck u. Whyte 2021, S. 48.
- 61 Ebd., S. 48.
- 62 Beck u. Whyte 2021, S. 46.
- 63 Vgl. ebd., S. 47.
- 64 Beck u. Whyte 2021, S. 51.
- 65 Vgl. Sternfeld 2018, S. 62.
- 66 Mathilde Villeneuve (BUDA Kortrijk) erwähnt bezüglich des Mitwirkens im Rahmen von Netzwerken apap und Be My Guest keine ähnlichen Schwierigkeiten.
- 67 Büscher u. Eitel 2021, S. 65.
- 68 Harvie 2009, S. 26, zu weiteren Interferenzen zwischen (zentraler) Lage und Legitimation: vgl. S. 27.
- 69 Die Idee des Kompensierens durchdringt z. B. auch Ulf Ottos Ausführungen zu Globalisierung im Theater: vgl. Otto 2016, S. 107 f., 112.
- 70 Beck u. Whyte 2016, S. 46.
- 71 Ebd., S. 51.
- 72 Ebd., S. 52.
- 73 Crückeberg 2019, S. 151.
- 74 Vgl. Beck u. Whyte 2021, S. 50.
- 75 Ebd., S. 50.
- 76 Ebd., S. 51.
- 77 Vgl. Ziemer: Komplizenschaft 2013.
- 78 <https://www.pact-zollverein.de/programm/abecedarium-bestiarium>; <https://www.pact-zollverein.de/journal/boglarka-boercsoek-art-movement>; <https://www.pact-zollverein.de/programm/atelier-no-63>, 4. 10. 2023.
- 79 <https://www.pact-zollverein.de/programm/atelier-no-63>, 24. 1. 2023.
- 80 Figuring Age. Konzept, Regie und Produktion: Börcsök, Boglárka u. Bolm, Andreas. Premiere: Festival DIE IRRITIERTE STADT, Hospitalhof, Stuttgart, 23. 7. 2020; besuchte Vorstellung: far° Nyon, Salle communale, Nyon, 17. 8. 2022.

- 81 <https://esztersalamon.net/MONUMENT-o-Haunted-by-Wars>, 3. 2. 2023.
- 82 Vgl. Ziemer: Komplizenschaft 2013.
- 83 Börcsök, Boglárka: o. T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 14. 10. 2022. Audio, unveröffentlicht; Moving in November: Conversation between Boglárka Börcsök and Kerstin Schroth, 8. 12. 2021. In: <https://movinginnovember.fi/conversation-between-boglarka-borcsok-and-kerstinschroth/>, 2. 2. 2022; Portyannikova, Sasha u. Margaliot, Nitsan: From archives into living rooms. Interview with Boglárka Börcsök, 20. 2. 2021. In: <https://touchingmargins.com/Boglarka>, 2. 2. 2023.
- 84 De Laet, Timmy: Expanding Dance Archives: Access, Legibility, and Archival Participation. In: *Dance Research*, Bd. 38, Nr. 2, 11/2020, S. 206–229; Hirvi-Ijäs, Maria u. Kokko, Irmeli: Grounding Artistic Development. In: Elfving, Kokko u. Gielen 2019, S. 87–101.
- 85 <http://www.wsf.hu/?lang=eng>, 31. 1. 2023.
- 86 Börcsök 2022.
- 87 Ebd.
- 88 <https://www.borischarmatz.org/?20-danseurs-pour-le-xxe-siecle-157>, 24. 1. 2023.
- 89 <https://www.boglarkaborcsok.net/figuring-age-2020>, 27. 1. 2023.
- 90 Börcsök zit. n. Moving in November 2021.
- 91 <https://www.boglarkaborcsok.net/figuring-age-2020>, 27. 1. 2023.
- 92 Das Festival DIE IRRITIERTE STADT wird von der Residenz Akademie Schloss Solitude mitveranstaltet. Die offizielle Filmpremiere fand im Mai 2020 online statt, in Zusammenarbeit von PACT Zollverein, Montag Modus Berlin und Tanzquartier Wien (<https://www.boglarkaborcsok.net/the-art-of-movement>, 2. 2. 2022).
- 93 Börcsök zit. n. Portyannikova u. Margaliot 2021.
- 94 Börcsök 2022.
- 95 <https://www.boglarkaborcsok.net/figuring-age-2020>, 30. 10. 2023.
- 96 Börcsök zit. n. Portyannikova u. Margaliot 2021.
- 97 Vgl. ebd.
- 98 Ebd.
- 99 Vgl. zu den osteuropäischen Archiven des 20. Jahrhunderts: Sasse, Sylvia: «Inoffiziell wurde bekannt...» Die Doppel-Performance der Dokumente. In: Krasznahorkai, Kata u. Sasse, Sylvia (Hg.): *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*. Leipzig 2019, S. 146–160.
- 100 De Laet 2020. Der Artikel von De Laet gehört zu den neueren Publikationen im Bereich der Archivproblematik in der Tanzforschung und fasst die dafür zentralen Positionen zusammen (vgl. u. a. Wehren, Julia: Körper als Archiv in Bewegung. *Choreografie als historiografische Praxis*. Bielefeld 2016.)
- 101 Börcsök 2022.
- 102 De Laet 2020, S. 210, H. i. O.
- 103 Ebd., S. 215.
- 104 Börcsök 2022.
- 105 Ebd.

- 106 Börcsök zit. n. Portyannikova u. Margaliot 2021.
- 107 Börcsök zit. n. Moving in November 2021.
- 108 <https://www.irritiertestadt.de/projekt/figuring-age/>, 27.1.2023
- 109 Drewes, Miriam: Produktion als Kritik. In: Ebert, Olivia u. a. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld 2018, S. 543.
- 110 Ebd.
- 111 So beobachtet die Tanzwissenschaftlerin Annelies van Assche ähnliche Tendenzen bei der polnischen Tänzerin und Choreografin Kinga Jaszewska. Vgl. Van Assche, Annelies: The Symbolic Economy of Contemporary Dance: To Be in Brussels or Not to Be? Vortrag, Universität Reykjavík, 23.6.2022.
- 112 Börcsök 2022.
- 113 <https://www.hellerau.org/de/artist/boglarka-boercsoek/>, 26.1.2023.
- 114 Börcsök 2022: «recreating their slowness from the experience of accompanying them through the apartment».
- 115 Ebd.
- 116 Hirvi-Ijäs u. Kokko 2019, S. 96.
- 117 Börcsök 2022.
- 118 Ebd.
- 119 Matzke 2012, S. 33.
- 120 Hirvi-Ijäs u. Kokko 2019, S. 96.
- 121 Börcsök zit. n. Moving in November 2021.
- 122 Börcsök 2022.
- 123 <https://www.boglarkaborcsok.net/figuring-age-2020>, 23.9.2022. Diese Ausgangslage bedingte auch die Filmaufnahmen der jeweiligen Tänzerinnen: Sie interagierten nicht miteinander.
- 124 Vgl. das Unterkapitel «Das Unübersetzbare und die Kritik der Zusammenarbeit».
- 125 Vgl. Ziemer: Komplizenschaft 2013, S. 10; Ziemer 2012, S. 135.
- 126 Vgl. Ziemer 2012, S. 124–125.
- 127 Vgl. Ziemer: Complicity 2013.
- 128 Die Zusammenfassung dieses Produktionsmoments folgt dem persönlichen Gespräch mit Boglárka Börcsök, ihr damaliger Partner arbeitete zu diesem Zeitpunkt als Residenzkünstler an Akademie Schloss Solitude.
- 129 Börcsök 2022.
- 130 Ziemer: Complicity 2013.
- 131 Börcsök 2022.
- 132 Ebd., Zusammenfassung bis Absatzende gemäss dem Gespräch.
- 133 Ebd.
- 134 Thompson, James: Towards an aesthetics of care. In: Stuart Fisher, Amanda u. Thompson, James (Hg.): Performing care. New perspectives on socially engaged performance. Manchester 2020, S. 40. Thompson untersucht insbesondere die Übergänge von einer Ethik von care zu einer damit verbunden Ästhetik. Weil hier die Arbeitsprozesse von Börcsök und Bolm im Mittelpunkt stehen, erscheint die ethische Komponente relevanter.

- 135 Vgl. Thompson 2020, S. 42.
- 136 Börcsök 2022, die Beschreibungen bis Absatzende gemäss dem Gespräch.
- 137 Börcsök 2022.
- 138 Im Mai 2023 wurde die Produktion in Kroatien (Port of Dance Festival, Rijeka), Tschechien (Flora Theatre Festival, Olomouc) und Serbien (Sola Festival, Belgrad) gezeigt.
- 139 <https://www.pact-zollverein.de/programm/atelier-no-63>, 4. 2. 2023.
- 140 Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham 2003.
- 141 Ebd., S. 21.
- 142 Athanasiou, Athena: *Performing the Institution «As If It Were Possible»*. In: Hlavajova, Maria u. Sheikh, Simon (Hg.): *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, Cambridge u. Utrecht 2016, S. 684.
- 143 <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/les-editions-du-far-vernisage-chateau-de-nyon.html> bzw. <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/rdv5.html>, 3. 4. 2023.
- 144 Ausser *Abecedarium Bestiarium* zeigte Baehr an PACT Zollverein die Produktionen *Lachen* (2008) und *For Faces* (2010) im November 2011 sowie *Mis- ses und Mysterien* (2015) im Juni 2015.
- 145 Vgl. das Unterkapitel «Präsentieren um des Produzierens willen».
- 146 Kammerer, Frida: Ich bin viele. Die Berliner Performerin Antonia Baehr im Gespräch, 15. 6. 2013. In: https://liveartfestival.wordpress.com/2013/06/15/interview_antonia_baehr/, 2. 11. 2023.
- 147 Baehr, Antonia: o. T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 22. 12. 2022. Audio, unveröffentlicht; Kammerer 2013; Seaver, Michael: Antonia Baehr: «I need to be able to say something when the taxi driver asks me what I do». In: [irishtimes.com](https://www.irishtimes.com/culture/antonia-baehr-i-need-to-be-able-to-say-something-when-the-taxi-driver-asks-me-what-i-do-1.1596273), 18. 11. 2013, <https://www.irishtimes.com/culture/antonia-baehr-i-need-to-be-able-to-say-something-when-the-taxi-driver-asks-me-what-i-do-1.1596273>, 3. 11. 2023.
- 148 Gabriel 2021; Behnke 2009.
- 149 *Abecedarium Bestiarium*. Konzept, Produktion und Performance: Baehr, Antonia. Premiere: Kunstenfestivaldesarts, Beursschouwburg, Brüssel (BE), 3. 5. 2013; besuchte Vorstellung: Theaterfestival Basel, Theater Roxy, Birsfelden (CH), 6. 9. 2014. Die Beschreibung erfolgt anhand einer Videoaufzeichnung der Version vom 10. 5. 2013 am HAU Berlin, mit Dank an Alexandra Wellensiek (Produktionsleitung *make up productions*) für das Zurverfügungstellen des Videos.
- 150 Die Beziehungen zu den Autor*innen der präsentierten Stücke werden in der vorliegenden Arbeit prioritär berücksichtigt.
- 151 Ein Alter Ego von Antonia Baehr: <https://make-up-productions.de/people/werner-hirsch/>, 3. 11. 2023.
- 152 Köhring, Esther: Antonia Baehr's *My Dog is my Piano* and *Abecedarium Bestiarium*. In: *Sillages critiques*, Bd. 20, 2016, S. 24.
- 153 <https://make-up-productions.de/tour-calendar/>, 28. 3. 2023.

- 154 <http://archives.villagillet.net/portail/la-chose-publique/details/article/beginning-with-the-abecedarium-bestiarium-1/>, 28.3.2023.
- 155 Vgl. Baehr, Antonia u. a. (Hg.): *Abecedarium Bestiarium*. Nyon 2014, S. 6. Das Buch wird hier vor allem als Quelle zum Arbeitsprozess an der Performance berücksichtigt.
- 156 Baehr 2022.
- 157 Ebd.
- 158 Matzke 2012, S. 88.
- 159 Baehr 2022.
- 160 Ebd.
- 161 Sermon, Julie u. Chapuis, Yvane (Hg.): *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*. Dijon 2016, S. 44–47, nicht zuletzt im Zusammenhang mit Notationen im Tanz (ebd., S. 34.)
- 162 Baehr zit. n. Seaver 2013.
- 163 Gabriel 2021, S. 102 u. 106.
- 164 Seaver 2013.
- 165 Bruckstein Çoruh, Almút: *Hall of Mirrors. Seventy Veils of Separation*. In: Baehr 2014, S. 13.
- 166 Baehr zit. n. Sermon 2016, S. 59.
- 167 Baehr 2022.
- 168 Matzke 2012, S. 278.
- 169 Baehr zit. n. Kammerer 2013.
- 170 Gabriel 2021, S. 106.
- 171 Baehr 2022.
- 172 Baehr, Antonia: Preface. In: Baehr 2014, S. 7.
- 173 Baehr 2022.
- 174 <https://make-up-productions.de/productions/composition/tossed-sounds/>, 3.11.2023.
- 175 <https://make-up-productions.de/people/antonia-baehr/>, 16.3.2023.
- 176 Seaver 2013.
- 177 Peeters, Jeroen: Why do we look at animals? A small bestiary. In: *Etcetera*, 9/2013 (<http://sarma.be/docs/2948>, 3.11.2023).
- 178 Baehr 2022.
- 179 Mit Patricia Bechtold, Charlotte Brohmeyer, Silvia Ehnis Perez Duarte, Yasmin Fahbod, Philipp Hohmann, Viviane Lennert, Marlene Ruther, Franziska Schneeberger, Ella Steinmann, Sarah Wessels.
- 180 <https://www.facebook.com/events/1222808141154196/1222808164487527/?ref=newsfeed>, 3.11.2023.
- 181 Beck u. Whyte 2021.
- 182 <https://www.pact-zollverein.de/plattformen/feldstaerke>, 3.11.2023.
- 183 Denoit, Nicole u. Douzou, Catherine: Introduction. In: dies. (Hg.): *La résidence d'artiste. Enjeux et pratiques*. Tours 2016, S. 12.
- 184 Behnke 2009, S. 80.
- 185 Beck u. Whyte 2021, S. 47 u. 52.
- 186 Baehr 2022. Dabei handelt es sich häufig um Residenzorte in Frankreich wie

- Le Bazis in den Pyrenäen (für *Die Hörposaune*, 2022) und La Ménagerie de Verre in Paris (für *Cavaliers impurs*, 2023).
- 187 Vgl. Ferrero Delacoste 2008, S. 25f.
- 188 Baehr 2022.
- 189 Ebd.
- 190 Zum Zeitpunkt von Antonia Baehrs Arbeit als *artiste associée* an Les Laboratoires d'Aubervilliers hatte mit Pascal Beaudet ein Mitglied der Parti communiste français das Amt des Bürgermeisters von Aubervilliers inne (2003–2008).
- 191 Baehr 2022.
- 192 Baehr zit. n. Kammerer 2013.
- 193 Vgl. Ziemer: *Complicity* 2013.
- 194 Baehr 2022.
- 195 Ziemer: *Komplizenschaft* 2013, S. 8.
- 196 Ebd., S. 31.
- 197 Ebd., S. 11.
- 198 Ebd., S. 31 u. Seaver 2013. Der Begriff *drag* verdient sicherlich eine nähere Auseinandersetzung, welche an dieser Stelle jedoch nicht möglich ist.
- 199 Vgl. zur Freundschaft aus kuratorischer Sicht: Stilleke, Felizitas: Jetzt erst recht. Freundschaft als kuratorisches Prinzip Hoffnung. In: Pfost, Haiko; Renfordt, Wilma u. Schreiber, Falk (Hg.): Lernen aus dem Lockdown? Nachdenken über Freies Theater. Berlin 2020, S. 139–148.
- 200 Ziemer: *Komplizenschaft* 2013, S. 85. Grundsätzlich unterscheidet Ziemer – auch aufgrund persönlicher Erfahrungen – zwischen Kompliz*innenschaft (kaltes Konzept) und Freundschaft (warmes Konzept), wobei Freundschaft als eine Grundlage für komplizitäre Zusammenarbeit fungieren kann (vgl. Ziemer: *Complicity* 2013).
- 201 <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/les-editions-du-far-vernissage-chateau-de-nyon.html>, 3. 11. 2023.
- 202 Vgl. Ziemer: *Complicity* 2013.
- 203 Baehr 2022, Börcsök 2022.

Kapitel 6

- 1 <https://far-nyon.ch/les-marchandises/>, 19. 9. 2022.
- 2 <https://far-nyon.ch/actualites/le-printemps-des-rebondissements-lire-la-newsletter.html>, 19. 9. 2022.
- 3 Zaiontz 2020, Fischer-Lichte, Erika: Einleitung. Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft. In: dies.; Warstat u. Littmann 2012, S. 9–20; Scherer-Henze 2020; Bröckling, Ulrich: Gute Hirten führen sanft. Über Menschenregierungskünste. Berlin 2017.
- 4 Doherty 2004 u. 2009.
- 5 Ferrero Delacoste 2021 u. 2008, mit Dank an die aktuelle Leiterin von far^o Ann-Christine Liske für die Zurverfügungstellung der Jahresberichte. Die

- Auswahl der Festivalausgaben und Jahresberichte orientiert sich an den Fallbeispielen.
- 6 <https://far-nyon.ch/a-propos/section-accompagnement/artiste-associe/>, 12. 9. 2022, inkl. Übersicht der Künstler*innen und Kollektive.
- 7 <https://far-nyon.ch/a-propos/section-accompagnement/artiste-associe/>, 12. 9. 2022
- 8 <https://far-nyon.ch/a-propos/section-accompagnement/artiste-associe/youngsoon-aa.html> und <https://far-nyon.ch/a-propos/section-accompagnement/artiste-associe/2b-company-aa.html>, 12. 9. 2022.
- 9 <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/rdv1/introduction-les-lignes-du-dehors.html>, 22. 8. 2022.
- 10 <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/rdv4.html> und <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/rdv5.html>, 1. 9. 2022.
- 11 <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/rdv6.html> und <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/rdv12.html>, 12. 9. 2022.
- 12 Vgl. das Unterkapitel «*Perma-Culture* gegen Eventisierung».
- 13 Trials of Money. Konzept: Meierhans, Christophe. Premiere: Kunstenfestival desarts, Kaaitheater, Brüssel (BE), 18. 4. 2018; besuchte Vorstellung: auawirleben Theaterfestival, Tojo Theater, Bern (CH), 21. 5. 2018.
- 14 <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2017/trial-of-money.html>, 16. 9. 2022. Die Benennung hat mit dem von Meierhans gewählten Format eines Gerichtsprozesses zu tun und spielt auf die Praxis von Voranhörungen im Gericht an (vgl. Boesch, Géraldine: Im Theater – Vor Gericht: Publikumspartizipation in theatralen Gerichtsformaten. Zürich 2023, insbesondere S. 72–77 u. 228–234).
- 15 Programmheft von far° 2017, S. 39.
- 16 «[L]e trio [Nada Gambier, Mark Etchells und Thomas Kasebacher] s'est rendu entre autres à Tbilisi, Athènes, Lille, Bruxelles et Zagreb»; <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2021/the-voice-of-a-city/>, 6. 11. 2023.
- 17 Jahresbericht von far° 2017, S. 27.
- 18 <https://far-nyon.ch/a-propos/section-accompagnement/artiste-associe/2b-company-aa.html>, 23. 8. 2022.
- 19 Jahresbericht von far° 2017, S. 5.
- 20 Ferrero Delacoste 2021. Die Hervorhebungen geben die mündliche Bedeutung wieder.
- 21 Hug, Natalie: Le far° s'installe désormais au cœur de la cité. In: La Côte, 22. 6. 2018, S. 11.
- 22 «artistes suisses et du monde entier» : <https://far-nyon.ch/les-marchandises/>, 13. 8. 2022.
- 23 Jahresbericht von far° 2018, S. 6.
- 24 Programmheft von far° 2017, S. 6.
- 25 <https://far-nyon.ch/fabrique/section-marchandises/les-marchandises.html>, 21. 7. 2023. Zunächst werden die Bewerbungskriterien nicht festgelegt, mit Beginn der künstlerischen Direktion von Anne-Christine Liske werden sie auf der Webseite aufgelistet.

- 26 Vuong, Isabelle u. Schlechten, Albane: Usine à Gaz. Nyon. Étude de positionnement. Nyon 2019.
- 27 Ebd., S. 5. Vor dem Umbau werden in der Usine hauptsächlich Residenzen für Musiker*innen angeboten.
- 28 <https://far-nyon.ch/les-marchandises/>, 16. 9. 2022.
- 29 <https://far-nyon.ch/les-marchandises/>, 16. 9. 2022.
- 30 <https://far-nyon.ch/actualites/le-printemps-des-rebondissements-lire-la-newsletter.html>, 25. 5. 2020.
- 31 Ebd., H. i. O.
- 32 Ferrero Delacoste 2021, vgl. das Unterkapitel «Was programmieren?»
- 33 Fischer-Lichte 2012, S. 13, H. i. O.
- 34 Scherer 2020, S. 153.
- 35 <https://festival-avignon.com/fr/lieux/la-fabrica-1169> bzw. <https://mif.co.uk/the-factory/>, 7. 9. 2022.
- 36 Ferrero Delacoste 2021.
- 37 Ebd.
- 38 <https://far-nyon.ch/actualites/le-printemps-des-rebondissements-lire-la-newsletter.html>, 16. 9. 2022.
- 39 Bröckling, 2017, S. 135.
- 40 Ebd., S. 115. Resilienz geht aber auch mit disziplinärer Flexibilität und Offenheit einher.
- 41 <https://far-nyon.ch/actualites/le-printemps-des-rebondissements-lire-la-newsletter.html>, 25. 5. 2020.
- 42 Programmheft von far° 2017, S. 6.
- 43 *Communs singuliers #1*. Festivalprogramm 2020, S. 18.
- 44 <https://far-nyon.ch/actualites/en-correspondance-fr.html> bzw. <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/communs-singuliers-3/art-eco-societe.html>, 16. 9. 2022. Dabei verzichtet far° weitgehend auf digitale Formate.
- 45 <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/communs-singuliers-4/>, 7. 9. 2022.
- 46 Vgl. https://www.vd.ch/fileadmin/user_upload/organisation/dpj/serac/fichiers_pdf/COVID19_-_Aide-m%C3%A9moire_-_Projets_de_transformation_-_SERACv.05-2022.pdf, 6. 11. 2023 (mit Dank an Anne-Christine Liske für den Hinweis).
- 47 *Communs singuliers #1*. Festivalprogramm 2020, S. 20.
- 48 Ferrero Delacoste 2008, S. 26. Zu den neusten Initiativen von Xing (<https://www.xing.it/xing>, 7. 9. 2022) gehört z. B. ein Label für Vinylplatten «dedicated to personalities linked to the worlds of performativity».
- 49 Žerovc 2015, S. 8.
- 50 Ferrero Delacoste 2021.
- 51 Jahresbericht von far° 2021, S. 7 u. 9. Neben den *artistes associé·e·s* werden seit 2015 im Rahmen von *Extra Time* drei Nachwuchskünstler*innen bzw. -kollektive pro Jahr unterstützt: <https://far-nyon.ch/fabrique/accompagnement-2/copie-de-extra-time-plus.html>, 6. 11. 2022.
- 52 Der Grund dafür waren längere Perioden während der Pandemie, als die

- Probenarbeit in der Schweiz erlaubt war, Aufführungen allerdings untersagt (Jahresbericht von far° 2021, S. 49).
- 53 Ferrero Delacoste 2021.
- 54 <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/rendez-vous.html>, 15. 9. 2022.
- 55 Eitel, Verena: Architektonik des Temporären. Szenografische Anordnungen und Potentiale gemeinschaftsstiftender Strategien in Festivalarchitekturen. In: Buchberger, Kohn u. Reiniger 2021, S. 157. Eitel bespricht schwerpunkt-mäßig temporäre Festivalbauten, auf welche far° – mit der Ausnahme der Gestaltung des Festivalzentrums – weitgehend verzichtet.
- 56 Ferrero Delacoste 2008, S. 13.
- 57 <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/communs-singuliers-3/art-eco-societe.html>, 22. 8. 2022
- 58 Programmheft von far° 2017, S. 6.
- 59 Vgl. Ferrero Delacoste 2021.
- 60 Vgl. ebd.
- 61 Vgl. Jahresbericht von far° 2021, S. 39. Auch ausserhalb der genannten Formate werden am Festival mehrjährige Projekte realisiert, z. B. *Déjeuner dans l'herbe* von Thierry Boutonnier (2019–2021): <https://far-nyon.ch/en/festival/section-archives-en/programme-2020/dejeuner-dans-lherbe-en.html>. 16. 9. 2022.
- 62 Vgl. Zaiontz 2020, S. 17.
- 63 Ebd., S. 32.
- 64 Vgl. Jahresbericht von far° 2021, S. 41.
- 65 Ebd., S. 41. Viele davon gehören zu den oben erwähnten Arbeiten im Frühling bzw. Herbst 2021, bei welchen Les Marchandises als regulärer Probe-raum dienen.
- 66 Vgl. Gielen 2019, vgl. das Kapitel «*Situation* (Claire Doherty) und Einladung».
- 67 Doherty 2004.
- 68 Berger, Katia: Le far° fait corps avec le virus, c'est dans son ADN. In: Tribune de Genève, 20. 5. 2020, S. 24.
- 69 Patois-Dialekte waren früher als Alltagssprache in der französischsprachigen Schweiz geläufig und gelten heutzutage als beinahe ausgestorben.
- 70 La Rosa, Miriam 2017: Moving Outside Fixed Boundaries: ... ‹In Residence›? In: Digimag Journal. Digital Identities, Self Narratives, Bd. 75, 5/2017, S. 41.
- 71 Die Angaben zu den Residenzaufenthalten basieren auf einem persönlichen Gespräch mit Marco Canale sowie den Jahresberichten des Festivals 2018, 2020 und 2021 (Canale, Marco: o. T., Interview, durchgeführt von Anna Bar-mettler. Online 12. 4. 2022. Audio, unveröffentlicht).
- 72 La Vitesse de la lumière. Regie: Canale, Marco. Premiere: far° Nyon, Vissoie und St. Jean VS, diverse Orte, 13. 8. 2021, besuchte Vorstellung: 20. 8. 2021.
- 73 Sämtliche Versionen wurden im Rahmen von Theaterfestivals gezeigt: Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), Festival Theaterformen bzw. Tokyo Festival. Im Gegensatz zu far° handelt es sich dabei um urbane Festi-

- vals mit einem grösseren Anteil an internationalen bzw. transkontinentalen Künstler*innen und Gruppen.
- 74 Marco Canale bezeichnet diese häufig als Kreuz (far° Nyon: Interview. Marco Canale. Partie 1: «La Vitesse de la lumière». Produktion: Julien Gremaud. Video: vimeo.com, 25.11.2019, <https://vimeo.com/375379873>, 6.11.2023.)
- 75 <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2021/la-vitesse-de-la-lumiere/>, 11.7.2022; far° Nyon: Interview. Marco Canale. Partie 2: «La Vitesse de la lumière». Produktion: Julien Gremaud. Video : vimeo.com, 16.3.2020, <https://vimeo.com/397964180>, 6.11.2023.
- 76 Matzke 2012, S.150.
- 77 Canale 2022. Das nicht veröffentlichte Projektdossier wurde freundlicherweise vom Regisseur zur Verfügung gestellt.
- 78 Vgl. Doherty 2004 u. 2009.
- 79 Vgl. Kwon, Miwon: One Place After Another. Site-Specific Art and Local Identity. Cambridge 2004.
- 80 Vgl. Hirvi-Ijäs u. Kokko 2019.
- 81 Palladini, Giulia: Towards an Idle Theatre. The Politics and Poetics of Foreplay. In: The Drama Review, Bd. 56, Nr. 4, 2012, S.95–103.
- 82 «Lancement du programme Coincidencia et deuxième voyage de recherche au Brésil et en Argentine pour Véronique Ferrero Delacoste [...]. Ces rencontres donneront lieu à des collaborations à partir de 2018.» (Jahresbericht von far° 2017, S.7).
- 83 <https://prohelvetia.ch/fr/initiative/coincidencia/>, 1.7.2022, H.i.O. Als eine Weiterführung des Austauschprogrammes werden seit 2021 Aussenstellen von Pro Helvetia in Chile, Argentinien, Brasilien und Kolumbien betrieben.
- 84 COINCIDENCIA erlaubte far° weitere Projekte in Zusammenarbeit mit südamerikanischen Künstler*innen, z. B. Mil M2 (2017–18) oder Grupo Inteiro/Opavivará (2018), nicht zuletzt im Rahmen von Residenzen.
- 85 Sahakian, Emily: Festivals in the Francophone World as Sites of Cultural Struggle. In: Knowles 2020, S.207–223.
- 86 Offene Ausschreibung für die Teilnahme an *La Vitesse de la lumière*, Herbst 2019, Archiv von far°.
- 87 Canale 2022. Als Teil von Château Mercier gehört die Villa Ruffieux zum Reseau européen des centres culturels de rencontres.
- 88 Offene Ausschreibung für die Teilnahme an *La Vitesse de la lumière* 2019.
- 89 Canale 2022.
- 90 Vgl. Projektdossier *La velocidad de la luz*, S.9.
- 91 Ebd.
- 92 Offene Ausschreibung für die Teilnahme an *La Vitesse de la lumière*, 2019, H. i. O.
- 93 Albelda, Jean-François: «La Vitesse de la lumière», ou la voix rendue aux anciens. In: La Nouveliste, 12.8.2021, o.S.
- 94 Kwon 2004, S.154.
- 95 Vgl. ebd., S.109.
- 96 Vgl. ebd., S.116 u. 152.

- 97 Marco Canale erwähnt WhatsApp und Facebook als Kommunikationskanäle (Canale 2022), als Nachtrag zum Projekt verschickte far° ein Fanzine/Erinnerungsalbum mit biografischen Kurzgeschichten der Schauspieler*innen an die meisten Beteiligten.
- 98 Kwon 2004, S. 154, H. i. O.
- 99 Doherty 2009, S. 13.
- 100 <https://far-nyon.ch/a-propos/section-mediation/projets-participatifs.html>, 15. 7. 2022; Albelda 2021. Der Jahresbericht von far° 2017 unterscheidet zwischen partizipativen und Vermittlungsprojekten (S. 35).
- 101 Badoux, Sophie: La mémoire des anciens. Video: Nuovo (RTS), 14. 2. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=NwhzqJxIT8A>, 6. 11. 2023.
- 102 Im digitalen Archiv von far° sind die entsprechenden Kontakte in einer umfangreichen Tabelle zusammengefasst.
- 103 Canale 2022.
- 104 Zyman 2018, S. 34.
- 105 Canale 2022.
- 106 Hirvi-Ijäs u. Kokko 2019, S. 95.
- 107 far° Nyon: Interview. Marco Canale. Partie 2: «La Vitesse de la lumière», 16. 3. 2020.
- 108 Projektdossier *La velocidad de la luz*, S. 2.
- 109 Rossel, Natacha: Le Valais, territoire sacré et théâtre de récits intimes. In: 24 heures, 2. 8. 2021, S. 19. Bemerkung zu den pandemischen Bedingungen – far° Nyon: Interview. Marco Canale. Partie 2: «La Vitesse de la lumière», 16. 3. 2020.
- 110 Teissl 2013, S. 82.
- 111 Vgl. das Unterkapitel «Zwischen ‹rebondissements› und Resilienz».
- 112 Vgl. Open Method of Coordination. Working Group of EU Member States Experts on Artists' Residencies: Policy Handbook on Artists' Residencies. In: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/e6febc40-05f1-11e6-b713-01aa75ed71a1>, 26. 5. 2020, S. 59.
- 113 Doherty 2004, S. 9.
- 114 Canale 2022.
- 115 Vgl. Palladini 2012.
- 116 Ebd., S. 96.
- 117 Ebd., S. 97, H. i. O.
- 118 Projektdossier *La velocidad de la luz*, S. 9.
- 119 Kwon 2004, S. 136.
- 120 far° Nyon: Interview. Marco Canale. Partie 3: «La Vitesse de la lumière», 16. 3. 2020.
- 121 Harvie, Jen: Fair play. Art, Performance and Neoliberalism. Basingstoke 2013.
- 122 Ebd., S. 36 bzw. S. 59.
- 123 Badoux 2020.
- 124 Vgl. far° Nyon: Interview. Marco Canale. Partie 1: «La Vitesse de la lumière», 25. 11. 2019.

- 125 far° Nyon: Interview. Marco Canale. Partie 3: «La Vitesse de la lumière», 16.3.2020.
- 126 Schneider, Florian: Artistic Intelligence and Foreign Agency. A Proposal to Rethink Residency in Relation to Artistic Research. In: Elfving, Kokko u. Gielen 2019, S. 71.
- 127 Dziekan, Vince: Futurescaping the Archive. Part 1. Artistic Intelligence and Creative Archiving of Artist Residency Experience. In: Curator. The Museum Journal, Bd. 63, Nr. 4, 10/2020, S. 512.
- 128 Canale 2022.
- 129 Vgl. Barmaz, Janine: La Vitesse de la lumière. In: Les 4 Saisons d'Anniviers, 4/2020, S. 43.
- 130 Canale 2022.
- 131 Vgl. Palladini 2012, S. 99.
- 132 Canale 2022; Interview/Marco Canale/partie 2: «La Vitesse de la lumière», 16.3.2022.
- 133 Vgl. Ferrero Delacoste 2008, S. 37.
- 134 La notte è il mio giorno preferito. Konzept: Ajmone, Annamaria. Premiere: Torinodanza, Lavanderia a Vapore, Turin, 2.10.2021; besuchte Vorstellung: far° Nyon, Usine à Gaz, Nyon, 20.8.2022.
- 135 Lithgow, Michael u. Wall, Karen: Embedded Aesthetics. Artist-in-Residencies as Sites of Discursive Struggle and Social Innovation. In: Seismopolite, Jg. 19, 2017, o. S.
- 136 Ajmone, Annamaria; Succi, Stella u. Trejbalová, Natália: o. T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 13.12.2022. Audio, unveröffentlicht; Lapadat, Beatrice: Annamaria Ajmone. La notte è il mio giorno preferito, 19.7.2022. In: <https://www.maculture.fr/annamaria-ajmone>, 21.10.2023; The Forest and the Encounters: <https://www.annamariaajmone.com/the-forest-and-the-encounters.html>, 21.10.2023.
- 137 Ruhsam, Martina: I Want to Work With You Because I Can Speak for Myself. The Potential of Postconsensual Collaboration in Choreographic Practice. In: Colin, Noyale u. Sachsenmaier, Stefanie (Hg.): Collaboration in Performance Practice. Premises, Workings and Failures. London 2016, S. 75–92; Lithgow u. Wall 2017.
- 138 Ethologie bezeichnet die vergleichende Verhaltungsforschung an der Schnittstelle zwischen Zoologie und Psychologie.
- 139 <https://www.annamariaajmone.com/media/download/AA-Calendar.pdf>, 26.6.2023.
- 140 Ebd.; <http://www.torinodanzafestival.it/?p=10721&lang=en>, 17.10.2023.
- 141 <https://www.annamariaajmone.com/the-forest-and-the-encounters.html>, 26.6.2023.
- 142 Ajmone, Succi u. Trajbalová 2022.
- 143 Zanger, Ariane; Frank, Elisa u. Heinzer, Nikolaus: Kooperieren, Adaptieren, Improvisieren – Herdenschutz als gemeinsamer Lernprozess, 10.5.2022. In: Syntopia Alpina, <https://www.syntopia-alpina.ch/beitraege/kooperie->

- ren-adaptieren-improvisieren-herdenschutz-als-gemeinsamer-lernprozess, 30. 6. 2023.
- 144 Vgl. das Unterkapitel «*Artistes associé·e·s et Rendez-vous*: La marche vers Les Marchandises».
- 145 Ebd.
- 146 Ajmone zit. n. Lapadat 2022.
- 147 Cipollone, Giada: Tracking the Darkness: A Conversation with Annamaria Ajmone, 5. 4. 2022. In: Triennale Milano, <https://triennale.org/en/magazine/annamaria-ajmone>, 21. 10. 2023
- 148 Ajmone zit. n. Lapadat 2022.
- 149 Ebd.
- 150 Ajmone, Succi u. Trajbalová 2022.
- 151 Vgl. das Unterkapitel «Das Offene, das Grundierte und das Unmögliche».
- 152 Hirvi-Ijäs u. Kokko 2019, S. 96. Annemarie Matzke spricht vom Nicht-Wissen als verwandten Prinzipien der Wissenschaft und der künstlerischen Praxis (vgl. Matzke 2012, S. 20).
- 153 <https://www.annamariaajmone.com/the-forest-and-the-encounters.html>, 29. 10. 2023.
- 154 <https://www.annamariaajmone.com/the-forest-and-the-encounters.html>, about this page, 29. 6. 2023.
- 155 Dziekan 2020, S. 519.
- 156 <https://www.annamariaajmone.com/the-forest-and-the-encounters.html>, 29. 10. 2023.
- 157 Ajmone zit. n. Lapadat 2022.
- 158 Ajmone, Succi u. Trajbalová 2022.
- 159 <https://brut-wien.at/de/Programm/Kalender/Programm-2023/03/Annamaria-Ajmone>, 23. 10. 2023.
- 160 Ajmone, Succi u. Trajbalová 2022.
- 161 Ruhsam 2016, S. 80.
- 162 Ajmone, Succi u. Trajbalová 2022.
- 163 Ajmone, Succi u. Trajbalová 2022.
- 164 Emily Dickinson an Otis Phillips Lord (1883), <http://archive.emilydickinson.org/correspondence/lord/l843.html>, 26. 6. 2023; Morizot, Baptiste: Sur la piste animale. Arles 2018.
- 165 <https://www.annamariaajmone.com/the-forest-and-the-encounters.html>, 29. 10. 2023.
- 166 Ajmone, Succi u. Trajbalová 2022.
- 167 Ajmone, Succi u. Trajbalová 2022.
- 168 Ebd.
- 169 Ebd.
- 170 <https://www.annamariaajmone.com/the-forest-and-the-encounters.html>, 29. 10. 2023.
- 171 Das XEROX-Programm brachte bereits in 1960er-Jahren Künstler*innen und Ingenieur*innen zusammen (vgl. Sandberg, Berit: Lost in Innovation: Artists as Liminal Residents in the Fuzzy Front End. In: Organizational Aes-

- theritics, Nr. 2, Bd. 10, 2021, S.14); <https://arts.cern/programme/artistic-residencies>, 6. 6. 2023.
- 172 Lithgow u. Wall 2017. Die Studie analysiert eine Residenz einer bildenden Künstlerin in der öffentlichen Verwaltung der kanadischen Stadt Edmonton.
- 173 Vgl. Gielen 2019, S. 47–48.
- 174 Vgl. ebd.
- 175 <https://www.annamariaajmone.com/the-forest-and-the-encounters.html>, 21. 10. 2023.
- 176 Zyman 2018, S.34.
- 177 Vgl. Payn u. Deniau 2016, S. 6.
- 178 Zu den erprobten Formaten einer längeren Residenz an einer künstlerischen Institution gehört zum Beispiel die Deutsche Initiative *Doppelpass*, die zweijährige Kooperationen zwischen freien Gruppen und festen Häusern unterstützt: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/doppelpass_fonds_fuer_kooperationen_im_theater.html, 20. 10. 2023.
- 179 Ähnlich verschränkt Boglárka Börcsök die Arbeit an *Figuring Age* mit ihren Engagements bei Boris Charmatz, vgl. das Unterkapitel «‘Figuring Complexity’ in den Produktionsnetzwerken».
- 180 Vgl. Doherty 2009, S.18.
- 181 Ajmone, Succi u. Trajbalová 2022.
- 182 Ebd.
- 183 Ebd.
- 184 Die Kollaboration wurde aufgrund der Pandemie verlängert.
- 185 Ajmone, Succi u. Trajbalová 2022.
- 186 Canale 2021. Auch die japanische Version des Projekts wurde als Film veröffentlicht.
- 187 Doherty 2004, S.12.
- 188 sda: Marchairuz-Rudel: Weiteren Wolf erlegt, 08.12.2022. In: Schweizer Bauer, <https://www.schweizerbauer.ch/regionen/westschweiz/marchairuz-rudel-weiteren-wolf-erlegt>, 23.11.2023; zu den Herdenschutzmassnahmen und involvierten Organisationen im Wallis: Seeholzer, Ruth: Eigener Herdenschutz. So will das Wallis die Schafe vor dem Wolf schützen, Radiobeitrag, 15. 6. 2023. In: Regionaljournal Bern-Fribourg-Wallis, <https://www.srf.ch/news/schweiz/eigener-herdenschutz-so-will-das-wallis-die-schafe-vor-dem-wolf-schuetzen>, 23. 10. 2023.
- 189 <https://middleway.ch/lassociation/>, 30. 6. 2023.

Kapitel 7

- 1 Faire troupeau. Konzept und Text: Thomas, Marion. Premiere: far° Nyon, Salle communale, Nyon, 13. 8.2023 (<https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2023/faire-troupeau.html>, 7. 12. 2023).

- 2 <https://far-nyon.ch/a-propos/section-accompagnement/appel-a-projets.html>, 28. 8. 2023; Liske, Anne-Christine: o. T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler, Nyon, 23. 2. 2023. Audio, unveröffentlicht. Die Ausschreibung erwähnt nicht direkt, dass das Vokabular darstellende Künste betreffen soll, kontextualisiert den Open Call allerdings als eine Achse des Engagements des Festivals für soziale und ökologische Nachhaltigkeit.
- 3 <https://far-nyon.ch/a-propos/section-accompagnement/appel-a-projets.html>, 28. 8. 2023.
- 4 Liske 2023.
- 5 Ebd.
- 6 Z. B. *El Viaje* von COLECTIVO UTOPICO (AR/BR/CH), _LINK_ von der Compagnie Pieds Perchés (CH/CZ), *je suisse (or not)* von Camilla Parini (CH).
- 7 Vgl. das Konzept von «Former West» in: Hlavajova, Maria: Preface in Place of a Postscript. In: dies. u. Sheikh 2016, S. 15–18.
- 8 Rossel 2021, S. 19.
- 9 Vgl. das Unterkapitel «*situation* (Claire Doherty) und Einladung».
- 10 Nada Gambier erwähnt, dass die Arbeit mit den sozialen Institutionen nicht zustande kam (Gambier; Etchells u. Kasebacher 2021), Annamaria Ajmone konnte Baptiste Morizot nicht als Dialogpartner gewinnen (Ajmone; Succi u. Trajbalová 2022). In den Interviews wurden keine direkten Fragen nach Momenten des Misslingens gestellt.
- 11 Zu den Übergängen vom Netz zum Netzwerk siehe Gießmann 2016, S. 89f.
- 12 Es handelt sich dabei um ein Kulturförderungsprogramm des Schweizer Einzelhandelskonzerns Migros.
- 13 <https://far-nyon.ch/perma-culture/section-permaculture/un-essai-permacultural-et-artistique>, 28. 8. 2023.
- 14 Ebd. u. Liske 2023.
- 15 Vgl. das Unterkapitel «Zwischen ‹rebondissements› und Resilienz».
- 16 Ferdman 2014, S. 10, H. i.O.
- 17 <https://www.pact-zollverein.de/das-haus/ueber-uns>, 18. 8. 2023.
- 18 Radosavljević 2013, S. 84.
- 19 <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2020/dejeuner-dans-lherbe.html>, 7. 8. 2023.
- 20 <https://far-nyon.ch/rendez-vous/presentation/retrouvailles/jda22-fr.html>; <https://far-nyon.ch/perma-culture/section-permaculture/hive.html>, 5. 12. 2023.
- 21 Vgl. Kunst, Bojana: Vegetal Life & Performance. Vortrag, Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern/online, 30. 10. 2023.
- 22 Ebd.
- 23 Ahmadi, Mohebat: Towards an Ecocritical Theatre. Playing the Anthropocene. Abingdon 2022, S. 3.
- 24 Vgl. ebd., S. 190.
- 25 Vgl. das Kapitel «Die Geschichte: die Stadtentwicklung und das Fabelhafte».
- 26 Raunig 2013, S. 172, worauf sich auch Marta Keil bezieht.

- 27 Janssens, Joye u. Wellens 2018.
- 28 Vgl. Jahresbericht von far° 2022, S. 4.
- 29 Vgl. Suchy, Melanie: Auf der Walz. In: *tanz*, 11/2019, S. 58–63.
- 30 <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2023/rot-garden.html>; <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2023/water-latterree-des-eaux-vives.html>, 31. 8. 2023.
- 31 Die Ausschreibung stellt ein Beratungsgespräch zum Thema Urheber*innenrechte mit der Société Suisse des Auteurs in Aussicht: <https://far-nyon.ch/a-propos/section-accompagnement/appel-a-projets.html>, 28. 8. 2023.
- 32 Lowenhaupt Tsing, Anna: *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton 2015, S. 20.
- 33 Hirrle, Corinna: Die zeitgenössische DramatikerInnenförderung im deutschsprachigen Raum. Masterarbeit, Bern 2015, S. 47.
- 34 Ilić, Milica: Future Hospitalities: hosting, learning and changing, 15. 5. 2023. In: <https://www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/future-hospitalities-hosting-learning-and-changing/>, 29. 8. 2023.
- 35 Valise d'urgence. Konzept: Skrypka, Mykyta. Premiere: *Les Marchandises*, Nyon, 8. 2. 2023.
- 36 <https://resartis.org/emergency-residencies/>, 30. 8. 2023.
- 37 Scherer-Henze 2020, S. 24.
- 38 Vgl. Derrida 2001.
- 39 Ilić 2023.
- 40 Vgl.z. B. Hochholdinger-Reiterer, Beate; Boesch, Géraldine u. Behn, Marcel (Hg.): *Publikum im Gegenwartstheater*. Berlin 2018.
- 41 Jahresbericht von far° 2022, S. 17.

8. Bibliografie und Abbildungen

8.1. Archive

SAPA Schweizer Archiv der Darstellenden Künste, Bern (CH)
Archiv von BUDA Kortrijk (BE)
Archiv der Dienststelle für Kultur der Stadt Biel (CH)
Archiv von far° – festival/fabrique des arts vivants, Nyon (CH)
Archiv von PACT Zollverein, Essen (DE)

8.2. Literatur

- Ahmadi, Mohebat: Towards an Ecocritical Theatre. Playing the Anthropocene. Abingdon 2022.
- Ahmed, Sara: On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life. Durham u. London 2012.
- Albelda, Jean-François: «La vitesse de la lumière», ou la voix rendue aux anciens. In: La Nouveliste, 12. 8. 2021, o. S.
- Apter, Emily: Against World Literature. On the Politics of Untranslatability. London u. New York 2013.
- Apter, Emily: On Translation in a Global Market. In: Public Culture, Jg. 13, Bd. 1, 2001, S. 1–12.
- Argyropoulou, Gigi: Performance as Infrastructure and Institutional Unlearnings. In: Eckersall, Peter u. Grehan, Helena (Hg.): The Routledge Companion to Theatre and Politics. Abington u. New York 2019, S. 303–307.
- Athanasiou, Athena: Performing the Institution ‹As If It Were Possible›. In: Hlavajova, Maria u. Sheikh, Simon (Hg.): Former West: Art and the Contemporary After 1989, Cambridge u. Utrecht 2016, S. 679–691.
- Bachtin, Michail: Chronotopos. Frankfurt am Main 2011.
- Badilatti, Marco: Theater Biel Solothurn. In: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. Zürich 2005, Bd. 3, S. 1849.
- Baehr, Antonia u. a. (Hg.): Abecedarium Bestiarium. Nyon 2014.
- Baker, Mona: Translation as Re-Narration. In: House, Julianne (Hg.): Translation. A Multidisciplinary Approach. Basingstoke 2014, S. 158–177.
- Bal, Mieke: Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide. Toronto 2002.
- Bala, Sruti: Necessary misapplications. The work of translation in performance

8. Bibliografie und Abbildungen

- in an era of global asymmetries. In: *South African Theatre Journal*, Nr. 1, 2020, Bd. 33, S. 5–13.
- Balme, Christopher: Einleitung. In: ders. u. Tangerding, Axel (Hg.): *Res publica Europa: Networking the performing arts in a future Europe*. Berlin 2019, S. 11–17.
- Larsen, Lars Bang: The Paradox of Art and Work. An Irritating Note. In: Habib Engqvist, Jonatan u. a. (Hg.): *Work, Work, Work. A Reader on Art and Labour*. London 2012, S. 17–28.
- Barmettler, Anna: ‹Wir sind die Outsider›: Residenzen im Produktionsgeflecht. Ein Interview mit Juliane Beck und Yvonne Whyte von PACT Zollverein. In: Buchberger, Julia; Kohn, Patrick u. Reiniger, Max: *Radikale Wirklichkeiten: Festivalarbeit als performatives Handeln*. Bielefeld 2021, S. 43–52.
- Baybutt, Alexandra: Arts Festivals Making as Utopia. In: Haitzinger, Nicole u. Kolb, Alexandra (Hg.): *Dancing Europe. Identities, Languages, Institutions*. München 2022, S. 139–157.
- Becker, Howard: *Art Worlds*. Berkeley u. Los Angeles 2003.
- Behnke, Christoph: Künstlerförderung als Aufgabe des Kulturmanagements? Feldtheoretische Überlegungen am Beispiel von Artist-in-Residence-Institutionen. In: Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid u. a. (Hg.): *Forschen im Kulturmanagement*. Bielefeld 2009, S. 65–96.
- Benbenek, Ewelina; Jessen, Nadine u. Liepsch, Elisa: Theater als Solidarische Institution. In: Liepsch, Elisa; Warner, Julian u. Pees, Matthias (Hg.): *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld 2018, S. 84–97.
- Berger, Katia: Le far° fait corps avec le virus, c'est dans son ADN. In: *Tribune de Genève*, 20. 5. 2020, S. 24.
- Barmaz, Janine: La Vitesse de la lumière. In: *Les 4 Saisons d'Anniviers*, 4/2020, S. 43.
- Block, Thomas u. a.: When Strategic Plans Fail to Lead. A Complexity Acknowledging Perspective on Decision-Making in Urban Development Projects – The Case of Kortrijk (Belgium). In: *European Planning Studies*, Nr. 6, Bd. 20, 6/2012, S. 981–997.
- Boenisch, Peter. Theatre Curation and Institutional Dramaturgy. Post-Representational Transformations in Flemish Theatre. In: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, Nr. 35, Bd. 19, 2022, S. 71–82.
- Boesch, Géraldine: Im Theater – Vor Gericht: Publikumspartizipation in theatralen Gerichtsformaten. Zürich 2023.
- Boldt, Esther u. a. (Hg.): *Radical Proximity*. Berlin 2022.
- Boldt, Esther: Zwischen den Zeilen. Zwischen den Zeiten. Prolog. In: dies. u. a. (Hg.): *Radical Proximity*, Bd. 1, S. 6–13.
- Bonfert, Anne: A Never Ending Story. Zur Arbeit freier darstellender Künstler*innen und Performer*innen im Kontext Theaterfestival. In: Buchberger,

8. Bibliografie und Abbildungen

- Julia; Kohn, Patrick u. Reiniger, Max: Radikale Wirklichkeiten: Festivalarbeit als performatives Handeln. Bielefeld 2021, S. 53–60.
- Brinkmann, Svend: Qualitative Interviewing. Conversational Knowledge Through Research Interviews. Oxford 2013.
- Bröckling, Ulrich: Gute Hirten führen sanft. Über Menschenregierungskünste. Berlin 2017.
- Brückstein Çoruh, Almút: Hall of Mirrors. Seventy Veils of Separation. In: Baehr, Antonia u. a. (Hg.): Abecedarium Bestiarium. Nyon 2014, S. 13–17.
- Brüggemann, Franziska: Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung – Wirkung – Veränderungen. Bielefeld 2020.
- Büscher, Barbara u. Eitel, Verena: PACT Zollverein Essen. Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte. Leipzig 2021.
- Cassiers, Edith; De Laet, Timmy u. Van den Dries, Luk: Reframing Genetic Criticism: On the Promises of an Integrative Model for Genetic Research on the Performing Arts. In: European Drama and Performance Studies, Nr. 13, Bd. 2, 2019, S. 221–246.
- Chakravorty Spivak, Gayatri: The Politics of Translation. In: Venuti, Lawrence (Hg.): The Translation Studies Reader. London 2003, S. 397–416.
- Crückeberg, Johannes: Künstlerresidenzen. Zwischen Cultural Diplomacy und Kulturpolitik. Wiesbaden 2019.
- De Laet, Timmy: Expanding Dance Archives. Access, Legibility, and Archival Participation. In: Dance Research, Bd. 38, Nr. 2, 11/2020, S. 206–229.
- Denoit, Nicole u. Douzou, Catherine: Introduction. In: dies. (Hg.): La résidence d'artiste. Enjeux et pratiques. Tours 2016, S. 11–18.
- Derrida, Jacques: Von der Gastfreundschaft, übers. v. Dufourmantelle, Anne. Wien 2001.
- DiMaggio, Paul u. Powell, Walter: The Iron Cage Revisited. Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields. In: American Sociological Review, Jg. 48, Bd. 2, 1983, S. 147–161.
- Doherty, Claire: Introduction//Situation. In: dies. (Hg.): Situation. Cambridge 2009, S. 12–19.
- Doherty, Claire: The New Situationists. In: dies. (Hg.): Contemporary Art: From Studio to Situation. London 2004, S. 8–13.
- Dowd, Timothy J.: Music Festivals as Transnational Scenes. The Case of Progressive Rock in the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries. In: Bennett, Andy; Taylor, Jodie u. Woodward, Ian (Hg.): The Festivalization of Culture. London 2016, S. 147–168.
- Drewes, Miriam: Produktion als Kritik. In: Ebert, Olivia u. a. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld 2018, S. 543–553.

8. Bibliografie und Abbildungen

- Dziekan, Vince: Futurescaping the Archive. Part 1. Artistic Intelligence and Creative Archiving of Artist Residency Experience. In: *Curator. The Museum Journal*, Bd. 63, Nr. 4, 10/2020, S. 511–530.
- Eitel, Verena: Architektonik des Temporären. Szenografische Anordnungen und Potentiale gemeinschaftsstiftender Strategien in Festivalarchitekturen. In: Buchberger, Julia; Kohn, Patrick u. Reiniger, Max: Radikale Wirklichkeiten: Festivalarbeit als performatives Handeln. Bielefeld 2021, S. 157–175.
- Elfert, Jennifer: Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells. Bielefeld 2009.
- Elfving, Taru u. Kokko, Irmeli: Reclaiming Time and Space. Introduction. In: dies. u. Gielen, Pascal (Hg.): Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space. Amsterdam 2019, S. 9–30.
- Elfving, Taru; Kokko, Irmeli u. Gielen, Pascal (Hg.): Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space. Amsterdam 2019.
- Fabbri, Sandrine: Le Festival de Nyon s'achève à pleins gaz. In: *Le Nouveau Quotidien*, 19. 8. 1996, o. S. In: Karcher, Ariane: Raconte-moi un festival. Nyon 2009, S. 113.
- Ferdman, Bertie: From Content to Context. The Emergence of the Performance Curator. In: *Theater*, Jg. 44, Bd. 2, 2014, S. 5–19.
- Ferrero Delacoste, Véronique: La mue du far. Quelles transformations opérer sur le fonctionnement d'une structure comme le far° festival des arts vivants à Nyon en regard aux mutations que l'on peut observer au sein des arts vivants depuis une quinzaine d'année? Diplomarbeit, Nyon 2008.
- Fischer-Lichte, Erika: Einleitung. Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft. In: dies.; Warstat, Matthias u. Littmann, Anna (Hg.): Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft. Tübingen 2012, S. 9–20.
- Fraser, Andrea: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: Welchman, John (Hg.): Institutional Critique and After. Zürich 2006, S. 123–135.
- Friedmann, Andrew u. Finburgh, Clare: Festivals. Conventional Disruption, or, Why Ann Liv Young Ruined Rebecca Patek's Show. In: Boyle, Michael Shane u. a. (Hg.): Postdramatic Theatre and Form. London 2019, S. 115–130.
- Gabriel, Leon: Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis. Berlin 2021.
- Gaupp, Lisa: The ‹West› versus ‹the Rest›? Festival Curators as Gatekeepers for Sociocultural Diversity. In: Durrer, Victoria u. Henze, Raphaela (Hg.): Managing Culture. Reflecting on Exchange In Global Times. Cham 2020, S. 127–153.
- Gielen, Pascal: Institutional Imagination. Instituting Contemporary Art Minus the ‹Contemporary›. In: ders. (Hg.): Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World. Amsterdam 2013, S. 11–33.

8. Bibliografie und Abbildungen

- Gielen, Pascal: Time and Space to Create and to Be Human. A Brief Chronotope of Residencies. In: Elfving, Taru; Kokko, Irmeli u. Gielen, Pascal (Hg.): Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space. Amsterdam 2019, S.39–52.
- Gießmann, Sebastian: Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke. Berlin 2016.
- Glauser, Andrea: Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst. Bielefeld 2009.
- Grant, Kim: All about Process. The Theory and Discourse of Modern Artistic Labor. Pennsylvania 2017.
- Grausam, Alexandra (Hg.): AWAY. The Book about Residencies. Wien 2018.
- Grausam, Alexandra u. Rückert, Genoveva: AWAY Exhibition – Stories from Abroad. In: Grausam, Alexandra (Hg.): AWAY. The Book about Residencies, Wien 2018, S. 86–92.
- Graziano, Valeria: Prefigurative Practices. Raw Materials for a Political Positioning of Art, Leaving the Avant-Garde. In: Van Campenhout, Elke u. Mestre, Lilia (Hg.): Turn, Turtle! Reenacting The Institute. Berlin 2016, S. 158–172.
- Groot Nibbelink, Liesbeth: Mobile Performance and Nomadic Theory. Staging Movement, Thinking Mobility. In: Nordic Theatre Studies, Bd. 27, Nr. 1, 2015, S. 22–31.
- Groys, Boris: Art Power. Cambridge 2008.
- Harvie, Jen: theatre & the city. Basingstoke 2009.
- Hauptfleisch, Temple: Festivals as Eventifying Systems. In: dies. u. a. (Hg.): Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture. Amsterdam u. New York 2007, S. 39–47.
- Hinz, Melanie u. Roselt, Jens (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater. Berlin 2011.
- Hirrle, Corinna: Die zeitgenössische DramatikerInnenförderung im deutschsprachigen Raum. Masterarbeit, Bern 2015.
- Hirvi-Ijäs, Maria u. Kokko, Irmeli: Grounding Artistic Developement. In: Elfving, Taru; Kokko, Irmeli u. Gielen, Pascal (Hg.): Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space. Amsterdam 2019, S. 87–101.
- Hlavajova, Maria: Preface in Place of a Postscript. In: dies. u. Sheikh, Simon (Hg.): Former West: Art and the Contemporary After 1989, Cambridge u. Utrecht 2016, S. 15–18.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate; Boesch, Géraldine u. Behn, Marcel (Hg.): Publikum im Gegenwartstheater. Berlin 2018.
- Hoesch, Benjamin: Bewerbung, Profilierung, Networking: Festivals und künstlerische Selbstvermarktungsarbeit. In: Buchberger, Julia; Kohn, Patrick u. Rei-

8. Bibliografie und Abbildungen

- niger, Max: Radikale Wirklichkeiten: Festivalarbeit als performatives Handeln. Bielefeld 2021, S. 43–52.
- Hoesch, Benjamin: Institution und Organisation. Theaterforschung in der Spannung sozialer Ordnungen. In: Wihstutz, Benjamin u. Hoesch, Benjamin (Hg.): Neue Methoden der Theaterwissenschaft. Bielefeld 2020, S. 203–223.
- Huber, Hanna: Micro-Festivals on the Fringe. The OFF d'Avignon in 2020. In: Contemporary Theatre Review, Jg. 32, Bd. 3–4, 2022, S. 247–252.
- Hülle, Henning: A Theatre for Postmodernity in Western European Theatrescapes. In: Brauneck, Manfred (Hg.): Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy. Bielefeld 2017, S. 275–319.
- Hug, Natalie: Le far° s'installe désormais au cœur de la cité. In: La Côte, 22. 6. 2018, S. 11.
- Janssens, Joris; Joye, Sofie u. Wellens, Nikol: ‹Working apart together›. L'organisation collective des pratiques artistiques dans les arts de la scène en Flandres. In: Hamidi-Kim, Bérénice u. Ruset, Séverine (Hg.): Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants. Organisation du travail, processus de création et conjonctures. Paris 2018, S. 367–376.
- Jarman, David: Personal Networks in Festival, Event and Creative Communities. Perceptions, Connections and Collaborations. In: Clarke, Alan u. Jepson, Allan (Hg.): Power, Construction and Meaning in Festivals. London 2017, S. 65–89.
- Karcher, Ariane. Raconte-moi un festival. Nyon 2009.
- Keil, Marta: Introduction. Political Institution of the Festival. In: dies. (Hg.): Reclaiming the Obvious. On the Institution of the Festival. Warschau u. Lublin 2017, S. 9–50.
- Knowles, Ric: International Theatre Festivals and 21st-Century Interculturalism. New York 2022.
- Köhring, Esther: Antonia Baehr's *My Dog is my Piano* and *Abecedarium Bestiarium*. In: Sillages critiques, Bd. 20, 2016, o. S.
- Kunst, Bojana: Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism. Winchester 2015.
- Kunst, Bojana: On Institutions. In: Performance Research, Nr. 4–5, Bd. 23, 2018, S. 91–94.
- Kunstencentrum BUDA: 10 Years of Artists in the City, 2006–2016. Kortrijk 2016.
- Kwon, Miwon: One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity. Cambridge 2004.
- Laermans, Rudi: Impure Gestures Towards ‹Choreography in General›: Re/Presenting Flemish Contemporary Dance, 1982–2010. In: Contemporary Theatre Review, Jg. 20, Bd. 4, 2010, S. 405–415.
- La Rosa, Miriam: Moving Outside Fixed Boundaries: ... ‹In Residence›?. In: Digimag Journal. Digital Identities, Self Narratives, Bd. 75, 5/2017, S. 35–45.

8. Bibliografie und Abbildungen

- Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford u. New York 2005.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 2001.
- Lipphardt, Anna: Kein Zugang zum Backstage-Bereich? Methodologische Überlegungen zu biographischen Interviews mit hochmobilen Künstlerinnen und Künstlern. In: Scheiner, Joachim u. Holz-Rau, Christian (Hg.): *Räumliche Mobilität und Lebenslauf. Studien zu Mobilitätsbiografien und Mobilitätssozialisation*. Wiesbaden 2015, S. 57–76.
- Lithgow, Michael u. Wall, Karen: Embedded Aesthetics. Artist-in-Residencies as Sites of Discursive Struggle and Social Innovation. In: *Seismopolite*, Jg. 19, 2017, o. S.
- Lowenhaupt Tsing, Anna: *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton 2015.
- Lucet, Sophie: Comment commencer? Aux origines du geste créateur. In: European Drama and Performance Studies, Nr. 13, Bd. 2, 2019, S. 207–219.
- Lynas, Donna: Yours, in Solidarity. In: Elfving, Taru; Kokko, Irmeli u. Gielen, Pascal (Hg.): *Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space*. Amsterdam 2019, S. 179–186.
- Martin, Jacqueline; Seffrin, Georgia u. Wissler, Rod: The Festival is a Theatrical Event. In: Cremona, Vicky Ann u.a. (Hg.): *Theatrical Events. Borders – Dynamics – Frames*. Boston 2004, S. 91–110.
- Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld 2012.
- McAuley, Gay: Not magic but work. An ethnographic account of a rehearsal process. Manchester u. New York 2012.
- Merkel, Marcus: Vergemeinschaftung als Programm. Ein Beitrag zur Analyse von Theaterfestivals. In: Fischer-Lichte, Erika; Warstat, Matthias u. Littmann, Anna (Hg.): *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*. Tübingen 2012, S. 438–453.
- Michelkevičius, Vytautas: Rooted and Slow Institutions Reside in Remote Places. In: Elfving, Taru; Kokko, Irmeli u. Gielen, Pascal (Hg.): *Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space*. Amsterdam 2019, S. 151–166.
- Möntmann, Nina: Art and Its Institutions. In: dies. (Hg.): *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*. London 2006, S. 8–17.
- Morizot, Baptiste: *Sur la piste animale*. Arles 2018.
- Müller, Daniel: *Création sans souci*. In: *Journal du Jura/Tribune jurassienne*, 27. 9. 1991, S. 3.
- Murray, Simon: *Performing Ruins*. Cham 2020.
- Noack, Bernd: Ein Wort geht um auf deutschsprachigen Bühnen: der «Premierenstau». *Neue Zürcher Zeitung*, 29. 1. 2021, S. 31.

8. Bibliografie und Abbildungen

- Nurmenniemi, Jenni: Going Post-fossil in a Neoliberal Climate. In: Elfving, Taru; Kokko, Irmeli u. Gielen, Pascal (Hg.): *Contemporary Artist Residencies. Re-claiming Time and Space*. Amsterdam 2019, S. 197–208.
- Otto, Ulf: Die Welt zu Gast bei Freunden? Theaterfestivals und die Politik des Globalen. In: Hochholdinger-Reiterer, Beate u. Boesch, Géraldine (Hg.): *Spielwiesen des Globalen*. Berlin 2016, S. 101–115.
- Otto, Ulf: Plädoyer für eine symmetrische Theaterforschung. Über methodische Kälte, ethnografische Versuchungen und Lehren aus den Science und Technology Studies. In: Wihstutz, Benjamin u. Hoesch, Benjamin: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld 2020, S. 247–270.
- Palladini, Giulia: Towards an Idle Theatre. The Politics and Poetics of Foreplay. In: *The Drama Review*, Bd. 56, Nr. 4, 2012, S. 95–103.
- Portmann, Alexandra: International Festivals, the Practice of Co-production, and the Challenges for Documentation in a Digital Age. In: Knowles, Ric (Hg.): *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*. New York 2020, S. 36–53.
- Quackels, Agnes, u. Jonckheere, Kristof (Hg.): *The Wonderful Workspace of the Future. A collection of 151 artists' visions*. Kortrijk 2016.
- Quick, Tamara Yasmin: Methodologische Diskurse der aktuellen Probenforschung. Zwischenbericht aus einer (noch jungen) Forschungsdisziplin in der Theaterwissenschaft. In: *Forum Modernes Theater*, Jg. 31, Bd. 1–2, 2020, S. 39–63.
- Radosavljević, Duška: *Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. London 2013.
- Raunig, Gerald: Flatness Rules. Instituent Practices and Institutions of the Common in a Flat World. In: Gielen, Pascal (Hg.): *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam 2013, S. 167–180.
- Rossel, Natacha: Le Valais, territoire sacré et théâtre de récits intimes. In: 24 heures, 2. 8. 2021, S. 19.
- Ruhsam, Martina: I Want to Work With You Because I Can Speak for Myself. The Potential of Postconsensual Collaboration in Choreographic Practice. In: Colin, Noyale u. Sachsenmaier, Stefanie (Hg.): *Collaboration in Performance Practice. Premises, Workings and Failures*. London 2016, S. 75–92.
- Sahakian, Emily: Festivals in the Francophone World as Sites of Cultural Struggle. In: Knowles, Ric (Hg.): *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*. New York 2020, S. 207–223.
- Sandberg, Berit: Lost in Innovation: Artists as Liminal Residents in the Fuzzy Front End. In: *Organizational Aesthetics*, Nr. 2, Bd. 10, 2021, S. 14.
- Sasse, Sylvia: «Inoffiziell wurde bekannt...» Die Doppel-Performance der Dokumente. In: Krasznahorkai, Kata u. Sasse, Sylvia (Hg.): *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*. Leipzig 2019, S. 146–160.

8. Bibliografie und Abbildungen

- Sauter, Willmar: Introducing the Theatrical Event. In: Cremona, Vicky Ann u. a. (Hg.): *Theatrical Events. Borders – Dynamics – Frames*. Boston 2004, S. 3–14.
- Scherer-Henze, Nicola: *Narrative internationaler Theaterfestivals. Kuratieren als kulturpolitische Strategie*. Bielefeld 2020.
- Schneider, Florian: Artistic Intelligence and Foreign Agency. A Proposal to Re-think Residency in Relation to Artistic Research. In: Elfving, Taru; Kokko, Irmeli u. Gielen, Pascal (Hg.): *Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space*. Amsterdam 2019, S. 65–75.
- Sellar, Tom: Situation Critical. What Comes Next for the Field of Performance Curation? In: Davida, Dena u. a. (Hg.): *Curating Live Arts: Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*. New York 2019, S. 372–376.
- Sermon, Julie u. Chapuis, Yvane (Hg.): *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*. Dijon 2016.
- Siegmund, Gerald: *Theater- und Tanzperformance. Zur Einführung*. Hamburg 2020.
- Situationist International: The Theory of Moments and the Construction of Situations (1960). In: Doherty, Claire: *Situation*. Cambridge 2009, S. 112f.
- Stehle, Susanne: Die Macht des Kostüms. Zur textilen Verkörperung der Bühnenfigur. Bielefeld 2023.
- Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*. Berlin 2018.
- Stilleke, Felizitas: Jetzt erst recht. Freundschaft als kuratorisches Prinzip Hoffnung. In: Pfost, Haiko; Renfordt, Wilma u. Schreibee, Falk (Hg.): *Lernen aus dem Lockdown? Nachdenken über Freies Theater*. Berlin 2020, S. 139–148.
- Suchy, Melanie: Auf der Walz. In: *tanz*, November 2019, S. 58–63.
- Sutermeister, Anne-Catherine: *Sous les pavés, la scène. L'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60*. Basel 2000.
- Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham 2003.
- Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival. Formate, Entstehung und Potenziale*. Bielefeld 2013.
- Terkessidis, Mark: *Kollaboration*. Berlin 2018.
- Thompson, James: Towards an aesthetics of care. In: Stuart Fisher, Amanda u. Thompson, James (Hg.): *Performing care. New perspectives on socially engaged performance*. Manchester 2020, S. 36–48.
- Tinius, Jonas: *State of the Arts. An Ethnography of German Theatre and Migration*. New York 2023.
- Trachsel, Ekaterina u. Schulte, Philipp: Institutionskritik und institutioneller Wandel. In: Hochholdinger-Reiterer, Beate; Thurner, Christina u. Wehren, Julia: *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden 2023, S. 607–612.

8. Bibliografie und Abbildungen

- Vargas de Freitas Matias, Rita: International Artists-in-Residence 1990–2010. Mobility, Technology and Identity in Everyday Art Practices. Jyväskylä 2016.
- Volz, Jochen: Einladung. In: Reichensperger, Petra u. Städtische Galerie für Gegenwartskunst, Kunsthaus Dresden (Hg.): Begriffe des Ausstellens (von A bis Z). Berlin 2013. S. 247f.
- Wehren, Julia: Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis. Bielefeld 2016.
- Zaiontz, Keren: From Post-War to ‹Second-Wave›. International Performing Arts Festivals. In: Knowles, Ric (Hg.): The Cambridge Companion to International Theatre Festivals. New York 2020, S. 15–35.
- Zaiontz, Keren: Theatre & Festivals. London 2018.
- Žerovc, Betti: When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art. Berlin 2015.
- Ziemer, Gesa: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität. Bielefeld 2013.
- Ziemer, Gesa: Komplizenschaft. Eine kollektive Kunst- und Alltagspraxis. In: Mader, Rachel (Hg.): Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell. Bern 2011, S. 123–138.
- Zyman, Daniela: Von Gastfreundschaft und verlegten Handlungsorten. In: Grausam, Alexandra (Hg.): AWAY. The Book about Residencies, Wien 2018, S. 32–39.

8.3. Onlinequellen (Web)

- Bobrikova, Martinka u.a.: Transnational and Postnational Practices Manual, 9.12.2020. In: <https://www.reshape.network/prototype/transnational-and-post-national-practices-manual>, 28.1.2021.
- Cipollone, Giada: Tracking the Darkness: A Conversation with Annamaria Ajmone, 5.4.2022. In: Triennale Milano, <https://triennale.org/en/magazine/annamaria-ajmone>, 21.10.2023.
- Ilić, Milica: Future Hospitalities: hosting, learning and changing. 15.5.2023. In: <https://www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/future-hospitalities-hosting-learning-and-changing/>, 29.8.2023.
- K 3 – Zentrum für Choreographie Hamburg: Escaping the Production. Durational Work Modes and Residencies, 27.3.2021.
- Kammerer, Frida: Ich bin viele. Die Berliner Performerin Antonia Baehr im Gespräch, 15.6.2013. In: https://liveartfestival.wordpress.com/2013/06/15/interview_antonia_baehr/, 2.11.2023.
- Keil, Marta: The practice of listening to what is not there yet, 5.5.2020. In: <https://itw-imdialog.de/itw-imdialog-7/253>

8. Bibliografie und Abbildungen

- www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/the-practice-of-listening-to-what-is-not-there-yet/, 3.3.2023.
- Lapadat, Beatrice: Annamaria Ajmone, La notte è il mio giorno preferito, 19.7.2022. In: <https://www.maculture.fr/annamaria-ajmone>, 21.10.2023.
- Le Personnic, Wilson: Tie-Tool, Pauline Brun & Marcos Simões, 12.7.2023. In: <https://www.maculture.fr/tie-tool>, 10.10.2023.
- Moving in November: Conversation between Boglárka Börcsök and Kerstin Schroth, 8.12.2021. In: <https://movinginnovember.fi/conversation-between-boglarka-borcsok-and-kerstin-schroth/>, 2.2.2022.
- Moving in November: Conversation between Nada & Co. and Kerstin Schroth, 3.11.2020. In: <https://movinginnovember.fi/a-conversation-between-nada-co-nada-gambier-and-mark-entchells-and-kerstin-schroth/>, 6.11.2023.
- nrtv: La Quotidienne du mercredi 29 juin, 29.6.2022. In: <https://www.nrtv.ch/la-quotidienne/la-quotidienne-du-mercredi-29-juin/>, 17.11.2023.
- Open Method of Coordination (OMC). Working Group of EU Member States Experts on Artists' Residencies: Policy Handbook on Artists' Residencies, 12/2014. In: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/e6febc40-05f1-11e6-b713-01aa75ed71a1>, 26.5.2020.
- Open Scape/RESO: Revealing Residencies – On Outreach to communities and audiences. Online-Rundtisch, 16.3.2023. In: youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=SoyUIfnAQWc&list=PLdssm3I8lCfgALovaGin8-IqvUHKYn4hm>, 17.11.2023.
- Payn, Frédérique u. Deniau, Marie: Résidences longues, associations au long cours ... Pratiques de partenariats sur la durée entre compagnies et lieux. Étude conduite par l'Onda. Paris 2016. In: <http://docplayer.fr/145228971-Etude-residences-longues-associations-au-long-cours-pratiques-de-partenariats-sur-la-duree-entre-compagnies-et-lieux.html>, 17.11.2023.
- Peeters, Jeroen: Why do we look at animals? A small bestiary. In: Etcetera, 9/2013, <http://sarma.be/docs/2948>, 3.11.2023.
- Portyannikova, Sasha u. Margaliot, Nitsan: From archives into living rooms. Interview with Boglárka Börczök, 20.2.2021. In: <https://touchingmargins.com/Boglarka>, 2.2.2023.
- sda: Marchairuz-Rudel: Weiteren Wolf erlegt, 8.12.2022. In: Schweizer Bauer, <https://www.schweizerbauer.ch/regionen/westschweiz/marchairuz-rudel-weiteren-wolf-erlegt>, 7.12.2023.
- Seaver, Michael: Antonia Baehr: «I need to be able to say something when the taxi driver asks me what I do». In: <https://www.irish-times.com/culture/antonia-baehr-i-need-to-be-able-to-say-something-when-the-taxi-driver-asks-me-what-i-do-1.1596273>, 3.11.2023.
- Seeholzer, Ruth: Eigener Herdenschutz: So will das Wallis die Schafe vor dem

8. Bibliografie und Abbildungen

- Wolf schützen, Radiobeitrag, 15. 6. 2023. In: Regionaljournal Bern-Fribourg-Wallis, <https://www.srf.ch/news/schweiz/eigener-herdenschutz-so-will-das-wallis-die-schafe-vor-dem-wolf-schuetzen>, 23.10.2023.
- Worldradio: Living arts festival – far° festival – is on now in Nyon. Radiosendung, 10.8.2022. In: <https://www.worldradio.ch/listen-again/listen-again/episode/living-arts-festival-far-festival-is-on-now-in-nyon/>, 28.8.2023.
- Vuong, Isabelle u. Schlechten, Albane: Usine à Gaz. Nyon. Étude de positionnement. Nyon 2019. In: <https://www.nyon.ch/media/document/o/uag-positionnement.pdf?2d3407cf5dc567ba7740b3104712c729>, 17.11.2023.
- Zanger, Ariane; Frank, Elisa u. Heinzer, Nikolaus: Kooperieren, Adaptieren, Improvisieren – Herdenschutz als gemeinsamer Lernprozess, 10.5.2022. In: Syntopia Alpina, <https://www.syntopia-alpina.ch/beitraege/kooperieren-adaptieren-improvisieren-herdenschutz-als-gemeinsamer-lernprozess>, 30.6.2023.

8.4. Inszenierungen

- Abecedarium Bestiarium. Konzept, Produktion und Performance: Baehr, Antonia. Premiere: Kunstenfestivaldesarts, Beursschouwburg, Brüssel (BE), 3.5.2013; besuchte Vorstellung: Theaterfestival Basel, Theater Roxy, Birsfelden (CH), 6.9.2014.
- Faire troupeau. Konzept und Text: Thomas, Marion. Premiere: far° Nyon, Salle communale, Nyon, 13.8.2023.
- Fata Morgana (Eros 7). Konzept: Harth, Christel u. Gentinetta, Marc-André. Premiere: Aula de l'Ecole professionnelle, Biel (CH), 15.10.1991.
- Figuring Age. Konzept, Regie und Produktion: Börcsök, Boglárka u. Bolm, Andreas. Premiere: Festival DIE IRRITIERTE STADT, Hospitalhof, Stuttgart (DE), 23.7.2020; besuchte Vorstellung: far° Nyon, Salle communale, Nyon, 17.8.2022.
- La notte è il mio giorno preferito. Konzept: Ajmone, Annamaria. Premiere: TorinoDanza, Lavanderia a Vapore, Turin, 2.10.2021; besuchte Vorstellung: far° Nyon, Usine à Gaz, Nyon, 20.8.2022.
- La Vitesse de la lumière. Regie: Canale, Marco. Premiere: far° Nyon, Vissoie und St. Jean VS, diverse Orte, 13.8.2021; besuchte Vorstellung: 20.8.2021.
- Supernova, work in progress. Konzept: Jerez, Cuqui u. Bueno, Óskar. Premiere: far° Nyon, Les Marchandises, Nyon (CH), 19.8.2022; besuchte Vorstellung: 20.8.2022.
- The Voice of a City. Konzept: Nada & Co. Premiere: Brakke Grond, Amsterdam, 7.2.2019; besuchte Vorstellung: far° Nyon, Les Marchandises, Nyon, 19.8.2021.

8. Bibliografie und Abbildungen

Tie-Tool. Konzept und Performance: Brun, Pauline u. Simões, Marcos. Premiere: far° Nyon, Les Marchandises, Nyon, 14.8.2022; besuchte Vorstellung: 15.8.2022.

Trials of Money. Konzept: Meierhans, Christophe. Premiere: Kaaitheater, Brüssel (BE), 18.4.2018; besuchte Vorstellung: auawirleben Theaterfestival, Tojo Theater, Bern (CH), 21.5.2018.

Valise d'urgence. Konzept: Skrypka, Mykyta. Premiere: Les Marchandises, Nyon, 8.2.2023.

8.5. Interviews

Ajmone, Annamaria; Succi, Stella u. Trejbalová, Natália: o.T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 13.12.2022. Audio, unveröffentlicht.

Baehr, Antonia: o.T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 22.12.2022. Audio, unveröffentlicht.

Börczök, Boglárka: o.T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 14.10.2022. Audio, unveröffentlicht.

Brun, Pauline u. Simões, Marcos: o.T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 27.10.2022. Audio, unveröffentlicht.

Canale, Marco: o.T., Interview, durchgeführt von Anna Barmettler. Online 12.4.2022. Audio, unveröffentlicht.

Gambier, Nada; Etchells, Mark u. Kasebacher, Thomas: o.T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 9.11.2021. Audio, unveröffentlicht.

Ferrero Delacoste, Véronique: o.T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 16.3.2021. Audio, unveröffentlicht.

Liske, Anne-Christine: o.T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Nyon 23.2.2023. Audio, unveröffentlicht.

Villeneuve, Mathilde: o.T., Interview durchgeführt von Anna Barmettler. Online 15.3.2022. Audio, unveröffentlicht.

8.6. Videos und Vorträge

Badoux, Sophie: La mémoire des anciens. Video: Nouvo (RTS), 14.2.2020. In: youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=NwhzqJxIT8A>, 6.11.2023.

Bala, Sruti: Participation, Translation and Institution. Vortrag, Universität Aarhus/Online, 7.12.2020.

far° Nyon: Interview. Marco Canale. Partie 1: «La Vitesse de la lumière». Produktion: Julien Gremaud. Video: vimeo.com, 25.11.2019, <https://vimeo.com/375379873>, 6.11.2023.

8. Bibliografie und Abbildungen

- far° Nyon: Interview. Marco Canale. Partie 2: «La Vitesse de la lumière». Produktion: Julien Gremaud. Video: [vimeo.com, 16.3.2020, https://vimeo.com/397964180](https://vimeo.com/397964180), 6.11.2023.
- Großmann, Lisa: *<insider and outsider accounts>* – Chancen und Problematiken der ethnografischen Probenforschung zu Theater- und Performancegruppen. Vortrag, Freie Universität Berlin, 30.9.2022.
- Keil, Marta: Festivals as Conditions for a Common Space. Vortrag, Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern/Online, 8.5.2021.
- Kunst, Bojana: *Vegetal Life & Performance*. Vortrag, Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern/Online, 30.10.2023.
- Ziemer, Gesa: What is Complicity? Vortrag, Supermarkt Berlin, 9.11.2013. In: [vimeo.com, https://vimeo.com/79024015](https://vimeo.com/79024015), 17.11.2023.
- Van Assche, Annelies: The Symbolic Economy of Contemporary Dance: To Be in Brussels or Not to Be? Vortrag, Universität Reykjavik, 23.6.2022.

8.7. Die wichtigsten Webseiten

- (Es werden nur die Webseiten aufgelistet, die mehrmals erwähnt/zitiert wurden.)
- Boglárka Börcsök/*Figuring Age*: <https://www.boglarkaborcsok.net/figuring-age-2020>, 1.12.2023.
- BUDA Kortrijk: <https://www.buda.be/en>, 1.12.2023.
- far° Nyon: <https://far-nyon.ch>, 1.12.2023.
- Nada & Co./*The Voice of a City*: <https://www.nadagambier.be/the-voice-of-a-city>, 1.12.2023.
- makeup productions/*Abecedarium Bestiarium*: <https://make-up-productions.de/productions/performance/abecedarium-bestiarium/>, 1.12.2023.
- PACT Zollverein: <https://www.pact-zollverein.de/>, 28.11.2023.
- Annamaria Ajmone/*The Forest and the Encounters*: <https://www.annamariaajmone.com/the-forest-and-the-encounters.html>, 1.12.2023.

8.8. Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1 [Seite 9]: Óscar Bueno in *Supernova* (2022). Foto: © Arya Dil. In: <https://far-nyon.ch/en/festival/section-edition/programme-2022-en/supernova-work-in-progress-en.html>, 4.12.2023.
- Abb. 2 [Seite 23]: *She gave it to me I got it from her* von Clara Amaral (2022) in der Bibliothèque de Nyon. Foto: © Arya Dil. In: <https://far-nyon.ch/en/festival/>

8. Bibliografie und Abbildungen

- section-edition/programme-2022-en/she-gave-it-to-me-i-got-if-from-her-en.html, 4.12. 2023.
- Abb. 3 [Seite 49]: Usine à Gaz, Nyon, 1995. ©: Jean-Philippe Daulte.
- Abb. 4 [Seite 64/65]: Budatoren, Budascoop und die Insellage in Kortrijk (web-Screenshot). Fotos: © Bea Borgers, Jonas Verbeke, 2021. In: <https://beeldbank.kortrijk.be/portal/media?q=budatooren> u. <https://www.buda.be/en/info/your-visit/>, 23.5. 2025.
- Abb. 5 [Seite 77]: *The Voice of a City* von Nada & Co. (2017–2019). Foto: © Arya Dil, 2021. In: <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2021/the-voice-of-a-city/>, 1.12. 2023.
- Abb. 6 [Seite 92]: *Tie-Tool* von Pauline Brun und Marcos Simões (2022). Foto: © Arya Dil. In: <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2022/tie-tool.html>, 1.12. 2023.
- Abb. 7 [Seite 107]: PACT Zollverein, ca. 2020. Foto: Dirk Rose. In: Büscher, Barbara u. Eitel, Verena: PACT Zollverein Essen. Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte. Leipzig 2021, S. 7.
- Abb. 8 [Seite 115]: Visualisierung des Profils von PACT Zollverein, © labor b designbüro. In: <https://www.pact-zollverein.de/das-haus/ueber-uns>, 1.12. 2023.
- Abb. 9 [Seite 121]: Boglárka Börcsök in *Figuring Age* (2020). Foto: © Barbara Antal. In: <https://www.boglarkaborcsok.net/figuring-age-2020>, 1.12. 2023.
- Abb. 10 [Seite 137]: Werner Hirsch in *Abecedarium Bestiarium* (2013). Foto: © Anja Weber. In: <https://make-up-productions.de/wp-content/uploads/2021/04/image297.jpg>, 1.12. 2023.
- Abb. 11 [Seite 147]: *D is for Dodo* von Dodo Heidenreich aus *Abecedarium Bestiarium* (Antonia Baehr, 2013). Foto: © Anja Weber. In: <https://make-up-productions.de/productions/performance/abecedarium-bestiarium/#undefined>, 4.12. 2023.
- Abb. 12 [Seite 155]: Les Marchandises, Nyon (CH), ca. 2020. Foto: © Arya Dil. In: <https://far-nyon.ch/fabrique/les-marchandises/>, 23.5. 2025.
- Abb. 13 [Seite 165]: *La Vitesse de la lumière* von Marco Canale (2021). Foto: © Arya Dil. In: <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2021/la-vitesse-de-la-lumiere/>, 1.12. 2023.
- Abb. 14 [Seite 180]: Annamaria Ajmone in *La notte è il mio giorno preferito*. Foto: © Andrea Macchia. In: <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2022/la-notte-e-il-mio-giorno-preferito.html>, 5.12. 2023.
- Abb. 15 [Seite 193]: Marion Thomas in *Faire troupeau* (2023). Foto: © Arya Dil. In: <https://far-nyon.ch/festival/section-edition/programme-2023/faire-troupeau.html>, 5.12. 2023.
- Abb. 16 [Seite 205]: Mykyta Skrypka in *Valise d'urgence* (2023). Foto: © Arya Dil. In: <https://far-nyon.ch/shifting-places.html>, 5.12. 2023.



Anna Barmettler

far° – festival/fabrique des arts vivants Nyon und Residenzen im Produktionsgeflecht

itw:*im dialog*

Forschungen zum
Gegenwartstheater

Der siebte Band der Publikationsreihe
widmet sich künstlerischen Arbeitsweisen sowie
Verbindungen zwischen Theaterfestivals und Residen-
zen im Rahmen von Produktionsnetzwerken im Gegen-
wartstheater. Anhand von drei ausgewählten Institutionen –
far° Nyon (CH), BUDA Kortrijk (BE) und PACT Zollverein,
Essen (DE) – und zeitgenössischen Stücken und Performances
(2013–2022) geht Anna Barmettler der Frage nach, wie Festivals
und Residenzen institutionelle Settings für künstlerische Pro-
duktion konzipieren und wie Künstler:innen in Residenz arbei-
ten.

Die regelmäßig erscheinenden Ausgaben der Reihe »itw : im
dialog« verorten sich an der Schnittstelle von Theatertheorie
und -praxis und publizieren aktuelle Forschungen zum
Gegenwartstheater des Instituts für Theaterwissenschaft
der Universität Bern. Die Reihe wird herausgegeben
von Beate Hochholdinger-Reiterer und
Alexandra Portmann.